

REVISTA DEL CIDAP

artesanías de américa

No. 34

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

Contenido

Nota Editorial	4
Nuevas políticas para la promoción de la cultura popular en el Ecuador CLAUDIO MALO GONZALEZ	5
La tecnología artesanal del Ecuador, durante la Colonia JUAN CHACON ZHAPAN	25
El juego de la escaramuza en Suscal MARIO GARZON ESPINOSA	68
Alberto y Gloria, tejen su vida con hilos de colores ANA ABAD RODAS	89
Consejo Directivo del CIDAP	96
Carlos Bermúdez, el maestro del tapiz	97
Curso para animadores culturales	100
Información Bibliográfica	101
Publicaciones del CIDAP	102
Información MARIO JARAMILLO PAREDES	103

Nota Editorial

Complejo es el mundo de la cultura popular y su situación de desventaja con relación a las formas oficiales de cultura obliga a las organizaciones, que como el CIDAP tienen la misión de robustecer y revalorizar este tipo de expresión humana, a realizar acciones múltiples y diversificadas. La investigación juega un papel esencial en este campo puesto que cualquier política, para que sea realista, debe partir de un conocimiento lo más claro posible de los problemas que el investigador está en condiciones de proporcionarnos. La investigación no debe limitarse al presente, es también conveniente conocer lo que ocurría en el pasado ya que una comprensión de lo actual es más consistente y rica si es que está acompañada de datos pertenecientes a otras épocas. El estudio de las tecnologías artesanales en la Colonia cumple con este propósito.

De gran importancia es el universo de las artesanías en el mundo de la cultura popular, pero no es la única área. En las fiestas y celebraciones de los pueblos se ponen de manifiesto admirables expresiones de la misma. El observador ajeno a las comunidades se deleita con esta clase de expresiones, pero en condiciones normales no tiene acceso a todos los contenidos y significados de este tipo de actos. El investigador y el estudioso tienen la tarea de ir más allá de lo que las formas externas de las ceremonias festivas muestran y desentrañar sus profundos significados y su compleja trama con lo que posibilitan una mejor comprensión de aquello que se admira sin conocer. Quien lea la investigación sobre la escaramuza que publicamos en esta entrega, tendrá más abundantes y mejores elementos de juicio para gozar de su contemplación.

Capacitar es otra tarea de gran importancia. En un mundo en el que los avances tecnológicos y culturales se suceden vertiginosamente, la actualización de conocimientos mediante la capacitación se torna más urgente que nunca. Es importante adquirir técnicas nuevas para el medio a fin de conseguir una más brillante expresión de la creatividad en obras, como ha sido el caso del curso sobre tapicería que dictó el experto uruguayo Carlos Bermúdez. Las estrategias y metodologías para organizar acciones culturales en los sectores populares requieren también estar al día con las nuevas modalidades de las comunidades: fue lo que se pretendió con el curso para animadores culturales que trabajan en los sectores rurales y en las áreas urbanas marginadas.

NUEVAS POLÍTICAS PARA LA PROMOCIÓN DE LA CULTURA POPULAR EN EL ECUADOR

La equivocidad de los términos conspira, y a veces con desalentador efecto en los diálogos, reflexiones o discusiones sobre temas más o menos concretos. En las ciencias exactas, recurriendo a fórmulas y guarismos esta conspiración de la inexactitud de los términos se aminora sustancialmente, mas en el universo de las ciencias sociales ricamente sazonados con ideologías, puntos de vista y criterios diferentes, contrapuestos y divergentes, la peculiaridad polisémica de los términos puede tener efectos devastadores. Sócrates con

su metodología del interrogatorio pretendía precisar los alcances de los conceptos generales. Con sorprendente lucidez Descartes, en su “Discurso del Método”, hace hincapié en la necesidad de aceptar un concepto solamente cuando se haya establecido su claridad y distinción. Antes de abordar de manera directa el tema de mi disertación intentaré precisar de la mejor manera posible el sentido de las palabras esenciales: cultura, popular, cultura popular y políticas. No aspiro a que haya consenso sobre el contenido de esos términos, pero

la corriente del discurso y el sentido de las conclusiones serán más coherentes si es que se aceptan, aunque sea provisionalmente, los alcances de las palabras claves.

Cultura

Raymond Williams en su obra “Keywords” (Oxford University Press, 1976) al abordar el término cultura dice:

“Cultura es una de las dos o tres palabras más complejas del idioma. Esto se debe en parte a su intrincado desarrollo histórico en varias lenguas de origen europeo, pero sobre todo porque actualmente se la usa para referirse a varias y diferentes disciplinas intelectuales y a muchos sistemas de pensamiento incompatibles entre sí”

La tradicional diferencia entre pueblos cultos y pueblos incultos, entre estamentos sociales cultos e incultos pesa todavía y mucho en nuestro código de comunicación oral y escrita. Con el desarrollo de la Antropología Cultural el término cultura se democratiza en la medida en que se entiende por él aquello que

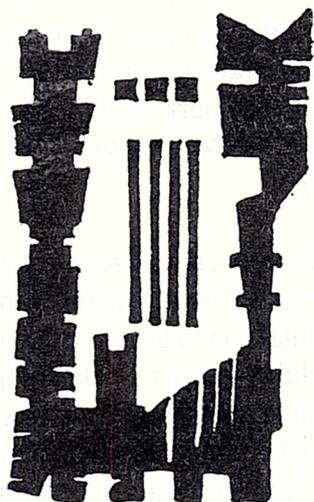
el ser humano colectivamente ha creado, creación que a su vez organiza el comportamiento de las personas que integran la comunidad. Al usar cultura en este trabajo haré referencia a su contenido antropológico, es decir superando la tendencia a considerar pueblos cultos e incultos y culturas superiores e inferiores. Si bien es verdad que existen varias escuelas en el ámbito de Antropología Cultural y que cada escuela al generar una definición enfatiza ciertos aspectos, cito a manera de ejemplo la definición de Clyde Klukhohn:

“Modelos de vida históricamente creados, explícitos e implícitos racionales y no racionales que existen en un tiempo determinado como guías potenciales del comportamiento humano”.

Popular

Si el término cultura adolece de esta imprecisión conceptual, no le va muy a la zaga la palabra popular y aquella de la que procede: pueblo. Si hablamos de las cualidades o deficiencias del pueblo ecuatoriano o del pueblo chino, el sentido es uno;

cuando un político que aspira a obtener mayor votación se autocalifica de defensor de los intereses del pueblo, el sentido es otro. Quien manifiesta que tal producto o tal equipo de futbol es muy popular o poco popular hace referencia a otros contenidos. Si despectivamente alguien califica de pueblerino a algún elemento o actitud quiere expresar otro tipo de calificativo. Si hablamos de cultura popular o de arte popular pensamos en un área de la cultura diferente de otras y con peculiaridades específicas. Partiendo de la existencia de estamentos sociales jerarquizados en todo conglomerado humano, el pueblo estaría integrado por aquellos sectores que carecen de poder político, económico y reli-



gioso para influir en forma sistemática y directa en la toma de decisiones que tienen que ver con la organización de la sociedad y las políticas que perfilan esta organización. Lo popular frecuentemente se identifica con formas espontáneas de comportamiento y expresión liberadas de estrictas y a veces puntillosas normas.

Cultura popular

Lograr una definición de consenso de Cultura Popular es tarea poco menos que imposible debido a la equivocidad de los dos términos que integran este concepto y que hace apenas algunas décadas ha sido admitido en el universo de las ciencias sociales como algo que tiene sentido. Unas décadas atrás decir cultura popular era un contrasentido como hablar de granizo tostado o mi querida suegra. Sinónimo de pueblo es vulgo y su derivado vulgar quería decir carente de cultura. El concepto cultura popular irrumpe debido en buena parte al desarrollo de la Antropología Cultural que es una disciplina joven y por ello carente de la madurez que la precisión de conceptos exige. Considero que es prefe-

rible esclarecer su contenido contraponiéndolo al de otros tipos de cultura que se dan en una colectividad como son las culturas elitista, académica y oficial. Quienes tienen posiciones hegemónicas provenientes del control de los poderes político y económico y que en consecuencia controlan y manejan el orden establecido deciden lo que es y debe ser cultura y lo que no es cultura, a la vez que conforman las estrategias de los poderes para llevar adelante acciones culturales. Al margen de estas normas constituidas desde arriba la mayor parte de la población, engloba en el común denominador pueblo, vive y convive en medio de otras culturas. Si bien es verdad que recurrir a lo negativo para esclarecer un concepto es un recurso insuficiente, provisionalmente podemos afirmar que cultura popular es la no elitista, no académica y en muchísimos casos no oficial que se da en un país o en una región. Posteriormente trataremos de ampliar el concepto cultura popular.

La distinción entre cultura popular y elitista es insuficiente, de manera especial en países como el nuestro y la mayor parte de los latinoamericanos que se han conformado luego

de un proceso de dominación con la concurrencia de grupos humanos y culturas provenientes de la propia América, Europa y el Africa. Consecuencia de la dicotomía vencedor-vencido, los europeos -en el caso de nuestro país los españoles- monopolizaron el poder y establecieron las pautas culturales considerados válidas y verídicas, dejando a los contenidos culturales de los indoamericanos en segundo plano, si es que no prohibiéndolos, agrediéndolos u hostilizándolos. Inevitablemente esta coexistencia de culturas condujo a un mestizaje no solo étnico sino cultural, proceso en el que los aportes de los vencidos llevaron la peor parte y el de los vencedores la mejor. Sin embargo, pese al decurrir de casi cinco siglos, han persistido grupos humanos indoamericanos que han preservado de manera más pura sus culturas (tal es el caso de los grupos de la Amazonía).

Existe en nuestra patria una tendencia generalizada a identificar lo popular con lo indoamericano, pero en realidad frente a lo elitista que fue y sigue siendo preponderantemente europeo o europeizante, lo popular en el ámbito cultural es eminente-

mente mestizo y a lo indígena que se ha conservado con mayor pureza lo califico de vernacular que no necesariamente se identifica con lo popular. El caso del contenido africano tiene ciertas similitudes con lo indioamericano ya que quienes llegaron desde el continente negro lo hicieron en condición de sometidos totalmente carentes además de artefactos materiales y una lengua común que les permitiera mantener de mejor manera la cultura de los pueblos de donde procedían. Su condición al igual que la de los indígenas fue de ciudadanos de segunda clase y algunos rasgos de sus culturas han sobrevivido en virtud de lo que podríamos denominar resistencia pasiva.



Política y políticas

La palabra política requiere también de una aclaración en cuanto al sentido en que será usada en este trabajo. Tradicionalmente se distingue entre política como ciencia y como arte, es decir entre un proceso de especulación racional para conformar un modelo ideal de estado bajo cuyos principios y normas deben vivir conglomerados humanos, y una serie de tácticas y estrategias que deben ser empleadas por personas o grupos para captar el poder y mantenerse en él. Cuando hablamos de políticas culturales, como en este caso, hacemos referencia a acciones que debe llevar a cabo el estado a través de sus organismos para utilizar los recursos de que dispone con el fin de cumplir con objetivos que se han fijado en programas previamente elaborados. Lo dicho del estado puede también referirse a entidades privadas, autónomas y semiautónomas con propósitos similares y evidentemente puede cambiar de gobierno a gobierno.

Hablar de políticas destinadas a la revalorización y robustecimiento de la cultura popular implica elaborar programas a corto, mediano y

largo plazo con este propósito, establecer las prioridades considerando la realidad nacional y regional, conformar proyectos concretos de acuerdo con los recursos disponibles y planificar el incremento de recursos, decidir en qué forma esa área de la cultura debe insertarse en la política cultural global.

Los comunicadores

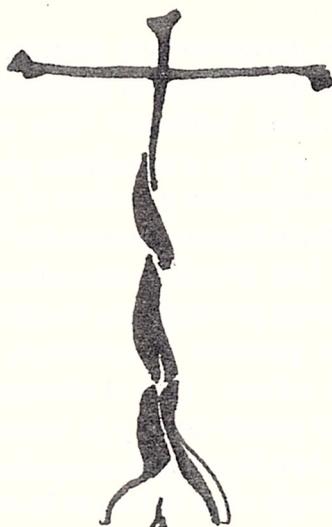
No solamente el Estado programa y lleva adelante acciones tendientes al robustecimiento de la cultura popular. Otro tipo de organizaciones fundamentalmente del sector privado están en condiciones de hacerlo y de hecho lo hacen en forma positiva o negativa. Los medios de comunicación colectiva y los complejos productores, comercializadores y difusores de libros -la mayor parte de los cuales se encuentran en manos de particulares-, tienen también que ver con la cultura popular. En una sociedad en la que debido a la disminución altamente significativa del analfabetismo, a la familiarización de los ciudadanos de los más remotos confines del país con la radio-difusión, luego de la “revolución del transistor”, y a la creciente expan-

sión de la televisión casi la totalidad de ciudadanos conviven con la comunicación, el peso de la misma es altamente significativo en las formas de vida y priorización de valores. Si hablamos de políticas en términos generales, es indispensable tomar en consideración este sector. Si lo hacemos refiriéndonos tan solo al sector público, debe éste poner todos los medios que estén a su alcance para contar con el apoyo de los comunicadores y actuar coordinadamente con ellos.

La iglesia

La religión es un elemento y muy importante en las culturas y organizada en iglesias, tiene un muy fuerte poder entre la población tanto de las élites como del pueblo. Este poder, esta capacidad de liderazgo y persuasión y la organización profusamente difundida cuentan muy seriamente en el éxito o fracaso de las políticas culturales especialmente en el denominado pueblo. Una de las razones que más pesó en España para justificar la conquista y colonización de territorios en los que estaban afinadas sociedades en algunos casos con un muy alto nivel de organi-

zación fue la evangelización para incorporar a los indoamericanos a la “única religión verdadera”. De las instituciones españolas posiblemente la que se difundió en América hasta llegar a los más remotos confines fue la iglesia católica. Ciertamente tuvo mucho que ver en el proceso de des-culturización vernacular, pero buena parte de los contenidos de la cultura popular-mestiza provienen de ella. Con todos los cambios que en las instituciones se operan con el decurrir del tiempo, subsiste la iglesia católica en nuestro medio y sus puntos de vista y decisiones coadyuvarán u obstaculizarán las políticas culturales del estado.



La educación formal

La educación formal en la secuencia escuela-colegio-universidad está a punto de cubrir, si es que aún no ha ocurrido, la totalidad de la población ecuatoriana en edad escolar y el número de personas que se incorporan a la educación media y a la universitaria se incrementa año tras año. Las políticas educativas son las más estrechamente vinculadas a las culturales. Según los objetivos de la educación formal sean acabar con, desalentar, tolerar, respetar o promover las manifestaciones de la cultura vernacular y popular los resultados serán diferentes para las élites y para el pueblo. La problemática de la educación formal dentro de este contexto no debe limitarse tan solo a las asignaturas y contenidos que se enseñan sino a una serie de factores adicionales. La enseñanza o no enseñanza de los idiomas vernaculares como el Quichua y el Shuar en las escuelas incide mucho en el debilitamiento o robustecimiento de los mismos y el idioma es un factor esencial en una cultura. La tendencia, rayana en la manía, de muchísimas escuelas especialmente rurales de uniformar a todos los alumnos ha influido sustan-

cialmente en la creciente desaparición de la vestimenta peculiar de las comunidades. Una niña o una adolescente, luego de vestir obligadamente falda en la escuela y en el colegio, muy difícilmente volverá en el futuro a usar polleras o anacos.

Privilegio de la cultura elitista

Por una serie de razones históricas, las políticas culturales de los últimos cinco siglos se han caracterizado por un fuerte y exclusivo privilegio a las culturas elitistas. El conquistador-vencedor trajo otro tipo de cultura y las energías de estado y organizaciones afines se volcaron a difundir esta cultura considerándola como el polo de la sabiduría contrapuesta al otro polo, el vernacular, de la ignorancia. El proceso de evangelización tenía el propósito - como antes mencionamos - de incorporar a la “única religión verdadera”, y por ende posibilitar su acceso al paraíso en la otra vida, a los indoamericanos salvándoles de sus creencias y prácticas religiosas falsas y paganas. Si se puede hablar de una concesión cuando decide la iglesia evangelizar en idioma quichua a los indoamericanos, ella se debe a

que recurriendo a esta lengua se podía conseguir con más rapidez y eficiencia la difusión de la religión católica.

Lo mestizo se caracteriza por la presencia de contenidos indígenas, y si lo indígena era para los españoles peninsulares y americanos, algo inferior y ruín, su mera presencia la “contaminaba” de ignorancia y falsedad. El prejuicio institucionalizado de la “pureza de sangre” que en España consistía en demostrar la ausencia de ascendientes árabes y judíos por razones religiosas, se trasladó a América a la demostración orgullosa de ausencia de ascendientes indígenas por razones de “raza inferior”.

La independencia política en manera alguna significó independencia cultural, habiendo sido este proceso un largo y sangriento pleito entre peninsulares y criollos la participación indígena o mestiza fue casi nula. Los países independientes continuaron privilegiando lo elitista-europeo pasando el epicentro de Madrid a París. Con el afianzamiento del positivismo y la vinculación de la educación al progreso se pretende que tiene el Estado la obligación de “civilizar” a los sectores

populares, se agudiza la campaña por parte de los poderes públicos para desalentar y destruir la cultura popular pues civilización es sinónimo de cultura elitista-europea sin que los prejuicios raciales frente a lo indioamericano y lo africano hayan desaparecido o disminuido. Las manifestaciones de cultura popular de acuerdo con estos puntos de vista han sido excluidas sistemáticamente de las acciones educativas y culturales fomentadas por el estado y muy frecuentemente agredidas y desalentadas mediante mecanismos como los del desprecio y la burla. En este aspecto, como en la mayor parte de los puntos abordados en este trabajo al hablar de cultura popular me refiero fundamentalmente a sus expresiones estéticas, fiestas y celebraciones.



Aceptación de la cultura popular

La aceptación de la existencia de una cultura popular en los estamentos estatales y privados con ingerencia en las políticas culturales es cuestión de pocas décadas y se da concomitantemente con la democratización del término cultura, consecuencia de la expansión de la Antropología Cultural. Esta aceptación por parte de las élites -o de sectores de ellas- se inicia con lo que podríamos llamar tolerancia de sus expresiones. Comienzan los sectores “cultos” a no sentir vergüenza ante manifestaciones populares e indígenas y tiene mucho que ver en este cambio la actividad de algunas personas y grupos de extranjeros que muestran su admiración ante este tipo de hechos. Debido a la dependencia mental el ecuatoriano elitista piensa que algo de bueno habrá en la cultura popular y vernacular para que guste a los “gringos”. Ganan terreno los términos folclor y folclórico que tienden a convertirse en rasgos de buen gusto entre algunos “excéntricos” caballeros y damas de alta sociedad. Este cambio de actitudes incide en la tolerancia de las manifestaciones de cultura popular si bien no podemos hablar de aceptación en las políticas

globales del estado.

Posteriormente, de esta tolerancia se pasa a una aceptación creciente; si se supera el principio de que cultura es sinónimo de ideas, creencias y realizaciones de un grupo reducido y se acepta que la cultura es un hecho sin el cual no puede existir una colectividad humana necesariamente hay que aceptar que no existen pueblos ni, dentro de un pueblo, estamentos sociales incultos y que no cabe hablar de culturas superiores y culturas inferiores sino de culturas diferentes lo que lleva a concluir que los sectores sociales denominados "pueblo" tienen una cultura que difiere en muchos aspectos de la tradicionalmente aceptada cultura elitista la misma que difícilmente puede ser calificada de inferior, ya que sería arbitrario establecer un parámetro que nos permita hacer comparaciones entre lo elitista y popular ya que cada tipo de cultura tiene sus propios criterios para definir lo que es más o menos, mejor o peor. Entre quienes aceptan la existencia y operatividad de la cultura popular piensan muchos que se trata de una cultura de segunda categoría. Actitudes de este tipo presuponen un juicio de valor favorable a la cultura elitista y consciente

o inconscientemente se parte del principio de que aceptar la cultura popular es hacer algo así como una "generosa" concesión. Detrás de esta actitud subyace un complejo de inferioridad que lleva a sobrevalorar lo que por cultura, por siglos, ha entendido el orden establecido.

Identidad nacional y cultura popular

Desde hace algunas décadas se habla, cada vez con más insistencia de la identidad nacional, de la necesidad de afianzarla y reforzarla. Más allá de las citas a este concepto -en ocasiones demagógicas y oportunistas- la noción de identidad nacional se fundamenta en la diversidad de culturas que se patentiza en las peculiaridades que los conglomerados humanos tienen. En este sentido, una política que pretende robustecer la identidad nacional tiene que tratar de proyectar sus acciones en las múltiples esferas de actividad, partiendo en la medida de lo posible, de aquellas particularidades que culturalmente nos distinguen de otros conglomerados humanos. La antítesis de la identidad nacional es la dependencia mental que indefecti-

blemente deviene en copia. Aun suponiendo que políticas elitistas-dependientes que sobrevaloran integralmente lo foráneo y desprecian con vergüenza lo propio den resultados material y económicamente más eficaces, se estaría poniendo en práctica una repetitiva tendencia humana: priorización de lo material sobre lo no material, es decir, se estaría “vendiendo el alma al diablo” o la primogenitura por un plato de lentejas.

Si aceptamos este presupuesto, se plantean otros interrogantes: ¿En dónde se encuentran los rasgos culturales definitorios de nuestros pueblos? ¿Qué acciones deberían realizarse para que ellos sirvan de fundamento al desarrollo del conglomerado social? ¿En qué medida se debe recurrir a ellos? ¿Hasta qué punto es factible realizar lo planificado? En términos generales podríamos afirmar que los elementos definidores de nuestra identidad nacional se encuentran en muy alto grado en lo que denominamos “cultura popular”, es decir en lo que a través de los años los llamados sectores populares han venido creando y practicando para expresar sus apetitos vitales, sus concepciones de lo

bello y de lo feo y organizar sus vidas de acuerdo con sus ideas, creencias y cosmovisiones.

Ajena a los mecanismos formales de transmisión de cultura controlados por el poder político y económico como la educación institucionalizada, los medios de comunicación etc. la cultura popular sobrevivió gracias a la práctica permanente de sus rasgos, a la transmisión de generación a generación de los mismos configurando lo que hoy denominamos tradición. Frente a la tradición que se encuentra abrumadoramente en la cultura popular, pueden darse dos posiciones contrapuestas: renunciar a ella considerándola una rémora, algo así como un lastre del pasado que frena e impide la proyección de las colectividades hacia el futuro. Este planteamiento se relaciona con un juicio despectivo hacia la cultura popular en el sentido de que el mejoramiento de las condiciones globales de vida sólo es posible gracias al progreso que implica superación del pasado y desvinculación, lo más radical posible, de lo que suene a tradición.

La otra cara de la moneda preconiza una preservación total e ínte-

gra de la tradición rechazando cualquier modificación que se pretende llevar a cabo. El fundamento de este punto de vista se encuentra en el principio de que “cualquier tiempo pasado fue mejor” y de que, en consecuencia todo cambio es sospechosamente negativo.

Ambas posiciones, por se extremas, no son ni correctas ni constructivas. Un árbol consta de raíces, tallo, ramas, hojas, etc. y solamente sobrevive a plenitud si es que permanecen sus componentes integrales. Acudiendo a una analogía, si es que destruimos sus raíces (el pasado), el árbol muere; y si, a la inversa, si es que sistemáticamente deterioramos su tallo y ramas, puede ocurrir lo mismo, existiendo la posibilidad de que la permanencia de las raíces pueda dar lugar al retoño, es decir, a la revitalización de los componentes externos (presente). La posición correcta sería la de preservar la tradición, pero admitiendo las inevitables y muchas veces beneficiosas innovaciones. El ser humano vive siempre presente o presentes, pero los presentes indefectiblemente se encuentran configurados por el pasado, y muchos de los actos que realizamos en un momento dado cobran cabal

sentido en virtud de hechos que se perfeccionarán en el futuro. Por mucho que nos empeñemos, no podemos vivir un presente desvinculado de las otras dos dimensiones. Lo que hemos afirmado a nivel individual es válido y quizás más a nivel social.

