
CONTENIDO

Nota editorial	2
Patrimonio Cultural CLAUDIO MALO GONZALEZ	3
Reunión Técnica sobre "Tecnología de la Producción Artesanal, Evolución y Futuro"	15
Como en los viejos molinos... JOAQUIN MORENO AGUILAR	27
I Festival Latinoamericano de Arte y Cultura	33
VIII Curso Interamericano de Diseño Artesanal	37
Discurso pronunciado por el Excmo. Señor Octa- vio Errázuriz, Embajador de Chile, al hacer la en- trega de la muestra artesanal chilena, al Museo In- teramericano de Artesanías y Artes populares de Cuenca, el día 5 de noviembre de 1987	43
Artesanías y Tradición Etnicas en la Península de Santa Elena SILVIA ALVAREZ	45
Información Bibliográfica	121

nota editorial

La cercanía de un nuevo año siempre trae reflexiones aun cuando - en esencia- los días no se diferencien unos de otros y cualquier momento sea bueno para hacerlas.

El nuevo año será en muchos sectores y sin requerir de dotes adivinatorias, un año de crisis. Crisis por los aspectos económicos que afectan, innegablemente; crisis por la rapidez de los cambios que en muchas ocasiones tornan difícil ese "ponerse al día" necesario a las instituciones; crisis, en fin por factores tan conocidos por todos porque, que sería ocioso repetirlos.

Sin embargo, las actividades artesanales como que no se inmutan- sin que esto quiere decir que no las afecten los diversos factores-; como que son actividades más de fondo y de más peso que otras, y son ese peso y esa profundidad las que les mantienen a salvo de ciertas marejadas del momento. Herederas de técnicas a veces milenarias, continúan aprovechando -en muchos casos- materias primas casi al alcance de las manos. Y, a su vez- estos años han ido depurando la técnica hasta dejar únicamente procesos esenciales realizados en máquinas simples.

En este mundo en donde la dependencia es cada vez mayor, los artesanos nos muestran con su sencillez de siempre esa sana independencia productiva, reliquia de tiempos pasados y realidad de los presentes; esos procesos que se resisten a desaparecer, no por lo que hagan o dejen de hacer las instituciones encargadas de alguna manera de trabajar con ellos, sino por sus virtualidades.

En el nuevo año, la seguridad total de que será un buen año para las artesanías. La conciencia de lo que valen esas obras es cada vez mayor. Las personas preocupadas por los artesanos, sus problemas y sus obras son cada vez más y va creciendo un grupo cada vez más sólido, desperdigado por América y preocupado del rescate, la conservación y la valorización, de estas obras. A despecho de las crisis que puedan afectar, se puede arriesgar una pequeña profecía: las actividades artesanales no decaerán, son actividades que vienen de un ayer muy lejano como para pensar que puedan afectarlas definitivamente las duras crisis de hoy.

" PATRIMONIO CULTURAL "

3

A lo largo del millonario proceso de evolución de la vida en nuestro planeta, distinta ha sido la suerte que ha acompañado a las innumerables especies animales. Algunas de ellas, aparentemente superdotadas de fuerza y vigor como los saurios, no pudieron hacer frente a los cambios climáticos y de la flora; extinguiéndose y dejándonos tan solo faraónicas osamentas que llenan de estupefacción a los visitantes a museos de ciencias naturales. Otras en cambio, aparentemente desvalidas e indefensas como las cucarachas, han superado exitosamente las transformaciones del habitat y per-

sisten inmutables conviviendo con nosotros y desafiando a las aluviones de insecticidas. La supervivencia de las especies animales está condicionada a su capacidad de desarrollar modificaciones biológicas en sus organismos compatibles con las variables características del medio físico.

La presencia del homo habilis' cambia los términos de esta ecuación; un cerebro altamente desarrollado que dirige una mano multi-instrumental da lugar a la aparición de un nuevo contenido que se interpone entre la dualidad ser viviente-medio físico: la cultu-

ra. Instrumentos, recipientes, hábitáculos, alimentos procesados, habilidades y destrezas, sistemas de símbolos para captar y analizar la realidad, sistemas de símbolos para comunicar a sus semejantes experiencias externas y vivencias íntimas, normas organizadoras del comportamiento colectivo, sistemas de conocimiento para captar el mundo de lo perceptible y lo no perceptible, lenguajes para expresar las experiencias estéticas, concurren organizadas e integradas para conformar las colectividades, facilitar y enriquecer sus relaciones con el habitat, promover manifestaciones de su espíritu y hacer de ellas entes dotados de peculiaridades que las distinguen de las demás, y que proporcionan a los individuos refugio y seguridad para desarrollar sus facultades físicas y espirituales de manera equilibrada.

Las culturas creadas por el ser humano colectivo son diferentes ya que las respuestas varían de conformidad con las características de los medios físicos; por esta razón puede el hombre sobrevivir en el desierto y en la selva, en los hielos permanentes de los polos, en las alturas cercanas al cielo de los Andes, del Himalaya. Mas la creatividad humana no se limita a las respuestas que el medio incita puesto que en lugares similares ha desarrollado culturas diferentes. Propio del ser humano es su permanente insatisfacción, su insaciable curiosidad,

gracias a estas cualidades las culturas no se han dormido sobre sus laureles sino que han cambiado enriqueciéndose y recreándose. La necesidad de subsistir a costa de los demás o la gula de poder y riqueza han dado lugar a crueles enfrentamientos que en demasiadas ocasiones han culminado con la destrucción de culturas. Las culturas dejan huellas que como creaciones del hombre merecen respeto, sean estas productos de colectividades humanas desaparecidas, o manifestaciones de etapas superadas en el proceso de transformación de una cultura.

La temporalidad, o el ser-en-el-tiempo, por usar un feliz término de Martin Heidegger, es otra de las peculiaridades del hombre, vivimos a horcajadas en la dimensión tiempo, y quizás más exacto sería afirmar que el tiempo es un factor estructurador de nuestro espíritu. Los momentos de presentes que se suceden en nuestras existencias están cargados de pasado y grávidos de futuro, somos lo que somos como personas porque nuestro pasado individual ha ido conformando nuestra vida y porque el pasado colectivo ha llegado hasta nuestro ser a través de la permanente y cambiante cultura en la que nos cupo por fortuna o desventura incorporarnos. Muchos de nuestros actos, y ciertamente los más ricos en contenido, cobran sentido en función del futuro, de lo que luego del transcurrir del tiempo sucederá

dando vigencia a la expectativa.

Si queremos una existencia equilibrada, es preciso que como individuos y como colectividades tratemos de lograr una síntesis coherente entre pasado y futuro. Anclarse en el pasado, vivir de sus rentas y de la morosa o masoquista rememoración de sus grandezas o miserias, es renunciar a la posibilidad de crecimiento, es desperdiciar la creatividad que nos define como hombres. Vivir tan solo en función del futuro, rene- gar sin beneficio de inventario del pasado, calificar todo el proceso de la especie humana como lastre vergonzoso es correr el riesgo de lanzarse cual Ikaró a la conquista del sol equipado con inconsis- tentes alas de cera. Ni renunciar a crecer ni crecer sin raíces son buenas opciones ya que ambas se divorcian de la condición tempo- ralizada del ser humano.

La cultura como instrumento transformador y conformador del hombre y su dimensión en-el- tiempo son dos premisas que he escogido para reflexionar acerca de la actitud que debemos asumir con relación a los bienes cultu- rales que nuestros semejantes han acumulado a lo largo del tiempo, a ese patrimonio colectivo trabajado- samente elaborado.

Se afirma, y con razón, que el hombre es y ha sido el más no- civo depredador de los animales; los ecologistas exhiben profundas

y extensas cicatrices que sus se- mejantes han dejado en la faz del planeta y anuncian la extinción de la vida si es que estas perversas prácticas persisten. Mas el hom- bre ha sido también un depreda- dor de su propio patrimonio, de lo que su propia cultura u otras culturas han creado, sea mediante acciones directas de destrucción, o mediante actos de omisión e irresponsabilidad. ¿Porqué el ser humano destruye sus propias obras, o permite que ellas, iner- mes a la acción del tiempo y los elementos se destruyan? Por la supremacía de las pasiones en su comportamiento.

El etnocentrismo sería una de las pasiones que más daño ha cau- sado al patrimonio de la huma- nidad, la pretensión, a veces pue- ril, de creer que nuestra cultura es la única verdadera, valedera o digna de sobrevivencia genera automáticamente actitudes de des- precio o irrespeto hacia otras cul- turas lo que, en el más leve de los casos, da lugar a comportamien- tos quemehimportistas con respecto a las manifestaciones de las colec- tividades "inferiores" o a campa- ñas deliberadas de destrucción, co- metiendo en nombre de la civiliza- ción etnocéntrica imperdonables actos de barbarie y auténticos cul- toricidios. Este etnocentrismo pue- de darse también dentro de la pro- pia cultura cuando alentados por una miope y chata idea de pro- greso se arremete contra las reali- zaciones del pasado sin el menor

sentido de respeto a quienes nos precedieron en el tiempo.

La codicia, que irracionaliza al hombre, es otra de las pasiones que incitan a la destrucción del patrimonio cultural. Aquellos para quienes el bien supremo es el dinero o miden el grado de realización del ser humano por la cantidad de riqueza material que han logrado acumular, niegan o disminuyen la importancia que tiene en la vida el espíritu hecho arte o cultura y lo sacrifican inmisericordemente a su gula enfermiza de riqueza. No vacilaron los conquistadores españoles en transformar en lingotes de oro preciosas obras en las que los indios americanos pusieron su creatividad y destreza, pues lo que contaba era el valor del metal. No vacila el insensible buscafortunas de nuestra época en echar al suelo una construcción cargada de historia para edificar en su lugar un repulsivo monumento al mal gusto, pues el único horizonte de su vida es el fajo de billetes que obtendrá y porque en su atrofiada alma no existe lugar para otro tipo de valor que no sea el económico.

El fanatismo, como pasión, conduce a comportamientos eminentemente destructivos, carente de razones para defender sus puntos de vista, el fanático manejado por sus vísceras se niega a discutir siquiera la posibilidad de que existan puntos de vista o aproximaciones a la verdad valederos

que en algún sentido difieran del suyo; por lo tanto, calificado como erróneo y maligno lo diferente, es preciso destruirlo pues lo falso se identifica con el mal y destruir el mal es hacer un bien. La destrucción de la biblioteca de Alejandría -el más importante centro de recolección escrita de la sabiduría del pasado- por parte de los musulmanes porque si contenía ideas que no coincidían con el Corán eran falsas y por lo tanto merecedoras del fuego o si contenía ideas coincidentes eran innecesarias, es un claro ejemplo de la acción depredadora de los bienes culturales a las que conduce el fanatismo de cualquier color o cualquier índole y que, lamentablemente, se ha repetido a lo largo de la historia con dolorosa frecuencia.

Estas pasiones, usan ropajes que pretenden recubrir de dignidad a lo indigno y de razón a lo irracional. El etnocentrista arremete contra las manifestaciones de otras culturas en nombre de la civilización, el codicioso destruye el patrimonio cultural del ser humano en aras del progreso y guiado por su sentido práctico; el fanático destroza lo que otros construyeron con espíritu y materia porque la verdad revelada por Dios o respaldada por la ciencia, califican como errónea o falsa esa obra.

La pasión elimina o deteriora seriamente la capacidad de razona-

miento del hombre, por lo tanto, cualquier agresión al patrimonio cultural, es un acto que contiene una alta dosis de miopía o irracionalidad.

Los países latinoamericanos hemos sido sistemáticamente víctimas de este tipo de agresión a nuestra cultura. El español, codicioso y fanatizado se lanzó a la destrucción de la cultura de los "infieles" inspirada en el "reino de las tinieblas". La justificación para la conquista, cuestionada por excepcionales hombres de visión como Vitoria y Suárez, y luego Las Casas y Montesinos, fue la conversión de los indios infieles, y convertirlos implicaba destruir sus culturas e incorporarlas a la del conquistador. Con piedras de los templos del Cuzco o de Ingapirca se construyeron templos católicos. A lo largo del perezoso decurrir de los siglos coloniales se conformó una nueva cultura mestiza y sincrética en la que se refugió el indígena, manteniendo vergonzantemente sus rasgos ancestrales con tenacidad y acrobacias de ingenio.

La emancipación política no cambió el panorama, el indio y sus culturas fueron igual o más duramente combatidos y despreciados y en los primeros decenios de la república no fueron escasas las voces que inculparon al indio del retraso, lo calificaron como lastre y pidieron o por lo menos insinuaron su eliminación. La fo-

bia contra lo indígena se extendió a lo español y la cultura conformada a lo largo de la colonia fue también objeto de agresión y compartió con lo indígena la condición de chivo expiatorio de los males y limitaciones de las nuevas repúblicas. Se buscó como alternativa para trazar el futuro de estos países, la destrucción y el despojamiento culturales y la construcción de nuevas patrias, copias lo más fieles posibles, de Francia o de algún otro país europeo. El aparato político y económico del estado se lanzó con bandera desplegada para alcanzar este propósito. García Moreno y Eloy Alfaro, en el caso del Ecuador, compartieron la idea de progreso a través de la educación, el uno valiéndose de la iglesia, el otro por los caminos del laicismo, pero ambos implantando modelos franceses sean de los hermanos de La Salle y las Religiosas de los Sagrados Corazones, o de los maestros laicos.

La revolución industrial hermanada a las doctrinas positivistas constituye un caso de los más notables de pérdida del equilibrio entre pasado y futuro de la sociedad humana. Descubiertos los secretos de la naturaleza mediante las ciencias, y aplicados sus principios a dominarla y someterla a los intereses y caprichos del ser humano, en un muy corto período de tiempo la escasez se eliminaría de la faz de la tierra, los bienes satisfactores de necesidades multi-

plicados por la eficacia de las máquinas llegarían generosos a todos los hombres anunciando y conformando el reino de la abundancia; un pasado de ignorancia, escasez y fanatismo tenía que ser sepultado y todas las energías de la sociedad debían proyectarse para acelerar el imperio de la abundancia.

8 En nuestros países subdesarrollados los ecos de la panacea de la industrialización que operaba milagros en el norte y en Europa agudizaron la persecución contra los valores culturales de nuestro pasado y alimentaron la poco feliz y deformada idea de unirse al carro de la victoria de Inglaterra, Francia, Alemania o los Estados Unidos, imitándolos mientras más exactamente mejor. El despojamiento de nuestra identidad fue parte de esta imitación, sin meditar que una renuncia al pasado pleno de grandezas y miserias no puede de ninguna manera servir de base para construir un futuro; nunca el roble o el nogal llegarán cerca del cielo si es que amputamos sus raíces. Los grupos detentadores del poder político y económico sintieron vergüenza de los contenidos indígenas y españoles de nuestra cultura, los ignoraron y desalentaron, y trataron de cubrir sus vergüenzas con ropajes europeos, adornando sus casas con atuendos de exóticos apelativos como Limoges, Steinway, Araques o Rossenthal.

Las desigualdades nunca vistas de la sociedad industrializada, el saqueo de los países desarrollados a los subdesarrollados -hoy revivido crudamente mediante el mecanismo de la deuda externa que obliga a los pobres de la tierra a ser exportadores de dólares para beneficio de los ricos- y la capacidad de matar refinada en la segunda guerra mundial, fundieron con su asfixiante calor las inconsistentes alas del Ikaró del desarrollo positivista y llevaron al hombre a rediseñar con más equilibrio la secuencia pasado-futuro de la vida humana.

En las últimas décadas ha ganado terreno una nueva visión de la cultura que se fundamenta en algunos criterios básicos: el debilitamiento de los prejuicios ligados a la superioridad racial y a la superioridad cultural; actitudes que facilitan la comprensión de otras culturas y la apreciación de sus realizaciones con los parámetros de ellas mismas y no de sistemas evaluadores extraños; afirmación de la identidad cultural como factor fundamental de la presencia de los pueblos; exaltación de las realizaciones del pasado plasmadas en monumentos, bienes muebles con valores estéticos o representativos de las formas de vida, y hábitos, costumbres y expresiones artísticas sobrevivientes; políticas tendientes a conservar, reconstruir y dignificar el patrimonio cultural de los pueblos.

No podemos hablar de un triunfo definitivo de esta nueva manera de entender la cultura y aproximarse al pasado; por lo menos han dejado de proyectar la imagen de excéntricos y candidatos al manicomio los defensores del patrimonio cultural y de la cultura popular, y se considera de mal gusto calificar de vejstorios inservibles u objetos y manifestaciones grotescas a las formas de expresión estética de los grupos indígenas y mestizos, aunque con gran frecuencia el pragmatismo -hoja de parra para ocultar la aversión a la cultura- no vacila en reducir a escombros importantes testimonios culturales del pasado.

Los conceptos identidad cultural y patrimonio cultural conviven y se refuerzan dentro de esta nueva manera de enfocar el proceso de desarrollo de las colectividades humanas dando lugar a la superación de aparentes antinomias hijas, no de contradicciones objetivas e insuperables, sino de apreciaciones subjetivas y segmentarias de los fenómenos sociales y humanos. Analicemos en forma rápida, y más bien en términos de enunciados que de análisis profundos algunas de estas aparentemente irreductibles dicotomías.

1. ¿Es posible el desarrollo de los pueblos y la permanencia de formas de vida del pasado que se las considera como fundamentales para mantener la identidad cultural?, o en otros térmi-

nos: ¿el desarrollo de los pueblos no lleva necesariamente a un proceso de homogenización y por lo tanto al debilitamiento y eliminación de la identidad de las culturas?

Si se identifica desarrollo con crecimiento económico explicitado en cifras como incremento de la renta per-cápita o producto interno bruto, es posible que identidad cultural y desarrollo no sean compatibles. Si se entiende desarrollo como un mejoramiento integral de las condiciones de vida de una colectividad, identidad cultural y desarrollo son perfecta, y me atrevería a decir, necesariamente compatibles; nadie discute que el crecimiento de la economía, siempre que vaya acompañado de un sistema distributivo que beneficie a todos y no se concentre en un grupo minúsculo, es fundamental para el desarrollo, pero éste sólo cumplirá con su finalidad si es que posibilita un auténtico crecimiento cultural en el sentido extensivo, es decir tornando la cultura accesible a todos los integrantes de la colectividad e intensivo en lo que tiene que ver con profundización. La intensificación de la cultura no se consigue mediante imposiciones deliberadas o inconscientes, impúdicas o subliminales de otros sistemas culturales, sino a través de la búsqueda de posibilidades de la cultura de cada pueblo, de la afirmación

de los valores propios que han servido de matriz al hombre-cultura. Si el objeto del desarrollo de los pueblos es el mejoramiento integral de las formas de vida, la afirmación de la identidad no puede excluirse de un auténtico y bien intencionado proceso de desarrollo.

- 10
2. ¿Constituye la preservación de los bienes culturales un obstáculo para el progreso?

Las culturas se caracterizan por su dinámica y por su capacidad de cambio, de manera que una acertada política de preservación de los bienes culturales no se opone de manera alguna a la incorporación de los útiles de la civilización universal para mejorar las condiciones de vida de los pueblos. Todo ciudadano tiene derecho a gozar de avances científicos y tecnológicos como medicamentos y vacunas, energía eléctrica, agua potable, etc., pero la presencia de estos nuevos inventos del hombre no tiene por qué ir acompañada de la destrucción sistemática e iconoclasta de los bienes tradicionales de la cultura. No es incompatible la coexistencia de monumentos arquitectónicos del pasado con la energía eléctrica ni de técnicas artesanales tradicionales con las vacunas. El gran interés que existe en nuestros días por la medicina natural, es un claro ejemplo de cómo ella puede

coexistir cómodamente con la medicina académica científica.