No tiene sentido conservar la tradición como una mera reliquia carente de vigencia, algo así como una colección de piezas de un museo arqueológico. la tradición debe preservarse inserta en el presente y por lo tanto sujeta a la dinámica de cambio que es esencial al devenir temporal. Rasgos tradicionales del pasado están sujetos a la dinámica ya que cultura que no cambia tiende a perecer. El pasado está y no es posible modificarlo en ningún sentido, mas los rasgos que se insertan en el presente y se proyectan al futuro son susceptibles de modificación.

Las culturas vernaculares, es decir las que preservan con un mayor grado de pureza los contenidos indoamericanos, si bien no las podemos considerar populares-mestizas, juegan un papel importante en la identidad nacional con las debidas

aclaraciones. Las culturas vernaculares son proporcionalmente reducidas y casi siempre se encuentran en zonas marginales. Culturas como las Huaorani y Achuar subsisten en el estado ecuatoriano, pero están muy poco integradas a la cultura global; rasgos como los de la chicha mascada o la tzantza que se dan en culturas de la amazonía, son consideradas por las grandes mayorías ecuatorianas como elementos exóticos y sería forzado entenderlos como partes de la cultura popular. Los grupos indígenas de la sierra tienen una situación distinta. Habiendo estado por más de cuatro siglos sometidos a un proceso de dominación, si bien conservan algunos elementos del pasado precolombino como el idioma quichua, en lo demás podemos observar un mestizaje intenso. Tal es el caso del sincretismo religioso. Otros elementos como el vestuario fueron introducidos por los españoles y han sido conservados por las comunidades indígenas.

El ámbito de la cultura popular

La propuesta de políticas relacionadas con la cultura popular requiere de una determinación de un

ámbito en lo geográfico y en lo humano. Si hablamos de cultura popular del Ecuador, sería irreal y miope circunscribirnos a las fronteras políticas. Las semejanzas y vinculaciones en este campo entre el Ecuador y el mundo andino son muchísimas y en menor grado existen elementos comunes importantes entre nuestro país y América Latina. Las similitudes culturales entre el Ecuador y México o Chile son sustancialmente mayores que las que existen entre nuestra patria y Polonia o Tailandia. Acciones y programas deben tomar en cuenta lo andino y lo latinoamericano pues la integración a la que tanto aspiramos tienen sus más fuertes obstáculos en lo económico y en lo político y los nexos más estrechos en lo cultural.

Otro punto digno de muy seria consideración es el de la dependencia. Las políticas culturales tradicionales han sido privilegiantes de las elitistas y éstas se han fundamentado en la dependencia, de España durante la colonia y de otros países europeos especialmente Francia luego de la independencia. Consciente y expresamente los detentadores del poder político y económico identificaron cultura con lo europeo

e incultura con lo vernacular y lo mestizo. La aceptación de las culturas popular y vernacular no ha eliminado a la dependencia; con el imparable y acelerado crecimiento de los medios de comunicación y con las facilidades del intercambio personal, el fenómeno de la dependencia se da masivamente. Programas de televisión, cine, revistas a las que tienen acceso los ecuatorianos especialmente en las áreas urbanas sistemáticamente exponen a los individuos a patrones culturales y sistemas de valores foráneos. Necio sería pensar en un aislamiento total; a esta altura de los tiempos vivimos un permanente intercambio de culturas y no es posible cambiar el mundo, pero sí es pertinente ofrecer a la ciudadanía alternativas de nuestros pueblos en esta creciente exposición a los medios de comunicación, pese a la desventaja que en su manejo tenemos con los países desarrollados.

No es tarea simple definir con rigor los límites entre lo popular y lo elitista. El profesor colombiano Manuel Zapata Olivella nos habla de tres elementos básicos que en permanente interacción configuran las manifestaciones económicas, sociales y estéticas de la llamada cultura

nacional de los países latinoamericanos:

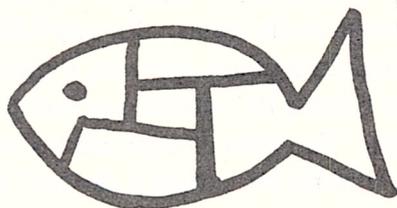
a) El académico-científico de la cultura clásica caracterizado por la influencia aculturizadora de la colonización europea en la cual se encuentran imbuidos valores de la cultura criolla.

b) el empírico de la cultura tradicional (vernacular) nutrido principalmente de las experiencias vivenciales de raíz indígena mezclados o no a otros valores empíricos africanos o europeos.

c) El semitécnico de la cultura popular que se ha desarrollado históricamente a partir del constante sincretismo de los anteriores y cuya tendencia es incorporar nuevos valores tecnológicos.

Dada la permanente interacción es extremadamente difícil establecer en situaciones límites hasta dónde llega lo vernacular y desde dónde empieza lo popular, hasta dónde alcanza éste y cuál es el inicio de lo elitista. Entre lo popular y lo elitista podemos hablar de una "tierra de nadie" en la que conviven estrechamente unos y otros.

La dinámica cultural nos permite hablar de un doble proceso: la popularización de lo elitista y la elitización de lo popular. Rasgos privativos de las élites, con el decurrir del tiempo se incorporan al pueblo, lo que lo podemos observar en forma muy clara en la moda. Tipos de vestido que inicialmente solo usaban personas de los altos niveles sociales, posteriormente los usa el pueblo, casi siempre cuando las élites han optado por otra moda así, con el decurrir del tiempo, lo que fue elitista se transforma en popular. A la inversa, contenidos que en una época eran claramente definitorios de lo popular los incorporan las élites, tal es el caso de cierto tipo de comidas típicas. Se considera de buen gusto en las altas esferas sociales ofrecer en importantes invitaciones platillos totalmente populares.



Niveles de financiamiento

Si hablamos de políticas para promocionar la cultura popular, deben éstas superar la simple tolerancia. Así como el estado ha invertido importantes sumas de dinero y energías para difundir y posibilitar el cultivo de ciertas manifestaciones de cultura elitista -la creación y mantenimiento de una orquesta sinfónica, por ejemplo-, es importante que se dediquen fondos para manifestaciones de la cultura popular y que no se deje que ellas queden libradas a la iniciativa de las comunidades como ocurre con festividades como el Pase del Niño, en Cuenca, las celebraciones del Corpus o San Juan, o el rodeo montuvio en varios sectores de la costa. Concursos, salones y bienales casi en su totalidad se limitan a lo elitista en pintura, literatura, música, etc. pero en muy pequeña escala los sectores públicos y privados han realizado esfuerzos económicos para promociones similares de la cultura popular.

En el sector público existen organizaciones financiadas por el estado como la Casa de la Cultura Ecuatoriana y la Subsecretaría de Cultura entre otras con plausibles

propósitos de robustecer la cultura, aunque se admita y líricamente se alabe a la cultura popular, los fondos dedicados a éste son mínimos si comparamos con lo que se destina a lo elitista. Lo que ocurre con organizaciones internacionales o financiadas desde el exterior con fines similares es igual. Para sentar bases sólidas sería conveniente que las mentadas instituciones dediquen un significativo porcentaje de sus presupuestos a la cultura popular. Necio sería pretender que para la promoción de la cultura popular se eliminen las acciones y manifestaciones de la cultura elitista. Se cometería el mismo error de antaño cuando en aras de “civilizar” al pueblo se agredía y desalentaba lo popular. Lo deseable es que a este marginado sector se le dé un tratamiento igualitario.

La cultura popular en la educación

Anotábamos anteriormente que la educación formal es esencial para la preservación y aliento de la cultura y las culturas. Es necesario corregir el error que en el pasado se cometía al estructurar los sistemas conforme a los patrones y contenidos elitistas-dependientes. Los planes y pro-

gramas debe modificarse la presencia de lo popular y de lo vernacular en el país. En un cercano pasado planes y programas de estudio tenían la finalidad de monopolizar los patrones elitistas no solamente en las áreas técnicas y científicas sino en aquellas portadoras de mensajes humanísticos, sociales y estéticos. La guerra de los treinta años o la unificación de Alemania tenían más importancia y vigencia para quienes asistían a colegios secundarios que el Tahuantinsuyo o la guerras de la Independencia. Hablar de artistas plásticos era hablar de los grandes renacentistas e impresionistas. La música estaba identificada con el clasicismo y el romanticismo. En las últimas dos décadas algo se ha cambiado, lo popular ya no suena a mal gusto, pero muchísimo queda por hacer en este terreno.

Al hablar de educación formal no debemos limitarnos a lo que se enseña en las aulas. En actividades extra-aula tienen que ver, y mucho, las formas de cultura que comentamos. También en este campo se ha avanzado, los cantos y danzas “típicas” se presentan más frecuentemente en escuelas y colegios inclusive del sector urbano. Cada vez más escue-

las y colegios toleran que indígenas y en algunos casos mestizos, concurren a clases con los vestuarios propios de sus comunidades, pero se puede avanzar más. Los denominados trabajos manuales o las cátedras de opciones prácticas podrían ser vehículos ideales para que el estudiante trabaje en tareas artesanales en las que se manifiesta en forma muy rica la cultura popular.

Coordinación de acciones

Existen en el Ecuador organizaciones nacionales e internacionales vinculadas a la cultura popular en el área total o en área específicas junto con otras que abordan la cultura en forma global y que, teóricamente cuando menos, tienen que ver con lo popular. Creemos que la descoordinación entre estas organizaciones atenta contra la eficacia de las acciones. Con un sentido de competencia negativo o a causa del quemimportismo, a veces se duplican innecesariamente obras y a veces no se toman medidas importantes y constructivas a la espera de que alguna otra organización tenga la iniciativa. Tarea importante en las políticas destinadas a la promoción

de la cultura popular sería la de, luego de realizar un análisis de posibilidades y metas de estas organizaciones, coordinar sus actividades y si es que es necesario conseguir que algunas de ellas estén a cargo de dos o más. Ni siquiera podemos hablar de una información adecuada sobre la existencia misma de las actividades de las mentadas organizaciones.

Turismo y cultura popular

El fenómeno creciente del turismo incide en la cultura popular y su formación; viajes con propósito recreativo dan lugar a que se trata de observar manifestaciones culturales que no se dan en los países o regiones de origen. Lo que podemos mostrar para este propósito, además de la naturaleza, son las manifestaciones de cultura popular y así satisfacer los intereses del turismo, pero es necesario tener cuidado suficiente para evitar modificaciones falsificantes de estos aspectos simplemente para engañar a los visitantes quienes, al no tener un conocimiento apropiado de nuestro medio, carecen de elementos de juicio para distinguir entre lo real y lo falsificado. No hay que caer dentro de este aspecto en modi-

ficaciones de la autenticidad y la calidad de los contenidos de la cultura popular realizando cambios de acuerdo con los deseos del turista o la obtención de mayor utilidad. En el mundo de las artesanías, suele hablarse internacionalmente de las “artesanías de aeropuerto” y “artesanías a la carta” haciendo referencia con estos términos a la pobreza en autenticidad y a la deficiente calidad, pues la compra en aeropuerto la realiza el viajero al apuro y muy frecuentemente con los últimos dineros que le quedan en moneda nacional. Obviamente los mencionados calificativos no se limitan físicamente a lo que se vende en lo aeropuertos. Consideramos que son necesarias acciones coordinadas entre las políticas de turismo y las de cultura popular. Frecuentemente el turismo receptivo prioriza el atractivo y en consecuencia es la incorporación de dinero a los rasgos culturales auténticos. Es en este campo importante velar por la autenticidad tanto más que en muchos casos de ella depende la imagen que de nuestro país llevan los visitantes.

Museos y programas

La valorización o revalorización de lo popular no debe limitarse a declaraciones líricas o a fogosos discursos. Es preciso incorporar sus manifestaciones en los mecanismos de difusión de los sectores público y privado. Los museos y las galerías preponderantemente se concentran en lo elitista, excepción hecha quizás de lo arqueológico que tiene alto valor histórico. Lo popular muy poca presencia hace en los museos, por una parte son contados con los dedos de la mano los especializados en esta área y en los más generales la sección popular, si es que existe, es muy reducida. No suele escatimarse recursos económicos, por cuantiosos que sean, para adquirir y montar piezas elitistas, pero las actitudes económicas varían sustancialmente si se trata de objetos populares. Materiales de difusión (videos, audiovisuales, etc.) corren similar suerte que las piezas de museo y peor aún, más grave es la situación de los programas de televisión. Las políticas destinadas a promover la cultura popular deben tomar muy en cuenta este problema y proponer y financiar los cambios pertinentes.

Cultura popular y gran público

La cultura popular tiene sus protagonistas: el pueblo en el sentido amplio de la palabra y estos protagonistas merecen apoyo moral y económico. Es indispensable que los individuos o comunidades se autovaloren y se sientan orgullosos de sus realizaciones a la vez que dispongan de medios económicos para mantenerse en su mundo de valores. Pero también es fundamental que las actitudes frente a la cultura popular cambien en el gran público. Si el gran público aprende a gozar de la cultura popular, a deleitarse con sus manifestaciones, su peso en la sociedad global crecerá imparablemente. En el ámbito de las artesanías, hay quienes consideran que las actividades de las instituciones vinculadas a ellas deben exclusivamente realizarse en favor inmediato y directo de los artesanos; este punto de vista adolece de miopía pues los programas dirigidos al gran público redundan generosamente en beneficio del artesano. Si el gran público aprende a apreciar, valorar y amar las artesanías se convierte en un comprador y si el número de compradores aumenta algo similar ocurre en la demanda teniendo el artesano

asegurada o mejorada la venta de sus trabajos. Lo dicho de las artesanías es aplicable, con las variaciones del caso, a otras formas de cultura popular.

Lo popular como inspiración de lo elitista

Lo popular y vernacular no constituyen dos mundos aislados e incommunicados entre sí; una vinculación altamente positiva se da cuando los primeros sirven de punto de partida o fuente de inspiración a lo segundo. Pinturas como las de Guayasamín o Kingman, por citar unos casos, son evidentemente elitistas pero su temática está inspirada en el mundo de lo vernacular y lo popular. Un ejemplo más espectacular

es el de las novelas latinoamericanas del "boom" que han logrado total aceptación mundial en la corriente denominada realismo mágico. Nadie discute que novelas de García Márquez, Jorge Amado, Demetrio Aguilera Malta son elitistas, pero su poder viene de la inspiración en motivos de la cultura popular. Desconozco si es que estos novelistas y muchos otros trabajaron sus obras

conscientes de dignificar y promover la cultura popular y si es que pensaron en “políticas” con este propósito, pero lo real es que nadie ha logrado tornar respetable la cultura popular como estos escritores.

Un libro sería corto para ampliar y abordar todas las posibles estrategias que deberían vertebrar las políticas destinadas a promover la

cultura popular, pero en homenaje al tiempo concluyo esta intervención manifestando que viviendo una época de tolerancia y aceptación crecientemente generalizada de ella, no debemos quienes a título personal o como responsables de instituciones específicamente comprometidas con la cultura popular nos hemos vinculado más con estos fines, dejar pasar esta oportunidad.



LA TECNOLOGIA ARTESANAL DEL ECUADOR, DURANTE LA COLONIA

1.-La organización de la economía colonial

Hasta mediados del siglo XVI, la sociedad colonial desarrollaba una actividad económica sustentada en la agricultura, en la ganadería y en la minería, que son las actividades primarias, a partir de las cuales se diversificaron, otras, de orden secundario y terciario que se desarrollaron a nivel regional, según la oportunidad lo ofreciera.

Por lo menos en el Austro del Ecuador encontramos que, a la par

que la minería, que era la actividad dominante entre los colonos-vecinos de las primeras ciudades, prosperaba la ganadería, por ser actividad casi natural, compatible con la poca mano de obra (1) asequible, antes de la organización de las mitas. Además, porque era recurso de pronto expendio en los reales de minas, donde circulaba dinero y era objeto de demanda.

La minería atraía a los mercad-

eres que trajinaban por la rutas de la carrera de Quito o la carrera de Lima, comprando y vendiendo los productos de la tierra y los procedentes de España, de México o de Filipinas.

Luego que se disiparon los sueños de rápida prosperidad, por el decaimiento de la minería, por efectos de la política económica de la monarquía, fue sustituida por la agricultura .

A inicios del siglo XVII, eran los agricultores y los ganaderos convertidos en terratenientes y en “señores de ganado” los que acaparaban asimismo la mano de obra indígena, en abierta oposición a los empresarios mineros. Unos y otros amparados en una concepción señorial de la sociedad acapararon en su beneficio, la mayor parte del poder económico y político.

Durante la Colonia, la actividad económica estaba dirigida por el deseo de lucro, a través de la práctica mercantil ejercida por miembros de la clase dominante. Estos lo hacían al por mayor, llevando productos de la tierra a los mercados exteriores: eran los mercaderes, protegidos por el Estado para hacerlo, como ac-

tividad de “hombres honrados, de buena opinión, vida y fama, abonados y ricos.” (2) La economía interior de los pueblos coloniales estuvo estrictamente intervenida por el estado, preocupado por el mantenimiento de un orden social, controlado por la aristocracia interesada en coartar la actividad organizada de una posible burguesía que podía desarrollarse, en la actividad artesanal gremial donde era posible que se afianzara y controlara cuotas de poder económico y político.

Esta posibilidad fue estrictamente controlada por las disposiciones municipales de aprovisionamiento de los productos de consumo y por la regulación de los precios establecidos por ordenanza.

En la sociedad colonial, existía una decidida ambición de lucrar “...en mohatras, dineros a logro, compras de escrituras o ventas de mercaderías fiadas a bajos precios, préstamos a mineros a pagar en piñas de plata, contratos de cadenas de oro, en que pierden de una mano a otra los que los toman parte de su peso...” (3). Como resultado de esta preocupación hubo un acaparamiento de riqueza en manos de los hidalgos o de los ricos

comerciantes que afirmaron su poder en bienes raíces y artículos preciosos de joyas y metal noble. Incluso los caciques indígenas que eran los aliados de los dominadores empezaron a acaparar tierras, ganados y bienes muebles. Pero también los indios ordinarios entraron al círculo económico, aprendiendo los oficios manuales que eran menospreciados por los españoles (4), pero necesarios para el aprovisionamiento de productos elaborados.

Los menos beneficiados de este sistema fueron los indios campesinos conciertos, quienes, percibiendo un sueldo mínimo, llegaron a ser sujetos de servidumbre, cuya mano de obra codiciaban todos “porque esa es la riqueza de los encomenderos, de los soldados, de las religiones y de todo el restante de los que viven en esta tierra, y ése se tiene por rico que tiene indios, propios o adquiridos para trabajar con ellos...” (5) Pero incluso ellos, al constituirse en conciertos o mitayos contratados por un salario muy bajo, se ponían en capacidad de acumular o pagar en dinero sus impuestos u otros servicios.

2.- Limitado desarrollo tecnológico:

La búsqueda de beneficio económico tuvo un límite, en la imposibilidad de aumentar o mejorar la producción, debido al escaso desarrollo del instrumental tecnológico. Pues, hasta el siglo XVIII, en que tuvo lugar la revolución industrial en el Norte de Europa, persistió en España una tecnología neolítica que se utilizó durante toda la Antigüedad y Edad Media, consecuente con los hábitos poco exigentes de una sociedad agraria

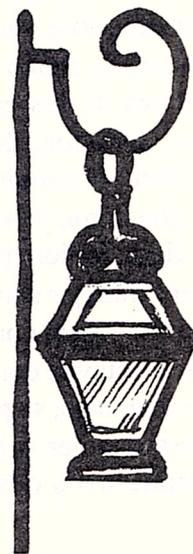
Comparando el instrumental tecnológico de los españoles, al momento del choque con las culturas indígenas ecuatorianas, y su dominación durante la Colonia, no encontramos una diferencia tan abismal que signifique una brecha insalvable, como la que se produjo, luego de la Revolución Industrial, entre los países desarrollados y los subdesarrollados. En efecto, excepción hecha del arado mediterráneo empleado en la agricultura, cuya utilización implicó la utilización de los bóvidos, como animales de tracción, y del uso de la rueda con sus respectivas aplicaciones tecnológicas, por

ejemplo el torno, no encontramos más novedades en el aporte español que mejorara la vida de los pueblos indígenas ecuatorianos, pues está demostrado que la horticultura intensiva precolombina era tan eficaz, como la agricultura de arado, para proporcionar buenas cosechas y mantener una población numerosa; y que el uso del torno de origen europeo, donde se aplica el trabajo de la rueda, no mejoró la calidad de la cerámica indígena, modelada a mano que decayó durante la Colonia. Respecto del uso de la carroza, durante la Colonia, no encontramos constancia documental. El transporte a distancia se hacía a pie o a caballo, distinguiéndose solamente las bestias de silla de las de carga.

Por la evidencia de los artefactos prehispánicos de uso práctico, en la actividad productiva, tal como la manifiestan los vestigios arqueológicos, llegamos a la conclusión de que el instrumental indígena tenía todos los elementos del hispánico, con la única diferencia del material de que estaban hechos, generalmente de piedra, hueso o cobre o cuando más de bronce, por no haber conocido el hierro y el acero las civilizaciones americanas. Luego que tuvo lugar la

dominación colonial lo único que se produjo fue una sustitución de materiales, igual que se dio en la historia antigua europea, cuando el instrumental neolítico fue perfeccionado, al descubrirse y generalizarse el uso de los metales.

De manera que, si a esta sustitución de materiales gustamos denominar “mestizaje cultural”, no hay inconveniente, pues expresamos la efectiva “mezcla” que se produjo, a nivel de una tecnología preindustrial, en que estaban involucrados tanto indígenas como españoles.



Lo dicho se evidencia, por la manera tan natural de encontrar artesanos por parte de los españoles, durante la Colonia, en cualquier poblado indígena. No es casual que Gil Ramírez Dávalos, apenas fundada la ciudad de Cuenca haya sacado de sus tierras a Cristóbal Lleuin, Luis Lleuin, Andrés Lleuin, Cristóbal Jincani, Alonso y Rodrigo, “Para que aprendiesen y usasen el oficio de la carpintería y sirviesen a los vecinos de la ciudad” (6)

3- Actividades Primarias.

3.1 Agricultura

Los pequeños pegujales de los indios que, cuando más, llegaban a tres o cuatro cuadras, donde se sembraba la chacra familiar, podían muy bien seguir cultivándose según la primitiva manera hortícola de alto rendimiento, utilizando el bastón de cultivo. En las colecciones arqueológicas de los Museos apreciamos la existencia de lampas o azadones de piedra que, seguramente, durante la Colonia se cambiaron de material, al adoptarse el hierro. Un elemento nuevo fue el arado y el buey introducido por los españoles,

como lo hizo Fray Jodoco Riki a quien se considera como el pionero en enseñar a arar a los indios y quien introdujo el trigo, gramínea que necesitaba un tipo de cultivo extensivo, propio de los latifundios de los dominadores.

Nótese la primitiva tecnología del arado, fabricado completamente de madera sin un clavo de metal, excepción hecha de la reja de hierro templado, amarrado a la vertederas con coyundas de cuero de vaca.

El arado permitió roturar amplias extensiones de tierra con la ayuda de la tracción animal que sin embargo, no evolucionó más. Nunca fue introducido el arado pesado, con un juego de ruedas y tirado por caballos, como vemos en el Norte de Europa, utilizado para la roturación de las tierras gredosas.

Una vez introducido el arado liviano fueron los indios quienes lo manejaron en el cultivo de la tierra, adoptándolo definitivamente, junto con la “yunta” de bueyes, que se incorporaron en sus medios de trabajo.

La cosechas se hacían utilizando

abundantemente mano de obra indígena, con la ayuda de hoces de hierro para la siega y “tipidores” para deshojar el maíz cuyo repartimiento se hacía por orden de la autoridad municipal. Ellos eran quienes luego desgranaban a mano el maíz o trillaban el trigo, en las eras de la hacienda, haciéndolo pisar por animales o golpeándolo con varas, hasta desprenderlo de la paja. Luego se lo aventaba hasta dejarlo limpio y en estado de guardarlo en los graneros. Estas prácticas sencillas han sobrevivido hasta ahora, en el campo, donde todavía se conserva la rudimentaria tecnología agrícola colonial.