- 3.- ¿Pueden coexistir manifestaciones de la cultura tradicional con manifestaciones de otras culturas, o de las culturas académicas y elitistas?

El gran pecado de la cultura académica elitista fue negar espacio en el mundo cultural a las manifestaciones populares, hacer de ellas sinónimo de grosería e incultura, combatir las y desalentarlas. La dignificación y aprecio por la cultura tradicional y popular no puede ni debe cometer el mismo error, es decir negar y agredir a las manifestaciones culturales provenientes de otros pueblos o de formas de la creatividad humana hijas de ideas y procesos teóricos modernos. Si el admirador de Beethoven en el siglo pasado despreciaba la música vernacular de los indios, no podemos asumir una actitud similar, es decir despreciar a Beethoven o Stokhausen para exaltar la música popular; ambas son manifestaciones legítimas de la creatividad humana y ambas merecen respeto. Si necio fue destruir físicamente obras mediante las cuales el pueblo expresaba sus vivencias estéticas, igualmente necio sería destruir obras nacidas del ingenio o del genio de grandes maestros de la pintura, la escultura o la arquitectura. La preservación de los bienes culturales

se fundamenta en el respeto que merecen todas las expresiones estéticas del ser humano, y no solamente una parte de ellas, en consecuencia no hay porqué ligar a los amantes de la cultura popular tradicional con el rechazo o el odio de la cultura académica o elitista. No son pocos los casos en que artistas académicos se hayan inspirado en manifestaciones populares a las que respetaron y comprendieron. La influencia del arte africano, especialmente de las máscaras calificadas como salvajes y primitivas por sabios críticos, en la revolución pictórica de Pablo Picasso es un ejemplo contundente de lo dicho como lo fue el aporte de la música popular húngara en la revolución iniciada por Bela Bartok en este campo.

4.- ¿La preservación de los bienes culturales conduce a la perpetuación de la pobreza?

Preservar bienes del pasado es oponerse al adelanto de los pueblos y en consecuencia perpetuar la miseria, es uno de los argumentos que esgrimen los enemigos de la cultura, o quienes consideran que sus economías se encuentran afectadas por las normas reguladoras del patrimonio cultural; destruir una casa con evidentes valores culturales para construir una portavianda de cemento armado, consideran los interesados como una acción progresista, y

mantenerla como un acto retardatorio y perjudicial para la comunidad. En realidad el problema de la pobreza es fundamentalmente un problema de distribución inadecuada de la riqueza, mientras el incremento de riqueza siga la pauta tradicional de acumularse en proporciones cada vez más gigantescas en unas pocas manos, la lucha contra la pobreza está perdida. La preservación de los bienes culturales en nada afecta a la distribución de la riqueza y beneficia a las grandes mayorías, ya que no siendo estos bienes de uso particular, el alimento cultural que ellos irradian están a disposición de todos.

En definitiva, es perfectamente compatible una política progresista en los campos científico, tecnológico y social con la preservación y reconstrucción de los bienes culturales, más aún los avances científicos y tecnológicos pueden contribuir a alcanzar un mayor grado de eficacia en las acciones conservadoras y preservadoras de cultura. Es indispensable defender el patrimonio cultural si queremos que el equilibrio permanezca en los procesos de cambio que indefectiblemente tienen que darse en los pueblos, renunciar al patrimonio cultural es pretender convertir a las colectividades humanas en entes carentes de alma, desprotegidos y desenraizados. Si afirmamos que uno de los derechos esenciales del pueblo es el derecho a la

cultura, debemos entender como derecho a su cultura y a las conquistas del ser humano universal, y no solamente como derecho a una de las manifestaciones.

A diferencia de los monumentos arquitectónicos, que son obras concluidas en el tiempo, las artesanías y el arte popular son entes vivientes con vigencia real en el presente, no se trata de productos terminados cuya salvación radica en su incorporación en un museo, sino de habilidades, destrezas, tecnologías y concepciones estéticas, o cosmovisiones e ideas religiosas que concurren en amplios sectores de la población y se explicitan en la elaboración de piezas de artesanía en las que lo bello y lo útil no se han divorciado, en la interpretación de músicas y danzas adornadas con vestuarios de alucinante belleza, en las leyendas que sobreviven en la memoria de la comunidad, en las formas de celebrar los hechos importantes de la vida.

La preservación de estas manifestaciones del patrimonio cultural de los pueblos requiere de acciones y políticas diferentes, no se trata de evitar que se consume la destrucción de algo que hecho en el pasado ha resistido la acción depredadora del tiempo como una pieza arqueológica o un monumento, sino de velar por la subsistencia de algo que convive con formas de vida diferentes y que tienen la pretensión de ser supe-

riores en todo sentido a las populares tradicionales y que en muchos casos son mecanismos de satisfacer necesidades más prácticos y funcionales. Si bien el plástico, desde el punto de vista estético se encuentra a años luz de la cerámica, no podemos negar que en términos prácticos la supera ampliamente.

Es necesario destacar la necesidad de estructurar una política de defensa del patrimonio cultural integral y coherente, que incluya todas las manifestaciones de este fascinante universo, y no se identifique o priorice alguna o algunas áreas en mengua de las demás. Es deseable no identificar patrimonio cultural con pasado, sino insertarlo en el presente y en el futuro en la medida de que lo que somos y seremos solo alcanza solidez si es que se vincula con lo que fuimos como cultura, y las artesanías y el arte popular físicamente son expresiones presentes y futuras de un rico pasado.

Es preciso tomar plena conciencia de que si bien es necesario un adecuado aparato jurídico para preservar el patrimonio cultural, no se encuentra allí la panacea; no hay que dar tregua a la lucha por crear conciencia en todo ciudadano de la importancia que tiene el respeto por los bienes culturales del pasado, de lo deleznable de las falacias de quienes se empeñan en destruirlo. El día en que cada ciudadano, o la inmensa mayoría de

ellos se convierta en un celoso guardián de su cultura estará garantizada la permanencia de nuestro patrimonio y todos los intereses egoístas se estrellarán contra esta imbatible muralla.

Es deseable que en esta tarea los recursos dispersos se junten para legar a las generaciones que nos sucederán un país con perso-

nalidad, respetado y respetable no por el número de sus aviones de guerra o sus fusiles, sino por la abundancia de sus realizaciones espirituales exhibidas con orgullo, por la conciencia de un pueblo que sienta vergüenza de la vergüenza que algunos de nuestros antepasados tenían de nuestras manifestaciones culturales vernaculares y populares. ●



V FEABRA

Parque Recreativo de Brasília 19 e 20 de setembro de 1987
I Festival Latino Americano de Arte e Cultura



Apoio: MTb PND · MINTER SUDECO · MIC · SESC
Administração do Parque da Cidade

Participação: Associações de Artesãos do DF · GIA · LBA · SESI DN DR
CENEC · C. do Ceará · Fund. Maria do Barro · Secret. do Trabalho do DF

REUNION TECNICA SOBRE "TECNOLOGIA DE LA PRODUCCION ARTESANAL, EVOLUCION Y FUTURO"

15

Antecedentes:

El desarrollo del Programa de Artesanías de la OEA cubre diversas etapas, entre ellas la de la creación de lineamientos y políticas generales para la cooperación técnica, la formación de la infraestructura interamericana, la de capacitación de recursos humanos, la de apoyo a proyectos nacionales específicos, la de difusión de experiencias y de servicios útiles al sector artesano. En el proceso, que cubre el período comprendido entre los años 1973 en que se prepara la Carta Interamericana de las Artesanías y las

Artes Populares en la Ciudad de México, hasta 1987, se pone de relevancia el fundamento teórico e interdisciplinario conformado y enriquecido paulatinamente con el aporte del conocimiento de especialistas de los distintos sectores del desarrollo, pero fundamentalmente, del saber proporcionado por los propios artesanos americanos.

Entre las principales acciones se señalan las reuniones técnicas efectuadas, con la colaboración del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP), como del Subcentro



Sesión Solemne Inaugural de la Reunión Técnica sobre "Tecnología de la Producción Artesanal, Evolución y Futuro", que contó con la presencia del Dr. Ricardo Noboa Bejarano, Ministro de Industrias, Comercio, Integración y Pesca; Dr. Gastón Urriolagoitia, Director de la Oficina de la Secretaría General de la OEA en Ecuador; Sra. Inés G. Chamorro, Jefe de la División de Patrimonio Cultural de la OEA; Eco. Ana María Duque, Especialista Principal en Artesanías y Artes Populares de la OEA; Dr. Claudio Malo González, Director del CIDAP; Lcdo. Juan Martínez Borrero, Subdirector Técnico del CIDAP; Sr. Enrique Mora Vázquez, Gobernador de la Provincia; Dr. Leonardo Alvarado, Prefecto Provincial del Azuay; Dr. Xavier Muñoz, Alcalde de la ciudad de Cuenca; y Dr. Fabián Cueva y Cueva, Subsecretario Regional del Ministerio.

Regional, con sedes en Cuenca, Ecuador, y en la ciudad de Guatemala, respectivamente. Ellas han servido de parámetro para los contenidos de los cursos nacionales, regionales e intramericanos ofrecidos por el Programa Regional de Desarrollo Cultural de la OEA por convenio con los Gobiernos de los mencionados países. Dentro de la misma gama de acciones interdisciplinarias, y en cumplimiento de uno de los postulados de la "Carta Interamericana de las Artesanías y las Artes Populares", la Asamblea General de la OEA aprobó el mandato de celebrar el "Año Interamericano de las Artesanías, que permitió la participación del sector en todos los países y concretar dos acciones fundamentales: I) la Primera Reunión Interamericana de Artesanos Artífices, celebrada en Costa Rica, en 1982, y II) el Encuentro Internacional de Agencias y Programas de Promoción Artesanal, llevado a cabo en Washington, D.C., en 1983. Sus recomendaciones orientaron a los participantes de la presente Reunión Técnica en su discusión.

La Reunión Técnica sobre Tecnología de la Producción Artesanal, Evolución y Futuro, se llevó a cabo en el local de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, sede en Cuenca, del 27 al 31 de julio de 1987.

Participantes:

Participaron 26 especialistas procedentes de Colombia, Chile, Ecuador, Guatemala, México y Perú; del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP) de Ecuador, del Subcentro Regional de Artesanías y de los Programas de Desarrollo Cultural y de Desarrollo Científico y Tecnológico de la OEA, entre ellos 10 expositores. Además asistieron numerosos estudiantes, artesanos y otros interesados en el desarrollo artesanal.

COLOMBIA

- * Clemencia Plazas

CHILE

- * Pedro Mege

ECUADOR

- * Patricio León Bustos
- * Jorge G. Marcos
- Julio Alberto Salazar Banda
- Jaime Patricio Sandoval Simba
- Jesús Salvador Vera Vargas
- Lilia Carolina Jervis Rendón de Delgado
- Pablo López Guayaquil
- Alfredo Ayora Garzón
- Susana González de Vega
- Alvaro Larriva

GUATEMALA

- Francisco Rodríguez Rouanet
- * Marco Augusto Recinos Cueto
- * Felipe Roberto Solís Olguín
- Alfonso Castillo

PERU

- * Rogger Ravines
- * Raúl Santana Paucar

OEA
Inés G. Chamorro
* Ana María Duque-Garzón
Alberto Chiquillo

CIDAP
* Claudio Malo González
Juan Martínez Borrero
Joaquín Moreno Aguilar
Diana Sojos de Peña
Lucía Astudillo Looor
Harald Einzmann
Raúl Cabrera Jara

Conclusiones:

18

Tomando como punto de referencia las recomendaciones generales del Año Interamericano de las Artesanías sobre el tema, expresadas por la Primera Reunión Interamericana de Artesanos Artífices, celebrada en Costa Rica en 1982, y por el Encuentro Internacional de Agencias y Programas de Promoción Artesanal, realizado en Washington, D.C., en 1983, y recogiendo los aspectos principales de las exposiciones presentadas, los participantes acordaron constituir comisiones de trabajo para tratar problemas específicos para proyectos concretos que pudieran ser la base para negociación, financiamiento y realización. Las comisiones conformadas fueron las siguientes:

1. TEXTILERIA: Pedro Mege,

* Expositores

Rogger Ravines, Francisco Rodríguez Rouanet, Patricio Sandoval, Raúl Cabrera y Harald Einzmann.

2. METALURGIA: Clemencia Plazas, Alberto Chiquillo, Pablo López, Carolina Jervis, Marcos Cedillo y Alfredo Ayora.

3. CERAMICA: Augusto Recinos, Felipe Solís, Ana María Duque-Garzón y Rómulo Narváez.

4. COMUNICACION Y DIFUSION: Raúl Santana, Alfonso Castillo, Lucía Astudillo, Jorge Marcos, Susana González, Abel Carrión, Julio Salazar, Alvaro Larriva y Joaquín Moreno.

A continuación se resumen las principales conclusiones y recomendaciones de estas comisiones:

TEXTILERIA:

1. Dar prioridad a los estudios de la textilería popular en forma integral, tanto en lo que respecta a su manufactura, como a las materias pías que se utilizan en su elaboración.

2. Involucrar a especialistas en las ciencias antropológicas y biológicas, en una tarea de inves-

- estigación interdisciplinaria para lograr un mejor entendimiento integral de la función y razón de la supervivencia o decadencia de las prácticas ancestrales del tejido.
3. Concertar a los organismos nacionales a fin de que emprendan acciones integrales que tiendan a promover como actitud práctica la rehabilitación o mejoramiento de dichas prácticas.
 4. Considerar una actitud estatal prioritaria a la recuperación integral de la tecnología textil, por corresponder a una de las acciones más viables para el mejoramiento económico social de las comunidades y familias campesinas, como se ha demostrado en algunas comunidades campesinas de la sierra central del Perú.
 5. Reconsiderar las normas que disponen la erradicación de ciertos cultivos nativos, como el algodón del país, evitando propiciar el conflicto y la exclusión, sino al contrario buscar la complementariedad basada en la observación de los reglamentos sanitarios.
 6. Declarar patrimonio nacional a las fuentes de materia prima y a la conservación textil, según normas nacionales e internacionales, para garantizar su conservación.
 7. Promover una adecuada legislación sanitaria, que permita la convivencia de ciertos insumos industriales, con los cultivos artesanales, tal el caso del algodón nativo y el algodón comercial.
 8. Insistir en ciertas estrategias y principios como:
 - a. El aprovechamiento y maximización, en las tareas productivas, de la fuerza de trabajo.
 - b. La diversificación de las tareas productivas que cumplan las unidades domésticas tradicionales.
 - c. La interrelación y colaboración de éstas en el contexto comunitario.
 - d. La circulación e intercambio de bienes (materias primas, artesanías, etc.) al interior de las comunidades, privilegiando el sentido de su valor de uso.
 - e. La valoración de los contenidos culturales y simbólicos que comunican las artesanías textiles.
 9. Llevar un registro de los tejidos elaborados en cada país por región, departamento, provincia o comunidad y, de acuerdo con sus diseños, distinguir entre lo tradicional y lo no tradicional. En la misma forma, registrar las técnicas de elaboración, especificando materias primas empleadas y herramientas utili-

- zadas.
10. Dirigir la capacitación a:
 - a. los tejedores tradicionales para que mejoren la técnica y la calidad de los productos, tratando de conservar los diseños tradicionales;
 - b. la población joven junto con programas de educación formal; y
 - c. los directores o encargados de programas artesanales.
 11. Promulgar leyes de protección a la artesanía textil nacional.
 12. Facilitar la organización de los tejedores en cooperativas, asociaciones u otras, en defensa de sus intereses.
 13. Elaborar propuestas para el desarrollo y proyección el diseño visual-gráfico, como "tecnología artística" que condensa conocimientos y connotaciones, la identificación social y la memoria histórica de los grupos y comunidades, con la finalidad de impulsar un lenguaje dinámico y propio recreativo, del discurso que sobre sí mismo y su realidad elaboran los pueblos.
 14. Organizar a nivel nacional un banco de datos del saber tradicional orientado a la preservación y organización de los conocimientos tradicionales de las culturas americanas.
 15. El mantenimiento de la institución cultural de la feria rural que desempeña un importante papel socioeconómico que debe ser fortalecido por el sector público a fin de lograr un mayor aprovechamiento de esta institución.
 16. Señalar que en los equipos interdisciplinarios que participan en los programas de desarrollo de las etnotecnologías el antropólogo actúa como fuente de comunicación e interpretación. Su papel es ayudar a juzgar, evaluar y entender el reto del desarrollo nacional mostrando posibles alternativas que permitan la persistencia de vida tradicional.
- METALURGIA:**
1. Hacer un estudio de los procesos y materias primas que utiliza el orfebre en productos de oro, plata y cobre, así como sus canales de financiamiento y comercialización, con el objeto de obtener un cuadro lo más completo posible de las necesidades actuales del artesano en este campo. A partir de este estudio, establecer áreas en las que sea conveniente introducir nuevas técnicas, mejorar las existentes o reactivar aquellas en proceso de desaparición.

2. Ofrecer becas para formar personal especializado en tecnología de materiales y metalurgia, con fines de promover la investigación aplicada en los campos de la orfebrería.
3. Establecer programa de capacitación de artesanos, con miras a perfeccionar sus habilidades y conocimiento técnico.
4. Promover programas de investigación de materiales metalúrgicos precolombinos, en un trabajo combinado entre arqueólogos, joyeros y metalurgistas, y divulgar en varios niveles los resultados de esas investigaciones.

CERAMICA:

- I. La creación de un Centro Integrado de Investigaciones Cerámicas que se encargue de orientar y promover la actividad artesanal en el campo cerámico y que sería un subprograma del Instituto de Etnotecnologías Americanas.

Para lograr este objetivo el Centro desarrollaría las siguientes funciones:

1. Recopilar información acerca de las técnicas de cerámica utilizadas en el pasado, antes de que éstas desaparecieran, y en el presente.
2. Promover a nivel de países

la elaboración de diagnósticos de la situación de la cerámica local.

3. Analizar la información obtenida sobre el sector cerámica, que involucre el estudio comparativo de las técnicas del pasado y del presente, tratando de mantener una identidad local, nacional y/o americana.
4. En el caso de no poder dar solución a consultas específicas mediante la información compilada, proceder con las consiguientes investigaciones y experimentaciones tendientes a desarrollar nuevas alternativas, en las que participarían y se formarían técnicos y artesanos a nivel interamericano.
5. Promover la elaboración de un Boletín Informativo de publicación periódica, con el fin de hacer llegar información pertinente al mayor número posible de personas individuales, Entidades o Asociaciones. Dicho Boletín divulgaría la bibliografía comentada disponible o promovería la elaboración de la misma, a manera de registros bibliográficos, que por tema (por ej. hornos), sean distribuidos a artesanos y especialistas. De estos registros se deberán dar los datos necesarios de cómo obtener las publicaciones o artículos respectivos. En síntesis el Boletín cubriría:

- Índice temático comentado de la información disponible.
- Informes acerca de investigaciones en desarrollo y avances de resultados.
- Calendario anotado a nivel interamericano e internacional, sobre eventos relacionados con el campo de la cerámica.
- 6. El Centro deberá proveer a las entidades capacitadoras, de la información necesaria para el desarrollo de su trabajo. Esta información incluiría:
 - Informes base para materiales didácticos (cartillas instructivas)
 - Directorio de recursos humanos especializados en la materia (artesanos y/o técnicos).

II. Capacitación

1. Planificar los programas de capacitación en función de la problemática local, orientándolos según sea necesario y tomando en consideración las características socio-culturales de técnicos y/o artesanos.
2. Formar instructores especializados en cada etapa del proceso de producción de la cerámica que posean cualidades docentes y participen permanentemente en programas de actualización.

3. Desarrollar localmente el material didáctico apropiado.
4. Efectuar seguimiento y evaluación del sistema de capacitación (contenido, metodología, personal, etc.), en relación con los resultados.
5. Capacitar al artesano en el manejo de herramienta y equipo a su alcance.
6. Formar al artesano en la aplicación de las técnicas de auto-gestión.

III. Difusión

1. En aquellos países en los que aún no exista, desarrollar una legislación nacional que proteja y estimule la producción artesanal y facilite su financiamiento y comercialización.
2. Generar iniciativas prácticas que concienticen y capaciten al artesano para desarrollar su arte dentro de un concepto de auto-gestión.
3. Promover campañas gubernamentales dirigidas hacia la población nacional para revalorizar e incentivar el uso de artículos artesanales para la satisfacción de necesidades cotidianas.

COMUNICACION Y DIFUSION

Nivel de Investigación

1. Crear equipos de trabajo especializados en la comunicación que extraigan conocimientos de todo ese acervo acumulado durante años de práctica artesanal sistematizada y de investigaciones especializadas para su difusión a los diversos sectores interesados, con particular énfasis a los propios artesanos.
2. Buscar que las instituciones de investigación dediquen recursos humanos y financieros para investigaciones transdisciplinarias y participativas que:
 - a. analicen materias primas y procesos tecnológicos, en íntima relación con las necesidades artesanales, de forma que apoyen las prácticas artesanales.
 - b. identifiquen prácticas artesanales latentes o en vías de desaparición, de modo que se recuperen procesos tecnológicos que estimulen el desarrollo comunitario y la identidad cultural.
 - c. vinculen las necesidades y problemas de los artesanos con los proyectos de investigación, de forma que quede asegurada, al menos parcialmente, la comunicación y difusión de los resultados de la investiga-

ción.

- d. involucren a los artesanos en algunas fases del proceso de investigación, y así lograr una mutua participación en la generación de conocimientos y nuevas tecnologías.
3. Apoyar el rescate y la sistematización de las prácticas artesanales de los pueblos americanos, de modo que este conocimiento permita profundizar la identidad cultural de los artesanos, revalorar las prácticas artesanales y enriquecer las tecnologías utilizadas.

Nivel de Comercialización

1. Impulsar la artesanía de consumo popular de calidad, de modo que los procesos de comercialización sean más controlables por los propios artesanos.
2. Impulsar con cautela la artesanía con potencialidad de exportación, siempre y cuando no amenace la identidad cultural y los procesos tecnológicos propios de los artesanos, ni los haga dependientes de ese mercado externo.
3. Favorecer la creación de organizaciones propias de los productores-artesanos para promover y comercializar los productos artesanales a través de diversos medios, como merca-

dos ambulantes, ferias, exposiciones, etc., apoyados con promociones específicas.

4. Buscar que aumente el respeto entre los artesanos productores y los distribuidores, y así se comprendan mutuamente como dos fases del proceso de producción-consumo.

Nivel de comunicación-difusión

1. Imaginar y poner a prueba formas de difusión de la práctica artesanal existente, de modo que se utilicen no solo los medios tradicionales (especialmente escritos), sino otros, como la radio, la T.V., los videocassettes, los museos de la comunidad, las ferias, las extensiones de museos, etc. Al hacer esto, poner énfasis en la difusión del proceso integral de la actividad artesanal específica, desde las materias primas hasta el producto terminado.
2. Apoyar que investigadores y artesanos profundicen en las formas de aprendizaje artesanal, de modo que todos los esfuerzos de difusión y transferencia de tecnología permitan al artesano la generación de nuevos conocimientos y la adopción de tecnologías ubicadas en su propio contexto.
3. Incorporar dentro del currículum escolar en todos los niveles educacionales, el cono-

cimiento de la cultura popular y artesanal e iniciar algunas prácticas concretas.

OTRAS RECOMENDACIONES

Los participantes en la Reunión Técnica, al tener conocimiento del mandato de la OEA contenido en la Resolución CIECC-65/83 sobre preparación de políticas culturales y normas generales para una "Legislación del Patrimonio Cultural", así como de los trabajos que adelanta la División de Patrimonio Cultural en este sentido, y basándose en los "Principios del Patrimonio Cultural" que enmarcan dicho mandato, recomendaron a la Secretaría General destacar en las acciones pertinentes, el significado de las artesanías tradicionales como patrimonio cultural de los pueblos americanos y como fuente de desarrollo endógeno, de especial importancia para el sector artesanal.

Asimismo, apoyar e impulsar la investigación de dichas tecnologías, fundamentalmente del período prehispánico, con fines de promover el estudio de influencias mutuas en el desarrollo científico y tecnológico de éste y otros Continentes, como aportes fundamentales a las conmemoraciones del V Centenario del Encuentro de Dos Mundos, y como medio para dar la debida relevancia histórica a las culturas americanas.

Se recomienda igualmente que los resultados de este Seminario y el tema de las Etnotecnologías Americanas, sea presentado ante el II Seminario Latinoamericano sobre Historia de la Ciencia y la Tecnología a celebrarse en Sao Paulo, Brasil en Julio de 1988.

Creación de un Centro de Etnotecnología

Los participantes de la Reunión Técnica concordaron en que para el cumplimiento de las recomendaciones emanadas de la presente reunión es indispensable un Instituto especializado en Etnotecnologías Americanas con subprogramas en las diferentes ramas de los oficios artesanales, que pudieran establecerse con la cooperación de países o entidades que por su patrimonio o naturaleza de

las actividades desarrolladas brinde las mejores posibilidades a un programa de esta naturaleza. A tales efectos, recomendaron a la OEA la preparación de una propuesta-proyecto para la creación del mencionado Instituto de Etnotecnologías Americanas contando con la cooperación de los Programas Regionales de Desarrollo Educativo, de Desarrollo Científico y Tecnológico, y de Desarrollo Cultural, así como del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP) con sede en Cuenca, y del Subcentro de Artesanías y Artes Populares de Guatemala, cuyos convenios con la OEA consideran los campos de la técnica y la tecnología artesanal. Además solicitan que se den los pasos necesarios para poner en funcionamiento este Centro a la mayor brevedad posible. ●

25

NOTA: Próximamente, el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP, publicará un pequeño libro con las ponencias, y con todos los datos importantes de esta reunión.

Don José Bustos y el niño Freddy Hurtado, instantes en que reciben sendos premios a los que se hicieron acreedores por su participación en el VII Salón Nacional de Artesanías dedicado al juguete artesanal.



Don José Bustos y el niño Freddy Hurtado, instantes en que recibían sendos premios a los que se hicieron acreedores por su participación en el VII Salón Nacional de Artesanías dedicado al Juguete Artesanal.

COMO LOS VIEJOS MOLINOS...

27

Los molinos de viento parecen cosas del pasado. Parecen estar bien adornando las ediciones del Quijote o como motivo central de una postal. Parecen solo recuerdos de otras épocas, de cuando la técnica no había tenido aún saltos tan grandes como los que hemos visto en este siglo. Parece que cuando se intenta domesticar la fuerza nuclear, no tendría ya sentido buscar siquiera apoyo en la lenta e inconstante fuerza del viento.

Pero no es así.

Desde hace no mucho tiempo los molinos de viento adquieren

nueva apariencia: se estilizan, y sobre inmensas torres metálicas giran las nuevas aspas. No proporcionan la inmensa cantidad de energía que proporciona ese pequeño sol que es un reactor nuclear, pero junto a un molino surge otro y otro. Y la fuerza eólica (como que había que darle al viento un nombre nuevo y antiguo para tomarle en serio) comienza a ser tomada en cuenta, comienza a mostrar las ventajas que posee sobre las otras, sobre la nuclear que nos ha servido de comparación, por ejemplo. Pasa el viento moviendo las aspas que producirán la energía y no quedan deshechos a los que refundir en el

fondo de los mares, con el siempre latente peligro de que se rompa un recipiente, salga la radiación, y llegue el día en que mueran los peces...

Una de las razones por las que actualmente se está revalorizando a las artesanías es similar a esta revalorización de los molinos de viento.

Las artesanías, aparentemente condenadas a la desaparición y muerte en un mundo en el que es primordial el número de unidades producidas por unidad de tiempo, sobreviven sin embargo, aunque hayan algunas que ciertamente agonicen.

28

Es la aparente ilógica supervivencia de técnicas que no tienen ya razón de ser, de objetos que perdieron funcionalidad, de oficios que solo son o deberían ser referencias históricas.

¿Qué sentido tiene o puede tener en un mundo aquejado de prisa y consumido por el consumismo ese lento hilar de la lana entre los dedos hábiles y un huso primitivo?

¿Qué sentido puede tener un sombrero de paja toquilla que para adquirir forma ha necesitado de innumerables cruces de las fibras en ese lento proceso característico del quehacer artesanal?

¿Qué sentido tiene la joya, he-

cha de esta filigrana que mezcla por igual imaginación y técnica?

Y, he estado rehuyendo -conscientemente- hablar de la vasija que guardaba el agua fresca o la chicha de fermentación, hablar de la cerámica. ¿Qué sentido podía tener ante la invasión de recipientes plásticos llenos de vivos colores y ventajas?

Pero, aunque parezca difícil aceptarlo en un comienzo, pasa lo mismo que con los viejos molinos de viento. Los países más avanzados empiezan a mirar con atención creciente a estas llamadas tecnologías tradicionales. Empiezan a descubrir en ellas conocimientos depurados por los siglos, tan válidos -o más- como las más sofisticadas técnicas.

Allí está -y solo a manera de ejemplo- el reencuentro con los tintes naturales, con las hojas, los frutos y las hierbas que muestran su valor en esos firmes colores que se pueden apreciar en las viejas prendas a las que la suerte -es decir esa difícil combinación de factores climatológicos- las hizo permanecer por siglos.

Y, al igual que los viejos molinos, las artesanías tampoco pueden permanecer iguales y estáticas. Necesitan remozarse. Aunque los principios sigan siendo los mismos y aunque sea el mismo viento el que sigue moviendo las aspas, no se puede cerrar los

ojos ante los nuevos materiales durables y livianos, ante los nuevos descubrimientos aerodinámicos que posibilitarán un mejor aprovechamiento del viento. Lo mismo las artesanías.

Necesitan incorporar lo que hay de válido en las tecnologías actuales y mantener lo que haya de muy válido en sus viejos y comprobados sistemas.

Y este camino no es fácil. Esta búsqueda y sucesiva depuración para mantener lo mejor de lo antiguo y de lo nuevo es constante motivo de reuniones de encuentros de personas relacionadas -de alguna manera- con estos problemas. Y frutos de estas reuniones son las nuevas experiencias, los nuevos caminos que se intentan con diversos resultados.

Uno de los caminos que más provechoso se ha mostrado es el de los Cursos del Diseño.

El Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP, organiza anualmente Cursos Interamericanos de Diseño Artesanal en dos niveles, uno para artesanos y otro para personas que de alguna manera vinculen en sus actividades el mundo del diseño y el mundo artesanal.

Los dos cursos tienen finalidades muy concretas y un pécsum que se ha ido perfeccionando con el decurrir de los diferentes

cursos dictados.

Tal vez, el objetivo que suele dar resultados más inmediatos y visibles sea el de sensibilizar a artesanos y diseñadores (démosles este nombre genérico) ante el valor cultural que tienen y deben tener las artesanías.

Y esto del peso cultural podría sonar a un romanticismo medio desfasado en un mundo que tiende a ser cada vez más práctico, pero no es así. Expliquémoslo un poco más en detalle.

Uno de los grandes peligros al que están enfrentadas las artesanías, hoy en día, no provienen de ningún agente externo, sino de una decadencia interna que suele darse ante una mayor demanda de producción. El artesano, al que se le pide confeccione un número de piezas superior a sus posibilidades, suele intentar responder favorablemente en la cantidad, con una notable pérdida de la calidad. Esto traerá la baja de precios del producto, la decadencia de la venta de la artesanía, los problemas sociales del artesano.

Es que la forma de responder a una mayor demanda no es satisfaciéndola en número, sino con calidad. Con calidad y con autenticidad. Con artesanías que responden realmente a una cultura, que tienen el peso de la tradición no por lo que este término tenga de romántico sino por la calidad

que esta tradición garantiza. Además, ¿qué tiene más sentido: comprar una hermosa figura de Walt Disney hecha en cerámica o a lo mejor en paja toquilla o un auténtico sombrero de paja toquilla? La respuesta es absolutamente obvia. Se prefiere lo auténtico, lo que al ser realmente nuestro es distinto de lo de los demás, de lo de los otros.

Y esta es una de las cargas fuertes que tienen los cursos de diseño: conceptos básicos como cultura, cultura popular, arte, artesanías, etc. que cuestionan muchos esquemas mentales porque antes de ser aceptados son sólidamente discutidos.

30

Pero los cursos no solo son eso. Pretenden como en el caso de los molinos de viento aprovechar lo mejor de las técnicas actuales. Así se aprovecha de los aportes que da el diseño -de ahí su nombre) como disciplina y se muestra prácticamente a los alumnos cómo pueden extraer del paisaje, de la ropa, de la forma típica de las casas, de los restos arqueológicos, de cualquier elemento que pueda caracterizar una región, un pueblo, una cultura, elementos realmente identificadores que pueden plasmarse en una pieza de cerámica, en una joya de nuevo diseño, en un tejido. La idea es que artesanos y diseñadores puedan crear piezas que aprovechen las viejas habilidades, esa "difícil facilidad" de la labor artesanal co-

mo ya la definió alguien, para crear objetos que tengan plena funcionalidad en el mundo actual y que tengan a la vez esa carga cultural que los identifica rápidamente como procedentes de... que los hace auténticos y por eso apreciados. Y en este aprecio está la supervivencia digna de los artesanos.

Pongamos un ejemplo concreto de aplicación del diseño a la finalidad concreta de hacer que una artesanía sobreviva y sobrevivan los artesanos con mejores ganancias.

Conocemos los llamados Paños de Gualaceo. Tal vez no sepamos cómo se los hace, pero no importa. Bástenos saber por ahora que las técnicas empleadas en su confección son viejas y complicadas. Este tejido, decaía día a día. Solo personas de edad avanzada continuaban tejiéndolos, y esto porque como ellos mismo decían a veces. Y qué más hemos de hacer? Los Jóvenes no querían aprender y buscaban con toda justicia ocupaciones mejor remuneradas.

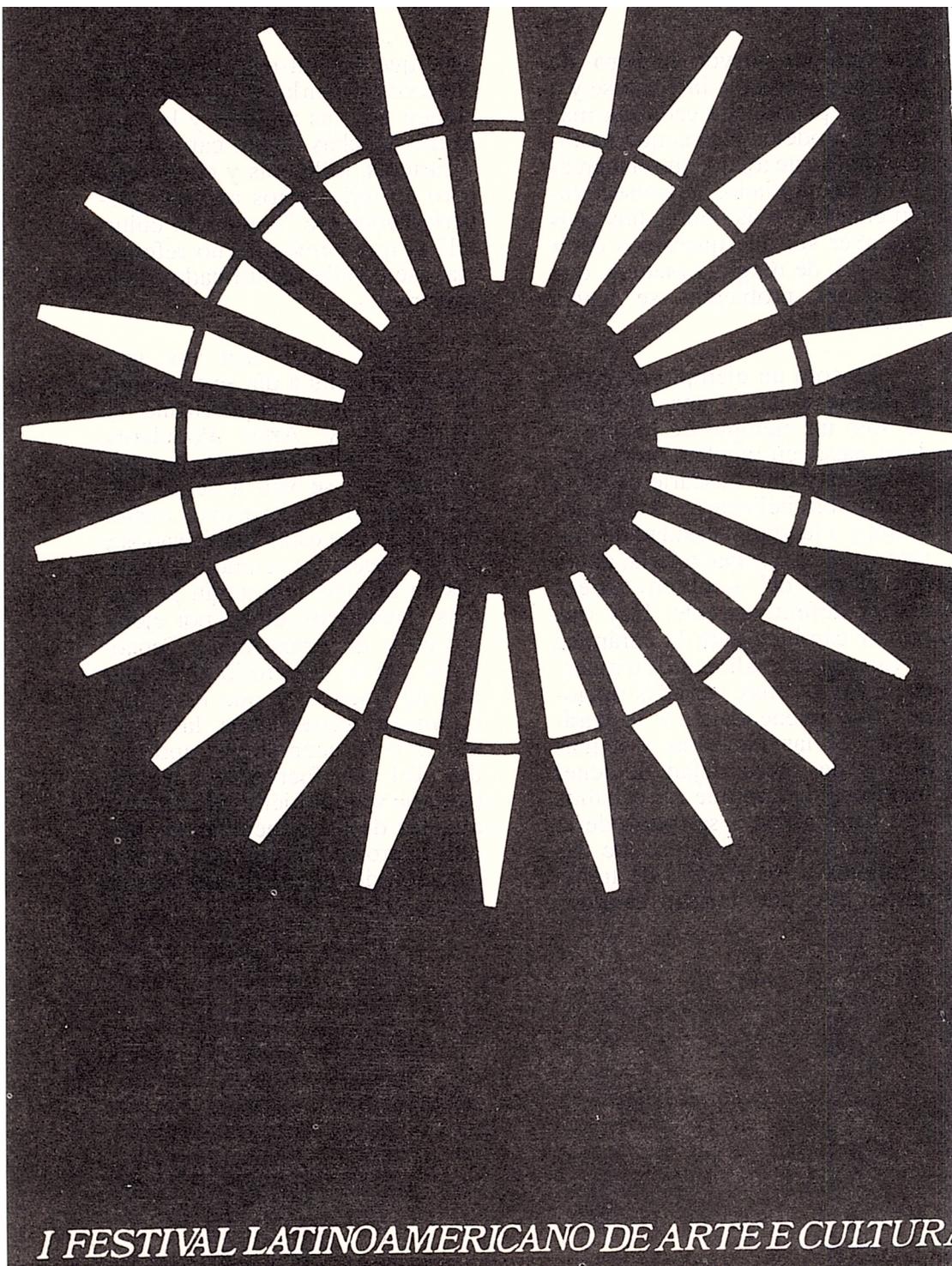
Sucesivos desfiles de modas mostraron que un "pañó de Gualaceo" es una tela que puede aprovecharse para crear prendas de vestir de muchas clases. No hay por qué negarlo, es como si la belleza de esas telas hubiera estado oculta y de improviso nos la mostraran. La consecuencia lógica

fue que un mayor número de personas empezó a interesarse y a adquirir paños, que cada día más se ven modelos en los que ha intervenido este tejido, que el mercado se ha ampliado. Y, consecuentemente hay más ventas hoy más que ayer sin que queramos decir con ésto, de ninguna manera, que todos sus problemas se hayan solucionado.

Es solo un ejemplo de cómo el diseño ayuda a una artesanía. Es solo un ejemplo de lo que se debe hacer en muchas otras artesanías: hay que buscarle salida a la increíble belleza de la paja toquilla y a la gran habilidad de tantas manos que saben tejerla, ahora que el uso del sombrero parece decaer definitivamente. Hay que buscar caminos para la cerámica (y Cuenca es, realmente, un muestrario de las más variadas opciones que puede darse a la cerámica). Si las monturas y demás aperos de cuero dejan de tener funcionalidad porque los caballos casi han pasado a ser parte de la historia con el progreso de las carreteras y los medios de transporte, hay que buscar caminos

para que las mismas manos que confeccionaban las alforjas confeccionen hoy las maletas y las que hacían sinchas hagan cartapacios y carteras, billeteras y chequeras, pero en todos estos artículos debería haber ese "contenido cultural" al que hemos hecho referencia, ese detalle identificador de lo nuestro.