3.2 Ganadería

Con el advenimiento de la dominación colonial empezó la ganadería, en el Ecuador. Pues antes, salvo las manadas de camélidos de propiedad del Inca que fueron consumidas por los españoles, durante las guerras civiles, no hubo ganadería; los conquistadores trajeron a los bóvidos, equinos, óvidos y suinos que conforman la cabaña criolla. Los primeros en reproducirse fueron los cerdos que correteaban sueltos por las calles de tierra de las incipien-

tes ciudades, rompiendo las acequias de agua y dañando las plazas. La compañía del chanco, ora suelto, ora encerrado en un chiquero, en la huerta de la casa, debía haber sido lo normal, tal como lo es todavía, en las poblaciones pequeñas campesinas. Pronto prosperó el ganado ovino, vacuno y el caballar gracias a los abundantes pastos existentes en praderas no frecuentadas, antes, sino por el venado, apto para la cacería. Los dueños de hatos hacían el conteo todos los años, de su ganado que se multiplicaba rápidamente. Como era natural, para la economía hacendaria, era necesaria la presencia de los indios vaqueros y pastores que pronto aprendieron a apreciar las bondades del gando mayor y menor: la única manera de procurarlos era obtenerlos como parte de pago por su trabajo o bien robándolos al patrón, apareciendo, así el abigeato. El ganadero español, hasta entonces se había contentado con cortar rabos y orejas para distinguir sus reses del vecino, pero al aparecer el abigeato hubo necesidad de marcar el ganado con un sello exclusivo solicitado legalmente al Cabildo Municipal que llevaba el control de los hierros para herrar los ganados.

El ganadero no aparecía en su hato, sino para contar el ganado y herrarlo anualmente. Los indios lo harían todo manualmente, incluido el ordeño de leches y su procesamiento, en cuajadas.

El caballo, animal de monta, y, por tanto, más apreciado, era objeto de mayores cuidados como se evidencia por la siguiente tarifa impuesta a los herradores de caballos de la ciudad de Cuenca el 10 de septiembre de 1588.

- ”por herrar por primera vez un caballo de pies y manos: 4 reales
- por reherrar de pies y manos: 3 reales
- por sangrar un caballo: 2 reales
- por sangrar y cargar: 4 reales
- por castigar un caballo: 2 pesos
- por labrallo: 2 pesos
- por quitar los tábanos y sacar el haba 2 reales”. (1)

Para el aprovisionamiento de carnes a la ciudad o bien se hacía por reparto entre los señores de ganado o bien se remataba en favor de algún postor quien llevaba al matadero al ganado donde, seguramente, era faenado a cuchillo por algún indio

matarife de los que servían como mitayos. El chancho era el animal sacrificado en los festines, faenado completamente a mano, con la ayuda del cuchillo carnicero y de la paila de bronce donde hervir las carnes.

3.3. Minería

La actividad económica de más prestigio en la Colonia fue la minería, por la ambición que tanto el Estado español como los vasallos, mostraron de poseerlo, convencidos de que ... “la riqueza y abundancia de plata y oro es el nervio principal...” (8) de la economía. La política económica de la monarquía privilegió la posesión de los metales preciosos, sobre cualquier otra actividad económica productiva y dispuso todo lo conducente, principalmente en lo que a provisión de mano de obra indígena se refiere, para que se exploten. Los españoles lograron apañar con la Corona el recurso de la mita, principalmente para el laboreo de las minas, hasta casi convertirse en expresiones sinónimas: que, a su vez, significaban lo mismo para el atribulado indígena que se consumía en los socavones de las minas, sacando el oro y la plata para su

patrones, “con las barretas en las manos, trabajando y sudando” (9).

Porque no había otra alternativa. El Virrey don Francisco de Toledo quien fue el primero en reorganizar la mita colonial, destinada a las minas, dudó mucho antes de resolverse, por la inhumanidad que ello significaba; pero, al fin se convenció de que no había otra salida, pues no había tecnología sustitutiva y ordenó que “hase de dar forzosamente por los Virreyes y gobernadores distribución de indios para las minas del reino...” (10)

La tecnología minera de los españoles era similar a la de los indígenas, en cuanto a laboreo de las vetas y placeres auríferos se refiere, trocándose, únicamente los cinceles y hachas de cobre y bronce indígenas por las barretas de hierro españolas.(11) Pues, hasta el siglo XIX no evolucionó la minería europea, desde la época de los romanos.

Incluso hasta la adopción, a mediados del siglo XVI, del método de amalgamación por el mercurio, para la separación del oro y plata, los españoles, utilizaron el proce-

dimiento indígena de la “guaira”, para la fundición de los metales preciosos. El método de la “guaira”, exigía poseer minas ricas en metales preciosos y abundancia de combustible (leña o paja) que quemar, debajo de los crisoles. Si cualquiera de los dos elementos faltaba, implicaba una crisis en la producción metalífera, de consecuencias impredecibles para la economía. Pero esto no sucedió gracias a la adopción del único adelanto tecnológico que desarrollaron los españoles durante la Colonia: La amalgamación del mercurio con las menas de oro y plata. Esto les permitió, por una parte, rescatar el metal de las menas pobres y consumir menos combustible, dado que el mercurio precipita a temperaturas no muy altas. El método de amalgamación del mercurio fue descubierto por los alemanes, en el siglo XV, e introducido en España y América, con beneplácito de la Monarquía (12) en el siglo XVI. Este método se hacía en patios, rodeados de paredes, donde se beneficiaba los metales, con toda la peligrosidad del caso, para los obreros indígenas, expuestos a las emanaciones deletéreas del azogue, que acortaba inexorablemente sus vidas.

La extracción de los metales implicaba, además de sacarlos del subsuelo, "chancarlos", triturarlos con molinos de mazos accionados por corrientes de agua que atravesaban la zona minera, capaces de desmenuzar la roca, previo a su beneficio por el método del azogue. Estos molinos podían ser accionados también por caballos. (13).

Los indios cargueros y las reuas transportaban la mena desde las bocaminas hasta los molinos ubicados en los barrancos, para su trituración; luego volvía a ser enviada por el mismo medio, a los patios de amalgamación. Nos podemos hacer una idea de las expectativas de producción de los mineros si consideramos el caso de Rodrigo de Sandoria y Juan de Cobos, asociados con José de Linares, para explotar, en 1605, 160 varas de minas, en Malal (Cañar) comprometiéndose a construir un ingenio de seis cabezas, movido por caballos, capaz de moler 50 quintales diarios de mena para su beneficio (14). No existe constancia documental de que esta meta se cumpliera, por la concurrencia de varios limitantes, insalvables. Principalmente porque nadie quería colaborar en la explotación, de las

minas de la región suplantadas por la explotación monopolista de las minas de plata de Potosí o de mercurio de Huancavelica, en el Alto Perú. La Corona española prohibió la producción de mercurio en las minas del pueblo de Azogues (Cañar) para evitar su contrabando, concentrando toda la producción y control fiscal en las enormes minas de Huancavelica. Como es natural, las minas, principalmente las de la antigua provincia de Cuenca, languidecieron hasta desaparecer por falta de mano de obra indígena que fue acaparada para otras actividades productivas.



4. Actividades secundarias

4.1 El trabajo artesanal y los gremios

La actividad económica colonial se diversificó en una serie de oficios menestrales que utilizaron los recursos obtenidos de la agricultura, ganadería y minería. Incluyéndose aquellas que se servían de materias primas en estado natural, como las arcillas para la cerámica y las maderas de los bosques y cerros para la carpintería. Estos oficios, constituyen, específicamente, las artesanías, ejercidas, en su totalidad, por los sectores sociales subordinados, particularmente de los indios ordinarios y de los mestizos, quienes han practicado constantemente la actividad manual hasta nuestros días, como complemento necesario de su economía.

Al inicio de la Colonia existió la preocupación, en la monarquía, por organizar la economía indiana, conformando los cuadros técnicos de quienes debían dirigir el proceso productivo de estos dominios. Desde Carlos V, se permitió la venida de profesionales extranjeros y peninsulares, hábiles sobre todo en las actividades relativas a la minería. Pero

también llegaron otros, igualmente conocedores de la faenas agrícolas, igual que de los demás oficios manuales (15). Esta búsqueda de gente hábil incluyó también a los indígenas, entre quienes encontraron la versátil, por experimentada, mano de obra, imponiéndoles una nueva visión del trabajo utilitario y una nueva simbología del arte (16).

Los miembros civiles de la clase dominante de la sociedad colonial, salvo contados casos excepcionales, no fueron inventores ni amigos de preocuparse por la calidad técnica ni artística de las obras realizadas, reduciéndose a una utilización pragmática y a un empirismo consuetudinario, alejado de verdaderos refinamientos. Los aristócratas de la Colonia eran gentes interesadas en la administración pública, en contabilizar réditos económicos y en litigar en los estrados judiciales. Hasta el siglo XVIII, en que se dejan sentir en América, las nuevas preocupaciones de la Ilustración, nuestras ciudades vivieron todavía el atraso científico y tecnológico preindustrial. La Iglesia, convertida desde el siglo XVI, en aliada de la dominación colonialista, fue la que impuso los parámetros a seguir en el establecimiento de los

programas de enseñanza escolar (con criterios todavía medievales) y en la sanción de la moralidad que, indudablemente tuvo que ver con la determinación del gusto estético, dominado por cánones religiosos.

De modo que debemos volver nuestra atención a los trabajadores manuales de los estratos populares de la Colonia, para encontrar creatividad estética, intercambio cultural interétnico y continuidad de tradiciones de tecnología y de arte presentes tanto en América precolombina como en Europa.

Al referirnos a la artesanía colonial debemos, obligadamente, hablar de los gremios y cofradías. Para empezar, no hemos topado, en la documentación histórica que hemos examinado, la prueba de que existieran gremios artesanos independientes en las ciudades coloniales. Más bien, nos hemos encontrado con el dato de que, en el siglo XV, en Castilla, Fernando III, el Santo, deseoso de evitar los monopolios tanto en el aprendizaje del oficio, como en el establecimiento de los precios de los productos elaborados, disolvió, en España, todas las cofradías no estrictamente religiosas, que aspiraban

imponer su monopolio manteniéndose sus sucesores, incólumes en esta política (17).

En España la pugna entre el Estado y los gremios se resolvió al final en el siglo XVI, en una imposición de la autoridad estatal y municipal en la regulación de salarios y precios. (18).

En las colonias americanas, por consiguiente, se impuso el mismo sistema de sujeción, acorde con el control político absoluto que impuso la monarquía, sin dejar posibilidad de que se organizaran los sectores populares. La legislación indiana no hacía ninguna referencia a que existieran "gremios" fuera del control del Estado: más bien prescribía "... que para fundar cofradías, juntas, colegios o cabildos de españoles, indios, negros, mulatos u otras personas de cualquier estado o calidad, aunque sea para cosas y fines píos y espirituales, preceda licencia nuestra y autoridad del prelado eclesiástico..." (19). De esta manera el control estatal era completo e incluso, justificado, porque tenía la aprobación de la autoridad eclesiástica.

El único gremio que figura en la Colonia es el de mercaderes conformado por aristócratas quienes elegían, prior y cónsules y tenían un propio tribunal para el conocimiento y sanción de los litigios internos.

En los demás oficios, se mantiene la designación de “gremio” pero sin el contenido social que tuvo en la Baja Edad Media cuando empezó a formarse la burguesía europea. El término es un nombre colectivo que designa a “todos” los artesanos de un menester. Existe la designación de “maestros mayores” hecha por el cabildo, como se lee en el acta de cabildo de la ciudad de Cuenca de 7 de enero de 1783. En esta sesión capitular los cabildantes designaron “de maizos (sic) mayores a Ignacio Albarracín con Alejo de tal (sic), maizos mayores a Juan Manuel Pazmiño y a Antonio Ramírez de maizos carpinteros a Antonio Nieto y a Antonio Figueroa; maizos herreros, Manuel Ortega y Patricio Avila; maizos herradores, al mismo Manuel Ortega y don Joseph de tal (sic) Chapetón; maizos pintores a Hilario Herrera y a Antonio Sarmiento, maizos zapateros a Juan Tarcán y Mariano Morocho, maizos albañiles a Matías Paviera y Francisco Pas-

tuzo, maizos barberos a Simón de Jesús y Ignacio Maygua, maizos sombrereros a Vicente González y a Pedro de la Torre; tintoreros, Pedro Falcón y Valentín Gómez. Todos los cuales comparecerán ante el señor alcalde ordinario de primer voto a hacer el juramento de fidelidad acostumbrado, trayendo la correspondiente lista, cada mayzo delegado, para que tuviesen en sus respectivas tiendas...”(20)

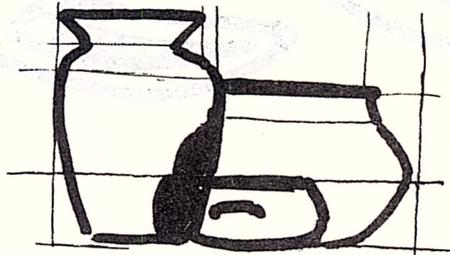
La intervención del poder político es clara en la organización de los “gremios” al imponerles el juramento de fidelidad ...”de usar fiel y legalmente cada uno en su respectivo oficio...” (21), con el que les obligaba a sujetarse a los estatutos y reglamentaciones establecidas por la autoridad civil. Esto significaba que no era el propio gremio el que imponía las normas a que debían sujetarse los miembros, sino aceptar las que les eran impuestas por la autoridad; que las autoridades gremiales no eran designadas democráticamente por sus miembros, sino a conveniencia de la autoridad de la ciudad; que, por tanto, no existía la necesaria solidaridad, ni sentido clasista, que les llevara a mirar por sus propios intereses. En una

palabra los artesanos de la Colonia no tenían fuerza política, por haber sido sojuzgados por el Estado absolutista. El dominio de la autoridad civil en la vida del gremio era completa: el gobernador podía ordenar cuáles de los “vagabundos”, entre los que se encontraban los miembros menos favorecidos de la clase popular, debían aprender los oficios. En efecto, el 6 de abril de 1822, el gobernador de Cuenca, ordenaba al cabildo que comisionara a los regidores para que “busquen todos los muchachos sean de la calidad que fuesen y se entreguen a los maestros que se designen para que los apliquen a la enseñanza de sus respectivas profesiones...”(22). En los casos menos extremos en que no mediaba una orden tan dictatorial todavía encontramos la presencia de la autoridad ordinaria del alcalde de la ciudad, ante quien se hacían los contratos de aprendizaje de los oficiales con los maestros artesanos (23). Esto encontramos, sobre todo en el siglo XVI, cuando empezaban a for-

marse estos “gremios”.

Por lo demás, el cabildo ordenaba que los artesanos dejaran sus chacras y vinieran a trabajar en las tiendas, a ellos asignadas, en la ciudad. Allí se reunían bajo la dirección de sus maestros mayores (24). Allí recibían las órdenes de la autoridad, para que trabajaran en sus oficios (25). El cabildo, por medio de sus diputados calificaba la calidad del producto elaborado (26) e imponía el precio para su venta (27) sin dar lugar a la libre concurrencia del mercado.

Durante la Colonia, el bajo desarrollo tecnológico de la artesanía no pudo salir de su atraso, porque la misma autoridad civil le imponía una inmovilidad, consecuente con su actitud de sobrevalorar la posesión de los metales preciosos, sin preocuparse por los problemas de la industria, de cuyo desarrollo dependía el porvenir del capitalismo.



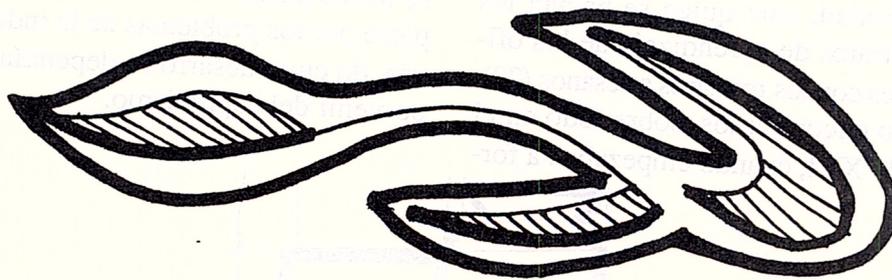
4.2 La molinería y panadería

La agricultura colonial, dueña del arado y del cereal panificable de más aceptación en la civilización occidental, el trigo, impuso su propia industria, destinada a molerlo y a procesarlo, mediante el horneado, hasta la obtención del pan.

Las ciudades de los españoles se llenaron de molinos, instalados en los barrancos de los ríos. Allí se instalaron las muelas de piedra que trituraban el grano, por acción del agua que movía el artificio hidráulico de uso generalizado en Europa durante la Baja Edad Media (28). En estos molinos apreciamos el escaso uso del metal, presente acaso, solo en los piñones que transmitían el movi-

miento. El molino de agua, fabricado todo de madera fue la máquina típica de la Colonia, como lo fue en Europa, hasta el siglo XVIII, donde además conocían el molino de viento. En todo caso había un sustrato tecnológico común entre los palurdos sanchos y los ingenios hidalgos de España y América Colonial.

El Cabildo tenía cuidado de dar las disposiciones necesarias para que el ganado del vecindario no pasara por las acequias de los molinos y las rompiera, ocasionando la paralización de los molinos (29). Igualmente ordenaba que los molineros no criaran pollos ni puercos, por el peligro de contaminación que, de tenerlos, ocasionaba al vecindario que acudía a moler su grano. (30).



Obtenida la harina, la tomaban los panaderos, para la fabricación del pan. Luego de amasarlo y moldearlo, a mano, lo cocían al horno.

Los hornos coloniales pertenecen a la tradición de la tecnología neolítica del Viejo Mundo (31) y son redondos capaces de obtener altas temperaturas y susceptibles de tener aplicaciones en la metalurgia, en la cerámica o en la fabricación del vidrio. El horno redondo de hacer pan, previamente recalentado con leña, es capaz de mantener una temperatura uniforme y apropiada para asar convenientemente la hogaza.

Los indígenas ecuatorianos precolombinos conocieron el horno abierto para cocer la cerámica y para fundir el cobre y el bronce que no requieren de temperaturas muy altas. Durante la Colonia sobre todo en las poblaciones indias cercanas a las zonas trigueras se construyeron los hornos españoles, de fácil construcción, hechos fundamentalmente de ladrillo o de adobe. En las ciudades, estos hornos se concentraron en los barrios destinados por la autoridad urbana a ser poblados por los panaderos.

4.3 Trapiches:

La siembra de caña de azúcar y el establecimiento de trapiches para la extracción del jugo y su cocimiento en pailas de bronce de que procedían las mieles y azúcares, data desde el siglo XVI, una vez establecida la dominación colonial. Esta actividad, añadida a la elaboración del aguardiente de caña, por la destilación, mediante el alambique, fue importada por los españoles, luego que aprendieron de venecianos y portugueses que monopolizaron la producción hasta el siglo XV.

Tenemos constancia de que, durante el siglo XVI, hubo el empeño de los españoles por aclimatar la vid, mediante la siembra de los sarmientos conocidos en España, en diferentes valles del Ecuador, habiendo obtenido resultados positivos, dada la tecnología aplicada, solamente en algunas zonas, donde aún persiste su cultivo, hasta nuestros días.

Pero desde el siglo XVII, comienzan a proliferar las haciendas cañadulceras, ubicadas en los pisos tropicales y subtropicales, donde sigue, todavía, cultivándose para la

obtención de mieles y aguardientes que se consumen en el mercado interno. La demanda de vinos de calidad era satisfecha por la importación directa de los mostos españoles, sumamente caros por los costes del transporte; o bien de los vinos de Pisco (Perú) de donde venían, en grandes botijas de barro, traídos hasta Guayaquil en el fondo del casco de los barcos y, hasta las ciudades serranas, mediante el sistema de recuas conducidas por harrieros.

4.4 Tenerías y talabarterías

La ganadería vacuna proveía de los corambres que necesitaban los artesanos de este oficio. El trabajo de curtir pieles fue introducido por los conquistadores y fue ejercido primero por españoles antes de que lo aprendieran los indígenas que les ayudaban en calidad de mitayos (32). Uno de los requisitos que impuso el Cabildo cuencano a los curtidores fue que el agua de la tenería no la echaran en el río, contaminándolo, ni laven los cueros curtidos en el río (33).

De las tenerías salían los cueros y cordovanes que utilizaban los talabarteros y zapateros para con-

feccionar sillas de montar, maletas, petacas, zapatos, y todo tipo de forros de muebles usados en la Colonia. Una particularidad de esta artesanía es que manifestaba un rasgo de arte mudéjar, practicado por los musulmanes árabes que convivieron en España, con los cristianos, durante los siglos XIII al XVI, antes de su expulsión, por los Reyes Católicos. El trabajo de cuero realizado por ellos manifestaba una ornamentación geométrica y naturalista, realizada con gran paciencia y habilidad, mediante el uso de molduras de hierro, calentadas al fuego. En la Colonia pudo desarrollarse este arte gracias a la presencia de árabes y judíos conversos emigrados de España y asimilados a la sociedad colonial, en calidad de artesanos. Ellos impusieron una tradición ornamental que sobrevivió, en el gusto criollo, aplicado a las artes menores, junto a los monumentos del arte barroco y neoclásico propio de los sectores dominantes de la sociedad colonial.

4.5 Obrajes y batanes

La multiplicación del ganado ovino, sobre todo en el centro y norte del Ecuador favoreció el desarrollo

armados, atendida por los indios de labor que trabajaban en los galpones aldaños. (38).

4.6 Carpintería

Una de las características de la tecnología de la Colonia preindependiente es el uso artesanal de la madera para la realización de toda clase de obras, cuya tecnología comparte la experiencia indígena precolombina y la española, en sus diferentes manifestaciones de carpintería, tallado, ebanistería y esculpido (39).

Al principio, la mano de obra capitada era española y procedía a veces, de otras ciudades, como Lima, para la dirección de las construcciones navales de Guayaquil (40). La tecnología española era más eficaz que la indígena, representada por la sierra, el serrucho, el escoplo, la gubia, el cepillo, la broca y el torno de carpintería, que revolucionaron la carpintería indioamericana (41). Luego, los indios aprendieron bien el oficio y fueron capaces de hacer todos los trabajos estructurales y decorativos, sobre todo de la arquitectura, donde fue necesario amueblar y decorar, tallar, pintar, labrar, esculpir

diseños y técnicas fueron enseñados a los artesanos indígenas (37). Luego, la experiencia textil de los indígenas se acomodó a la tecnología importada, y empezó a producir tejidos según la exigencia del mercado. No obstante, subsistió el telar de cintura, de origen autóctono precolombino, en el que se hacían tejidos más pequeños, más identificados con la tradición del diseño indígena.

En el austro del Ecuador el arte textil produjo un tipo de tejido de algodón, denominado "tocuyo"; realizado por las mujeres de los hogares populares que vendían a los mercados que comerciaban el producto.

En la región central Ecuador encontramos un tipo de industria relacionada con la torcedura de jarcas utilizando la fibra dura del agave, con que se fabricaban los cordales y cables destinados a la industria naviera, de las atarazanas de Guayaquil, igual de resistentes para almacenamiento, conservación y transporte de granos u otros productos voluminosos. Una fábrica de este tipo poseía el Duque de Lerma en el pueblo de Guano (Riobamba) provista de un molino con las ruedas y cigüeñales

de los artesanos que fabricaban más o menos continuamente, pequeñas embarcaciones para uso de los comerciantes o de los pescadores, la construcción de barcos grandes durante los siglos XVII y XVIII, solo era posible cada diez años, promediamente, cuando la autoridad política lo decidía (44).

Del examen de unas y otras construcciones resulta que tampoco los artesanos carpinteros de esta rama tan importante de la economía colonial, se organizaban en gremios libres, sino obedecían a la voluntad patronal o de la autoridad que imponía sus ordenanzas e intervenía con su cuerpo burocrático. Numéricamente eran considerables, si nos atenemos a la representación del 28 de marzo de 1688 en que los maestros mayores y oficiales de cada uno de los "gremios" de la maestranza, se identificaron por su orden, como sigue:

"El capitán Andrés del Valle, Maestro Mayor de las fábricas desta ribera= el maestro Gonzalo Paderna= maestro Tomás de Castro= maestros Juan del Valle y Antonio de Salbatierra= y oficiales Manuel del Valle= Sebastián del Valle= Francisco de Urrutia= Francisco de Acuña= Martín

y estofar incorporando incluso la ornamentación mudéjar, del gusto hispánico (42).

En la costa ecuatoriana, en Guayaquil, fue la aplicación de la tecnología de la madera a la construcción naval, por la existencia de materia prima y de habil mano de obra indígena que pudo merecerse el apelativo del primer astillero del mar del sur.

A finales del siglo XVI ya existía una vigorosa industria naval en Guayaquil que servía a todo el virreinato (43).

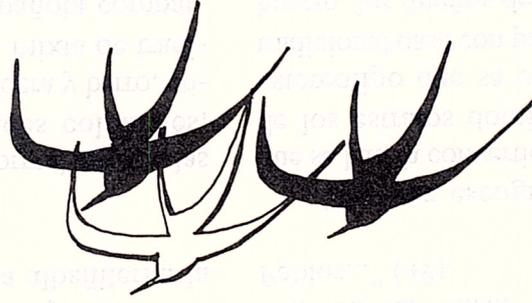
Pero no hay que pensar que fuera realmente una industria, donde se racionalizaron, tipificaron y sistematizaron los recursos. La fabricación de grandes navíos no dejaba de ser una actividad esporádica sujeta a la decisión del Virrey, después de consultarse a la Junta de Real Hacienda, comprobada la necesidad de aumentar o reponer las unidades navales, al producirse alguna amenaza a la seguridad de la monarquía, amenazada, en estas partes del mar del sur, por los piratas enemigos.

Descontada la actividad privada

Francisco Magallanes = Francisco Solano = Faustino de Zalasar = y Tomás de Palma = por nosotros y los demás oficiales de nuestra hermandad de galafatería = así mismo los maestros de herrería de esta ribera = Luis de Morillos = Sebastián de Morillo = Manuel de Morillo = Nicolás Pumaréjo = Joseph Orrego = Juan de Rocha = Diego de Córdoba = Dionisio Zerrato = Gregorio Pumaréjo = Adeañ Serrano = Domingo Curiche = Solano Curiche = Nicolás de Castro = Solano Francisco = y Cristóbal Duarte = por nosotros y los demás oficiales de nuestro gremio y hermandad de carpintería, galafatería y herrero...” (45).

Las relaciones laborales se resolvían en términos de contratos y subcontratos en que los más beneficiados eran los intermediarios, encargados de proveer materiales o realizar trabajos específicos, me-

de Serbantes = Martín de Quintana = Nicolás de Carranza = Sebastián Sánchez = Antonio Sánchez = Bernardo Méndez = Antonio Paderna = Sebastián de Castañeda, Andrés Escos = Nicolás de Castro = Fernando de Vanzes = Francisco Camacho = y Andrés Morán por nosotros, y los demás oficiales y hacheros de la maestranza de carpinteros de fábricas de navíos = y asimismo, los maestros y oficiales de carpintería de lo blanco = el alférez Agustín Joseph Carrasco = Joseph de Ubilla = Ignacio de Torres = Esteban de Peñañiel = Domingo Marmolexo = Miguel Gonzales = Gaspar Baca, Joseph Franco, Juan de Palma, Diego de Zúñiga, Juan de Dios = y Joseph Cambaya = por nosotros y los demás oficiales y aserradores, de nuestra hermandad = Asimismo los maestros y oficiales de galafatería de esta ribera = Juan de Castaña, Nicolás del Junco = Marcos de Velasco = Fernando de Chavarría = Juan Gome = Tomás Pérez = Juan Nuñez = Diego Nabarrete = Juan de Dios Plaza = Juan López = Jacinto Suárez = Carlos de Velasco = Juan García = Joseph del Peso = Juan de Aguirre = Lorenzo Velasquez = Domingo Fortuna = Baltazar de la Cruz = Francisco de Espinosa = Christóbal de la Cruz =



Los indios obreros sabían lo que hacían, cuando los maestros construían, cuando les ordenaban hacer "...toda la casa... de dos bahareques y embarradas por ambas partes..." (56). Esta era una práctica constructiva indígena precolombina, conocida desde el Neolítico y que, seguramente no era

El maestro de obra daba las medidas que debían utilizar los obreros, referidos en pies, dedos y brazadas, según un patrón establecido en el momento: así Alonso de Segura impuso que la casa que iba a construirse tuviera "setenta pies en largo medidas por los pies de ... (sic) questa presente..." (55). Es completamente dable que los pies que iban a servir de medida para la construcción del edificio eran los de un indio obrero que quedó en el anonimato.

de que las maderas debían ser cor-

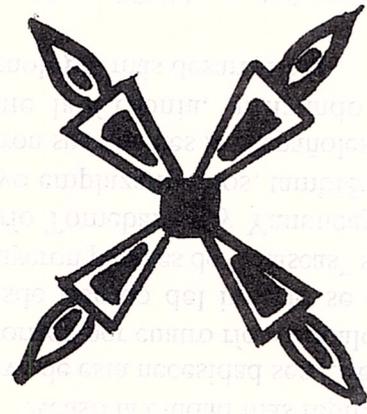
El escogitamiento de los materiales era tarea compartida con los indígenas quienes sabían que los horcones y estantillos debían ser de madera morocha, las varas de chaguarqueros o madera morochas como aliso (53). Tanto españoles como indígenas compartían la experiencia

ban con los maestros de obras, albañiles, fueran estos españoles, como el mentado Diego Alonso Marqués, o indígenas caciques como don Juan y don Hernando Guillermo, caciques de Macas y don Francisco Cuarta-pulla, cacique de Juncal, quienes convinieron con Alonso de Segura para hacerle una casa en la ciudad de Cuenca (50). Tanto unos como otros utilizaban la mano de obra indígena pagada por el contratista, sean estos mitayos, asignados al español constructor (51), sean indios de comunidad obligados a trabajar, por sus caciques (52).

desconocida en Europa. Las casas de paja muy comunes en la Colonia, incluso en la clase dominante no usaban, prácticamente clavos y debían entecharse de la siguiente manera: "la cobija ha de tener un palmo y cuatro dedos de grosor y ha de ser de paja del cerro, el alar ha de tener media braza que salga fuera del bahareque, las cumbreras no han de ser morochas y han de ser dorchas, han de allanar el suelo do se ha de hacer la casa y acabada han de abrir las sanjas a la redonda que desagüen bien; toda la obra ha de ir atada con cabuya, las guascas, excepto los embarrados que han de ir atados con bejucos, la chacha ha de ser de nudillo y carrizo morocho y ha de ir espesa, ha de llevar la

Las casas costosas que existían en las ciudades españolas eran la presencia de alarite estaban construidas con piedra, ladrillo y teja. Al fundarse las ciudades españolas se tenía cuidado de que no faltaran estos materiales de construcción con que los vecinos más acomodados fabricaban sus moradas.

La concentración de la riqueza en las ciudades fue factor determinante para que la imagen urbana adquiriera un aspecto distinguido: en este sentido le cabe a Quito, como capital económica y política de la Audiencia exhibir los mejores monumentos arquitectónicos. La abundancia de material pétreo de las canteras cercanas facilitaba el trabajo de los indios picapedreros que labraban fustes clásicos y bartocos para ornamento de opulentas fachadas de iglesias y palacios. En esta portía de riqueza y buen gusto jugó papel importantísimo el clero, tanto secular como regular, dueño de grandes



Hasta 1588 la ciudad construyó

Acaso la ciudad más representativa de esta necesidad sea Cuenca, recorrida por cuatro ríos caudalosos. Desde tiempo del incario se construyeron puentes de "huascas" sobre el río Tomebamba y Yanuncay, en cuyo emplazamientos, también pusieron sus puentes los españoles, durante la Colonia, utilizando una tecnología más desarrollada.

Un aspecto del arte constructivo, durante la Colonia, es la fabricación de puentes de cal y canto y de madera sobre los ríos que se atravesaban en las rutas principales del tránsito y comercio entre ciudades.

Las casas de los indios y de la gente pobre eran de adobes y cubiertas de paja como la que vendía Francisco Zapuzaca, indio sastre, natural de Cañaribamba, (Azúay) a Juana, india natural de San Fernando, en las afueras de la ciudad de Cuenca (61). Maderables (60). por lo menos unos quinientos árboles de doña Mencía de Ayala utilizaba para el gasto de madera. Una casa como la realizada por el ejercicio del ingenio y el trabajo paciente y minucioso de los artesanos. En tal sentido compitieron por la hermosura arquitectónica los franciscanos, dominicos, agustinos, mercedarios y jesuitas. En Cuenca, ciudad de menos importancia económica, no se fabricaron monumentos similares, salvo en la iglesia y convento de carmelitas. En la arquitectura provincialiana el uso ornamental de la piedra fue escaso. Los materiales de construcción empleados fueron modestos.

La iglesia mayor de Cuenca fue arreglada por el mismo Diego Alonso Marquez, construyéndose una portada y frontispicio de ladrillo, sobre cimientos de piedra, todo unido con argamasa de cal y arena (59).

La casa de doña Mencía de Ayala fue construida por el albañil Diego Alonso Marquez, utilizando "madera, esteras, ladrillo e teja, chacha, varazón, sogas, clavazón, vigas y todo lo demás necesario a la dicha obra..." (58).

Los templos y limosnas. Los conventos hicieron gala de su cultura, con los productos del arte, obtenidos por el ejercicio del ingenio y realizados por el trabajo paciente y minucioso de los artesanos. En tal sentido compitieron por la hermosura arquitectónica los franciscanos, dominicos, agustinos, mercedarios y jesuitas. En Cuenca, ciudad de menos importancia económica, no se fabricaron monumentos similares, salvo en la iglesia y convento de carmelitas. En la arquitectura provincialiana el uso ornamental de la piedra fue escaso. Los materiales de construcción empleados fueron modestos.

En la construcción tanto de las

en esta altura se ha de recoger y formar lo que es el ancho de la puente que de doce pies en ancho, dejándole el ojo de treinta y cuatro pies de gueco y conforme a este ancho se dará el punto y manteo para que quede fuerte y así se echarán la cantera labrada como está dicho; los pretiles y antepechos se harán de ladrillo, de grueso de un ladrillo y altura de una vara o cinco cuartas y por encima de estos pretiles se ha de echar una guarnición de ladrillo corrido en vuelta redonda; para que quede sanada la obra, a los extremos de estos pretiles se han de hacer unos pilares de piedra en que estiben los estribos y queden sanados, así de sacar todo el estribo que fuera necesario, desde el punto del arco hasta esta parte del río, de una banca y otra, de manera que sea apacible la entrada, ha de empedrar el ancho de esta puente con piedra menuda, con cal, arena y tierra, todo el largo que tuviere la puente, de suerte que quede bien acabada, conforme a buena obra, hase de empedrar todo el gueco del arco, por donde el agua ha de laborar, de piedra crecida que vaya junto una con otra y bien puesta, de suerte que el río no haga perjuicio en el edificio de la dicha puente, hanse de sacar unas

puentes de madera, con el concurso de los indígenas que acarreaban, los palos de sitios distantes hasta 6 u 8 leguas. El mantenimiento de estos puentes, con el tiempo quedó bajo la responsabilidad de los indígenas, quienes aprendieron a colocar estribos y a usar clavos de hierro para afirmar las maderas (62).

El 10 de febrero de 1588, el Cabildo cuencano hizo contrato con el maestro de obras, Diego Alonso Márquez, para hacer dos puentes uno sobre el Tomebamba y el otro, sobre el Yanuncay, a la altura del "Inga chaca", por donde decurría el camino que iba a Loja. Obviamente al iniciar, refleja la manera como los españoles venían haciendo sus puentes sobre estos y los otros ríos, repitiendo la antigua tecnología romana, igualada en este tipo de obras que han sobrevivido el paso del tiempo "...ha de hacer la dicha puente toda de piedra labrada, lo que toca al arco y lo demás de manpuesto de cal y arena. Han de ser los fundamentos para el estribo del arco de veinte pies en ancho y quince de largo, hasta llegar al altura del suelo ollas? de la tierra sin los cimientos y

edificio y así se acabará toda esta obra, conforme a buena obra...” (63). El primer puente de cal y canto, sobre el río Tomebamba se mantuvo en pie hasta el invierno de 1596 en que la creciente lo arrasó, causando consternación general. (63) **La Cerámica** 4.8

Excepción hecha de la introducción española de la rueda del alfarero y de la técnica del vidriado, que no tuvo mejor aplicación en la cerámica colonial, podemos decir que la artesanía de la cerámica más bien retrocedió que adelantó, durante la Colonia, sobre todo, en lo referente a la variedad de diseños y formas propias de la manufactura indígena pre-hispanica. Para la época de la Conquista y Colonia, la cerámica más avanzada en el Viejo Mundo estaba en manos de los árabes, herederos de la técnica del vidriado sasánida en Persia, y la cerámica china que llegó a perfeccionarse en la porcelana, admitida en todas partes. Pero ni una ni otra se desarrollaron en España, pre-
via a su introducción en las Indias:

manguardias de piedra seca, crecida, de la parte de arriba, que el primero, hacia esta parte, llegue hasta la orla de la chacara del padre Valladares, trayesando todo el río y todo lo que hubiere dende esta manguardia en lo que toca a la madre del río que ahora lleva hasta dos varas más abajo del cuerpo y obra de la dicha puente, todo esto se ha de henchir de piedra seca crecida y caxcote y tierra de suerte que quede fuerte, sanada, para que el río no le haga perjuicio y así mismo las otras tres manguardias se sacarán cantidad de diez y doce varas más abajo de la puente, por la propia orden, de piedra seca, para que el río no pueda robar ni artuinar la tierra de los lados y venir a hacer daño en el



febrero de ese año, por la que se disponía que en todos los corregimientos se buscara el indicado material y se enviara muestra a la Fábrica de Quito, prometiéndose reconocer el mérito de los descubridores. En Cuenca se conoció dicha carta-circular el 26 de marzo de 1779.

Según se colige del documento del Archivo Nacional de Historia que glosamos, la Fábrica de loza de Quito recibió algunas talegas de tierras blancas, con indicación del descubridor y lugar de procedencia.

Pero ninguna noticia fue más espectacular que la recibida de Cuenca, enviada por el gobernador don Josef Antonio Vallejo (4.IV.1781), sobre el descubrimiento de un material de “superior calidad... muy semejante al de la loza de China, en la blancura, transparencia y solidez...” (69). El descubrimiento de los materiales lo hicieron don Luis Guillén y Crespo, con la ayuda de Bernardino Sarmiento, “mozo de la casa” (70), en el curato de Déleg y en el pueblo de Sicay. (71).

Pero, lo más sorprendente fue que los mentados descubridores lo-

graron fabricar, con estos lodos, las primeras dos tacitas de porcelana del Ecuador...

Don Luis Guillén y Crespo que debía haber sido hombre de pro y miembro de la clase dominante, amigo del Gobernador Vallejo, tenía un manual acerca de cómo fabricar la porcelana, como la de la China. Bernardino Sarmiento le había ayudado en la búsqueda de los materiales, en la preparación de la mezcla y en la fabricación de las tacitas. En efecto, apoyados por el interés del gobernador que les alentaba, en obediencia a la orden del Superior Gobierno, los descubridores procedieron a moldear las tacitas “sin más auxilio que de los dedos” (72) y a cocerlas “al fuego de fragua” (73) durante “quince días” (74), después de lo cual las enfriaron lentamente, en el mismo horno, durante otros quince días, hasta que fueron sacadas. El resultado fue de dos pobres tacitas “toscas y deslustradas y, no obstante ello, parece ser el material muy semejante al de la loza China...” (75).

El descubrimiento fue muy halagador para todos los que participaron directamente en la búsqueda.

Despertándose también, la codicia de los inventores. Pues, don Luis Guillén y Crespo envió a Quito una muestra, en bruto, de los materiales, más las dos tacitas para que las examinaran y el pedimento de que le reconocieran la gloria del descubrimiento, con alguna recompensa oficial. Por su parte, Bernardino Sarmiento marchó en persona a Quito, a reclamar su patente, haciendo valer sus propios méritos de descubridor y los del Cap. Martín Cuello y Piedra, con quien se había asociado para solicitar al Gobierno, el establecimiento, aquí, en Cuenca, de una fábrica de loza, como la de Quito.

A este punto se empezó a tergiversar el valor del descubrimiento de la porcelana, realizada por don Luis Guillén y Crespo y por Bernardino Sarmiento, viniendo a constituirse en motivo de encontrados intereses, respecto a la instalación de una fábrica de loza en Cuenca. Pues, cuando Sarmiento, primero habló de poner en Cuenca, con su socio, una fábrica de loza, don Luis Guillén y Crespo también acotó lo mismo ofreciéndose a dirigir la fábrica. (76).

Y, cuando las autoridades y empresarios quiteños que dirigían su

Fábrica de loza, recibieron las muestras de los materiales y las dos tacitas de porcelana que les envió don Luis Guillén y Crespo y otras dos tacitas crudas que les presentó Bernardino Sarmiento, más las pretensiones de uno y otro que querían poner, cada cual, una fábrica de loza en Cuenca, decidieron hacerse los suecos y dejar caer todo en saco roto, sin preocuparse, en lo más mínimo de los intereses de los cuencanos.

Las tacitas cocidas de porcelana pasaron del escritorio del Presidente García de León y Pizarro a las oficinas de la Fábrica de Manuel Díez de la Peña y Cía.

Las dos tacitas crudas presentadas por Sarmiento fueron sometidas, apenas, a “Una cochura más que regular” (77), no pudiéndose obtener (como era de esperarse) ... la menor similitud a la porcelana de China ni tampoco al de otras dos piecitas remitidas por el caballero Gobernador de la misma ciudad (Cuenca), a quien se las presentó don Luis Guillén y Crespo de la misma vecindad...” (78).

Luego, todo quedó en el olvido. Nadie volvió a prestar atención a

esas dos primeras tacitas de porcelana, fabricadas en Cuenca, que terminaron por destruirse en la Fábrica de loza de Quito, a cuyos dirigentes no les interesaba en lo absoluto, puesto que nunca habían pensado hacer otra cosa que loza... barnizada de blanco...

Durante la dominación colonial, los productos chinos, entre los que deben incluirse la seda y la porcelana, embelezaron a los poderosos y acaudalados de las capas dominantes de esa sociedad. Dichos productos se obtenían a través del comercio con Manila (Filipinas), por los galeones que hacían la ruta desde Acapulco (79). Este comercio se estableció en el siglo XVI, con el objeto de proveer a las colonias americanas de las sedas, porcelanas y demás manufacturas chinas, a precios menores que los importados de monopolistas de Sevilla, quienes impugnaron el comercio con Manila, hasta conseguir de la Corona que se redujera exclusivamente a Nueva España que podía enviar, a través del puerto de Acapulco, un galeón por año. Al Perú se le prohibía completamente el comercio directo con Filipina, debiendo obtener los productos orientales desde México (80). Esta es la expli-

cación del mucho valor de los productos de Oriente y el escaso número de ejemplares de porcelana que sobrevive en los hogares criollos. La demanda parece que se dirigió, más bien, por los artículos manufacturados de madera tallada, embutida y tapizada, como la que quería el Secretario del Obispo de Quito, quien pidió al mercader Roque Martín que aguardaba (9.X.1596) en Paita el arribo de algún barco cargado de mercaderías, le consiguiera"... aderezos de tinta fina.- Una escribanía rica de asiento de la China, con herramienta fina... (81). Igualmente el Dr. Morga, presidente de la Audiencia entre 1613 a 1636, declaraba en su inventario de bienes "... taburetes de madera de Japón, con asientos de terciopelo de China. - Una escribanía de ébano y marfil..." (82).

El arte colonial quiteño no se identifica con las artes cerámicas sino con las artesanías de madera que recibieron el influjo de la tradición artística oriental, por los artífices que los franciscanos trajeron de los países asiáticos, para la ornamentación de su iglesia y convento (83). La artesanía de madera se conjugó con la arquitectura barroca de la Colonia mientras que la cerámica cumplió un papel insignificante.

Por lo que respecta a la tradición de la cerámica indígena, rica en formas y decorados, no logró expresarse jamás en la porcelana. Las características de la dominación colonial más bien propiciaron la desaparición que la promoción de los valores indígenas. (84).

Los indios quedaron reducidos a ejercer la tejería o fabricación de ladrillos, enseñada por los españoles quienes la relegaron, como oficio denigrante, pero que no dudaban en retomarla, en competencia con los indígenas, cuando veían que, en hacerlo, tendrían provecho (85).



4.9 La platería.

Durante la Colonia, la platería era oficio exento de tacha y compatible, incluso, con la hidalguía (86). Igual que los demás oficios se aprendía por contrato ante maestro y oficial, ante la autoridad ordinaria, pero pronto lo aprenderían los indios. Hacia 1598, se habla, en Cuenca de un indio platero, llamado Cóndor, quien tenía su casa en las afueras de la ciudad (87). Es de suponerse que la joyería se ejerció ampliamente, en las ciudades coloniales, si nos atenemos a la importancia que los ricos concedían a la propiedad de joyas y tesoros, de los que el Rey obtenía su quinto. Pueba de ello son los testamentos que reposan en las notarías o bien las escrituras de dote como la de doña Ana de Hinojosa, esposa del Cap. Francisco Abad, que contenía lo siguiente:

- una gargantilla de oro con una esmeralda grande por pecho y cuajado el cuerpo con esmeraldas pequeñas.... 200 ps.
- un relicario de oro con una lámina del reposo de un lado y del otro división de reliquias con sus vidrieras, todo esmaltado, con sus moldeduras... 250 ps.

- una joya de pecho de cristal aovada con su sancarlos en lámina... 20 ps.

- una cruz de diamantes pequeño, por una parte y por otra de diamantes y son estos veinte y cuatro... 50 ps.

- un par de zarcillos broqueletes de oro con piedras moradas, adiamantadas, amatistas pequeñas... 40 ps.

- otro par de zarcillos de piedras verdes aguacatillos con broqueletes pequeños... 20 ps.

- otro par de zarcillos de oro de unos patillos con sus piedras mordas y con aritos... 20 ps.

- una cruz de oro con doce dobleces... 20 ps.

- una sarta de perlas y un ahogador de perlas y granates con canutillos de oro que todo pesó una libra... 640 ps.

- cinco flores de tocado o punzones, cada una con su esmeralda... 50 ps.

- un rosario de corales finos de cincuenta, con sus cinco extremos y cruz de oro esmaltada con una borla de perlas y granates y una imagen de la Concepción y San Francisco pequeñas... 50 ps.

- unos brazaletes de granates finos de cebadilla con cuentas dora-

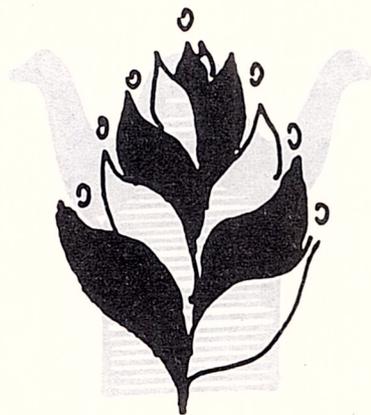
das y una gargantilla de lo propio con su cruz de oro... 30 ps.

- tres gargantillas, de perlas granates y mermeletas las dos con sus imágenes de oro en medio... 30 ps.

- una gargantilla de oro y once piezas grandes y otras tantas pequeñas, una con un zafiro azul, los grandes con tres pinzantes de perlas cada una... 150 ps.