Todos estos son los problemas que día a día se enfrentan en el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP. Todos estos son los problemas que se van a seguir enfrentando en los sucesivos cursos de diseño que están planificados y en las sucesivas reuniones técnicas en las que se tratarán problemas específicos, como por ejemplo en la de Artesanías y Tecnología que se desarrolló en la ciudad de Cuenca, y que tuvo precisamente como tema las artesanías y las tecnologías apropiadas. Tal vez fueron las sugerencias que se produjeron al escuchar algunas de las ponencias las que me hicieron comenzar con la comparación de los viejos molinos de viento. ●



I FESTIVAL LATINOAMERICANO DE ARTE E CULTURA

PRIMER FESTIVAL LATINOAMERICANO DE ARTE Y CULTURA

33

En Brasilia, durante los días comprendidos entre el 13 y el 25 de septiembre de 1987, se realizó el Primer Festival Latinoamericano de Arte y Cultura.

Este Festival, organizado básicamente por el Gobierno del Distrito Federal, la Universidad de Brasilia, las Embajadas de los países participantes y la Secretaría de Cultura del Distrito Federal, convocó a varios miles de personas tanto del Brasil como de los demás países latinoamericanos, para participar en alguna de las diferentes áreas en las que se lo dividió: Artesanías y arte Popular,

Educación, Artes Plásticas, Cine y Video, Fotografía, Literatura, Música, Teatro y Danza, Grupos Folclóricos.

La real trascendencia de este evento sólo se podrá juzgar adecuadamente conforme pase el tiempo. Juzgar los acontecimientos contemporáneos, y más aún si de alguna manera se ha participado en ellos, es arriesgado. Y es más arriesgado aun intentar adelantarse en el tiempo, y hablar de cuáles serán los efectos que tendrá en un mañana más o menos cercano.

Pero sí se puede hablar de



Vista parcial de la exhibición de Artesanías en la entrada al Teatro Nacional de Brasilia.

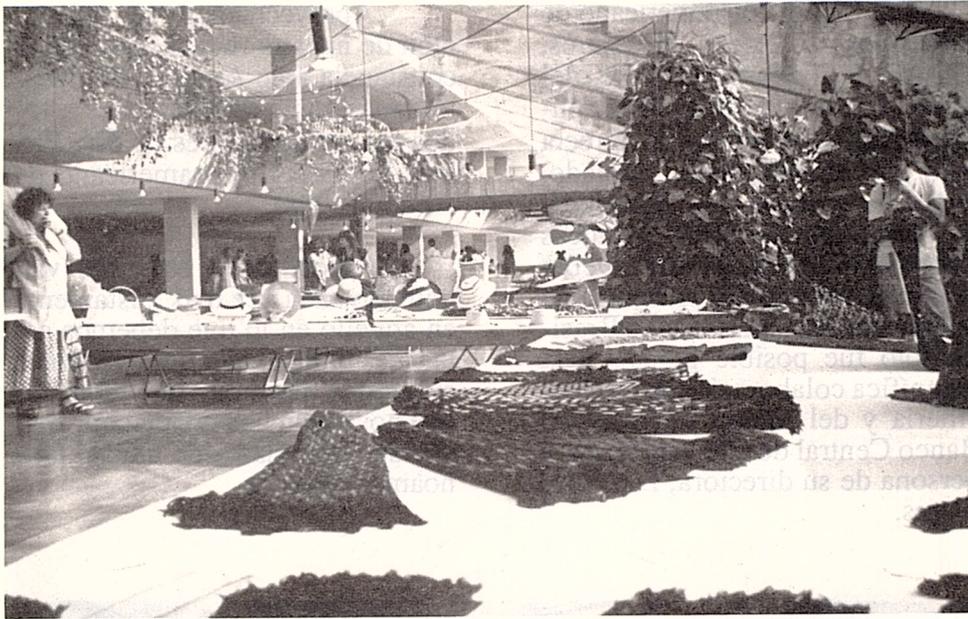
lo que se vio y, es más, se debe hablar de ello.

Se vio -en primer lugar- la capacidad de convocatoria de Brasilia. La gran cantidad de participantes, la calidad de las muestras enviadas, los numerosos grupos artísticos que se reunieron en mayor número del pensado, hablan claramente de ello.

Se vio a las Artesanías y al Arte Popular ocupando similares lugares a los de las artes plásticas, el teatro, la literatura y la danza. Y, casi diría, ocupando lugares

preferenciales con respecto a estas tradicionales manifestaciones culturales. Y esto, es muy importante.

Poner a las artesanías y al arte popular en similitud de condiciones que otras muestras culturales implica, claramente, un muy importante cambio en la concepción de lo que es la cultura, e implica además que este cambio, -muy claro desde hace bastante tiempo a nivel de grupos intelectuales- se ha difundido y es hoy muy aceptado.



Otra vista de la exposición.

35



Mesa redonda sobre Ideología, identidad cultural y artesanías durante el I FLACC.
Participaron Néstor García Canclini, Ione Carvalho y Claudio Malo.

El Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP, y el Museo de Arte, del Banco Central de Guayaquil, pudieron apreciar de forma directa todo lo anteriormente anotado, pues concurren con una muestra conjunta de artes plásticas y de artesanías ecuatorianas. Debemos anotar de que la presencia de las muestras ecuatorianas en Brasilia sólo fue posible gracias a la magnífica colaboración de la Cancillería y del Museo de Arte del Banco Central de Guayaquil, en la persona de su directora, Dra. Inés Flores.

Aprovechamos la circulación de nuestra revista, para dejar constancia ante América de nuestras más caras felicitaciones a todos los organizadores de este Primer Festival Latinoamericano de Arte y Cultura.

Actos como este nos van uniendo cada vez más, justamente en aquello en lo que debemos estar más unidos: en nuestros valores culturales propios, que son los que nos darán una conciencia mayor de identidad y de unidad latinoamericanas. ●

36



Un aspecto de la exposición de artes plásticas. Constan los países que enviaron muestras de su pintura y, a la izquierda parte de la selección ecuatoriana presentada en el I FLAAC por el Museo de Arte del Banco Central de Guayaquil

VIII CURSO INTERAMERICANO DE DISEÑO ARTESANAL

37

La Escuela de Diseño de 'Altos de Chavón' en República Dominicana, afiliada a la Escuela de Diseño Parsons de New York y a la Universidad Pedro Enríquez Ureña del país caribeño fue el escenario del VIII Curso Interamericano de Diseño Artesanal que se realizó entre el 10 de Agosto y el 8 de Septiembre de este año.

Este curso se llevó a cabo mediante un convenio suscrito entre el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP) y el Instituto de Estudios Superiores de Diseño de Altos de Chavón que prestó todo el apoyo para este

evento. Las aulas, talleres, equipo audiovisual y las residencias estudiantiles estuvieron a disposición de profesores y alumnos participantes en el curso.

El desarrollo de este curso en República Dominicana, fue especialmente interesante ya que es el primero que se lleva a cabo en la región del Caribe cuyas peculiaridades geográficas e históricas se ponen de manifiesto de manera clara e inconfundible en las diferentes formas de expresión de la cultura popular y de las artesanías.

El hecho de que este tipo de



38

eventos se lleven a cabo año tras año en diferentes países contribuye a enriquecer la experiencia del CIDAP en lo que tiene que ver con las multifacéticas expresiones artesanales y las posibilidades que ellas tienen para reforzar la identidad cultural americana.

Los becarios de la OEA fueron seleccionados en número de quince de los siguientes países: Uruguay, Venezuela, Guatemala, Bolivia, St. Kitts, Argentina, Paraguay, El Salvador, Ecuador, México, Costa Rica y Colombia. De acuerdo con lo estipulado en el convenio, participaron también en el curso 15 estudiantes del país anfitrión, República Dominicana.

Además de las clases teóricas y prácticas se realizaron dos visitas a Santo Domingo en las que los estudiantes conocieron, con guías especializados, los monumentos históricos de esta ciudad, así como los mercados y centros de

producción artesanal.

En Altos de Chavón se realizaron dos exposiciones, la una de piezas llevadas desde sus países por los becarios y la otra de objetos por ellos trabajados a lo largo del curso, especialmente en la etapa de realización formal.

Altos de Chavón por la majestuosa feracidad de su entorno natural, por la originalidad y alto contenido estético de su arquitectura así como por la comodidad y funcionalidad de sus instalaciones fue un inmejorable escenario para el curso.

La capacidad, buena voluntad y calidez humanas de los dominicanos, contribuyeron sustancialmente al éxito de este evento académico mereciendo especial agradecimiento R.O. Rushton, Milette Winy de Altos de Chavón y Patricia Reid y Fernando Cavada de Santo Domingo.

Los docentes y estudiantes que participaron en el VIII Curso Interamericano de Diseño Artesanal fueron los siguientes:

DIRECCION

Claudio Malo González (CIDAP)
Alfonso Soto Soria (OEA)

COORDINACION

Patricia Reid (República Dominicana)
Millete Winny (Altos de Chavón)

PROFESORES

Claudio Malo González (Ecuador)
Alfonso Soto Soria (México)

Rosa Tavares (República Dominicana)
Omar Arroyo (México)
Tula Salazar (Perú)
Diego Jaramillo (Ecuador)
Patricia Reid (República Dominicana)

CONFERENCISTAS

Nilda Giraldi (Altos de Chavón)
Abelardo Jiménez Lambertus (República Dominicana)
Manuel García Arévalo (República Dominicana)
Ada Balcárcel (República Dominicana)



te del Cuerpo Docente del Curso de Diseño Artesanal durante la inauguración de la exposición de los trabajos realizados por los alumnos. De izquierda a derecha: Claudio Malo, Omar Arroyo, Millete Winny, Diego Jaramillo, Rosa Tavares y Alfonso Soto.



40

Cecilia Casamajor de Argentina concentrada en un trabajo en los talleres de cerámica.

ESTUDIANTES

Argentina

Cecilia Casamajor
Nora Luzzi

Bolivia

Edgar Betancourt Ramírez

Colombia

Beatriz Pérez

Costa Rica

Javier González Amador

Ecuador

Fabián A. Figueroa O.

El Salvador

Carla Margarita Rosales Núñez

Guatemala

Helga Fabiola Roche Orozco

México

María Antonieta Castilla Cardoso

Paraguay

Hugo Emilio Lundberg Prieto

República Dominicana

Yanko Lucero Cruz
Pilar Sánchez Hidalgo
Natividad Elizabeth Pichardo
Abreu
Jesús Hernández
Raimundo Domínguez Baez
Celina Rodríguez
Ana Luisa Pichardo A.

Jorge Peralta López
Ulises Almanzar
Andrea Vélez
Rosa Julia Fernández Santana
Santo Esmero Encarnación
Urbaz
Tamara Pagan
Wilma Severino

Uruguay
Mariana Carranza
Beatriz Carballo Skripkiunas
Juan José Lucas Noriega

Venezuela
Carlos José Martínez

St. Kitts
Alonso M. Evanson-Jones



Estudiantes del VIII Curso Interamericano de Diseño Artesanal en una clase práctica; en primer plano Carla Margarita Rosales Nuñez de El Salvador.



Celina Rodríguez de República Dominicana mientras realiza uno de sus trabajos en los talleres de realización formal.

42



Jorge Peralta López de República Dominicana interviene en la apertura de la exposición de piezas artesanales que trajeron de sus países los estudiantes. El acto se realizó en el museo de Altos de Chavón.

DISCURSO PRONUNCIADO POR EL EXCMO. SEÑOR OCTAVIO ERRAZURIZ, EMBAJADOR DE CHILE, AL HACER LA ENTREGA DE LA MUESTRA ARTESANAL CHILENA, AL MUSEO INTERAMERICANO DE ARTESANIAS Y ARTES POPULARES DE CUENCA, EL DIA 5 DE NOVIEMBRE DE 1987

43

Uno de los lenguajes más precisos de la identidad de un pueblo, lo constituye tal vez la expresión artesanal y las voces telúricas del arte popular.

El "Arte Artesanal", llamémoslo así, nace de las entrañas mismas de la raza y su geografía, abarca todos los rincones de la patria y su tiempo no tiene edad: tradiciones de ancestro precolombino confluyen con motivaciones puramente estéticas y con el sentido de uso práctico en los creadores de la artesanía chilena actual.

Tuve el privilegio de visitar

hace ya algún tiempo este Museo, e inmediately me impuse el deber de obtener para él un conjunto de significación y suficientemente ilustrativo del quehacer artesanal de mi país, variado como el de esta hermosa tierra ecuatoriana prodiga de arte, rica en su geografía misma, y con una etnografía proyectada en multitud de lenguajes de cultura secular, en artesanías y en artes populares de manifiesta belleza y contextura.

La muestra artesanal que hay depositado, fecha que coincide en la semana que se celebran las fiestas de Cuenca, Atenas del Ecuador, orgullo de América, bajo el noble

alero de esta distinguida institución interamericana es un pedazo de Chile trasladado a tierra hermana. Es el producto de la inspirada conciencia y de las nobles manos de mi raza, diestras en el quehacer de belleza y forma armónica a través de la fisonomía del metal, de la madera o de la arcilla, la colorida lana y su paciente tejido.

Ningún lugar tan adecuado para que permanezcan estas señales representativas de un arte

puro y de un idioma propio y genuino, auténtico portavoz de nuestra idiosincracia. En este recinto se reencuentran los orígenes comunes y se hermanan más aún las señales manifiestas de nuestra alma americana.

Reciba usted esta donación que constituye una parte de la esencia de mi pueblo transformada en figuras, volúmenes e imágenes. Un nuevo testimonio de nuestro aprecio por la obra del CIDAP.

44



El Dr. Claudio Malo González, Director del CIDAP, agradece al Embajador de Chile, Excmo. Señor Octavio Errázuriz, la donación del hermano país.

**ARTESANIAS Y TRADICION ETNICA
EN LA PENINSULA DE SANTA ELENA *****INTRODUCCION:**

45

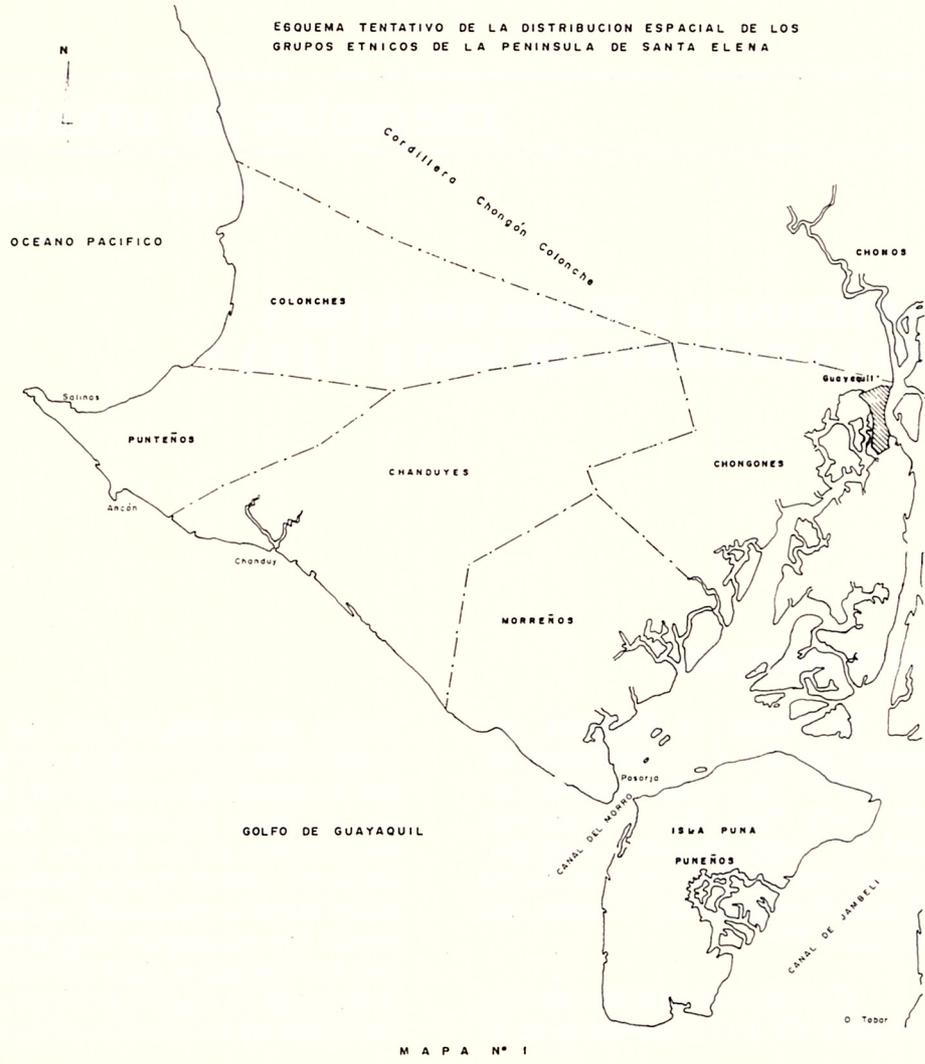
El Centro de Estudios Arqueológicos y Antropológicos de la ESPOL ha venido desarrollando desde 1981 bajo la dirección del Dr. Jorge Marcos, investigaciones en la Península de Santa Elena, Provincia del Guayas, del Ecuador.**

El trabajo sistemático de cinco años de investigaciones en el

campo antropológico con las organizaciones Comunales del área nos ha permitido caracterizar mejor el largo proceso de desenvolvimiento de los grupos que la habitaron desde épocas prehispánicas hasta la actualidad, así como medir las estrategias desplegadas por los indígenas para afrontar el proceso de conquista primero y de inclusión en el estado nación des-

* *La Segunda etapa del trabajo de campo 1986, sobre artesanías, contó como ayudante de campo a la Lcda. Victoria Domínguez, graduada en el CEAA de la ESPOL, y coautora del capítulo "La Cerámica Punteña Actual" de este artículo.*

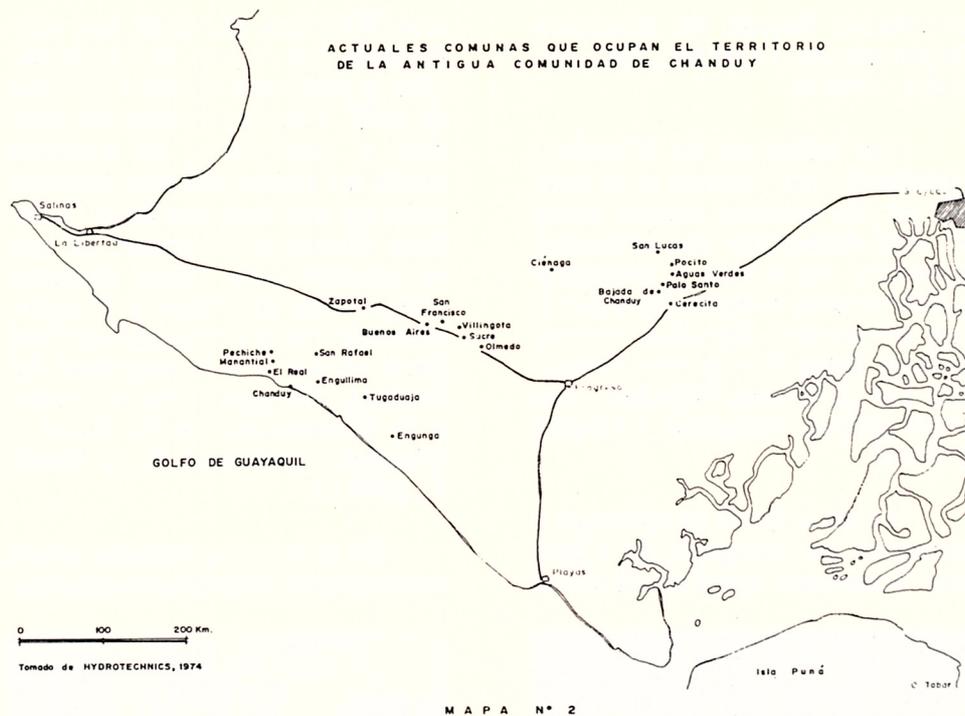
** *Convenio CEPE-ESPOL para el Rescate Arqueológico y Medición del Impacto Económico Social que causará en la Península de Santa Elena la instalación de la Refinería y Complejo Hidrocarburífero Jaime Roldós Aguilera, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986.*



pués. (Alvarez, S. et. al., 1984 a).

En términos generales es posible distinguir como habitantes de la denominada Península de Santa Elena, (mapa 1) diferentes

etnias como la de los Morreños, Chongones, Chanduyes, Colonches y Punteños. La identificación de estos grupos la hacemos no tanto desde el punto de vista de la etnicidad (rasgos o características culturales) sino de la etnia, enten-



diendo por esto al grupo que mantiene y desarrolla solidaridad como tal para definirse e identificarse con respecto a otros (Polanco, 1985).

Si bien particularmente hemos reconstruido el proceso de continuidad étnica para la Península de Santa Elena, a través de la "Antigua Comunidad de Indígenas de Chanduy", para ello fue necesario tomar en cuenta su relación histórica con los otros grupos, tanto del área costera, como de la cuenca del Río Guayas. (Alvarez, S., 1985 a y 1985 b).

La Antigua Comunidad de Indígenas de Chanduy representa un ejemplo de como los grupos indígenas de la costa ecuatoriana, logran mantener los principales mecanismos de poder étnico que les permiten sobrevivir y desenvolverse dentro del contexto de una sociedad mayor dominante. Estos mecanismos de poder pueden resumirse en la recuperación de un territorio político y productivo, adquisición de legitimidad jurídica dentro del estado nación, cohesión interna e identidad frente a otros grupos y a la sociedad mayor, y una organización social y

económica basada en relaciones de parentesco. (Varesse, 1982; Alvarez, 1985 c).

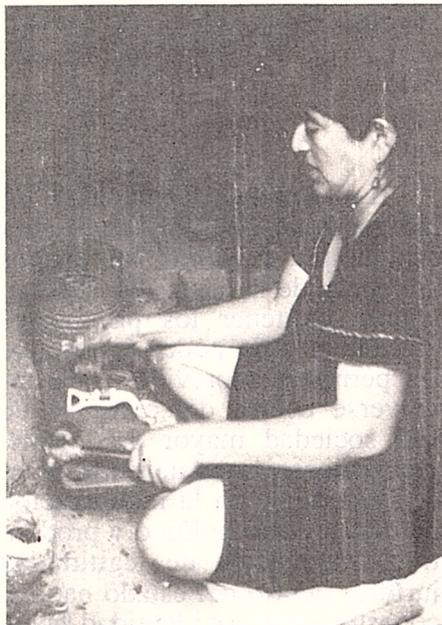
Los indígenas de Chanduy, agrupados inicialmente en el pueblo de ese nombre, logran desde el 1600 desarrollar una economía ganadera autónoma y recuperar jurídicamente el territorio sobre el que reconocían derechos étnicos, incluso llegando a pleitos, dirimidos por la Corona Española, con otros grupos indígenas. (Alvarez 1985 c).

Ya sea a través de reclamos o compras, los indígenas de Chanduy adquieren aproximadamente

unas 9000 has. de tierra, hoy subdividida por la Ley de Organización y Régimen de las Comunas de 1937. Este amplio espacio político y productivo se extendía desde las costas del mar Pacífico hasta las estribaciones de la Cordillera Chongón-Colonche, la que se cruzaba para tomar contacto con el área de Daule y Guayas, teniendo como vecinos fronterizos hacia el sur a la comunidad del Morro y Chongón y hacia el norte a la Comunidad de la Punta y Colonche. (Alvarez, S., y Kreid, J., 1984 b).

En términos generales hemos caracterizado la dinámica económica

48



Adela Borbor metalaria, mujer y comunera de Manantíal



Gregoria Izquierdo Silvestre la continuidad de una tradición prehispánica

ca de la región peninsular, de la que forma parte la Antigua Comunidad de Chanduy a través de grandes etapas, la primera se remonta a épocas prehispánicas, hasta la II Guerra Mundial, y se caracteriza por un tipo de economía comercial basada en la explotación, producción y exportación de bienes especialmente materia prima. Rostorowski (1981) informa sobre los grupos pescadores y navegantes de la costa peruana que toman contacto con puertos de la región del Ecuador en busca de "Spondylus" en las playas de Puerto Viejo y Manta, así como la llegada del hijo del cacique de Santa Elena en balsa a Tumbes.



Claudina Floreano Villón o
la iniciación de la cerámica

La segunda gran etapa abarca a los efectos metodológicos desde la II Guerra hasta la actualidad, y se define por una economía basada en el salario a través de la oferta de mano de obra zonal a los distintos mercados de trabajo de la región y de Guayaquil. La primera etapa presenta una serie de fases definidas por el tipo de bienes y productos que se exportan y las regiones hacia las cuales salen.

Identificamos en un primer momento un tráfico a larga distancia de bienes ceremoniales y utilitarios que cubre las rutas desde Mesoamérica hasta el área sur andina. (Marcos, J., 1980). Esta fase económica, interrumpida por la invasión y conquista española, es reemplazada por un tráfico sustituto de bienes útiles al nuevo sistema. Documentos y descripciones identifican la salida desde la región peninsular de sal, cera, maderas, lana de ceibo, miel, bitumen o cope, pescados, etc. artículos que se comercian hacia zonas como las del Chocó, Lima, Babahoyo, Quito o Guayaquil. Y ya para el 1600 se percibe la autonomía económica y social de los grupos indígenas al señalárselos como propietarios de ganado no solo vacuno, porcino y mular, sino también yeguarizo, para una época en la que el resto de las etnias del país estaban condenadas a ser "indios de a pie". (Torres de Mendoza, 1969; Laviana Cuetos, S. d.; Laviana Cuetos, 1982; Jiménez de la Espada 1965).

Durante la época colonial se siguen realizando viajes desde la costa norte peruana hasta Valdivia y Guayaquil para intercambiar pesca y traer a cambio troncos de árboles para la construcción de balsas. Los españoles por su lado utilizan a los indígenas balseros para comerciar productos entre Lambayeque y Guayaquil, cargando en el puerto principal cacao, maderas, cera de coco, arroz, jabón, cordobanes, y algunas manufacturas de algodón.

(Rostrorowski, 1981: 87-88).

50

Para el 1800, con la institucionalización de la nueva República las fronteras de intercambio se restringen aún más, pero persiste la gama de bienes y productos que circulan regionalmente desde la Península. Así, a los ya mencionados se agregan la comercialización, ya sea directamente o a través de intermediarios, de tejidos de algodón, tejidos de paja toquilla, caracolillo o múrice para teñir algodones, derivados de la ganadería vacuna, lana de ceibo para colchones, goma laca del árbol cascol para las edificaciones, pequeños navíos, orchilla e índigo para la fabricación de colorantes, etc. Estos productos tienen un circuito que enlaza el norte de Perú, Guayaquil, Quito y las regiones aledañas a la Península. En algunos casos es desde Guayaquil que se exportan a otros países, como en el caso de los colorantes, paja toquilla o algodones. (Onffroy de Thorón, 1983; Wolf,

1982, Clayton, L., 1978). Hemos detallado algunos de los itinerarios y productos que regionalmente circulan así como las implicancias sociales que se manifiestan. (Alvarez, 1985 b); sin embargo queremos destacar en este caso, que como intercambio sobre todo de los derivados de la ganadería desde finales del siglo pasado sabemos que, se obtenían las macanas de chonta que se utilizaban en los telares. Probablemente este comercio guarda un registro mayor, ya que la macana de chonta aparece señalada por Uribe (1982) como un elemento de intercambio desde las zonas tropicales de Colombia hacia la sierra norte ecuatoriana para el Siglo XVII. Las montañas de Chongón-Colonche proveían en este caso del tan apreciado instrumento de trabajo de las tejedoras peninsulares. Por supuesto acompañaban este tráfico otros productos como la harina de plátano molida y la caña de Guayaquil para construir las paredes de las viviendas, entre otras cosas.

Es muy importante reiterar la profunda tradición oral que aún persiste en la región y en la zona de nuestro trabajo, a tal punto de que en muchos casos hemos podido comprobar información que se registra en documentos de otros siglos sobre compras de tierras, y que nos ha sido transmitida por hombres y mujeres de muy avanzada edad, de diferentes Comunas, que la recibieron de

sus padres, abuelos y bisabuelos. La existencia de este registro histórico oral nos ha servido de mucho para poder reconstruir, no solo el modo de vida antiguo de la Península, sino verificar la prolongación de distintas formas de producción e intercambio hasta nuestros días.

En tanto y cuanto la etnia recupera ámbitos de poder, la historia se retiene como un elemento más de cohesión interna y fortalecimiento de la identidad.

Es en el contexto de esta larga etapa de producción ganadera, y exportación, que se desarrollan múltiples formas de trabajo artesanal, como los tejidos de algodón en telares, los tejidos de paja toquilla, la cerámica, la orfebrería, la joyería, el tallado en madera, la curtiembre, que se asocian como bienes de intercambio o manifestaciones culturales a expresiones de carácter popular como las festividades religiosas, la evocación de los muertos, el ritual de entierro o la confirmación de alianzas familiares.

Durante la segunda etapa en cambio, caracterizada por un avance de las relaciones de producción capitalistas que desplazan la organización basada en el parentesco, se percibe una paulatina sustitución tanto de estas formas de trabajo artesanal como de los eventos a los que se asocian, por nuevos elementos y pautas culturales

de origen urbano, e incluso extranacional.

Desde que se instala en la región la Compañía Anglo durante las primeras décadas de este siglo, con el fin de explotar el petróleo, comienza la incorporación de la mano de obra local al trabajo asalariado de manera generalizada. Si bien es cierto que incluso dentro mismo de la Comunidad de Chanduy, se registran antecedentes de concertaje y trabajo en haciendas de la región y de la Provincia de El Oro (Balao, Tenguel), es con la Anglo cuando por primera vez, masivamente los Comuneros entran en relaciones de dependencia patronal. En el caso del sombrero de paja toquilla que se confecciona comercialmente desde el siglo pasado por lo menos, las relaciones para obtener la materia prima son de compadrazgo, y la relación con el mercado, a través de comerciantes intermediarios de la misma población. Puede decirse que es el sombrero de paja toquilla el último de los productos que salen fuera de la región, acompañado eventualmente por el carbón que comienza a producirse desde la instalación de la Anglo, y se intensifica por la concurrencia de un período de prolongadas sequías y una fuerte demanda de carácter externa. (Alvarez, Kreid, 1984 b).

La eventual desaparición de la producción ganadera que se constata en toda la región para la

década del setenta, con algunas esporádicas recuperaciones en las épocas del fenómeno del Niño (1975, 1982) conlleva la necesidad de buscar nuevas fuentes de trabajo, y diversificar las actividades familiares.

Actualmente las estadísticas señalan que un gran porcentaje de la población permanece inactiva la mayor parte del año, sin embargo el desarrollo de las habilidades, la imaginación y la larga tradición de intercambio han hecho que se reproduzcan simultáneamente un conjunto de actividades artesanales y oficios que si bien pueden calificarse de subempleos, han permitido al grupo sobrevivir impidiendo su desarticulación total.

En síntesis es en el contexto de estas dos grandes etapas económico-sociales, que caracterizan a la Península de Santa Elena, que tenemos que entender el desarrollo, persistencia o desaparición de los múltiples trabajos artesanales detectados.

El eje básico de la economía en los últimos siglos, lo constituyó la ganadería como un bien más que de comercialización, de acumulación y prestigio, sobre el que se establecieron los niveles de estratificación social familiares en los distintos recintos.

Las familias que más ganado acumulaban eran las consideradas ricas, aunque esto no se expresara

en un poder adquisitivo mayor, ni en bienes de consumo altamente diferenciables. Los indicadores del distanciamiento social eran la amplitud de las viviendas, parte de la vestimenta y el reconocimiento social. (Alvarez, 1985 b).

Con la desaparición de la ganadería, las Comunas desarrollaron nuevas líneas de trabajo para enfrentar la difícil situación de asalariados y asumieron distintas especializaciones de acuerdo a sus recursos y a las nuevas demandas del mercado (Alvarez 1985 d). La situación de "especialización" no fue una novedad ya que en el caso de las artesanías notamos precisamente que cada Comuna era proveedora hacia las demás de un determinado artículo. En el caso de la Antigua Comunidad de Chanduy, por ejemplo, Gaguelzán proveía de las vigas de madera para las viviendas, Manantial se apropió de la tradición orfebre de San Lucas, y todo el pueblo vivía en determinado momento, de ese arte. Pechiche y Tagaduaaja competían con sus tejidos en telar, Engunga fue la proverbial proveedora de quesos para la región y para Guayaquil, y en el caso de la gente de la Punta, Río Verde era uno de los pilares de la cerámica junto con Morillos y Cerro Alto. Esta situación de "monopolio productivo", fomentaba a su vez el intercambio y comunicación entre los distintos territorios. Cuando la gente de Chanduy viajaba en largas caravanas de carros

hacia la Comunidad de Colonche, en ocasión de las fiestas del Señor de Las Aguas o de San Isidro, llevaba para intercambio sus especialidades. "Se iba a las fiestas del Señor de las Aguas que era el 31 de Mayo, y a Montañita a las fiestas de San Isidro para el 15 de Mayo, como acá no había padres, no había iglesia, en Chanduy tampoco era costumbre bautizar en las fiestas. Se salía una semana antes y llevábamos pescado, queso, nata, teníamos bastantes vacas, también llevábamos la vitrola. Se traía plátano, se molía y se hacía tortilla, se tenía para todo el invierno, ahí teníamos compadres. También se iba a Barranca (Julio Moreno) y se traía maíz y panela. Se iba también a un santo de Chongón, venían de por donde quiera, de San Rafael, de Progreso, por Engunga, se llevaba ganado, carbón, yeso para hacer cemento" ... (C.V. 70 años).

Pero cuál era el sistema por el cual las artesanías se mantenían como especialización de cada lugar? La tradición del trabajo artesanal en su mayoría femenino, no se transmitía de madres a hijas, sino de suegras a nueras. El trabajo de la mujer se aprende en la casa del marido. La esposa eventualmente reemplazará a su suegra cuando ésta muera, herederá todos sus quehaceres y útiles domésticos entre los que se incluyen los instrumentos de producción artesanal, y si ella no aprendió a trabajar como su suegra, lo hará una de

sus hijas. La nieta lo aprenderá por línea paterna. Marcos (1973, MS) ha caracterizado las reglas del matrimonio, describiendo las pautas de conducta que se siguen, la regla endógama dentro de la misma Comunidad o dentro del universo Comunal mayor, es decir la etnia. Las mujeres tradicionalmente eran "pedidas" en casamiento y se sometían en la casa del varón, al servicio durante un tiempo de su futura suegra, de la cual aprendían todos sus deberes. Este proceso de "endoculturación" matrimonial duraba por lo menos un año, pasado el cual la mujer era desposada y admitida en la casa, quedando al servicio de sus nuevos parientes. Este compromiso matrimonial era acordado por los padres de la pareja, no pudiendo la mujer rechazar esta situación en obediencia a su padre, el cual incluso podía llegar a usar la fuerza para obligarla a cumplir el compromiso. En la actualidad los más viejos se quejan de que muy pocas parejas continúan con esta tradición, pues ahora se estila que los jóvenes se pongan de acuerdo, se fuguen y ni siquiera se casen. De cualquier manera, al período de fuga a una casa neutral, le sigue el arrepentimiento, la disculpa, y finalmente la residencia virilocal. Es común encontrar que las hermanas del marido son atendidas por la nuera, y que éstas no tienen mayores obligaciones en la casa paterna, ya que las van a adquirir cuando salgan para incorporarse a la casa de su marido.

Las jóvenes en la casa paterna son solo eventuales ayudantes de la madre, o servidas por la esposa del hermano, cuando existe. Ellas aprenderán las tareas con su suegra.

Durante la etapa ganadera la frecuencia de intercambio matrimonial hacia afuera de la Comuna era menor, éste se producía en las temporadas de traslado del ganado desde la zona costera hacia el interior en busca de aguadas y buenos pastos.

Este intercambio era maximizado por las familias que más ganado poseían y que a su vez de ese modo reforzaban sus relaciones de poder.

54

El medio que alterna épocas de lluvias y prolongadas sequías, desde épocas prehistóricas fue regulado por la población local a través de un complejo sistema de orden espacial, regido por relaciones de parentesco. La familia extendía sus lazos de parentesco dentro del territorio étnico y de esa manera controlaba y regulaba las áreas productivas y de asentamiento. (Marcos, J. 1973). En el caso de la ganadería, se producía una trasumancia anual desde las áreas costeras hacia las de la cordillera Chongón Colonche, que generalmente mantenían un clima más húmedo y mayores posibilidades de agua. El ganado se llevaba a los sitios donde se tenían parientes, de esta manera la fami-

lia extensa defendía los intereses de su patrimonio común, la tierra, mantenía el control de los recursos ecológicos, y limitaba el número de alianzas de los individuos con terceros. (Wolf, E. 1980).

En general las mujeres se quedaban a vivir en casa de sus maridos, asegurando de esta manera la relación de su familia con el lugar donde se trasladaba el ganado. Así en las zonas de aguadas y pastos, se fueron constituyendo los nuevos recintos originados por la trasumancia de las familias de Chanduy. (Mapa 2).

Si bien la casa familiar masculina fijaba la artesanía a un sitio, a través de la línea femenina que se iba incorporando, toda regla tiene sus excepciones, y ese es el caso por ejemplo de la Comuna de Manantial donde actualmente se realiza orfebrería en base a la técnica prehispánica de cera perdida.

Con el traslado del ganado, una mujer de Manantial se casa con un hombre del recinto San Lucas, el cual migra con ella a Manantial. San Lucas originalmente parece ser el punto de origen especializado en orfebrería con cera perdida. La mujer con su marido regresan a Manantial, y se incorpora también un sobrino de éste, que se casa con una hermana de ella. A partir de estos dos hombres se reproduce el mecanismo tradicional vía femenina a todos los parientes de esas mujeres.

Desde ese momento notamos que las mujeres de Manantial que conocen el oficio, en lugar de irse a la casa de sus maridos, permanecen en el sitio y les transmiten a ellos la técnica de trabajo, incorporándolos a la Comuna. Creemos que este caso, el único que conocemos por ahora, responde a la conveniencia económica para los hombres de aprender ese oficio y con él poder mantener a la familia en una etapa de auge ganadero y gran demanda de esos artículos.

Pero volviendo a la regla, en el caso de la enseñanza del tejido en telar o de la producción cerámica, esta se refleja muy claramente. De las 11 tejedoras activas que hemos visitado, la mayoría de ellas han adquirido el aprendizaje en casa de su suegra, aunque en muchos casos su propia madre conocía el oficio. Es común la respuesta de que no les "interesó" aprender de su madre, pero cuando llegaron a la casa de su suegra, ésta "las puso" a trabajar en aquello que ella sabía hacer: tejer.

Idéntica situación se presentó en el caso de las ceramistas de Río Verde y Buena Fuente. Es interesante el caso excepcional de una mujer que se casa con un hombre de Daule, y allí aprende a tejer los instrumentos de pesca de río a través de su suegra. Cuando ésta se muere, retorna a la localidad de su madre, y recién allí comienza a aprender el oficio de ceramista porque ella está muy vieja y quiere

dejarle a alguien sus conocimientos. De no ser por la muerte de su suegra, y una especial situación económica, nunca habría vuelto, y nunca habría aprendido el oficio de ceramista de su madre.