- un papagayo de oro con una esmeralda grande por pecho y todo él de esmeraldas pequeñas asentado en un tronco de oro, pendiente de sus cadenas y sus pinzantes... 60 ps.

- seis sortijas de oro esmaltadas,



los tres con sus esmeraldas, las dos de perlas y la otra de rubí... 70 ps. (88).

Otro tanto podemos indicar sobre los objetos destinados al culto religioso de las iglesias y conventos, donde brillaba la opulencia de los metales trabajados por los indígenas, a quienes se les pagaba barato (89) y tenían la suficiente habilidad como para hacer tan hermosas joyas como los españoles, una vez que aprendieron el oficio y trocaron sus herramientas de piedra por los de metal, habida cuenta de que en este arte, el resultado es debido más a la habilidad del artista y a su paciencia que a la complicación del instrumental, reducido a su caja de joyero, balanzas, crisoles, pinzas, etc.



4.10 La herrería

La artesanía que puede definir el nivel de desarrollo de la tecnología colonial es la del trabajo del hierro, pues es la indicadora de la superioridad tecnológica española sobre la indígena y la que, desde el siglo XVIII, determinó el rumbo del desarrollo industrial europeo, al constituir la industria pesada, eje de la nueva era que dejó atrás la artesanía de los herreros.

Durante la Colonia, el hierro procedía de Vizcaya (Norte de España), donde había minas que proporcionaron, por muy largo tiempo al continente americano, tanto para forja como para fundición. (90)

De manera que todo el hierro y clavazón para las construcciones tenía que importarse de España. El largo viaje de este material tan necesario, terminaba en las bodegas de Lima, desde donde se distribuía a Guayaquil y al resto de la Audiencia Quiteña, con el consecuente encarecimiento de su precio por los costos de los fletes, y el pago de almojarifazgos y alcabalas (91). Cuando el hierro venía en bruto, era menos caro, destinado a ser trabajado

por los herreros.

Esto explica que el hierro haya sido tan caro, casi como el oro, y que los conquistadores no hubieran dudado en hacer herraduras de oro para sus caballos, igualmente valiosas, cuando las de hierro se habían desgastado.

Explica, también que, a duras penas, pudo la tecnología colonial española sustituir a la tecnología indígena, imposibilitándose completamente para fabricar nuevos instrumentos o inventar nuevos dispositivos que ahorren esfuerzo humano.

Hemos de recordar que tampoco en Europa durante los siglos XVI y XVII, se tuvo ningún interés en inventar artificios mecánicos que ayudaran al trabajador manual que no era objeto de ninguna consideración. La sociedad europea estaba organizada según conceptos aristocráticos que diferenciaba a la élite noble de la plebe, correspondiendo a esta última realizar obligatoriamente el trabajo manual. Incluso la ciencia y los intelectuales se contagiaron de esta concepción de la sociedad y de la realidad y se “aristocratizaron” al dedicarse a las matemáticas, a la

astronomía o a la física, sin conceder a sus invenciones ningún carácter práctico, que beneficiara a los trabajadores manuales.

En la sociedad colonial ecuatoriana, por supuesto, se mantuvo la misma concepción aristocrática, siendo los indios ordinarios y, en menor medida, los esclavos (por ser numéricamente menos) quienes soportaron la obligatoriedad del trabajo manual, identificado con la servidumbre, sobre quienes recayó el peso de mantener la producción. Pero la razón de ser de la servidumbre es el escaso desarrollo tecnológico que no llegó a superarse en los tres siglos de la dominación colonial. Así pues, toda la tecnología del hierro se redujo a la herrería, capaz, únicamente de satisfacer necesidades domésticas. En la fragua del herrero se fabricaban las herramientas de labranza (barretas, rejas, lampas...) cubriendo las necesidades de un sector muy importante de la población. Había herreros que se especializaban como herradores de caballos, fabricando los clavos, las herrajes y realizando el trabajo delicado de calzar bien, las herraduras, a un caballo, tradición antigua que los españoles heredaron de los árabes.

Otros herreros se dedicaron al forjado ornamental, calentando el hierro al rojo, en la fragua, y trabajándolo después, a martillo, sobre el yunque, aprovechando la ductibilidad que adquiere el metal cuando se encuentra a elevada temperatura (92). Esta técnica fue aplicada en la Colonia para producir verjas, cerraduras, y hasta clavos artísticamente forjados, según el gusto europeo, influenciado por el goticismo, el renacimiento o el plateresco.

La técnica del fundido se realizaba en moldes de arena (93), y permitía hacer objetos pequeños, pues no era posible obtener mayores resultados ni siquiera con la utilización del horno redondo español.

El trabajo del bronce laminado encontraba aplicaciones prácticas en la fabricación de pailas, alambiques y recipientes, para la elaboración de mieles y aguardientes de caña, y todos los recipientes domésticos de cocina. El bronce fundido permitía fabricar las campanas de las iglesias y los cañones, carronadas y balas para la defensa militar. Una aplicación del bronce para fines ornamentales era la fabricación de grandes estribos de montar que los dueños de fortunas

los hacían de plata, finamente labrados con motivos mudéjares. La habilidad de los artesanos podía luego conseguir resultados interesantes, en la fabricación de cuños, para la encuadernación de libros, en la falsificación de moneda, etc. en que tuvo aplicación el trabajo artesanal de los metales. La utilización del fuego de fragua permitió a don Luis Guillén y Crespo y a Bernardino Sarmiento, la fabricación, en Cuenca, de las dos primeras tacitas de porcelana, a imitación de las de China, sometiendo a cocción metódica los materiales adecuados, obtenidos de los sitios de Déleg y Sidcay (94).

4.11 Arte

La producción artística, escultórica o pictórica, también pertenece durante la colonia al trabajo artesanal, relegado, por ende, a los sectores subordinados de la sociedad que desarrollaron las habilidades requeridas para satisfacer la demanda, principalmente de las instituciones religiosas y de los demás sectores de la clase dominante.

Pensamos que el cultivo del arte está extendido en todas las ciudades coloniales del Ecuador. Pues lo

mismo se habla de don Juan, pintor que tenía casas y tierras en el perímetro occidental de la ciudad de Cuenca, (95) que de la obligación que contraen los caciques del pueblo de San Andrés (Riobamba) de la encomienda de don Juan Lopes de Galarza y de don Nicolás de Laraspuru para pagar 500 pesos a don Melchor Cuadrado de Vargas para que saque de la cárcel a Pedro Navarro, maestro pintor y dorador, preso por deudas, para que arregle el retablo de la iglesia de dicho pueblo que estaba “desdorado y dañado” (96). Esta circunstancia rige en toda su expresión para el caso de Quito, tanto para la pintura como para la escultura, con artistas famosos cuya obra era demandada por los mecenas locales y comercializada por mercaderes de arte, como el caso de Melchor Guzmán quien pedía en 1 de octubre de 1816 desde Quito le franquearon por Real Hacienda la guía de permiso para pasar a la ciudad de Trujillo (Perú) llevando su equipaje consistente en “un baúl, una petaca y un caxon de efigies de santos” (97). Era absolutamente normal que un vecino español fuera dueño de imágenes religiosas, en bulto o en lienzo, producidas por los artistas cotizados.

Al testar, en Cuenca (1.VI.1593), Jorge González declaraba por sus bienes, varias pinturas:

- una imagen de Nuestra Señora de la Visitación
- un Niño Jesús
- una imagen de San Francisco
- otra de San Pedro y San Pablo
- otra de Santa Catalina
- otra imagen de San Blas
- una imagen grande de papel de Nuestra Señora (98).

Otros declaraban poseer retablos y esculturas como doña Joana de Mendaña, mujer del Cap. Joan Núñez Gayoso, dueña de:

- una hechura de un Cristo
- un retablo grande de lienzo en bastidor
- un retablo pequeño en tabla
- otro retablo pequeño en tabla de Nuestra Señora de la Antigua (99).

Son más que frecuentes las estampas religiosas procedentes de Europa (Alemania, Holanda) que servían de modelo tanto para educar el gusto artístico de los consumidores de arte como de los artistas,

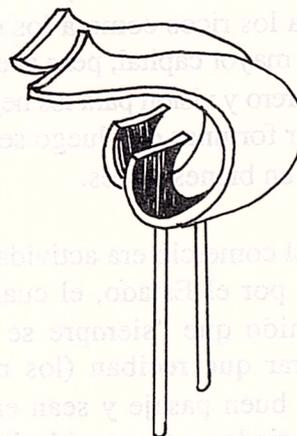
obligados a reproducirlas. Por ejemplo Agustín de Castañeda poseía, entre sus bienes:

- una imagen de Nuestra Señora, en tabla
- otra de San Francisco, guardada con molduras
- otras estampas de papel
- una cruz con muchos espejos
- una imagen de Nuestra Señora, pequeña (100).

En este horizonte cultural que se califica como “Escuela Quiteña” debió haberse dado un conjunto de caracteres históricos y estéticos con identidad propia y rasgos genéricos diferenciados (101). Los caracteres estéticos estaban fuertemente influenciados por la tradición sevillana en lo que respecta a la talla y por la tradición castellana en cuanto a la policromía (102). En cuanto a la diferenciación de los rasgos nos encontramos ante figuras máximas como Caspicara o Legarda, pero también ante estrellas de menor magnitud que ayudaron a crear el ambiente estético: tal el caso de los artistas de los pueblos, como se lee en el testamento de Mayora de la Cueva, india de San Antonio de Ibarra quien declaró que tenía “una imagen

de bulto de San Pedro y una hechura de Nuestra Señora del Rosario, al óleo, son las hechuras dellas de don Diego Zanipati, cacique de Mulaló que las envió a Diego Quinatucta mi marido... Iten, declaro que una hechura de la imagen de Nuestra Señora de la Concepción de bulto que tiene Pedro Ximenez de Espinoza que le empeñó el dicho mi marido en tres patacones es del dicho don Diego Zanipati” (103).

El trabajo del artista implicaba realizar una serie de actividades hogareñas, de los maestros y de los aprendices, para la preparación de los colores, utilizando fórmulas caseras conservadas en reserva, para la



fabricación de bastidores, para el desbroce de las tallas, etc, dividiéndose el trabajo según el grado de experiencia y pericia, correspondiendo al maestro mayor dar los toques finales de la obra terminada. De esta manera se han producido las obras artísticas de la “Escuela Quiteña” que han adornado iglesias y residencias coloniales.

3- Actividades terciarias

3.1 El Comercio.-

Durante la Colonia, aunque la producción no prosperó más allá de lo que permitía una tecnología artesanal, en cambio se desarrolló muchísimo el comercio, permitiendo, tanto a los ricos como a los que no tenían mayor capital, pero sí espíritu aventurero y visión para los negocios, amasar fortunas que luego se afianzaban en bienes raíces.

El comercio era actividad protegida por el Estado, el cual tenía prevenido que “siempre se ha de procurar que reciban (los mercaderes) buen pasaje y sean en todo privilegiados y favorecidos” (104). Por el comercio ganaban intereses

los inversionistas y la Corona percibía sus tasas, por concepto de amoyarifazgos y alcabalas. El comercio fue actividad de grandes alcances, pues conectaba a los mercaderes que traficaban al por mayor, con Lima, Panamá o Acapulco, conectándose, luego, con los comerciantes minoristas y buhoneros, ubicados en las partes más alejadas, donde hubiera compradores, prefiriéndose los reales de minas las villas y ciudades, donde circulaba dinero y había capacidad de compra (105).

Los comerciantes se identificaban con la aristocracia y, en ciudades capitales, como Lima, se organizaban en gremio, conformando el Consulado de Comercio.

También los comerciantes necesitaban el servicio personal de los indios, utilizándolos como cargueros, a quienes obligaban hacer marchas forzadas, vejándoles y agobiándoles, sin darles ni siquiera el descanso necesario, como se denuncia en el cabildo cuencano de 22 de octubre de 1560, contra los comerciantes que pasaban por esta ciudad con destino a Santiago de las Montañas, llevando las mercaderías procedentes de Guayaquil y Puerto de Bola (106).

3.2 El transporte

El trato preferencial dado por la autoridad a los mercaderes y comerciantes tuvo su realización práctica en el cuidado de los caminos, arreglo de puentes y búsqueda de nuevas rutas que agilizaran y facilitaran el comercio. Esta preocupación es constante desde el siglo XVI en que el cabildo nombraba diputados, entre los regidores, distribuyéndoles turnos de tres o cuatro meses anuales, para que ejercieran funciones de control, entre las cuales estaba la de vigilar el buen estado de los caminos de acceso a la ciudad (107); en el siglo XVIII se arregló el camino que conectaba Hatuncañar con el puerto fluvial de Yaguachi, por concesión hecha al Gnr. Francisco Tola y Dña. Juana Ortiz, para que con su peculio lo arreglaran y se reembolsaran los gastos, cobrando peaje (108); en esta misma época se practicó el camino de Malbucho que unía a Quito con la costa de Esmeraldas; y en la primera década del XIX, se iniciaron los estudios para la apertura del camino de Cuenca - Naranjal (109).

La reparación de caminos y la reconstrucción de los puentes lo

hacían los indios de la jurisdicción aledaños al tambo, cuyo cuidado se les había encomendado. Los caciques estaban obligados a mantener la parte del camino que les correspondía, apremiando a sus indios a que lo arreglaran (110).

Durante los siglos coloniales se mantuvieron los tambos incásicos, distribuidos cada seis o siete leguas de distancia consistentes en casas de hospedaje, atendidas por indios de mita que debían hacer de mesoneros, atendiendo a los pasajeros que integraban los harrieros de las recuas del comercio, los postillones de correo (chasquis) y los viajeros particulares. La nota característica de éstos tambos es de haber sido la sede de la arbitrariedad y del abuso, de todo tipo, contra los indios y las indias, por parte de los viajeros, completamente abandonados de la justicia que no alcanzaba a reprimir sus tropelías.

EN RESUMEN

Durante la Colonia se realizaban las actividades básicas de la economía mediante la utilización de un instrumental tecnológico sencillo, confeccionado desde el Neolítico en

base de la utilización de materiales comunes, tales como la piedra, la arcilla y la madera. Como la sociedad se desarrolló todavía lejos de la experiencia industrial, no conoció otro uso del hierro y del acero que para perfeccionar las herramientas elementales que utilizaba. Consideramos que este rasgo es muy característico del grado de desarrollo tecnológico de la Colonia. No hubo máquinas que sustituyeron el trabajo manual de los sectores subordinados de la sociedad, cuyo sometimiento fue legitimado por los empresarios y por la Corona.

Todas las necesidades de la producción del servicio y de la distribución fueron ejecutadas por los indios que aprendieron los oficios que eran menester, conjugando su propia experiencia de trabajo indígena con la implantada por los españoles, cuyas necesidades satisfacían.

Lastimosamente este trabajo no se desarrolló en el contexto que la burguesía europea tuvo, al expandir su poder en el ámbito de los gremios de las ciudades, donde pudieron captar el poder económico y político. En España, igual que en las colonias

de América, los gremios fueron intervenidos y controlados por el Estado, dentro del contexto del absolutismo político de la monarquía que ahogó este foco de organización popular.

La historia colonial se realiza en la tensión competitiva entre los intereses de la Corona y los de los criollos indianos, deseosos cada cual de controlar el mayor poder posible. Al producirse la Independencia este poder llegó a manos de los criollos, pero se mantuvo la misma desigualdad social y atraso económico de tiempos de la Colonia.



Notas

- (1) Christine Hünefeldt. Lucha por la tierra y protesta indígena. Bonn, Bonner. Amerikanistische Studien, 1982, 137.
- (2) Recopilación de Leyes de Indias. Lib. IX, tit. XXXVI, Leg. XI.
- (3) Juan de Solórzano Pereira. Política Indiana. Madrid, 1736, 1739, Cap. XIV, 29.
- (4) Juan Chacón, Historia del Corregimiento de Cuenca (En prensa), 45.
- (5) Roberto Levillier, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, S. A., 1921, IV, 105-106.
- (6) Archivo Nacional de Historia, Sección del Azuay (ANH/C), Not. III, Protocolos, 29. III, 1565.
- (7) Archivo Histórico Municipal (AHM/C) (1587-1591, fols. 47v-48).
- (8) Recopilación de Leyes de Indias, Lib. VIII, tit. XI, Leg. 1.
- (9) Alonso de la Peña Montenegro. Itinerario para párrocos de Indios. Amberes, A costa de los Hermanos de Tournes, MDCCLIV, Lib. II, trat. I. Sec. III, 3.
- (10) Roberto Levillier, op.cit., IV, 105.
- (11) Daniel F. Rubín de la Borbolla. Arte popular mexicano. México, Fondo de Cultura Económica, 1974, 231.
- (12) Pierre Vilar. Oro y moneda en la Historia 1450-1920. Barcelona, Ed. Ariel, 1952, 160.
- (13) AHM/C, Libro de Cabildos (1591-1603). fols. 38-38v.
- (14) Ib.
- (15) Rafael Altamira. Técnica e Investigación en la Historia del Derecho Indiano. México, José Porrúa e Hijos, 1939, 155-156.
- (16) Juan Chacón. La simbología de la Inmaculada, Cuenca. Museo Municipio Remigio Crespo T. - Museo del Monasterio de las Conceptas. 1988.
- (17) Louis - Henri Parias. Historia General del Trabajo. Barcelona, Ed. Grijalbo, 1965, II, 161.
- (18) Ib., 450.
- (19) Recopilación de Leyes de Indias, Lib. I, tit. IV, leg. XXIII.
- (20) AHM/C, Libro de Cabildos de Cuenca (1783-1784), fol. 7-7v.
- (21) Ib.
- (22) AHM/C, Libro de Cabildos de Cuenca, XXI, fol. 35v.
- (23) ANH/C, Not. III, I, fol. 150
- (24) AHM/C, Libro de Cabildos de Cuenca, fol. 46v.
- (25) Libro Quinto de Cabildos de Cuenca. Cuenca, Archivo Histórico Municipal - Xérox del Ecuador S.A., 1988, fol. 179.

- (26) Ib. fol. 4v.
- (27) Louis-Henri Parias, op. cit., II, 112.
- (29) Libro Quinto de Cabildos de Cuenca, fols. 125v-126.
- (30) Ib, fol. 249v.
- (31) Juan Chacón. La porcelana China. Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay, 1988, 5.
- (32) Libro Quinto de Cabildos de Cuenca, Fol. 179.
- (33) Libro Segundo de Cabildos de Cuenca. Guayaquil, Archivo Histórico del Guayas, 1976, 10.
- (34) Memorias de los virreyes que han gobernado el Perú durante el tiempo del coloniaje español. Lima, Librería Central de Felipe Bally. 1859, I,25.
- (35) AHM/C, Registro Primero de escrituras públicas que pasan en esta Villa del Villardonpardo en este año de 1633, fol, 339.
- (36) Daniel F. Rubín de la Borbolla, op.cit.,165,
- (37) Ib.,168.
- (38) AHM/C, Registro primero de las escrituras públicas que pasan en esta Villa del Villardonpardo en este año de 1633, 9,v.1628.
- (39) Daniel F. Rubín de la Borbolla, op.cit.,240.
- (40) Lawrence A. Clayton. Los artilleros de Guayaquil colonial. Guayaquil, Archivo Histórico del Guayas, 1978,25.
- (41) Daniel F. Rubín de la Borbolla, op. cit.,241.
- (42) Ib.
- (43) Lawrence A. Clayton, op.cit.,16.
- (44) Ib,31.
- (45) Actas del Cabildo Colonial de Guayaquil. Guayaquil, Archivo Histórico del Guayas, 1980, VI,133-134.
- (46) Lawrence A. Clayton, op. cit., 119.
- (47) Ib., 28.
- (48) Ib., 31.
- (49) ANH/C, Not. III, 490, f.44.
- (50) Ib.,f. 480v.
- (51) Ib.,f.44.
- (52) Ib.,f.480v.
- (53) Ib.
- (54) Ib.
- (55) Ib.
- (56) Ib., 44.
- (57) ANH/C, Not. III, 490,f.108v.
- (58) Ib. fol, 480v.
- (59) ANH/C. Not, III, 491,fols. 579-580.
- (60) ANH/C. Not. III, 490, fol. 44.
- (61) ANH/C. not. III,493, fol. 749.
- (62) Libro Quinto de Cabildos de Cuenca, fols. 179-179v.
- (63) AHN/C, Libro de Cabildos (1587-1591) fols. 44-46.

- (64) Juan Chacón. La Porcelana China. 7.
- (65) Diccionario Enciclopédico Espasa Calpe.
- (66) Ib.
- (67) Miguel Solá. Historia del Arte Iberoamericano. Barcelona, Ed. Labor, S.A., 1935, 165.
- (68) ANH/Q, Mi, 26. III. 1781.
- (69) Ib.
- (70) Ib.
- (71) Ib.
- (72) Ib.
- (73) Ib.
- (74) Ib.
- (75) Ib.
- (76) Ib.
- (77) Ib.
- (78) Ib.
- (79) Julio Estrada Y. El Puerto de Guayaquil. Guayaquil. Archivo Histórico del Guayas, 1976, I, 102.
- (80) Ib., II, 38.
- (81) ANH/C Not, III, 491, fols. 712-713.
- (82) Varios Autores. Arte Ecuatoriano. Barcelona, Salvat Editores, 1976, II, 203.
- (83) Miguel Solá. op.cit, 131.
- (84) Juan Chacón, La Porcelana China. 8-12.
- (85) Libro Segundo de Cabildos de Cuenca, 84.
- (86) Guillermo Lohmann Villena. El Arte Dramático en Lima. Madrid, Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos de la Universidad de Sevilla, 1945, 163.
- (87) ANH/C, Not. III, 493 fol. 316v.
- (88) AHM/C, Registro primero de escrituras públicas que pasan en este año a 1633, fols. 268-269.
- (89) Daniel F. Rubín de la Borbolla, op.cit., 208.
- (90) Ib. 216.
- (91) Lawrence A. Clayton, op.cit., 29.
- (92) Manuel Toussaint. Arte colonial en México. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1974, 33.
- (93) Ib.
- (94) ANH/Q, Mi, 26. III. 1781.
- (95) ANH/C. NOT. III. 494, fol. 113v.
- (96) AHM/C. Registro primero de escritura que pasan en este año en 1633,
- (97) ANH/C, Doc. 35. 057.
- (98) ANH/C, Not. III, 488, fol.
- (99) ANH/C, Not. III, 489, fol. 209 v.
- (100) Ib, fol. 461 v.
- (101) Mario Monteforte. Los signos del hombre. Cuenca, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Sede en Cuenca, 1985, 135.
- (102) Ib., 132
- (103) ANH/C, Not III, 489, fol. 53-53v.

investigación

MARIO GARZON ESPINOSA

EL JUEGO DE LA ESCARAMUZA EN SUSCAL

Introducción

Muchas son las tradiciones que mantienen las comunidades indígenas del Cañar, unas de características autóctonas y otras mestizas, fruto del sincretismo cultural, producidas durante las conquistas inca y española. Para el análisis de estas tradiciones, es necesario tomar como referencia no sólo el rasgo autóctono, sino también el antecedente histórico que vivió en épocas pasadas la región del Cañar, primero con la dominación inca en donde la población constan-

temente fue movida mediante el sistema de mitimaes, y más tarde con la conquista española se evidenció no solo la destrucción de culturas, sino también el apareamiento de otras como la cultura mestiza que aportará nuevos elementos para lo que más tarde llamaríamos la multiétnicidad en donde se comparte un verdadero mosaico de variadas costumbres y tradiciones.

Una de las tradiciones religiosas de gran importancia que mantiene Cañar en la parroquia de Suscal

es la Fiesta de la Dolorosa, la misma que celebran todos los años con el calendario de una semana antes de la Semana Santa (Viernes de Concilio). Esta fiesta se originó en una tradición mágico-religiosa muy antigua conocida como las ROMERIAS, su finalidad es propiciatoria, es decir, lo realizan para que cada año la Virgen les dé salud y buenas cosechas, participan solamente indígenas tanto de Suscal como de Zhud, Gun Grande, Jalupata, Chontamarca, Socarte, Pacay y otras.

Esta fiesta durante su celebración se convierte en el escenario para la práctica de muchos ritos, bailes monótonos como el Danzante, las contradanzas y juegos entre los que destaca la Escaramuza.

Es importante también anotar que la fiesta como elemento que está vinculado a la cultura de los indígenas, es obvio también que cumpla funciones como la de reforzar las relaciones sociales, redistribución del excedente económico, etc.

El presente trabajo es fruto de una exhaustiva investigación realizada en la zona baja del Cañar, cuyo objetivo se ha centrado no sólo al

rescate de tradiciones que se van perdiendo, sino también a comprender el origen y sentido de este juego que se encuentra difundido no sólo en la provincia del Cañar sino en toda la región andina del Ecuador.

La escaramuza

Breve reseña histórica

Gran parte de la información sobre el origen de este juego indígena en Suscal procede de la investigación de campo y, según lo recopilado, parece que la escaramuza proviene de Juncal (parroquia del cantón Cañar), por el hecho de que parientes de edad avanzada enseñaron el juego a los jóvenes siguiendo más o menos las mismas reglas de Juncal, pero en el análisis se aprecia otros elementos que son propios de las culturas indígenas de la zona baja de Cañar.

En cuanto a la información documental de este juego informamos que es muy escasa; el único documento que hacía referencia a él fue una cita tomada de la fiesta del Señor de Pomasqui en Challuabamba del Dr. Manuel A. Landívar, que textualmente dice:

"La Escaramuza es un juego ecuestre que consiste en realizar diversas figuras al son de la música y al trote de los caballos; en un lugar plano denominado plaza.

La Escaramuza es un juego tradicional; ya en 1743, en una escritura celebrada entre los comuneros del Sigsig y el Presidente gobernador Capitán General de las Indias Doctor Don Fernando Sánchez de Orellana, fechada en Quito a 5 de abril de 1743, en su parte pertinente dice así: para que cada año unos y otros sirvan solo las cuatro fiestas juradas por Dios y el Rey, a que están obligados los indios, para ser esas tierras de comunidades de indios oriundos del pueblo, haciendo con los bacanales de los Reyes, príncipes, gentiles, herejes con juegos prohibidos de chamiza, cohetes hediondos, toros, globos, música de chirimías, flautas, violines, tambores, bailes, Escaramuzas y danzantes ebrios ante Dios y ante las imágenes de falsos dioses de vino y la gula, haciendo como una pompa y majestad todos juntos dando alabanzas a Dios, canto con fúnebre armonía (que

Dios Guarde)" (1).

Con estos datos más o menos se ha esclarecido el origen general de juego de la Escaramuza, que por cierto se remonta hace más de dos siglos, manteniéndose hasta la actualidad gracias al gran poder de resistencia que tiene el indígena de la región austroandina.

A nivel de planteamiento hipotético, pensamos que el juego de la escaramuza que en la actualidad se practica en el Cañar seguramente sustituyó a otro juego de orden ritual, pero sin deslindarse de su fondo, prueba de esto es por ejemplo, el sentido que tiene la formación de figuras que parece ser actitudes mágicas de retención de símbolos sacros como la Curiquina. Para comprender de mejor manera el sentido del juego de la Escaramuza en Suscal, fue necesario establecer un comparación con la Escaramuza del Azuay (Challuabamba y Chicán) y pudimos ver que tanto en la forma de realizar el juego, como el sentido mismo son diferentes; esto se debe a que las Escaramuzas del Azuay tienen

(1) Fiesta del Señor de Pomasqui en Challuabamba de Manuel A. Landívar; Revista de Antropología N. 1; Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana; 1969.

un sentido -como dice Landívar- patriótico y se asemejan a las escaramuzas de los españoles, en cambio las de Suscal tienen más rasgos indígenas de origen remoto, aunque se notan elementos españoles como el caballo, las cintas, el espejo, la cruz, que nos evidencian lo que llamamos sincretismo cultural.

Organización del juego de la escaramuza

El esquema de organización del juego depende del acuerdo entre el prioste y el alcalde de la fiesta, quienes en una reunión previa acuerdan la participación en la fiesta con deter-

minados juegos y bailes, y luego se adhieren a los reglamentos que establece el cura párroco de la parroquia de Suscal.

Luego de concretada la participación en la fiesta, el guía mayor será el que dé información al alcalde sobre el estado del equipo de las escaramuzas, se preocupará de ver si está íntegro o falta un miembro, luego convocará a los integrantes para realizar el apareo, que consiste en ir formando las cuatro parejas con jugadores derechos e izquierdos, a más de esto realiza la disposición de los jugadores en las respectivas esquinas o puestos, que por cierto tienen las siguientes denominaciones.

Jugadores	Puestos
Los guías (izquierdo y derecho)	Esquina de los guías - 1
Los Traguías uno derecho	Esquina del Coso - 2
Los Traguías dos derecho	Esquina de la Campanería -3
Los Chupas	Esquina del Chupa - 4

Las vísperas y ensayos

Las vísperas se realizan dos días antes de la fiesta; en realidad esta actividad constituye una celebración más de la fiesta general de la Dolorosa. En las vísperas se realizan pequeños bailes, comilonas, creando así un ambiente de fiesta; otra de las acciones que se realizan son los preparativos de la comida, bebida y sobre todo la preparación de sus atuendos para vestir de lo mejor durante la fiesta.

El arreglo de los altares se realiza también en las vísperas, los encargados de esto son los altareros (Personas especializadas en este oficio). Esta actividad es la más importante ya que un día antes de la fiesta la imagen tiene que ser velada en la casa del sacerdote.

Otra de las actividades que se cumplen durante las vísperas, son los ensayos de los bailes y en especial del juego de la escaramuza. Generalmente lo realizan en el patio de la casa del sacerdote. Las reglas del ensayo son rigurosas, por ejemplo antes de iniciar los ensayos todos los integrantes del juego tienen que presentar la vara al sacerdote, esta vara

consiste en un pedazo de madera de chonta con anillos de metal y sirve para los ensayos y permite distinguir los jugadores derechos y los izquierdos ya que lo llevan en sus respectivas manos; al no ser presentada la vara al sacerdote, tienen que pagar obligadamente una multa. Los ensayos lo realizan a pie y al trote valiéndose de las indicaciones del Guía Mayor y de un cuaderno donde están graficados los pasos para realizar las doce figuras reglamentarias, además cabe indicar que cada figura es identificada por un respectivo tono musical es por esto que difícilmente los integrantes del juego se pueden equivocar.

Las figuras que son formadas imaginariamente en la plaza son realizadas siguiendo el siguiente orden:

1. La Salutación
2. La Cruz
3. El Número Tres
4. La Rosa Blanca
5. La Curiqinga
6. La Borrega
7. El Oso Manso
8. El Rosario
9. Juana Bonita
10. La Venada Extranjera

11. La Despedida

12. Los Toros.

Una vez realizadas las figuras, siguiendo los respectivos pasos, los jugadores se disponen para imitar la entrega de las velas al Prioste y finalmente recorrer la plaza lanzando caramelos a los espectadores y asistentes. Es importante mencionar que las figuras son realizadas en parejas, un derecho y un izquierdo y sobre todo en orden, a excepción de las últimas que son hechas con todos los ocho integrantes.

Integrantes del juego de la escaramuza

El grupo que integra la escaramuza está conformado por ocho jugadores clasificados en parejas: Dos guías, dos trasguías uno, dos trasguías dos y dos chupas; unos son derechos y otros izquierdos, y la forma de identificarlos es primero por su ubicación y luego por el distintivo que llevan, que consiste en una bufanda atada a la cintura: los derechos llevan al lado derecho y los izquierdos al lado izquierdo.

Uno de los guías es el guía mayor

y es quien tiene a cargo la dirección del juego, el éxito de la presentación depende siempre de cómo ha preparado a los jugadores. Generalmente es de edad adulta y además es el que viene preparando a la escaramuza desde hace mucho tiempo atrás; el resto de los integrantes son jóvenes pero muy diestros y buenos jinetes, el que se sale de las reglas establecidas recibe castigo del guía. Es importante mencionar casos como la escaramuza de Zhud que se mantiene sin modificaciones mas o menos unos siete años.

En cuanto a la procedencia, todos los integrantes son de la misma comunidad, pocas veces se han dado casos de contratar en otras comunidades un integrante, solamente en el caso de los músicos obligatoriamente son contratados en otras comunidades ya que en su comunidad no cuentan con músicos, aquí esta la explicación de que las escaramuzas de la zona baja del Cañar provienen de Quilloac, Juncal, Ingapirca, La Tranca, el Tambo y otras.

El juego de la Escaramuza es una tradición muy antigua dentro de las comunidades indígenas de la provincia del Cañar. Una de las

razones por las que se ha mantenido hasta la actualidad, es el gran poder de resistencia que tienen los grupos indígenas de Suscal y las comunidades aledañas; por otro lado, también a que este juego tiene gran acogida en los indígenas, y según ellos lo consideran como una de las mejores presentaciones de la fiesta de la Dolorosa de Suscal, las reglas del juego, los pasos, las figuras son transmitidos de generación en generación (abuelos, padres e hijos).

Vestimenta de los integrantes del juego de la escaramuza

La vestimenta utilizada por los jugadores de la escaramuza es de lo más elegante y variada, consta de lo siguiente:

Un caballo bien enjaezado, lleva carola y dos mantas o sudaderos de lana (mantas), sobre esto va colocada una montura hecha de suela y madera con estampados, labores y perillas; tiene también retranca, cincha, grupera y pechera que sujetan la montura al caballo, también lleva un jaquimón, un cabestro y riendas hechas de suela y tejidas en tucumán. Todos estos elementos necesarios para la monta son comprados gene-

ralmente en las talabarterías del cantón Cañar; no se debe descuidar también que el caballo sea, de buena rienda (rápido y obediente) y sobre todo manso para que no se espante en la gente y en los cohetes.

En cuanto al jinete, viste pantalón de poliéster color negro, zapatos de cualquier clase (suela o caucho), medias de lana, camisa color blanco con los puños y el cuello bordados, sombrero de paño que cubre un peinado de jimbas entretejidas con hilos y cintas de colores; algunos jugadores llevan también adornado su sombrero con una cinta roja, en la espalda llevan una tela especie de capa de forma cuadrada conocida por los indígenas como la TOALLA, la hacen de tela de terciopelo de una dimensión de 40 x 40 cm bellamente adornada con bordados de vistosos colores formando figuras de temática religiosa como cruces, hostias, copones y formando figuras de temática animal como ovejas, venados, loros y otros; en el interior de la toalla se aprecian pequeños espejos cosidos y todos los contornos son rematados con flecos de colores; la toalla se sujeta a los hombros mediante imperdibles; en la cintura llevan la GAZA, bufanda

de tela fina con flecos de color blanco, va ceñida a la cintura de todos los jugadores y, finalmente, como complemento llevan un pañuelo blanco atado a las puntas de las riendas para alentar durante el juego.

Instrumentos y accesorios utilizados para el juego de la escaramuza

El guión

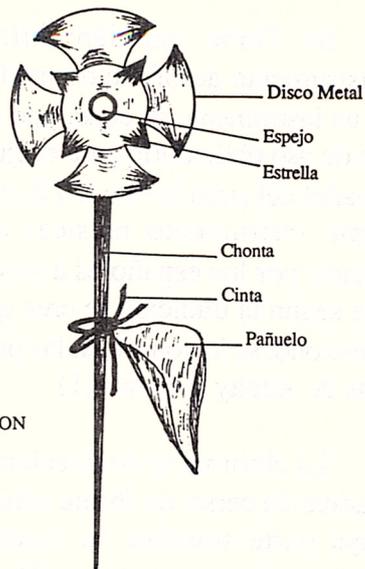
Instrumento considerado por los indígenas como el bastón de mando. La persona encargada de llevarlo el día de la fiesta es el sacerdote; el guión se considera también como una insignia que se utiliza para realizar el cambio de mando, es decir, cuando un sacerdote ha cesado en sus funciones éste tiene que entregar el guión al nuevo sacerdote mediante una ceremonia. Una vez que el nuevo sacerdote recibe el guión tiene que conservarlo durante un año hasta que se nombre un nuevo sacerdote para la Fiesta de la Dolorosa.

Durante la celebración religiosa de la fiesta el guión tiene que ser llevado en la mano derecha del sacerdote y luego presentado al altar de la

Virgen Dolorosa, luego de pasada la misa para la comunidad respectiva, al que le corresponde según el calendario presentar su escaramuza, el sacerdote tiene que trasladar el guión hasta el centro de la plaza (Pucará) en donde será plantado en el suelo para que comiencen los diferentes bailes como las contradanzas y en especial, a su alrededor, la escaramuza. El valor que se da a este instrumento religioso es de singular importancia para los indígenas ya que todas las acciones cumplidas durante la fiesta son ofrecidas a la Virgen y a este símbolo.

El guión está construido de un pedazo de madera de chonta de unas dimensiones de un metro veinte centímetros de largo por dos centímetros de diámetro; en su parte superior va colocado un disco de metal de diez centímetros de diámetro dividido en secciones, por el medio de estas divisiones sobresalen cuatro puntas de una estrella que salen del mismo disco; cada de las secciones está pintada con los colores rojo, amarillo, verde y azul. Otro rasgo de este instrumento es un espejo que va pegado en el centro del disco mencionado, finalmente en la mitad del madero va un pañuelo de seda atado

con una cinta de color.



EL GUION

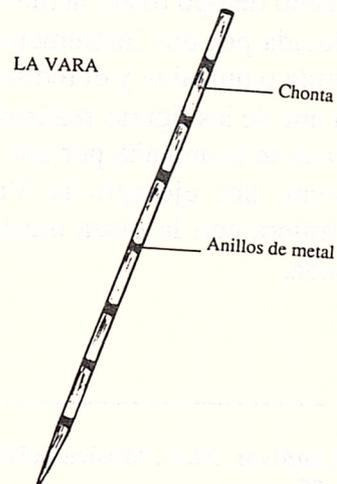
La vara

La vara es otro de los instrumentos utilizados en la escaramuza, pero está presente solamente durante los ensayos del juego. Cada uno de los jugadores posee su propia vara la misma que tiene que ser presentada al prioste para iniciar los ensayos, en caso de no hacerlo tiene que pagar una multa la misma que se destina para gastos de fiesta. Este instrumento se utiliza para identificar los jugadores derechos e izquierdos. Este es uno de los rasgos que da a la

escaramuza para que tenga un sentido ritual.

La vara es también un pedazo de madera de chonta, muy alisado, en forma de una vara. Posee unos anillos de metal que dividen a la vara en secciones más o menos de diez centímetros. Estos anillos, de dos centímetros de ancho, se fijan a la madera mediante perillas. Estos anillos son de color amarillo y blanco; en la mayoría de los casos se han observado anillos realizados en plata.

Según el análisis sobre el origen de estos instrumentos de carácter mágico-religioso, parece que tanto la vara como el guión provienen del



ancestro cañari ya que si realizamos una analogía con los famosos bastones de mando encontrados en los sepulcros de Chordeleg encontramos un parecido ya que tienen las mismas características de elaboración; estos bastones fueron reportados por Gonzales Suárez en "Historia General de la República del Ecuador; Atlas Arqueológico, Clásicos Ariel No. 25.

La música que se utiliza para el juego de la escaramuza

La música interpretada durante el juego de la escaramuza, está compuesta por sonidos repetidos; es por lo tanto una música monótona y al mismo tiempo triste; la música es producida por dos instrumentos, la chirimía o dulzaina y el redoblante; cada una de las figuras realizadas en la plaza se acompaña por una pieza musical, por ejemplo la Venada Extranjera con la pieza musical la Venada.

Descripción de la chirimía

Se llama también dulzaina "instrumento aerófono de madera". Es un instrumento de cono, tipo oboe, fue de uso obligatorio para el ejército español del siglo XVI y XVII, consta como instrumento musical introducido por los españoles a pesar de que según la tradición se cree que es autóctono; se lo conoce en las provincias de Azuay y Cañar (1)

La chirimía se confecciona con madera de cerro, de forma cónica en cuya parte superior va conectada mediante un segmento metálico; en su parte media va soldada una moneda con un agujero central, esto constituye la especie de tallo que se adapta a las cañas del instrumento mediante hilos; tiene seis agujeros que sirven para entonar y un agujero que queda libre, al soplar produce un sonido fuerte, áspero parecido al de la trompeta, en su ejecución es acompañado por un redoblante y sobre todo se lo utiliza para el baile de la escaramuza.

(1) Landívar, M. A. *Música Folklórica Popular*; Revista de IAF No. 6; Cuenca 1979; pag. 97.

Descripción del tambor o redoblante

Es un instrumento musical de percusión, hecho de madera, de forma cilíndrica hueca, cubiertas las dos bases por un cuero de borrego; completando su acabado están dos franjas con las que se amarran y que sirven para colgar del hombro izquierdo; cuando el ejecutante es la misma persona que toca el pingullo o la chirimía, con la mano izquierda toca el tambor con un solo palito (2).

Los músicos contratados para el baile de la escaramuza, provienen generalmente de lugares lejanos de la comunidad ya que en las comunidades de Zhud, Suscal, Socarte y otras no los tienen. En el año de la investigación, (1989) fueron contratados para la escaramuza de Zhud el chirimista Jesús Morocho y el redoblantista Antonio procedentes de la comunidad de La Tranca parroquia de Honorato Vásquez. A los músicos se les considera como personas muy entendidas para hacer

bailar a los de la Escaramuza, cabe indicar que lo hacen con satisfacción porque disfrutan de esta fiesta, esto se debe a que ellos también son indígenas y se identifican con su clase y cultura.

Sentido y significado del juego de la escaramuza

El sentido que tiene el juego de la escaramuza para el indígena de Suscal es netamente ritual; todos los pasos seguidos desde la preparación misma hasta la presentación son realizados con gran espíritu de respeto y devoción, no lo hacen para la satisfacción y goce momentáneo, sino para Dios ya que su participación con fe permitirá que Dios les garantice la salud, las buenas sementeras durante todo el año. En este sentido al hacer un análisis profundo vemos que en realidad el juego de la Escaramuza termina siendo un rito religioso o quizá mágico con fines netamente propiciatorios.

(2) Un estudio Antropológico de las fiestas Tradicionales de Baños; Revista de Antropología No. 9 Casa de la Cultura Ecuatoriana 1986, Cuenca.

Además es importante mencionar que este juego para los indígenas de la zona baja del Cañar es una forma de ligarse con su pasado o ancestro, porque si analizamos algunos de los elementos utilizados para el juego de la escaramuza tales como la vara, el guión y otros vemos que tienen el rasgo autóctono que anteriormente citamos, entonces para conocer su origen necesariamente recurriríamos al pasado precolombino.

El significado que tiene el juego de la escaramuza de Suscal es religioso porque es dedicado a la Virgen Dolorosa, pero si lo analizamos en otro contexto, para los antropólogos parece que la escaramuza es el fiel reflejo del SINCRETISMO CULTURAL, es decir, la mezcla de elementos de dos culturas diferentes (Española - Indígena), esta apreciación se hace en vista de que en realidad muchas de las costumbres que mantienen los indígenas tienen su origen en la conquista española, prueba de esto es la escaramuza que presenta elementos como el caballo, las cintas de colores, la cruz, el espejo y otros que fueron introducidos y captados con facilidad por los indígenas ya que les causó atracción, pero

la presencia diríamos más abundante de elementos propios de los indígenas permite sacar como conclusión que la escaramuza del Cañar tiene más un sentido ritual antes que patriótico como en el Azuay según manifiesta Manuel A. Landívar.

El sentido del juego de la escaramuza es la realización de figuras en la plaza, estas figuras hacen referencias también a símbolos de carácter religioso, no todas son identificadas con la cultura indígena, sino también con la española, por ejemplo la cruz, los toros, el saludo; y el resto como la curiquinga, el oso manso, la venada son símbolos indígenas asociados con su concepción mágico-religiosa y por qué no decirlo también con el vivir diario.

Formación de figuras

El principio básico del juego de la escaramuza es la formación de figuras en la plaza. Estas son doce; cada una tiene una forma específica y sigue un procedimiento determinado de elaboración.

El juego se inicia con el recibimiento de la plaza por parte del

prioste y todos los jugadores de la escaramuza mediante un recorrido de los contornos, luego el prioste en compañía del alcalde y teniendo en su mano el guión se dirigen al centro de la plaza (Pucara) para que en compañía de los músicos se inicie el juego. Luego de recibir la plaza los jinetes se colocan en sus respectivas esquinas, en parejas, un derecho y un izquierdo formando un cuadrado, una vez dispuestos se inicia la formación de figuras. Primeramente las realizan los guías, luego los de la esquina siguiente llamada por ellos también como la esquina de la campanería, después sigue la misma rutina la esquina tres o puesto del coso y, finalmente, hacen lo mismo la esquina de los chupas, y de esta manera imaginariamente van formando las figuras mediante los recorridos que van haciendo. Casi la mayoría de las figuras se realiza siguiendo este mismo procedimiento, es decir, en parejas; solamente la última figura (los toros) se hace con todos los ocho jugadores.