Otro tipo de conocimiento que se transmite de la misma manera es el relacionado con la medicina, en especial técnicas de parto, sobamiento de huesos, curaciones de "males del alma" y uso de hierbas. Las más viejas de nuestras informantes, no solo reciben crédito como reputadas artesanas, sino que son aún muy solicitadas en especial para ayudar en los partos. Este entrenamiento lo recibieron también de su suegra o de su abuela paterna. En general el universo de la medicina popular parece estar manejado por el sector femenino, aunque algunos aspectos como el sobamiento de huesos no les son tan exclusivos como el del parto. Aunque actualmente no está tan generalizada como en otros tiempos la asistencia de la comadrona, son las mujeres especialistas de la Comunidad las que cumplen el rol, en general las artesanas son personas consideradas, y requeridas por sus habilidades públicas.

Sin embargo no todas las artesanías están en manos del sector femenino, existen innumerables trabajos del mismo género realizados por los hombres de las Comunas. En el caso del tejido tenemos elaboraciones realizadas

con un solo elemento para la confección de redes de pesca que son de exclusividad masculina, o la confección trenzada del denominado "cordón para el muerto" que aún se lleva en el cajón para defenderse de los "malignos" que se asomen en el camino a la otra vida.

El tallado de madera para la fabricación de albardas y monturas, también es exclusivo de los hombres, y se comparten otras artes como el tejido de paja toquilla o el trabajo en joyería.

56 Hemos preferido prestar acá especial atención a las artesanías más tradicionales en el área de nuestra investigación, ya que tanto el tejido de redes como el de paja toquilla son la resultante de una fase económica complementaria y más reciente que trata de reemplazar a la ganadería.

En nuestro caso el seguimiento de las técnicas de trabajo artesanal nos ha servido para incursionar aún más en el manejo de los mecanismos de poder que le permiten al grupo étnico establecer relaciones fuera de los marcos de su universo comunal. Por esta razón consideramos que no es válido el simple rescate del aspecto cultural en sí mismo, desprendido del contexto histórico social que le da referencia.

Las artesanías han resultado un elemento más para reafirmar lo

ligadas que están las tradiciones y costumbres del área a un pasado de relación indígena-español. El trabajo artesanal nos ofrece indicadores con una clara referencia al contacto intercultural que a veces se expresa solo mediante una terminología sincrética. Las artesanías en general se comunican en términos lingüísticos, que nosotros no llamaríamos de aculturación, sino de sustitución del universo de referencia con el que el grupo debe enfrentarse. Recio hacia 1750 llama la atención de lo rápido que se han incorporado estos grupos de la costa, a la cultura y habla castellana, protegiendo de alguna manera así su supervivencia como etnia. (Recio 1948).

A veces es fácil reconocer detrás de la pronunciación de ciertos términos la interacción cultural que facilitó a estos grupos, esencialmente mercaderes, el contacto e intercambio con el conquistador, sustituyendo las expresiones y vocablos tradicionales. En orfebrería por ejemplo encontramos términos como jito, rebaba, muelle, boñiga de claro origen español, y en el trabajo de cerámica, la técnica de pulirse con piedra se expresa por "llaberear" siendo llábana la referencia inmediata. Quizás es en el tejido donde se pueden señalar supervivencias más acentuadas cuando se habla de macana, chiquigua, chiado, toca o el generalizado yaco que algunos autores asimilan a youca o yoca quizás por el trabajo con un solo

informante. (Sthoter, 1984, Parker, 1984).

Queremos presentar en este artículo un adelanto de parte de las investigaciones de campo realizadas hasta la fecha en el ámbito del trabajo artesanal tradicional. Dentro del territorio de la antigua Comunidad de Chanduy hemos trabajado especialmente, en las Comunas de Pechiche y El Real, visitando además las de Engunga, Tugaduaja, Manantial y Gaguelzán (San Rafael). En el área de la Punta de Santa Elena, trabajamos con las Comunas de Río Verde y Juan Montalvo, y en algunos centros urbanos hacia donde se ha dirigido parte de la población migrante durante las épocas de sequía, como Santa Elena y Libertad.

Reiteramos que el tema de los trabajos artesanales se inscribe dentro del marco de los objetivos que presenta un proyecto de investigación mayor para el área de la Península de Santa Elena, habiéndose registrado la información en este ámbito básicamente en las temporadas de campo de 1984 y 1986, con la participación de estudiantes y egresados de la carrera de Arqueología de la ESPOL.

Si bien la artesanía manifiesta en general el estilo propio del grupo, cada individuo además proyecta con su propia práctica una forma distinta y única que responde a sus propias condiciones de vida y

aprendizaje. Por eso mismo en todos los casos se trató de trabajar con más de un informante, a los efectos no solo de no caer en el dato particular que muchas veces desfigura la realidad, sino también como la única manera de abordar la carga de connotaciones sociales que expresa la comunidad a través de sus artesanos.

1. ALGO MAS SOBRE EL TEJIDO DE LA COSTA

Economía, Especialización y Conocimientos

Aunque la desaparición del ganado y los cambios en las pautas culturales dislocaron la generalizada producción textil, aún quedan numerosas especialistas en los que fueron importantes centros proveedores para el área. Solo en las poblaciones de Pechiche y Tugaduaja hemos localizado a 11 tejedoras activas, pudiendo este número elevarse a más de 20, si incorporamos Comunas de otro circuito como Muey, Santa Elena, Juan Montalvo, Juntas o Colonche.

Si bien en el caso de las 11 tejedoras que localizamos, la mayoría sobrepasa los 60 años, hay un grupo joven que está en plena actividad, sustituyendo al mayor, lo que significa que aún existe una transmisión de los conocimientos acumulados. En dos casos concretos, uno en Pechiche y el otro en

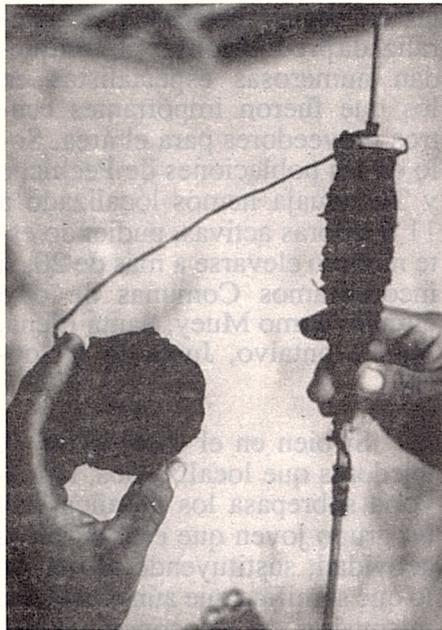
Tugaduaja, las mujeres más viejas acreditadas ante la comunidad como buenas tejedoras, enseñan y orientan a las más jóvenes de la casa, nueras o hijas que continúan sus pasos.

Es real sin embargo que la producción textil sobre todo en el caso de las alforjas disminuyó considerablemente en la medida que la economía general del área vivía los embates de la modernización capitalista. La industrialización (instalación de la refinería Anglo y las fábricas de harina de pescado y enlatadoras en Chanduy), y la paulatina desaparición del ganado trajeron aparejados cambios en las

manifestaciones culturales de la población (Alvarez, 1985 d). La vivienda tradicional, claramente asociada a la instalación del telar, que originalmente poseía una estructura de parantes y travesaños de madera, con paredes de caña y techo de paja, se sustituyó por una casa de paredes de bloque de cemento y techo de zinc. Las paredes de cemento ya no requieren para sus sostén de travesaños, y los parantes que se siguen usando como columnas, quedan cubiertos por el bloque. En la casa antigua los travesaños quedaban a la vista, servían para sostener paredes y techos livianos, y en ellos se instalaban los telares. Muchas tejedoras nos han manifestado que no cuelgan su telar, no porque no lo tengan, sino porque "en estas casas no hay como" hacerlo. Incluso en uno de los casos investigados, donde funciona prácticamente un taller de trabajo familiar, el lugar fue acondicionado especialmente en la casa moderna, a la cual se le hicieron variaciones para que pudieran colgarse telares.

Desde las primeras referencias históricas sobre la producción de textiles en telares en la costa ecuatoriana (Marcos, 1973), pasando por las menciones en tempranas descripciones de la provincia de Guayaquil (Benzoni, 1985; Jiménez de la Espada, 1965, Torres de Mendoza, 1969), hasta las modernas reseñas de las actividades en la zona (Onffroy de Thorón, 1983, Flores, 1939) los

58



La primera tarea del tejido es hilar con huso de madera de chonta

tejidos e hilados de algodón mantienen persistencia a través del tiempo.

Los atuendos de algodón caracterizaron en la costa al Grupo Huancavilca, y posteriormente fueron objeto de pago de tributos a los españoles (Szaszdi y León, Borja, 1980) para terminar prácticamente desapareciendo del mercado colonial como manufactura corriente, que adquiriría formas de lona, manta o camiseta. Para 1860 se hace referencia al teñido de hilo de algodón de color morado, el que se obtiene de un caracolillo marino (Onffroy de Thorón, 1983) y para 1914 se señala a Tugaduaja como un pueblo que se dedica a la manufactura de alforjas. (Flores 1939).

En la época de pleno auge ganadero, los tejidos en telares adoptaron las formas adecuadas a las necesidades de ese tipo de vida, se fabricaban no solo alforjas de distinto tamaño para transporte en animales comunales, sino "galuperas o gurruperas" (gruperas) y baticolas como complemento de la montura y para arrastrar cargas pesadas, también cinturones o fajas para los hombres en clásicos colores pardos y azules, bolsas de mano, paños o manteles domésticos, hamacas y sábanas.

Es importante señalar dentro de la producción textil la especialización que también Klump (1983) reconocer en cuanto a las

tareas de hilado y tejido en Manabí y que parece ser tradicional por línea familiar en nuestra área. Se trata de familias enteras, incluidos algunos hombres, que solo saben hilar el algodón, entorchándolo en diferentes grosores según el uso que va a recibir. "Para hacer manteles el hilo de algodón se hacía delgado. Para la gruperera (gruperagrueso). Para hacer las alforjas también hilaban grueso. Mandaban hilar la que tenían algodón y pagaban barato, se hilaba por libra". (T.B.L. 55 años). Estas familias actualmente han cesado su actividad por la falta de materia prima que ya no se cultiva por razones climáticas, o que ha sido sustituida por la que ofrece el mercado comercial. Sin embargo existe un reconocimiento social hacia la habilidad que no todos poseen, y originalmente eran muy requeridos para preparar el hilo que usaría la tejedora.

En general las hiladoras tenían chacras en las cuales cosechaban el algodón blanco y el denominado "chiado", "Chiadito" o "Chiao", del cual hemos recolectado tres muestras que varían en color desde un tono pardo oscuro hasta uno pardo claro, para terminar en el clásico blanco. Esta variedad de algodón silvestre que actualmente trata de recuperarse en algunas zonas del Perú para su manufacturación artesanal (Conclusiones 1986), parece haber sido exclusivo de ciertos recintos dentro de la Antigua Comunidad

de Chanduy, como Bajadas, Engunga, Tugaduaja, Pechiche y Juntas. En esos lugares se encargaba ya hilado por las mismas tejedoras o por el interesado en que le realicen algún trabajo. En realidad el sistema parece haber consistido en que la tejedora o bien provista de su propio algodón lo mandaba a hilar, preparaba sus tejidos y luego los vendía o recibía en otras ocasiones cierta cantidad de hilo para efectuar determinado pedido especial. "Eso es a gusto de las personas que quieren mandar a hacer, cuando tienen su hilito vienen nomás, hágame esta obrita, tengo el hilo, y cuando no tienen, ellas quieren tener un mantelito, dicen véndame un mantelito. En la época de mi abuelita íbamos allá por Barranca, Julio Moreno, ahí mi abuelita traía sacadas (sacos) de algodón a desmotar, hilar, para que ella le llevara hecho el trabajo. Yo pequeña me ponía a desmotar para que hiciera los montones de algodón, hasta cuando yo iba creciendo ya le hilaba. Primeramente iba con mi abuelita en pollinos, traíamos sacos de algodón que le daban para manteles, ponchos, alforjas". (H.R. 55).

"Antes se sembraba el algodón y la gente vendía por quintales, ahora como ya no hay, raro es el que siembra la semilla de algodón. Cuando ya estaba limpio se escarmenaba a los capullitos, con una varillita de cañita se iba hilando, a la cañita la llamaban el

huso, y a la pepita, le decíamos la pepita del huso, a veces la hacían de tierrita, y después con una piedrita yo la alisaba y después la quemaba y después ya enfriaba" (Tl. J.S. 80 años).

La torción del algodón se realiza con la ayuda de un huso de madera, idealmente de chonta el cual lleva un tortero o fusaiola que le da peso y que generalmente se elabora con un trozo de cerámica que se perfora y se va puliendo con el tiempo. Además de cerámica en la zona cercana al mar, el tortero se fabricaba con el hueso del pescado llamado toyo (*galorhinus japonicus* (?)) el "jusito, ese también se hacía de palito. La pepita, del hueso mismo que se sacaba, del hueso del toyo, tiene un solo hueso ese toyo, y es así grueso, en todo el espinazo y ahí sale y se le pone en el palito, ya acá adelante el palito es finito, lisito, de cañita hacemos el palito" (S.S. 70 años).

La cantidad de algodón que se requería para los trabajos se estimaba, y aún así se hace, por peso en libras (Klumpp, 1983) aunque no es así como la tejedora determina las reales medidas de sus tejidos según veremos.

Además de la especialización entre tejedoras e hiladoras, las mismas tejedoras se distinguen por su habilidad en el manejo de ciertas técnicas y procesos. En general todas las mujeres coinciden en que

"tejer es fácil" haciendo referencia al trabajo de entrelazar la urdimbre y la trama. "Yo se macanear" suelen decir. Lo difícil no es tejer, y lo que pocas "maestras" conocen es la preparación de la urdimbre, que difiere según sea para alforjas o mantel. Además de saber preparar la urdimbre, dentro del grupo de las "maestras tejedoras" que son verdaderamente pocas, solo algunas aún conservan los conocimientos del proceso de labrado o labor de adorno. Los diseños del labrado incluyen desde las simples "listas" horizontales o verticales, hasta el complicado proceso de hilos flotantes con que se consiguen variedades geométricas figurativas o abstractas. Lo común es que se elaboren tejidos llanos balanceados o equilibrados, donde la densidad y grosor de la trama y la urdimbre es más o menos equivalente. (INA, 1978). En este tejido llano la faz es de urdimbre, es decir, los hilos de la trama quedan ocultos, y no es fácil encontrar una tejedora que pueda combinar faz de urdimbre con faz de trama para producir un tejido a cuadros en el estilo "escocés". Así mismo ya casi nadie tiñe el algodón de color púrpura que era el típico de esta zona. Este color se conseguía mediante el procesamiento de una caracolillo que recogían los marisqueadores en las orillas de la costa. El animal era extraído de su caparazón y almacenado por 3 días en un recipiente de calabaza, al cual se le agregaba jugo de limón para que

despidiera la hiel que producía el color "moreado" en el que se sumergía la madeja de algodón.

"Había un caracol que cogíamos de la mar, y le sacaban la hiel y lo ponían en una tacita y lo batían las veteranas para hacer el hilo morado y después compraban otros líquidos (las anilinas industriales) que los encargaban en Guayaquil" (A.E.R.F., 70 años).

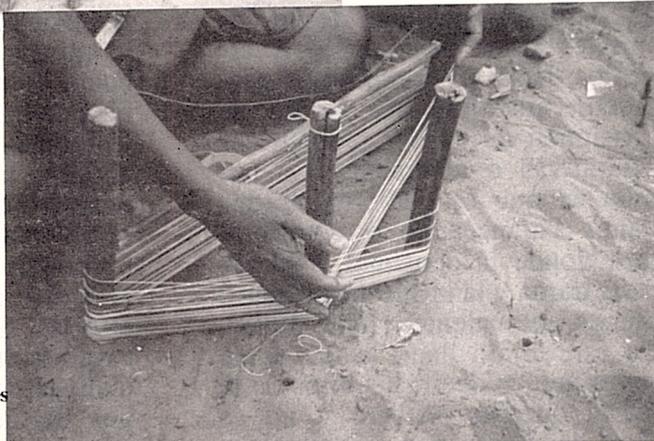
Este algodón se dejaba secar y se madejaba ya sea para su uso en la misma zona, o para exportar hacia el norte de Perú, o como bien de intercambio con el área de Colonche. Es interesante que Klumpp (1983) menciona para la zona de Manabí, otros colores que se obtenían de tintes naturales extraídos de plantas y árboles como el azul y el café, favoritos en las alforjas. Este dato refuerza nuestro comentario en cuanto a la especialización e intercambio por regiones, de ciertos productos que les eran privativos a las grandes comunidades indígenas en que originalmente se dividía la costa ecuatoriana.

Ravines (1978) también lista una gran variedad de plantas tintóreas usadas desde épocas prehispánicas hasta el presente, particularmente en los desiertos costeros de los Andes Centrales con los que mantuvo un intenso contacto nuestra región de interés.

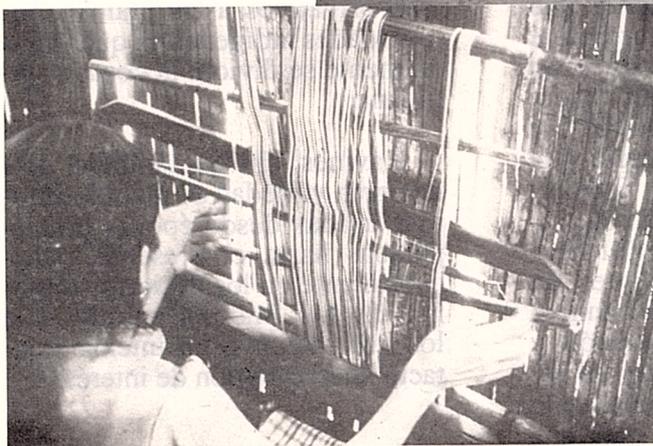


La preparación de la urdimbre se realiza en el suelo de la casa, reproduciendo el telar

62



Los hilos se cruzan en los "yacos" o palos de urdir



El enlizado produce un espacio llamado calada por el cual pasará la trama

Maestras y Tejedoras: Sus Casos

Si bien hemos notado que existen tejedoras en varios recintos de lo que es hoy la Parroquia de Chanduy, especialmente en aquellos en que era común el cultivo de algodón (supra) se aprecia una mayor concentración en las Comunas de Pechiche y Tugaduaja, e incluso una manifiesta competencia en cuanto a habilidades de sus artesanas. En nuestro trabajo sin embargo, hemos tomado contacto con tejedoras de otros recintos para poder comparar y llegar a mejores generalizaciones de la artesanía textil en el área.

Tanto en la Comuna de Juan Montalvo, Río Verde, Gaguelsan, Muey, El Real y Engunga, así como en Santa Elena y Libertad, existen tejedoras aisladas que aún trabajan para cumplir encargos especiales, mientras que en Pechiche y Tugaduaja se eleva el número de artesanas que están en plena actividad.

Pechiche es la Comuna con mayor número de habitantes de toda el área, calculándose estos en unas 3000 personas, se encuentra a orillas del Río Verde y está dividida actualmente en 8 barrios que se organizan alrededor de grupos familiares dominantes que mantienen relaciones de parentesco a través del intercambio matrimonial. Originalmente Pechiche estaba dividida en dos partes, Pe-

chiche de Arriba y Pechiche de Abajo, habitada por antiguas familias de Chanduy que se instalaron en uno de los primeros pedazos de tierra que adquieren los indígenas a la Corona Española. Con la puesta en vigencia de la Ley de Régimen y Organización de Comunas del Ecuador, el título original se divide entre cuatro recintos, Pechiche, el Real, Manantial y Gaguelsán.