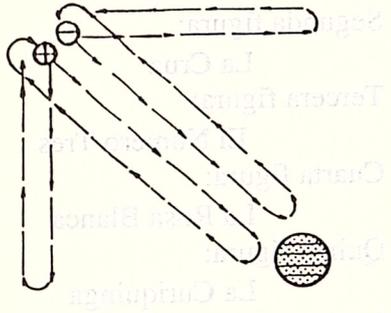
Las figuras realizadas en la plaza son doce con las siguientes denominaciones y con el siguiente orden:

- Primera figura:
La Salutación
- Segunda figura:
La Cruz
- Tercera figura:
El Número Tres
- Cuarta figura:
La Rosa Blanca
- Quinta figura:
La Curiquina
- Sexta figura:
La Borrega
- Séptima figura:
El Oso Manso
- Octava figura:
El Rosario
- Novena figura:
Juana Bonita
- Décima figura:
La Venada Extranjera
- Décima primera figura:
La Despedida
- Décima segunda figura:
Los Toros.
(ver anexos)

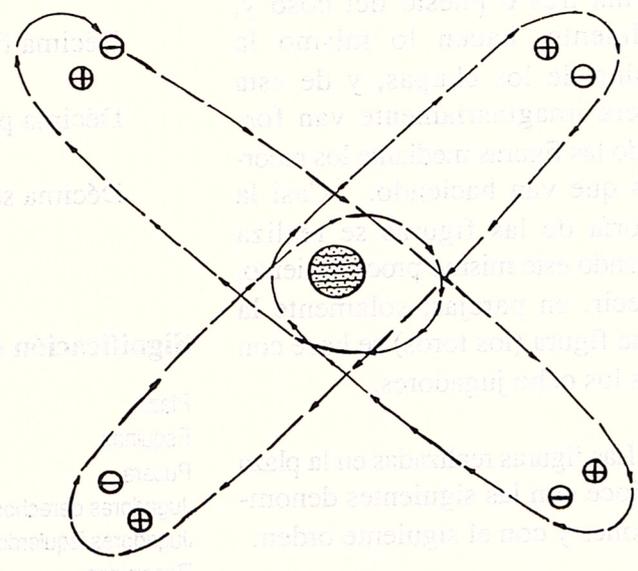
Significación de los gráficos:

- Plaza
- Esquinas
- Pucara
- Jugadores derechos
- Jugadores izquierdos
- Recorridos

Primera figura: La Salutación

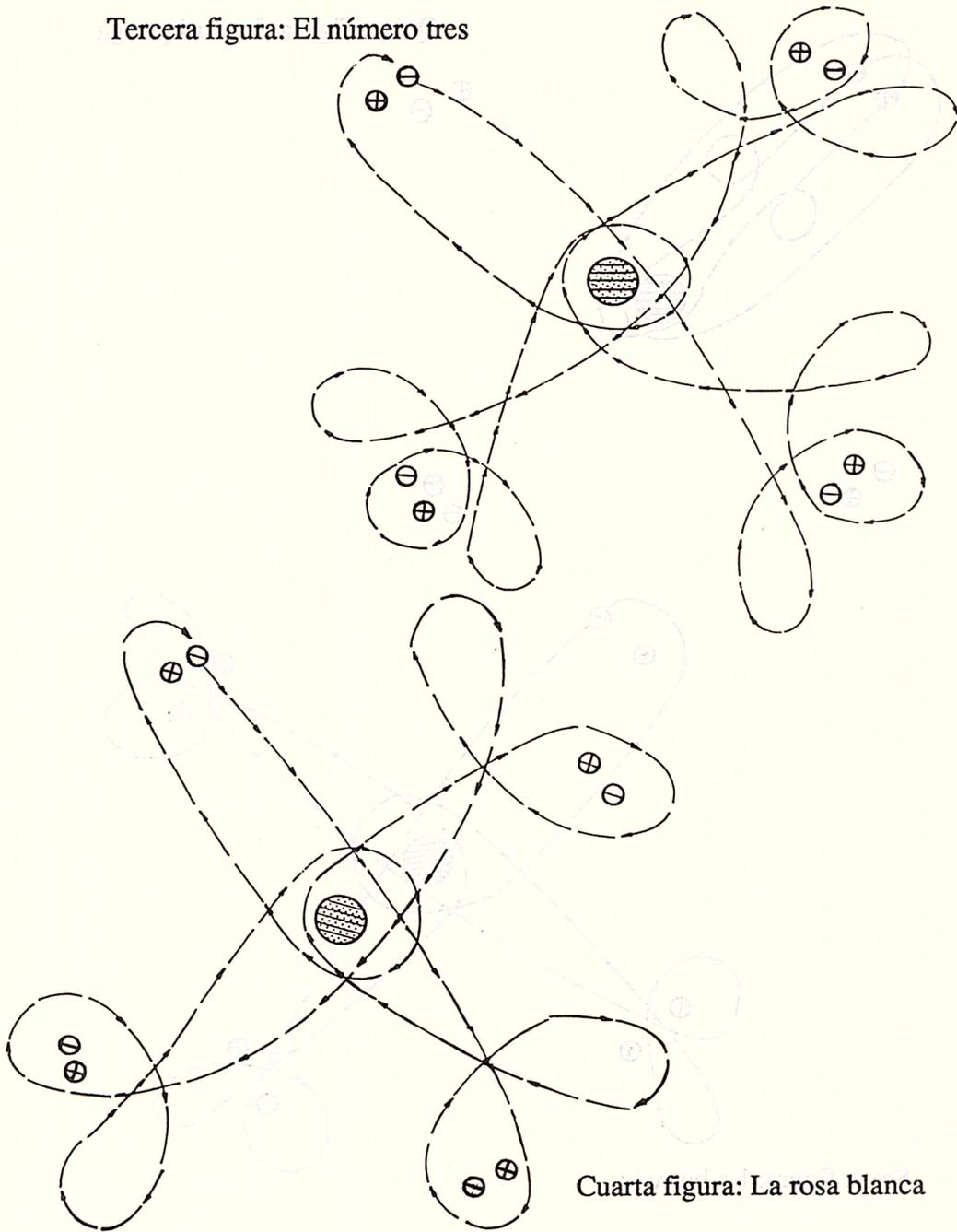


La Salutación es un movimiento que se realiza en el plano horizontal, partiendo de un punto central y extendiéndose en cuatro direcciones. Este movimiento simboliza la salutación o el saludo, ya que las cuatro direcciones representan los puntos cardinales. El movimiento se realiza en un sentido horario, comenzando por el punto superior izquierdo y continuando por el superior derecho, inferior derecho e inferior izquierdo.



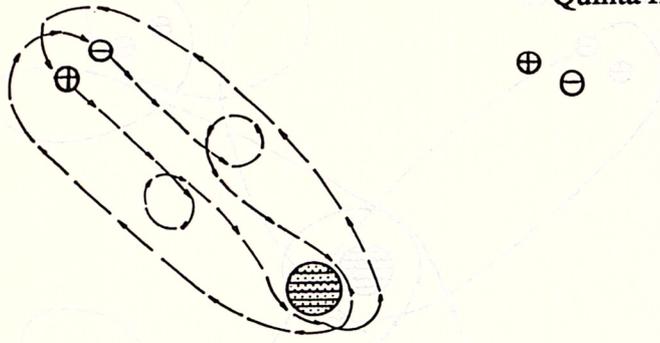
Segunda figura: La Cruz

Tercera figura: El número tres

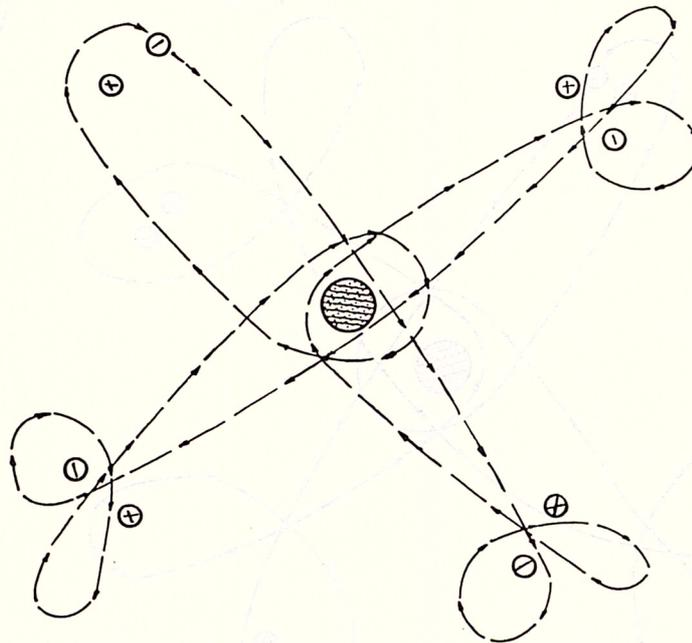


Cuarta figura: La rosa blanca

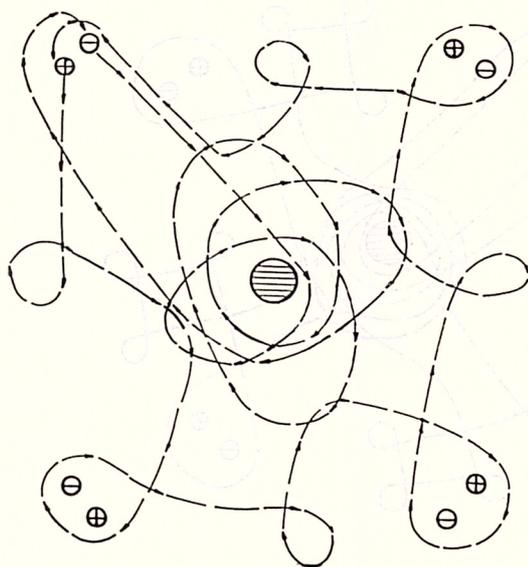
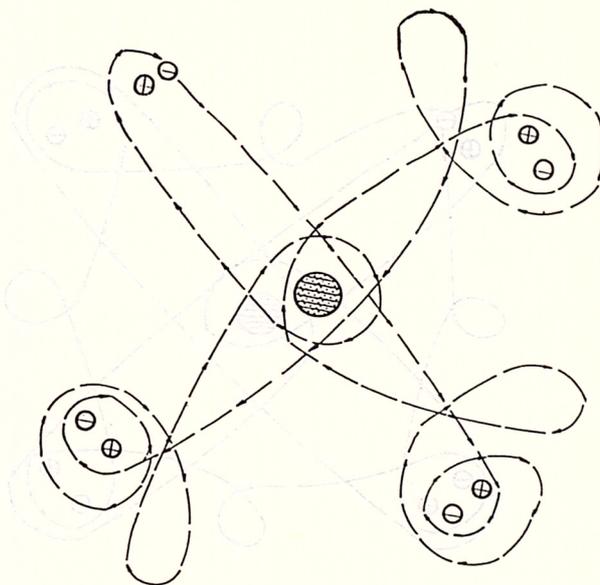
Quinta figura: La curiuinga



Sexta figura: La borrega

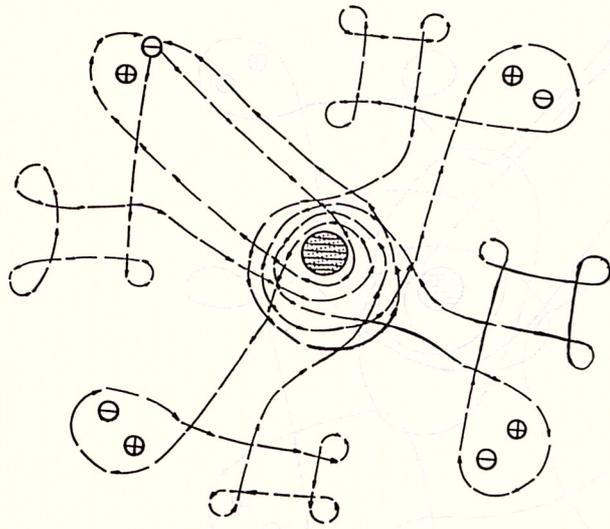
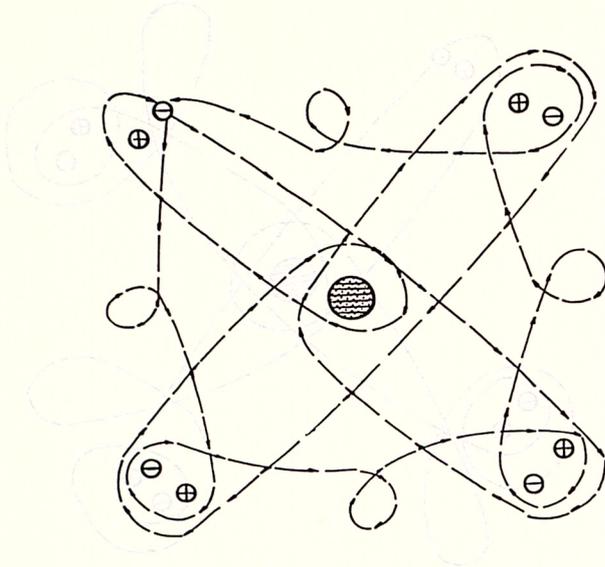


Séptima figura: El oso manso



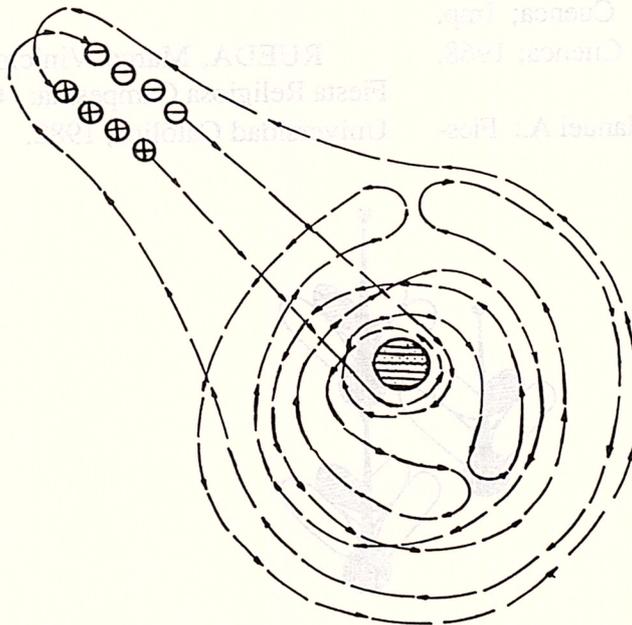
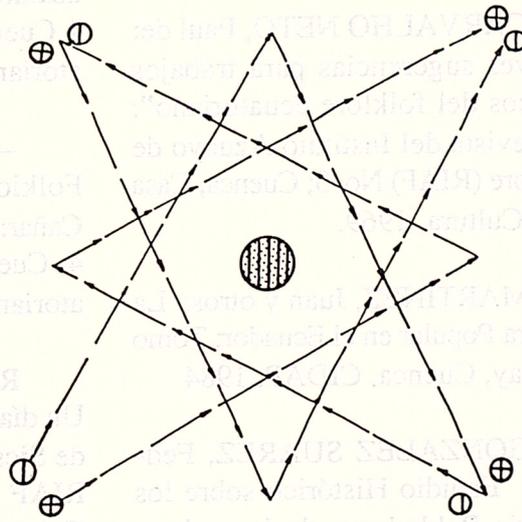
Octava figura: El Rosario

Novena figura: Juana bonita



Décima figura: La venada extranjera

Décima primera figura: La despedida



Décima segunda figura: Los toros

Bibliografía

CARVALHO NETO, Paul de: "Breves sugerencias para trabajos teóricos del folklore ecuatoriano": En Revista del Instituto Azuayo de Folklore (RIAF) No. 3; Cuenca, Casa de la Cultura, 1969.

MARTINEZ, Juan y otros: La Cultura Popular en el Ecuador; Tomo I Azuay, Cuenca, CIDAP, 1984

GONZALEZ SUAREZ, Federico: Estudio Histórico sobre los Cañaris Pobladores de la antigua provincia del Azuay; Cuenca; Imp. de la Universidad de Cuenca; 1968.

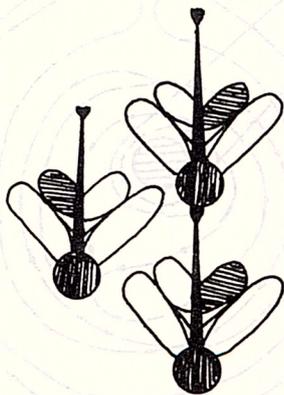
LANDIVAR, Manuel A.: Fies-

ta del Señor de Pomasqui en Challuabamba; Revista de Antropología No. 1 Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968.

————— Contribución al Folklore Musical en el Azuay y Cañar: Revista de Antropología No. 4; Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1973.

RAMIREZ SALCEDO, Carlos: Un día de cosecha en la Comunidad de Sicsiwaico provincia del Cañar; RIAF No. 5; Cuenca, Casa de la Cultura, 1953.

RUEDA, Marco Vinicio: La Fiesta Religiosa Campesina: Quito, Universidad Católica, 1982.



Librería Sábana Negra

artesanos de américa

ANA ABAD RODAS

ALBERTO Y GLORIA, TEJEN SU VIDA CON HILOS DE COLORES

“La artesanía no nos conquista únicamente por su utilidad, vive en complicidad con nuestros sentidos, de allí que sea tan difícil de desprendernos de ella..”

Es la hora del ritual. Todo comienza a recogerse. Los ruidos del día van diluyéndose en silencios difusos. Es el tiempo del delirio. Es la magia de la intensa danza nupcial entre los últimos rayos de luz y las primeras y tímidas sombras de la noche.

Con el sonido ronco como si fuera un gallo viejo, el reloj de la torre de la Iglesia del Valle nos avisa la hora: seis de la tarde. En estos momentos, cuando el día extiende sus brazos en la noche, Gloria y

Alberto empiezan a mover sus manos. Sus manos ágiles, firmes, traviesas se mueven entre largos, finos, gruesos y miles de hilos, de colores, de sueños, textos, cuentos y canciones.

Todo comenzó por casualidad. Fue como si miles de pequeñas burbujas comenzaran a gritar. A exigir libertad. Estaban presas en un cuerpo, en un trabajo, en unas ideas. Necesitaban expresarse, comunicarse, crearse. Alberto y Gloria creían en ellas. Alberto dejó la máquina de

escribir. Gloria se sentó en esa banca grande, junto al canasto de colores de lana.

Alberto y Gloria comenzaron a mover sus manos en el telar, en la rueca, entre los colores de la lana de borrego, en los pedales del telar, entre las páginas de libros, las melodías de la naturaleza y en los senderos de la Historia.

No se dieron cuenta... el telar les fue urdiendo

En esa zona de Colombia no hay experiencias con el tejido. El telar es apenas conocido. No sabían que se podía trabajar así. Empezaron hace algunos años su camino por la urdimbre y por la trama, Alberto y Gloria nunca esperaron convivir con el telar, de esta forma.

Mientras esto sucedía él y ella no se dieron cuenta: el telar les fue tejiendo, los urdió, los tejió. Se convirtieron en parte importante del movimiento del pedal. Su ritmo ha sido dado por la necesidad urgente de recuperar en el telar con el tejido, la historia de los hombres de Manuel Scorza:

“ESTE ES TAMBIEN UN CAPITULO DE LA GUERRA CALADA QUE OPONE, DESDE HACE SIGLOS, A LA SOCIEDAD CRIOLLA DEL PERU Y A LOS SOBREVIVIENTES DE LAS GRANDES CULTURAS PRECOLOMBINAS.”

Alberto fue por casi treinta años periodista. Él era el reportero, el gerente, el administrador, el conserje y el canillita de su periódico. Ella trabajó siempre para su casa con Alberto, haciendo miles de costuras en su máquina de coser. Ella daba formas a los cientos de yardas de telas que pasaron por sus manos.

Siempre trabajan a partir de las cinco o las seis de la tarde y también durante los días festivos. Él dejó su máquina de escribir, ella su máquina de coser. Jamás perdieron la costumbre de leer y compartir las lecturas hechas en su casa, con sus vecinos, en el parque, en el taller.

Niko Kazantzakis y Amado Nervo

Alberto y Gloria leen mucho, son unos lectores incansables. Siempre tienen un libro en su bolso, en el velador, en la sala, en la cocina,

en la mente. Los dos leen el mismo libro. Gloria y Alberto sacan, cada uno, una lista de los detalles más importantes de esa novela, o de ese cuento.

Cuando ha pasado ese libro por sus manos, por su imaginación, por sus sueños, comienzan a buscar, a descubrir el diseño apropiado para comunicar a través la lana en el telar, la esencia absorbida por ellos en esas lecturas.

Por sus manos se han urdido libros de Gabriel García Márquez, Niko Kazantzakis, Manuel Scorza, Aguilera Malta. Canciones de Silvio Rodríguez, Mercedes Sosa. Poesía de Vallejo, de Nicolás Guillén. Melodías como Alfonsina y El Mar, el Unicornio Azul. Películas como la Última Tentación de Cristo donde se recupera la imagen de la cruz como un símbolo no de lapidación, sino de contemplación y de esperanza.



Tapiz basado en la novela "Siete lunas y siete serpientes", de Aguilera Malta

Un telar de pedales Parados

Alberto y Gloria utilizan para sus textiles un telar de pedales. Este telar es utilizado siempre por una sola persona. Sin embargo, ellos, encontraron la fórmula para construir un telar de pedales ancho para poder así, trabajar los dos.

Juntos, en una banca de madera grande, larga, se acomodan. Alberto y Gloria tiene muy cerca de ellos, al alcance de sus manos, una canasta donde se encuentra lana de colores en todas sus gamas: amarillos, azules, verdes, rojos.

Los tapices de Alberto y Gloria tienen una serie de elementos que combinados les han permitido unificar las costumbres, las tradiciones y la cultura de diferentes pueblos de nuestro continente. La lana es de Otavalo los textos son extraídos de novelas, cuentos y análisis hechos por escritores, sociólogos, antropólogos de diferentes países de América Latina. Alberto y Gloria son de la región de El Valle de Colombia, de la zona de Sevilla. El y ella no son campesinos. Esto les ha permitido poder acercarse a diferentes grupos humanos teniendo como sus aliados

al telar y a los tapices.

Escribiendo Con hilos y colores

Con ellos, Alberto y Gloria han logrado construir, como así llaman a su trabajo, la *Literatura del Tapiz*. En sus tapices se puede observar cómo los movimientos de sus manos, el gusto por el trabajo, la ternura, la fuerza de su imaginación, les han llevado a recrear a la naturaleza, a la sociedad, toda aquella Historia escondida de nuestros pueblos.

Para trabajar en sus tapices, primero determinan cuáles de los elementos del texto a trabajar son los más importantes tejerlos para difundirlos entre la gente. Trabajan en el diseño, y sólo cuando comienzan el tejido establecen cuáles son los colores a utilizarse.

La lana no es teñida por Alberto y Gloria. La lana es teñida por los otavaleños. Los colores empleados en los tapices de Gloria y Alberto son siempre terrosos. En los colores de sus tapices se siente la textura de la tierra, la humedad de los llanos, la suavidad de las nubes, el viento en la cara. Son colores naturales, no son

forzados, no son las combinaciones estéticas del hombre, siguen los principios estéticos de la naturaleza.

Para trabajar con los colores, para Alberto y Gloria, es muy importante observar la naturaleza. Si en ciertos lugares encuentran un árbol, o una flor, o una mariposa con varios colores: negro, verde, turquesa, amarillo, café, tan sólo siguen esas indicaciones

Pero para el tejido, después del urdido de los hilos en el telar, ellos poco a poco van sacando colores de la canasta. Les van tejiendo, dándoles cuerpo y color, tan solo en esos momentos. Son sus manos en movimiento y la sincronía perfecta entre él, sentado allí en el filo derecho de la banca, y el de ella sentada allá, acomodada en la izquierda del telar, lo que les permite colorear sus ideas con lana, crear y difundir con ellos la historia de nuestros pueblos de América.

Garabombo, el invisible

“Fermín Espinosa, GARABOMBO” meses después de la masacre de Rancas, a la cabeza de la

comunidad de Yanahuanca, recuperó cantidad de tierras para sus legítimos propietarios” (Scorza)

A Fermín Espinosa en su comunidad le llamaban Garabombo. Era un campesino con el rostro curtido por el sol y el viento de los Andes peruanos. Tiene una cabellera abundante, negra. Sus labios gruesos, su mirada intensa observan desde ese tapiz de Alberto y Gloria “A GARABOMBO EL INVISIBLE” a su pueblo, a su gente en la gran llanura de Yanahuanca.

Peleó en Rancas, cerca de Yanahuanca. Allí lideró a miles de campesinos. Peleó para devolver a su pueblo las tierras. Ellos son para Fermín Espinosa, los verdaderos propietarios de esas tierras.

Alberto y Gloria tejieron la historia de Fermín Espinosa, Garabombo. Con colores de montaña, con matices de azules y grises, de cielo y tierra de viento y agua, entremezclando la Historia de un pueblo en su lucha por recuperar ese espacio físico, vital para su vida, para su cultura con hilos de lana y con textos de Manuel Scorza.

Muchos hombres como Fermín Espinosa, han sido revitalizados en el telar de pedales de él y ella, para nosotros, para quienes tenemos una memoria frágil, para quienes olvidamos pronto nuestro pasado.

El unicornio azul con cachos de venados

Alberto y Gloria tejen también canciones. En sus talleres, escondidas entre sus hilos, sus bocetos, sus dibujos y sus textos se encuentran susurros de melodías y canciones. Un buen día, él y ella de común acuerdo, escuchando siempre su letra y su música tejieron El Unicornio Azul.

En un fondo blanco. Allá en la lejanía, empiezan a surgir desde las más penetrantes profundidades, azules. Miles de azules, azules claros, oscuros, marinos, azul turquesa, azules celestes, hasta terminar en los siete colores de un arco iris levantado por el relincho de un Unicornio construido con cachos de venados divididos y con la media cabeza de un borrego. Todo él pintado con colores brillantes, naturales como si hubiera surgido de las entrañas de la

tierra, de la alegría de ese arco iris.

Ellos tejen para la gente

Ellos tejen para la gente. Cuando Alberto y Gloria abren una exposición, todos, cada uno de sus cuadros tienen además del nombre que identifica el texto utilizado para tejer, una viñeta condensando la parte más importante de la novela que están transmitiendo en sus tapices.

Después de inaugurada su exposición, Alberto y Gloria hacen una serie de talleres, y conferencias sobre su trabajo, la técnica empleada, la forma de trabajar juntos. El desarrolla parte de las charlas, y Gloria hace el resto, siempre con la idea de transmitir y difundir entre nosotros la cotidianidad en la lucha por nuestra supervivencia.

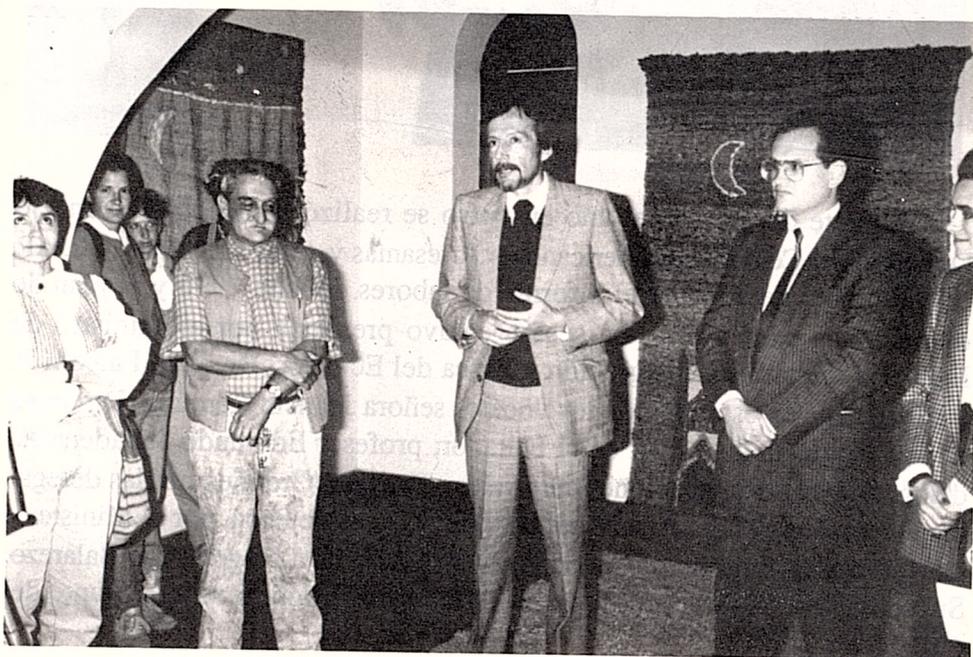
Es siempre así con Alberto y con Gloria. Su trabajo es como un pequeño y profundo ritual. Todos los días justo en el momento preciso empiezan a trabajar. Es apenas un pequeño llamado: los hilos, el telar, los dibujos, las ideas quieren tomar cuerpo, armonía, color, magia,

movimiento, quieren jugar.

Sus manos empiezan a moverse, a tejerse, a enredarse, a crearse, a expresarse, a reírse. El traquetear de los pedales del telar inicia su melodía. Es justo aquí cuando las primeras risas aparecen y crece un nuevo tapiz. Con hilos de colores él y ella tejen su vida.

Así como la noche y el día ini-

cian sus juegos, así como sus energías, sus fuerzas se diluyen, se absorben, se consumen, se gustan, se palpan, se emocionan para descansar luego en la quietud de la noche hasta despertarse con un nuevo amanecer, renovados, rejuvenecidos, Alberto y Gloria con sus tapices y su trabajo construyen el amanecer de un día mucho más brillante, más claro, más fresco, más limpio.



Inauguración de la muestra de tapices de "Topo y Gloria Cevallos"

CONSEJO DIRECTIVO DEL CIDAP



El siete de marzo del año en curso se realizó la sesión de Consejo Directivo del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP, con el objeto de conocer el informe de labores del año 1990 y el plan de operaciones para 1991. La sesión estuvo presidida por el Ministro de Industria, Comercio, Integración y Pesca del Ecuador, Dr. Juan Falconí P. Participaron en esta reunión los vocales señora Jeaneth Ramírez, Directora de la Oficina de la O.E.A. en el Ecuador; profesor Edmundo Ribadeneira, delegado por las instituciones culturales; Dr. Italo Ordóñez por las delegaciones seccionales del Azuay; señora Diana Sojos de Peña, por el Ministerio de Relaciones Exteriores. Concurrieron además el Dr. Hugo Mario Balarezo, Subsecretario de Artesanías y el Lcdo. Mauro Ordóñez, representante del CIDAP en Quito.

En la gráfica, el Ministro de Industrias observa un tapiz artesanal en compañía del Director del CIDAP y del representante de esta institución en Quito.

CARLOS BERMUDEZ, EL MAESTRO DEL TAPIZ

PRIMER CURSO DE TAPICERIA

Carlos Bermúdez llegaba temprano a trabajar. Preocupado por todo: telares, urdimbre, lizos, trama, lana, papel, dute, agujas. Recibía a todos los participantes con una cálida sonrisa. Comenzó el taller hablándoles a los veintitrés participantes cómo era posible crear a través de la trama y la urdimbre propuestas plásticas y estéticas afines a la realidad de cada uno, a nuestras necesidades y características culturales.

Sentados en el suelo sobre cojines, en sillas, inclinados, en cucli-

llas con martillos, cintas métricas, midiendo centímetro a centímetro y colocando pequeñas tachuelas fueron templando uno a uno cada hilo de la trama. Algunos, mientras otros hacían esto, envolvían hilos de todos los colores. Trabajaron por la tarde y por la mañana. El curso duró treinta días y participaron veintitrés personas.

Carlos Bermúdez, maestro del Centro de Diseño Industrial de Montevideo es uno de los mejores tapicistas de América y ha expuesto su obra en casi todos los países de

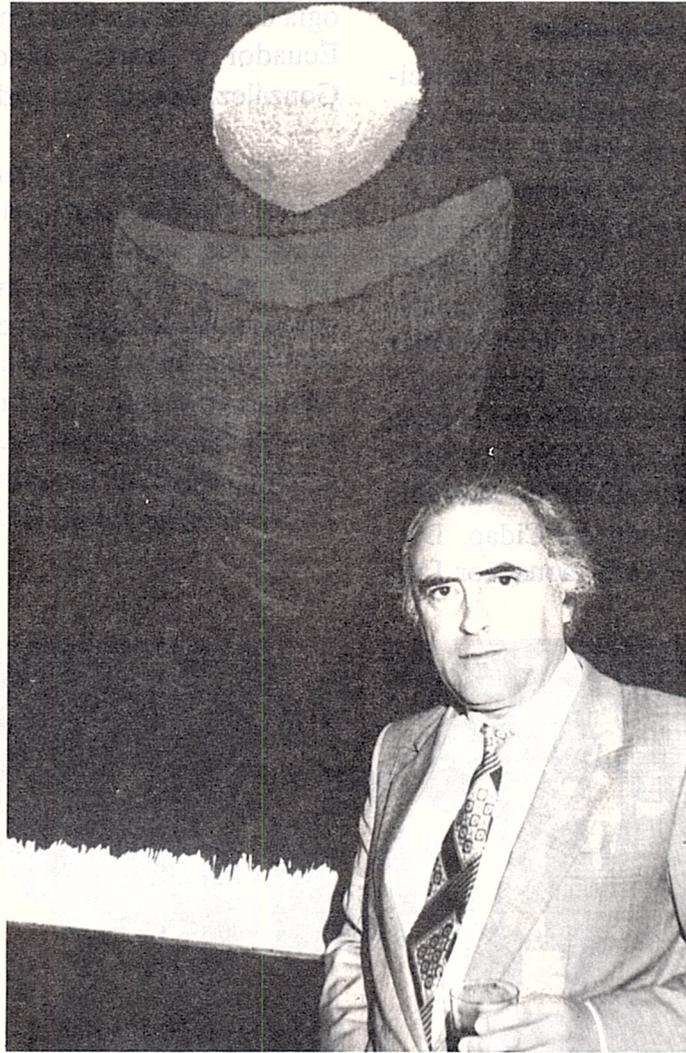
América y de Europa. Algunos de sus trabajos forman parte de colecciones permanentes en varios Galerías y Museos europeos. En sus tapices se puede apreciar con mucha facilidad cómo el tema está supeditado a la conjunción de una serie de elementos plásticos como el color, el tamaño, el diseño y esa indescifrable pero permanente inquietud por mirar más allá de las formas en la vital y remota intención por alargar las causas y las razones que nos llevan a crear y recrear.

Poco a poco fueron apareciendo en la trama y la urdimbre hilos tejidos en diferentes tonos y gamas. Cada uno tenía cocido a la parte superior de la trama una hoja de papel cebolla en donde estaba dibujado cuál sería el diseño para sus tapices. Línea tras línea en un permente ir y venir de los hilos, apretándoles con la presión de una peinilla o de sus dedos, fueron dibujándose poco a poco figuras geométricas, montes, valles, infinitas ondulaciones de viento y arena. Fueron apareciendo casas y árboles. Se podía mirar en ellos la paciencia y el ligero encanto de treinta días trabajados con sus manos y con su mente.

Carlos Bermúdez dictó este Primer Curso de Tapices analizando entre otros los siguientes temas: introducción al diseño textil, tapicería artística contemporánea, tejido-gobelino, telares de alto liso, composición, forma y color. Al final del curso los veintitrés participantes expusieron sus tapices y, esos trabajos fueron entre otras, las razones para llegar a conformar la Asociación de Tapicistas del Azuay cuyo objetivo central es el promocionar el cultivo y el desarrollo de la milenaria técnica del textil.

En esta asociación están involucrados todas las personas participantes en este curso dictado por Carlos Bermúdez. En la actualidad su directorio, bajo la presidencia de María Elena Sojos está encargado de buscar los mejores mecanismos para hacer viable un permanente proceso de capacitación y búsqueda de nuevas posibilidades técnicas para el desarrollo de las artesanías textiles en la región austral del Ecuador, en una permanente exposición de sus propuestas con el ánimo de lograr una verdadera comunicación entre toda la gente gustosa del viejo arte del tapiz.

la gente gustosa del viejo arte del tapiz.



Carlos Bermúdez junto a uno de los tapices de su creación y que donó al Museo de las Artes Populares, del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP

CURSO PARA ANIMADORES CULTURALES

Con los auspicios y financiamiento de la Organización de Estados Americanos, O.E.A. el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP) organizó en Cuenca un Curso para Animadores Culturales del Ecuador, al que concurren promotores de casi todas las provincias del país. La dirección del curso estuvo a cargo del experto peruano Francisco Basilli, la coordinación la hicieron Mario Jaramillo y Beatriz Orellana, del Cidap. Dictaron conferencias monseñor Luis

Alberto Luna Tobar, arzobispo de Cuenca, doctor Marcelo Naranjo, decano de la facultad de Antropología de la Universidad Católica del Ecuador y doctor Claudio Malo González, director del Cidap.

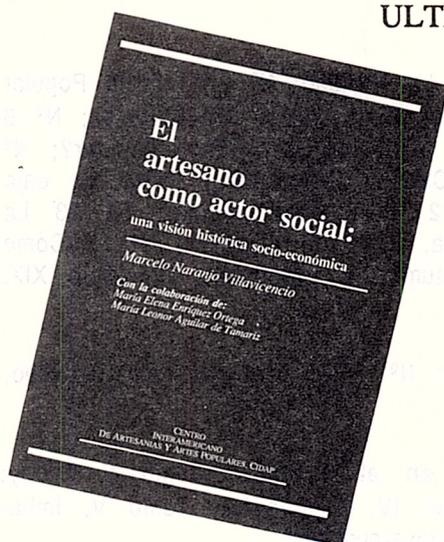
El curso tuvo la duración de quince días y sus participantes realizan ya acciones culturales en el sector rural y en barrios marginales urbanos del Ecuador. Se espera con este curso que las acciones que se realicen en el futuro sean más exitosas y enfatizan la revalorización de la cultura popular, de las artesanías y de las tecnologías apropiadas.



Participantes en el Curso para Promotores Culturales

información bibliográfica

ULTIMAS PUBLICACIONES DEL CIDAP



Naranjo Villavicencio, Marcelo y otros.
El artesano como actor social: una visión histórica socio-económica. Colaboración de María Elena Enríquez Ortega y María Leonor Aguilar de Tamariz. Cuenca, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, 1990

116 p.

1.- ARTESANOS - ORGANIZACION SOCIAL

2.- HISTORIA SOCIAL - ARTESANOS

3.- ECONOMIA - ARTESANOS

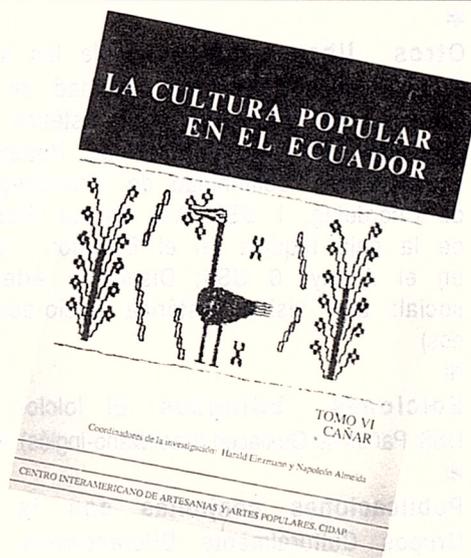
I. Título

Einzmann, Harald y Almeida Napoleón
La cultura popular en el Ecuador, Tomo 6, Cañar. Cuenca, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, 1991

126 p. il. (Serie Cultura Popular en el Ecuador)

- 1.- CULTURA POPULAR - CAÑAR
- 2.- CAÑAR - CULTURA POPULAR
- 3.- ECUADOR - CULTURA POPULAR
- 4.- MEDICINA POPULAR - CAÑAR
- 5.- FIESTAS POPULARES - CAÑAR
- 6.- TRADICION ORAL - CAÑAR
- 7.- ARTESANIAS - CAÑAR

I. Título



PUBLICACIONES DEL CIDAP

*

Boletines Informativos: Números 1 al 11: 2 US\$ cada uno.

*

Revista Artesanías de América, números 12 al 34, 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 pirotecnia 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 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 vivi*, (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.

*

MARIO JARAMILLO PAREDES**ACTIVIDADES
DEL MUSEO
DE LAS ARTES
POPULARES**

El Museo de las Artes Populares de América, del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP, cumplió durante el año 1990 una importante tarea que, en lo fundamental, responde a uno de los objetivos institucionales como es el de revalorizar las artesanías y las artes populares. Las muestras artesanales nacionales y continentales que pertenecen a los fondos museográficos del CIDAP son utilizadas para mediante la exhibición documental cumplir una finalidad didáctica que en última instancia

lleva a una revalorización por parte del público de estas sobresalientes manifestaciones de la cultura popular.

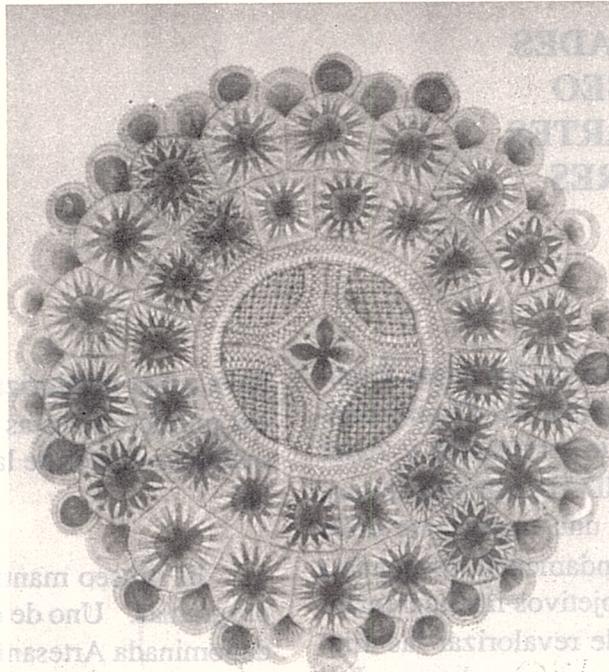
El Museo mantiene diferentes programas. Uno de ellos es la serie denominada Artesanía del Mes, que con la periodicidad mencionada presenta ejemplos de artesanías sobresalientes y características de cada lugar tanto del Ecuador como de los países americanos. Se conjuga, por una parte, la artesanía tradicional y, por otra, nuevos productos arte-

sanales que basados en la tradición se han readecuado a las necesidades de los tiempos actuales sin perder su carga y contenido cultural.

Dentro de esta serie que ha tenido notable acogida en el público, mencionamos las siguientes muestras:

- Nacimientos (Uruguay y Costa Rica) Diciembre

Dentro del programa de exposiciones, el Museo del CIDAP presentó durante 1990 quince muestras sobre diferentes temas relacionados con el arte popular y la artesanías. Aparte de las propias exposiciones y



- Ñanduti (Paraguay) Marzo
- Gallos en cobre y bronce (Chile) Abril
- Danzantes de Pujilí (Ecuador) Junio
- Wapas (Venezuela) Julio
- Lámpara de Candongas (Ecuador) Octubre

mediante un Convenio firmado con el Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y el Instituto Azuayo de Folklore se presentaron en los locales de las dos instituciones antes nombradas, muestras de carácter esencialmente didáctico,

dedicadas a los niños y jóvenes tanto de escuelas como colegios de la región.

Un resumen de las exposiciones presentadas en el año 1990 es el siguiente:

- 20 de febrero: “Pintura Popular en América”. Cuadros de diferentes culturas y países de América y objetos a los que la pintura decora y embellece.

- 7 de marzo: exposición conjunta con el Museo Manuel Agustín Landívar de la Casa de la Cultura Ecuatoriana sobre FAJAS. Anteriormente se había hecho otra exposición de MASCARAS dentro de un plan de cooperación e intercambio.

- 21 de marzo: “Renacer de una Plástica en Metal” de la artista chilena Juana Lay Su Maureira.

- 20 de abril: “Tallados en Coco” del artista Danilo Rodríguez. “Bordados de Chordeleg” obras de artesanos integrantes del Museo Comunidad de Chordeleg.

- 21 de mayo: Exposición de los tra-

bajos de los alumnos del Séptimo Curso Interamericano para Artesanos Artífices.

- 11 de junio: “Danzantes de Corpus”; se presentó la colección de “colas” de danzantes que posee el CIDAP.

- 4 de julio: El CIDAP conjuntamente con la Oficina Comercial de la República de China en el Ecuador presentaron las reproducción de “Las Obras de Arte del Museo Nacional del Palacio de China”



- 6 de julio: “Juegos Infantiles: exposición que se presentó en la sala del Instituto Azuayo de Folclor, como parte de las actividades que se comprometieron, según convenio firmado con el Instituto y con la Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay.

- 7 de agosto: “Ponchos, huipiles y rebozos” muestra que presentó valiosos trabajos del Ecuador y de América en este campo.

- 25 de agosto: “Bordado y Traje Popular Ecuatoriano“. Exposición que la presentó en el cantón Sigsig y que se la llevó a cabo gracias al interés y colaboración de la Ilustre

Municipalidad del Cantón Sigsig, y el Club Siete Estrellas.

- 1 de octubre: “Telares y Textiles del Cañar”. Programa conjunto con el Instituto Azuayo de Folklore.

- 18 de Octubre: Exposición de procesos y tejidos de Paja Toquilla. Programa conjunto con el Centro de Comercio Internacional, Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, con motivo de las visita del diseñador de sombreros del mundo, David Shilling.

- 23 de octubre: El CIDAP conjuntamente con la Facultad de Diseño de



la Universidad del Azuay, presentó la muestra "Diseño en Artesanías" gracias al auspicio del Ministerio de Industria y Energía de España, Comisión del Quinto Centenario y Agencia Española de Cooperación Internacional. Esta muestra se la realizó en la Universidad del Azuay.

- 24 de octubre: "Tapices del Uruguay" de Carlos Bermúdez.

"Cerámicas" de Eduardo Vega (ARTESA), Cecilia Tamariz y María Augusta Crespo.

"Vidrio" de Patricio León.

Exposiciones que se presentaron con motivo de la Reunión Técnica Iberoamericana sobre Diseño y Artesanía.

- 14 de noviembre: "Pintura Costumbrista Ecuatoriana del siglo XIX" de la colección Castro y Velásquez, con motivo del IV Encuentro de Literatura Ecuatoriana.

Con motivo de esta exposición, se presentó además el Cuaderno de Cultura Popular N° 16 : Pintura Costumbrista Ecuatoriana del siglo XIX", de Juan Castro y Velásquez, del que extraemos unos importantes párrafos:

"Visión general

Por lo general se encuentra en cada cuadro solamente una persona en el centro, en otros casos son dos o tres en la misma escena; solamente en un cuadro aparecen cuatro personas juntas. Esto no solamente responde al tamaño absoluto de las miniaturas, sino también a la intención de representar con mayor fidelidad detalles como el vestido, el adorno, e incluso la expresión física de los personajes, quienes en este aislamiento acentúan la tipificación de cada miniatura.

Justamente por esta fidelidad es posible distinguir detalles de gran interés etnográfico. Es así, por ejemplo, que de los trajes representados es posible admirar la técnica de tintura de los rebozos o macanas; el peinado de determinados grupos, como, los indios de Otavalo y Cotacachi, que permiten ver un cambio en la moda, hecho que puede ser confrontado por los viajeros de los distintos decenios del siglo XIX. Los productos con que comercian muestran la movilidad de los indios de Zámiza y Nayón. En las escenas profanas y religiosas es posible diferenciar el grado de importancia de estas y de sus participantes. Estos pocos esbozos muestran claramente la riqueza de las miniaturas costumbristas como fuente documental.

La capacidad informativa del pintor es mayor cuanto mejor conoce el ambi-

ente, el lugar en que habitan los representados. Es así que los personajes de la ciudad se encuentran por lo general presentes en forma mucho más exacta que aquellos venidos de otras partes. Mucho menos fieles en su exactitud son los cuadros de los indios del Oriente, los cuales pueden llegar a ser absurdos y ridículos; es posiblemente por no haber sido pintados del natural o de un modelo, sino en base a relatos.

La intención del pintor costumbrista de tipificar se expresa también en el simple ambiente, que en la mayoría de los cuadros constituye solamente un fondo. En caso de escenas de interiores, puede el artista darnos más información.

Escenas que tienen lugar en exteriores son representadas algunas veces con un paisaje muy sumario, el que pretende, indudablemente, ambientar el cuadro en su forma más característica.

El que el pintor haya agregado niños en algunas de las representaciones, tiende quizás a darles un toque de simpatía, dirigido incluso a satisfacer a su cliente.

Algunos tipos como los blancos, están representados como figuras de aquellas personas pobres, como ejemplo de estos personajes que vivían en la ciudad casi con un halo de exotismo.

Las poses de muchos de los representa-



dos nos hacen pensar en motivos venidos de Europa. Estas actitudes estudiadas y muchas veces afectadas, nos recuerdan que algunos artistas ecuatorianos pintaron de grabados, de donde pudieron obtener muchas de estas posiciones tan conocidas de pinturas de escenas italianas del siglo XIX, que llegaron en abundancia en grabados y láminas a Sudamérica

El pintor costumbrista de la Colección Castro y Velázquez, con su arte vio los tipos y las escenas de los habitantes de una región de la sierra ecuatoriana, cuyo realismo juntamente con su fidelidad hace que sean una fuente de gran importancia para el conocimiento de una sociedad en una época.

- 4 de Diciembre: Muestra de

Tapices elaborados por los alumnos del Curso de Tapices dictado por el CIDAP bajo la dirección del uruguayo Carlos Bermúdez. Este curso se realizó conjuntamente con la Facultad de Diseño de la Universidad del Azuay.

El Museo de las Artes Populares ha contribuido de esta manera a una mayor difusión de las artesanías y el arte popular. Considera que una revalorización por parte del público de estas manifestaciones culturales lleva a un mejor conocimiento de nuestra cultura popular y conociéndola mejor, el artesano será beneficiado.



ARTESANIA DEL MES

México es un país de una inmensa riqueza en artesanías. Además una de sus características es la de que hay zonas que se "especializan" en un determinado tipo de ellas.

Por ejemplo, junto al lago de Pátzcuaro, hay pueblos que aprovechan la paja de trigo a la que denominan "panicua" para elaborar diversos objetos.

En Ihuatzio, se producen con este material gran cantidad de figuras planas, como músicos, animales, etc.

En Tzintzuntzan, producen hermosas figuras como la de este Cristo, además de vírgenes, palomas, aviones, lámparas y muchos otros objetos de uso decorativo.