Al igual que en el resto de las Comunas, durante la época ganadera la diferenciación social se manifiesta a través de los grupos de parentesco, los Ascencio, los Alfonso, y los Cruz, en este caso, son las familias económica y políticamente más poderosas. Si bien las mujeres de estas familias sabían tejer, no ejercían el oficio para poder subsistir. Esto sí sucedía con otras familias que especialmente producían como parte de su economía doméstica, mientras los hombres se ocupaban como peones o trabajadores ocasionales.

Ni aun durante la crisis y decadencia de la producción ganadera, las mujeres de las familias dominantes ejercieron el tejido como profesión. Sí, fue masiva la incorporación a la fabricación de sombreros de paja toquilla, y en el caso de los hombres el trabajo como asalariados en la Compañía Anglo, y últimamente como obreros en las fábricas de pescado o en la pesca de camarón y langosta. (Alvarez S., 1985 d).

En las familias de menores recursos, la venta de los tejidos contribuyó a sostener la economía familiar, y aún así lo sigue haciendo. En el barrio 12 de Octubre encontramos a una de las principales familias de tejedoras, reconocida más que nada por el apellido de la suegra original de la casa, la Señora Pita. Esta familia mantuvo estrecho contacto con otra familia vecina del mismo sector que a su vez se dedicaba al hilado del algodón con que tejían "mandábamos a hilar con los Beltrán". La señora Pita enseñó a su nuera que actualmente cuenta con 70 años de edad, (I.C.) quien a su vez enseñó a su nuera (G.I.) de unos 50 años, quien a su vez enseña a su nuera (J.B.) de unos 30 años. Todas estas mujeres son reconocidas en la Comuna, y fuera de ella, por "los Pita", como las mejores tejedoras de la región. Es interesante hacer notar que la madre de G.I. es aún una excelente artesana, sin embargo ella no aprendió de su madre, sino cuando se instaló en la casa de su suegra, desconociendo incluso procesos de trabajo que su madre hoy día utiliza. Una vez que la mujer sale de su casa materna, mantiene muy poco contacto con su familia original, y en el caso del tejido recurre a las enseñanzas de su suegra. Una hija de I.C. que aún permanece en la casa materna también sabe tejer y aprendió "viendo a mi madre".

Este tipo de excepciones son

las que rompen la regla del aprendizaje en casa de la suegra. Es común el caso de A.R. (80 años) cuya madre era de la Comuna Azúcar, se casó con un hombre de Zapotal y cambió su residencia, una tía materna de su marido que lo había criado, era una reputada "maestra" del tejido, sin embargo ella no se dedicó a esto. Esta mater de su marido le pidió entonces, que le dé para criar a una de sus hijas, y así A.R. aprendió de su "abuelita" el oficio de tejedora, manteniéndose la dominancia de la casa masculina.

Además de las cuatro mujeres que tejen en la "casa de los Pita", en el mismo barrio se han localizado hiladoras y otras tejedoras con menor actividad. En el barrio 3 de Noviembre trabajan dos hermanas, y hay varias mujeres que conocen la artesanía, pero que ya no la ejercen. En el barrio Simón Bolívar encargamos a A. R. la confección de una alforja totalmente blanca, comprándole el algodón, y pagándole con más algodón para que se tejiera una alforja para ella. Esta tejedora en ese momento no tenía telar, su nieto con sus indicaciones consiguió los palos necesarios para armarlo. El telar fue armado en la parte externa de la casa, en los pilotes de sostén del piso. Se trata de una construcción mixta que combina la tradicional estructural de parrilla, con paredes de bloques y techo de zinc. En esta casa

ya no es posible colgar el telar en la parte alta, pues no existen travesaños, por lo tanto se lo improvisó abajo. Hubo que adaptar un travesaño horizontal al suelo para amarrar parte de la estructura del telar, para darle más tensión al tejido, pero funcionó sin mayores problemas. A.R. trabajó sentada en un pequeño banco de madera, y en tres días, esperándonos para que siguiéramos el proceso, terminó la alforja. Su nieto viéndola trabajar ha aprendido el proceso de entrecruzamiento de los hilos, conoce como se coloca y asegura el lizo y ayuda a su abuela cuando le falta la vista y puede cometer un error. Sus nietas más pequeñas saben y demuestran como se usa la "macana" o espada del tejedor, el único instrumento que se conserva y no es posible improvisar en el momento.

En la Comuna de Tugaduaja uno de los recintos más tradicionales ganaderos de la Antigua Comunidad de Chanduy, están en plena actividad 7 tejedoras, una de las cuales fue la informante que sirvió a Stother y Parker (1984) para la recreación del tejido de una alforja con listas simples.

H.R. de unos 55 años aproximadamente aprendió a tejer con su abuela y con su suegra, que actualmente vive en Guayaquil, y cuyos trabajos son los más complicados que hemos podido observar hasta ahora en la zona. Su marido, quien se dedica al trabajo

de joyería con tres hijos varones, le adaptó parte de la nueva vivienda para que pueda seguir realizando sus labores. En el taller trabaja ella con dos de sus hijas, quienes además realizan trabajos con aguja de crochet. Todo lo que producen en diferentes tamaños y formas lo venden en la zona de Engabao del Morro, adonde también se dirige la producción de la joyería que realiza su marido. La madre de esta mujer también tiene en su casa todos los instrumentos, desde la rueca hasta el telar, y trabaja más que nada por encargo. H.R. se encuentra en una posición económica acomodada, le gusta lo que hace, y produce en cantidades para su posterior venta. También trabaja a pedido, por ejemplo el caso de una cliente de Juntas que le mandó el algodón color "chiado" ya hilado, y las medidas y labrados que quería para su alforja.

Un aspecto interesante de destacar en este caso, es el hecho de que H.R. produce novedosos modelos de bolsos que han ido reemplazando a la tradicional alforja de mano. El primero que hizo fue una especie de mochila para que una de sus hijas pudiera llevar sus cuadernos al colegio. Luego tejió varios modelos de bolsos de mano, con manijas cortas en par, o largas para colgar del hombro. Este tipo de modelos se adecúan más a las actuales necesidades de viajes en carro "ahora hago esto, porque ya no se usa andar en bes-tia". Así mismo las alforjas han si-

do adaptadas para la moto o la bicicleta, reduciendo su tamaño en la "madrina" o unión de los sacos de carga.

Viendo e informándonos sobre la forma de trabajar y los procedimientos usados por todas estas tejedoras, es que podemos aportar un poco más al conocimiento del tejido artesanal, en el área de la Península de Santa Elena.

Indudablemente la producción textil se encuentra en una etapa de extinción sobre todo en las Comunas que han cambiado radicalmente su forma de econo-

mía, en el Real por ejemplo una de las más ricas en ganado y que contaba con reconocidas maestras del tejido, actualmente dedicada a la pesca de langostas, ya no quedan tejedoras. "Las que hacían eso ya se han terminado. Mi abuelita era la que hacía manteles, alforjas, ahora ya no hay esas cosas. Las alforjas se hacían con palmas, animalitos, venaditos, chivitos, le formaban todo lo que querían. Esas eran las antiguas, ellas tenían sus aparatos grandes para macanear. Habían matas de algodón, lo hacían torcido el hilo y hacían sábanas. Cortaban de nuevo la mata de algodón y sembraban con la misma pepa y ya florecía y luego se abría las pepas de algodón y allí le dejaban hasta que se recogía. Eramos criaturas, vayan a coger el algodón que se está llenando de basura y está cayendo abajo el algodón, nos decían. Ibamos a recoger el algodón sacándole la basurita, y quedaba limpiito el algodón. Habían dos tipos de algodón, el chiadito y un blanquito. Acá se sembraba solamente el blanco, el chiado se traía de varias partes como Bajadas, era bien bonito, era cafecito. Las ruecas eran de tres patas, y allí amarraban el copo grande, cuando ya estaba hilado ya lo torcían para hacer las alforjas que eran encargos de la gente que quería. Las abuelitas mandaban hacer vender las alforjas, haciendo tramadas de listas de un color y de otro color, vendían cuando necesitaban para la comida. Ahora ya no hay na-

66



Las alforjas distinguen la economía ganadera tradicional y resultan más fácil de tejer

da." (A.E.R.F. 70 años).

En el contexto de nuestro proyecto de investigación, estamos intentando a partir de la construcción de un pequeño taller artesanal, que arquitectónicamente reproduciría la vivienda tradicional de la costa, estimular la enseñanza del tejido en telar hacia las generaciones más jóvenes. Esta crearía una nueva vía de ingreso para algunas familias de estas Comunas. Hemos podido apreciar que las familias con menores recursos son las que aún mantienen interés y actividad en el tejido, y hacia ellas iría dirigida nuestra atención en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Se ha señalado el peligro de extinción de esta rama artesanal en la costa (Klumpp, 1983; Stothert, 1984) y sin embargo, no se ha tomado mayor iniciativa que la divulgación del problema, lo que demuestra una vez más la necesidad de una antropología más aplicada al desarrollo equilibrado de los grupos que se investigan.

Materiales e Instrumentos necesarios

La información oral recuperada de las más viejas tejedoras (70 a 80 años) nos indica que tanto los instrumentos, como los procedimientos de trabajo han permanecido inalterados probablemente desde la época colonial y quizás aún más...

El telar perpendicular en 90° al suelo, a diferencia del de los caya-pas, que parece mantener un ángulo de 70° (Einzmann, H., 1985) sigue siendo el mismo que se observa en figuras cerámicas adscritas a la cultura Chimú-Inca (Vastan, I., 1979) y Tolita (comunicación oral J. Marcos). Así mismo Klumpp (1983) presenta en su artículo escenas de hilado de la cultura Tolita, en una rueca similar a las que actualmente se usan en nuestra área de estudio y en Manabí.

En el caso de los telares prehispánicos verticales, estos aparecen sostenidos en horquetas que luego posiblemente fueron sustituidas por las vigas de las viviendas, sin embargo una informante nos describió un telar de su abuela armado como un bastidor, formado con dos travesaños, uno superior y otro inferior, perforados en sus extremos para calzar otros dos parantes, que conformaban una especie de cuadro en el que se preparaba la urdimbre. (L.V.O. 80 años).

Hemos observado que el sistema de bastidor en realidad se sigue reproduciendo dentro de la vivienda, ya que los 2 palos o travesaños llamados "lambos" están sujetos a otros dos palos llamados "armadores" que son los que se van a colgar o amarrar a las vigas de la casa. Estos palos o "armadores" son más largos y gruesos que los "lambos", los cuales mi-

den de unos 114 a 122 cm. de largo por unos 6 a 7 cm. de ancho. Uno de los armadores se cuelga por sus extremos de una de las vigas superiores de la pared en la vivienda tradicional, mientras que el otro se amarra o se clava en la viga inferior o en algunos casos se improvisan sostenes especiales en el suelo.

A estos cuatro palos principales que conforman la estructura del telar vertical se le agregan una serie de instrumentos de trabajo que harán posible el entrecruzamiento de los hilos y facilitarán las labores especiales de la artesana como los "bajadores", "templadores", "cruceiros" y la "macana".

68

No pretendemos hacer una comparación exhaustiva entre la textilera cayapa y la de la Península de Santa Elena, sin embargo por los antecedentes que aporta Klump (1983) y Einzmann (1985) en relación a los datos originales de Barret, de principios de siglo, se aprecia que existen notables coincidencias tanto en instrumental como en técnicas de tejido (Varetas y labrados) y tipo de producción (mantas, alforjas, hamacas, cinturones).

El telar parece no haber estado siempre dentro de la casa, y si bien el proceso de preparar la urdimbre en la mayoría de los casos se realiza, ya sea directamente en el telar colgado, o en la de-

nominada "balsa de urdir", dentro mismo de la vivienda, existen claras referencias a una actividad en la planta baja.

En los dos casos usados para describir el tejido de alforjas (Klumpp, 1983 y Parker, 1984) uno hace referencia a la preparación de la urdimbre directamente en el telar, como parece ser la regla entre los cayapas (Einzmann, 1985) y el otro en la "balsa de urdir". Esta consiste en una tabla de madera balsa, sobre la cual se clavan los "yacos" o estacas de madera que sirven para sostener el hilo mientras se urde.

La mayoría de las tejedoras que nosotros visitamos sin embargo, trabajan sin la balsa, ya sea porque no acostumbran a usar-la, o porque se les deterioró con el tiempo. En estos casos la tejedora baja de su casa, y clava los "yacos" en el suelo directamente, procediendo ahí a la preparación de la urdimbre. "Se clavan unos palitos llamados yacos, en el suelo, y el del medio llama toca, ahí se urde. La toca era para que no se cerraran los palitos". (T.S.G., 80 años).

El hilo de algodón usado como materia prima parece haber atravesado por tres fases: una primera, en que se usaba la fibra natural de color blanco combinada con algodón "chiado" o pardo, o se teñía con colorante natural. Una segunda fase, en la que el

tinte natural es desplazado por las anilinas industriales o "jabón brillante", y finalmente una tercera fase en la que se incorporan directamente hilos de colores industriales, que se adquieren en los comercios urbanos, o el hilo de algodón se reemplaza por las lanas que comercian indígenas de la sierra, para lograr las combinaciones, adornos y trenzados. "Ahora compramos a los paisanitos, lanas que traen para vender" "están malas esas pastillas (anilinas), se destiñen todo, con los churos no se desteñía.

Para 1774 Requena dirá que en toda la costa desde la Punta de Santa Elena hasta el río de las Esmeraldas se tiñe hilo de color púrpura "de varios caracoles diferentemente pintados y que producen un mismo efecto: sin duda deben ser estos el Murice y Bucinum, tan estimados de los antiguos por el especial color permanente con que en aquel tiempo, que no se conocía la grana, se distinguían los magistrados en los grandes imperios, y como propio y distintivo de su dignidad eran por él respetados. Entre los indios tiene todavía bastante aprecio para las labores con que adornan sus vestidos, y con razón porque se aviva más el color cuanto más se lava." (pp. 86).

Así mismo indica que a diferencia de lo que sucede en Panamá y Guatemala donde la producción de hilo teñido es elevada,

en la costa ecuatoriana solo se hace lo que se usa en la provincia y un resto para exportar al Perú.

Tanto Requena (1774) como Onffroy de Thorón describirán las dos formas tradicionales de extraer la tintura de los caracoles, ya sea matando al animal o "cosechando" periódicamente la baba que despiden. (Requena, 1774: 86, Onffroy de Thorón, 1983: 115).

El algodón pardo o "Chiao" conocido en Perú como algodón del "país" o criollo, es identificado como "Gossypium, barbadense", y ha sido localizado en las principales zonas áridas de la costa peruana, especialmente en los valles de Chao y Chira. Investigaciones etnográficas realizadas allí, han demostrado su importancia actual, tanto textil como ceremonial y medicinal, así como su alta resistencia a la sequía, toxicidad mineral, y a enfermedades que le son comunes al algodón blanco (Vreeland, J., 1984). Este algodón aún hoy sigue siendo el preferido en la Península para la confección de manteles y alforjas, ya que no se destiñe y se presenta en una variada gama de colores pardos, pero lamentablemente al igual que sucede en Perú, ha prácticamente desaparecido del área y en muy pocas comunas se localizan matas.

Las fajas o ceñidores que usaban los hombres en la cintura

sobre todo, parecen haber sido elaboradas con este tipo de algodón "Chiao". "Mi abuelita sí hacía ceñedor (ceñidor) que se amarraban a la cintura, le decía -María hazme un ceñedor para no falsearse la cintura, bonitos los hacían" (A.R. F., 80 años).

Tejer es fácil, lo difícil es la urdida:

70

El secreto del tejido está sin embargo en "saber urdir" y dijimos que este proceso no todas las tejedoras lo conocen. Se pueden diferenciar dos tipos de procedimientos para preparar la urdimbre, ya sea que se trate de realizar una alforja, o manteles, hamacas, y ceñidores. El procedimiento más sencillo es el de las alforjas que precisamente es la manufactura que más rápidamente ha sido reemplazada por su falta de uso. En cambio es más complicada la preparación de la urdimbre de los otros productos, y este conocimiento sí es exclusivo solo de algunas tejedoras, y puede estar a punto de desaparecer a menos que se lo divulgue masivamente.

Veamos en el caso de un mantel cómo procede la tejedora.

Se denomina mantel a un tejido llano balanceado, de diferentes tamaños y generalmente de forma rectangular, que cumple funciones como tapete de mesa, como envoltorio de comida o repasador de va-

jilla, y presenta rayas de colores combinadas en su diseño. La tejedora de antemano, decide el tamaño, y esto es válido también para el caso de las alforjas, si tiene el modelo original lo mide desde el extremo de una de las trenzas en que se termina el tejido hasta el llamado "falso borde". Pero si no tiene el modelo, cómo hace? En general la respuesta es que se le pide prestado un modelo a alguna vecina, si insistimos con la pregunta, la tejedora se desorienta o dice hacerlo por experiencia, pero si seguimos urgando con las más equipadas, nos demuestran que hay un palo, "la toca", que es el que controla la medida del largo del tejido, y otro palo, "La chiquigua" o templen que mantiene constante el ancho deseado.

En el caso de H.R. ella tiene 12 palos que cumplen la función de "toca" en ellos guarda la medida del largo de la urdimbre, estos palos son de una madera resistente y en su mayoría resultan del aprovechamiento de los palos de escobas desechadas. Las medidas de las "tocas" oscilaban desde la menor de 45 cm. hasta la mayor de 197 cm. En el caso de G.I. ella dice que tiene guardadas las medidas dos veces, dos palos con cada medida, y así conserva no solo "tocas" sino la "chiquigua".

Si por el contrario las medidas no se guardaron, la tejedora recurre al modelo original, en el ca-

so de la alforja, la estira sobre la balsa de urdir o sobre el suelo y se orienta así para determinar el largo total, y el ancho de la "madrina". Sin esta medida que da la "toca", la tejedora puede clavar arbitrariamente los palos o "yacos" que usará para urdir, sin embargo midiendo tanto alforjas como manteles notamos que existe una regularidad en los distintos tamaños: grandes, medianos o pequeños, por lo tanto, también un patrón medida que es general para todas las tejedoras que conocemos tanto en el área de Chanduy como de la Punta.

Es común encontrar que una verdadera maestra está equipada con una enorme cantidad de palitos que sueltos no tienen ningún significado para un Lego, pero que constituyen su equipo personal de herramientas, las que pueden estar acumuladas en algún rincón del cuarto, debajo de la cama o en un cajón cerca de la ventana donde se instala el telar.

La mayoría de las mujeres jóvenes que encontramos o las nietas de las viejas tejedoras hablan de que ellas saben "cruzar los palitos" refiriéndose al proceso de atravesar las tramas y golpearla con la macana, pero desconocen como se prepara la urdimbre en especial la de manteles.

El conocimiento de la urdida se restringe aún más en el caso de los trabajos que llevan labrado, ya

que los adornos que va a llevar la alforja sobre todo deben programarse durante la preparación de la urdimbre. Aún aquellas tejedoras que ahora se encuentran inactivas o han restringido su oficio son capaces de recordar como se hacen los tejidos llanos con varetas o listas de colores, que son los diseños más generalizados para manteles, fajas, sábanas y hamacas. Sin embargo no ocurre lo mismo con los labrados o decorados realizados con flotantes de urdimbre "porque esto hay que ir contando las hebras que van quedando para hacer los puntos que uno quiere, ahí va aumentando o va aminorando las hebras. Uno tiene que ir con cuidado contando las hebritas, cuantas hebritas se llevan para hacer la flor". Estos trabajos con labrados incluyen la colocación de otros lizos que ayudan a separar los hilos programados para los adornos.

71

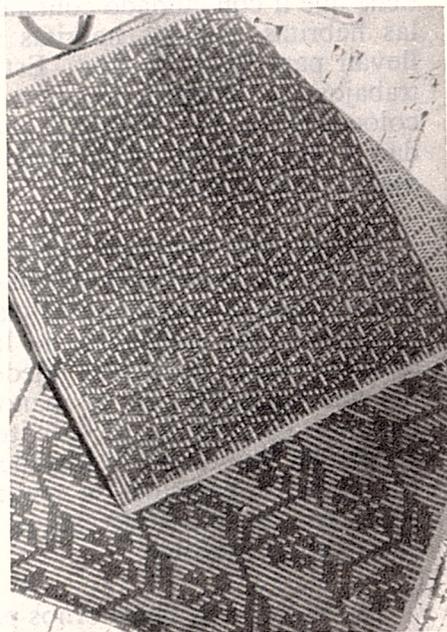
Por lo que pudimos apreciar existe una gama de diseños geométricos y figurativos que se realizan en las alforjas, cada una de las cuales incluye, en las tres tejedoras de Tugaduaja por lo menos, dos tipos de diseños, o a solicitud del dueño su nombre o iniciales. El "labrado" principal se realiza sobre las dos bolsas de cargas, y el otro en la "madrina".

La tradición de los adornos parece provenir de los llamados "puntos de marca" o bordados en punto cruz en telas de hilo, y sus

diseños se copiaban de los catálogos de labores que se conseguían en Guayaquil, por lo menos desde 5 generaciones atrás. "Hacían florecitas o pajaritos que hay en libros que tienen flores, eso van contando las hebras atravesadas y paradas. Yo no aprendí porque es más difícil" (T.J.S.G. 80 años).

Uno de los adornos más comunes es el llamado "bollo dulce" el cual puede estar o no combinado con "estrellas", y consiste básicamente en un rombo central flanqueado por cuatro cruces. Una de nuestras informantes para no olvidar los diseños que conoce

72



Es difícil encontrar trabajos con labrados que deben programarse durante la preparación de la urdimbre

y los que va aprendiendo, los ha realizado como muestra, y los consulta cada vez que tiene que decidir o recomendar algún trabajo, "es según el gusto que uno quiere, hágame con el perro, o con el chupaflor, o con el bollo dulce, cada uno tiene su nombre y son los que hacían los antiguos, ellos les pusieron los nombres".

En ocasión de una visita a su casa, esta artesana se fijó en el diseño de una bolsa otavaleña que llevaba nuestra ayudante de campo, y le pidió a su hija mayor que lo copiara porque pensaba que iba a quedar muy bien en las alforjas, y lo pensaba incluir en su catálogo. Su hija procedió a dibujar en un cuaderno el diseño que resultaba bastante similar al "bollo dulce con estrellas".

Puede resultar interesante proceder a una clasificación por tipo y por época de los distintos estilos que caracterizan los diseños tanto en alforjas como manteles, aunque en estos últimos parecen restringirse a la combinación personal de varetas horizontales como único adorno.

Al urdir, los Yacos reproducen el telar:

Ya sea usando la "balsa de urdir" o clavando directamente los "yacos", en el suelo la tejedora reproduce el telar.

Se trata de cuatro palos de

unos 5 cm. de diámetro que pueden variar desde los 33 cm. a los 49 cm. de alto terminados en punta, para facilitar su clavado. Dos de ellos marcan el largo de la prenda, y cumplen la función de los travesaños superior e inferior del telar, los "lambos" o "palos del armamento". En este proceso la toca sirve también para mantener la posición constante de los yacos extremos. Los otros dos facilitan el entrecruzamiento de la urdimbre, y uno de ellos cumple la función de contralizo en el telar. La preparación de la urdimbre (en el caso del mantel o hamaca) siempre comienza por el yaco-contralizo. La tejedora anuda su algodón blanco en el extremo inferior y luego en el superior de este yaco, dejando una punta libre que se anudará con el extremo final del hilo cuando termine todo el proceso. Partiendo del contralizo, la tejedora entrecruza la urdimbre de manera tal que el hilo blanco de base, terminará siempre dando una vuelta completa en este yaco, dejando así preparada la urdimbre para enlazar en el telar.

La ubicación de los dos yacos para entrecruzamiento, se dispone en el caso del mantel, adelante de los yacos extremos y en el caso de la alforja atrás, tomando como punto de referencia a la tejedora, que se sienta sobre un cuero, generalmente de venado, o sobre un cartón en el suelo. Para la alforja resulta más fácil ubicar estos yacos, ya que la separación

de los mismos está dada por la medida de la "madrina", en el mantel la tejedora calcula, a través de la toca, el medio y de allí parte para su clavado. De esta manera estos yacos se colocan equidistantes de los yacos extremos.

Si volvemos a la idea de que los palos de urdir representan el telar, la función del compañero del contralizo es el llamado "cru-cero" o vara de calar.

Hemos numerado los yacos para poder graficar la preparación de la urdimbre y comparar la de manteles y alforjas, indudablemente la primera es más compleja, en tanto que los hilos no siguen un circuito regular constante.

73

La tejedora va llevando la cuenta del hilo blanco, el cual, cada cuatro vueltas, se lo deja pendiente en el yaco extremo inferior para el telar, hasta que se lo necesita de nuevo. Este hilo no se corta hasta que, como dijimos, se anuda con el hilo que quedó pendiente en el contralizo, cuando termina todo el proceso. Cada cuatro vueltas la artesana intercala hilos de colores, de acuerdo a la combinación que quiere hacer, atándolos en el contralizo y cortando cuando termina su inclusión.

Si bien los yacos varían en su alto, el ancho del tejido parece estar calculado a través de las vueltas de hilo que se urden. Existe un cálculo para el tamaño

también por peso "se compraba el algodón a quienes sabían hilar, el algodón se pesaba en las balanzas de los matanceros que tenían hasta 5 libras. Para una alforja grande se necesitaba una libra y media de algodón. Ahora el que hace el pedido trae ya hilado". (G.I. 55 años).

74

Ya preparada la urdimbre, ésta se traslada al telar que se encuentra en algún rincón de la casa, preferentemente al lado de una ventana que garantice una buena fuente de luz. Con sumo cuidado la urdimbre se retira de los cuatro "yacos", y los dos extremos son sustituidos por los "lambos" o travesaños del telar. Con un clavo o una espina de cardo se van separando los hilos y contándolos metódicamente, este proceso se denomina "socar el tejido", y de esa manera la tejedora controla por última vez cualquier equivocación en el ancho deseado o los colores intercalados. En caso de notarse que el ancho no es el que se espera, se agregarán otras vueltas de hilo de color, y una vez que este procedimiento se termina se ajusta el ancho con la "chiquigua" o templen, para asegurar su regularidad. H.R. posee 37 palos que cumplen la función de "chiquigua" y sus medidas varían desde la menor que mide 18 cm. de largo hasta la mayor de 62 cm.

El cruce de hilos que se logró al preparar la urdimbre se mantendrá mediante un hilo, hasta que se

coloque el lizo y el contralizo. El lizo por lo general es un hilo más grueso que el del tejido, "piola de sacos de harina" "hilo fuerte que no se quiebra, lo compré en la Libertad", y el contralizo se fabrica con una varilla de caña guadúa. Las tejedoras al referirse al enlizado del telar hablan "empajuelar" y "pajuela" sin distinguir lizo y contralizo. El lizo es asegurado al contralizo mediante un nudo de seguridad en forma de ocho (Parker, 1984), permitiendo de esa manera la elevación y separación simultánea de un cierto número de hilos de urdimbre, produciendo un espacio llamado calada o cruz por el cual pasará la trama (INA, 1978).

Concluidos estos pasos, la urdimbre se encuentra lista y la tejedora comienza el proceso más sencillo de entrelazar los hilos con la trama, "se le da la comida" al tejido para que crezca con ayuda de la lanzadera o "palito para cruzar la comida", para el atravesado, para hacer el cruzado ya que parece carecer de una denominación específica.

Aquí llegamos a lo que toda "tejedora" es capaz de hacer no importa su edad, "tejer". Ya ha pasado la parte más difícil de preparar la urdimbre y cruzar los hilos según la obra que se desea realizar.

La Espada de Tejedor o Macana:

En el caso de las fajas o ceñidores de cintura, se procede de la misma manera que con los manteles, solo que en este caso al variar el ancho, el contralizo y la espada del tejedor son más delgados. En la medida que avanza el tejido, este se va ajustando dándole golpes con la "macana" o espada, y se temple el telar con una llave de madera que se coloca en la cuerda que une los "armadores" a las vigas de la casa, y que permite a la tejedora regular la tensión cuando lo necesita.

En general las tejedoras activas conservan como dijimos su instrumento en varias medidas y también tipos de madera, "los palitos se consiguen en el campo, se van cortando, pueden ser de muyuyo o cualquier palito, o de negro" "los palitos se eligen finos o gruesos, según para que sirven, los lambos son de chicho, frutilla, de árbol de muyuyo". Solo la macana se manda a fabricar por un especialista que preferentemente es de chonta que "se traía de la montaña, allá se encargaba, por acá no hay, sino se mandaba al carpintero a hacer de guasango". En el caso de los dos talleres que identificamos en Pechiche y en Tugaduaja, además de los innumerables palos que cumplen distintas funciones, uno posee 6 macanas de chonta algunas heredadas a la abuela y que miden 65, 69, 72, 89, 92 y 98 cm., el otro posee tres macanas que miden 54, 73 y 90 cm. de largo y un ancho

que varía de los 4 a 5 cm. y disminuye en las puntas denominadas "nariz".

La macana es el instrumento más apreciado y su tamaño depende de la función que va a cumplir, cada artesana tiene por lo menos dos macanas, una grande para alforjas y sábanas y otra pequeña y más liviana para fajas y manteles. Cuanto más usada esté la madera, más pulida será la superficie del golpe y menos daño podrá causar al tejido.

El ancho máximo que aparentemente puede alcanzar un tejido es de unos 90 a 95 cm. por eso las sábanas requieren de la unión de por lo menos dos paños, al igual que las hamacas.

75

Trabajando unas tres horas diarias, entre las tareas y quehaceres domésticos, una mujer puede llegar a tardar una semana o más en terminar el tejido para dos manteles, "es más demoroso con los manteles, porque el hilo es de una sola hebra y hay que trabajarlo con cuidado para que no se rompa. Para hacer la sábana, también se demora una semana porque no se teje a diario". Las tejedoras de oficio sin embargo al dedicarle mayor tiempo diario al tejido, concluyen las obras en menos tiempo "poniéndose uno preso a tejer, si lo teje rápido, en unos días se hace una hamaca".

La artesanía del tejido parece ser

obstante hemos registrado dos casos de hombres con esa habilidad, y algunos que ayudan en ciertas tareas complementarias como cruzar los hilos para confeccionar la trenza que bordea la alforja. (Parker, 1984). "Luis del Rosario de Chanduy, sabía tejer, pero ya falleció era hijo del Morro (Comunidad)", "Don O.B. teje fajas".

Una vez terminado el tejido de los manteles, éstos pueden ser adornados con un moteado de hilos generalmente de lana que llaman "moscas". Dado que la urdimbre es tubular, salen dos manteles que van a ser terminados con una trenza en los extremos donde se cortan los hilos.

76

La técnica de trabajo así como los diseños de las alforjas y manteles parecen no haber cambiado a diferencia de la materia prima que sí sufrió cambios, esto posiblemente se deba al hecho de que la producción artesanal textil de la Península está primordialmente dirigida al mercado local y regional. La independencia económica del grupo permitió que las artesanías conservaran sus estilos particulares al no estar ligadas a las demandas y gustos de consumo urbano o extranjero. Quizás por esa misma razón se han difundido tan poco como un elemento cultural característico que identifica todavía a las comunidades costeñas del Ecuador.

2. METALURGIA A LA CERA PERDIDA

Adela Borbor la última metalaria:

El único estudio de caso que presentaremos en este artículo es la descripción del proceso de trabajo en metalurgia, usando la técnica de cera perdida, y esto por dos motivos: de los sitios que conocemos dentro de la "Antigua Comunidad de Indígenas de Chanduy", San Lucas y Manantial, que se dedicaban a esta rama artesanal solo uno continúa esta actividad, condicionada por la demanda del mercado externo la posibilidad de conseguir la materia prima necesaria. Y solo una mujer ejerce aún el oficio heredado de sus abuelos, a pesar de que casi todas las familias ligadas a ella lo conocen y lo practicaban.

En el año 1984 cuando realizábamos investigaciones en las Comunas de la zona, el Sr. Aurelio Iturralde, topógrafo de las excavaciones nos advirtió sobre la novedad que lo había maravillado: una mujer que fabricaba espuelas de plata en la Comuna Manantial, que tenía su propio taller, y unas cuantas mujeres que la ayudaban.

Esa fue nuestra primera oportunidad para conocer a Doña Adela Borbor y el complejo proceso de trabajo que realizaba. En los siguientes dos años realizamos varias visitas al sitio, gracias a las

cuales no solo fuimos mejorando y profundizando nuestro conocimiento, sino percibiendo los cambios que hasta hoy ha sufrido su labor artesanal.

Adela Borbor se convirtió no solo en nuestra informante, sino en una verdadera y muy didáctica maestra de su trabajo, y de los principios históricos que intuíamos rigieron y rigen el desenvolvimiento de la Antigua Comunidad Indígena de Chanduy.

Además de completar y verificar las distintas fases de la metalurgia en plata, cobre y bronce, las observaciones alternadas que realizamos, nos permitieron describir otras habilidades importantes como la fragua o martillado, el moldeado cerámico, la construcción de fogones, la fabricación de dentaduras, etc.

Algunos aspectos del proceso de su trabajo, fueron observados por Jorge Marcos, quien nos acompañó en el relevamiento de campo y realizó parte del registro fotográfico.

Si bien se ha llamado la atención sobre el hecho de que la artesana "sabe hacer pero no describir cómo se hace" y que muchas veces "la gran diversificación del léxico crea problemas para la correcta comprensión", en este caso el tradicional uso de un vocabulario especializado, las observaciones directas y las apropiadas indi-

caciones dadas por nuestra informante, nos facilitaron sobremanera el conocimiento de la ejecución de las técnicas empleadas.

La historia de vida familiar de nuestra artesana puede ayudarnos a comprender su situación y el proceso de aprendizaje por el que atravesó. Como adelantamos en la introducción su madre y una tía al casarse con dos hombres del recinto San Lucas, promueven la difusión del trabajo en metalurgia en la Comuna Manantial. Adela Borbor además de aprender el oficio directamente de su padre, tuvo y mantiene mucho contacto con sus abuelos y familiares paternos. Son sobre todo sus abuelos los que les enseñan a ella, primos, hermanas y tíos los secretos del trabajo. De sus abuelos heredará su padre el fuelle de la fragua y a su muerte quedará en su taller.

77

Antes de que su padre y sobrino se trasladaran a Manantial nadie conocía el trabajo de fabricar espuelas, estribos, cadenas o yerros. Sus abuelos maternos eran originarios de Chanduy y tenían ganado que trasladaban en épocas de sequía a pastizales de San Lucas.

Hasta hoy día incluso los parientes paternos proveen de la cera de abeja de tierra necesaria para realizar los moldes que se van a fundir.

Con la paulatina desaparición

de la ganadería toda la familia se dedicó al oficio de orfebre. El padre de Adela enseñó a su esposa, suegros e hijas, y a los yernos que quisieron aprender. Ricardina, tía materna de Adela que se casó con el sobrino de su padre, es una reputada comadrona y curandera de la zona que heredó ese oficio de su padre.

Adela se casó con un hombre de una familia muy importante de la Comuna El Real que se quedó a vivir en Manantial probablemente por la ventajosa situación económica que vivía en Manantial, sin embargo no se dedicó a ese oficio, sino que al igual que sus hermanos se volvió pescador de langostas. Las hermanas de Adela también aprendieron el oficio, pero no lo siguieron realizando una vez que el padre murió y Adela lo reemplazó. Con respecto a sus hijos, el varón primogénito se convirtió en ayudante de su padre en la pesca, y falleció en una de las cíclicas marejadas del mes de Febrero, sus hijas menores hoy en día reemplazan a la madre en las tareas domésticas mientras ella trabaja.

Adela se queja de que su trabajo es duro, y agotador, y que de joven no ha recibido la ayuda de su esposo, el que prefería irse a pescar con sus parientes. Ahora que él casi no trabaja, y se queda en la casa, le ayuda a quebrar en pedazos el cobre que compran para fundir, le corta los jitos a las espuelas o le sostiene el crisol

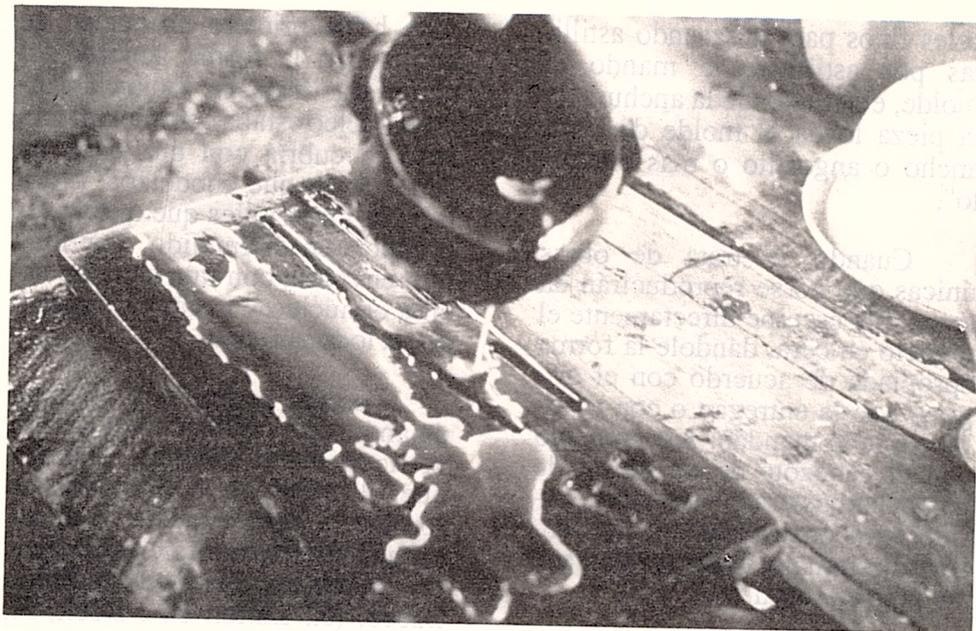
cuando llena los moldes, pero siempre bajo la dirección e iniciativas de la dueña del taller, su esposa.

Recurren a ella no solo clientes de las Comunas aledañas, sino ganaderos de la sierra que le encargan sus fierros de yerra y sus espuelas, también parte de su producción de bronce y plata la destina a la venta en talabarterías de Guayaquil.

Además algunos artesanos de la zona dependen de su trabajo para completar sus obras, por ejemplo el señor Augusto Ramírez Rivera, uno de los últimos fabricantes de albardas y monturas le encarga los tornillos y arandelas que llevan las correas, Víctor Lindao de Tugaduaja le hace enmangar los cuchillos que fabrica con empuñaduras de asta de venado.

Moldes de Guasango

Si bien inicialmente toda la orfebrería de Manantial se relacionaba con la producción ganadera, hoy para sobrevivir es necesario ser capaz de realizar cualquier trabajo que encarguen los clientes. Aunque todavía los pedidos más comunes son estribos, yerros, espuelas o argollas para atar animales domésticos. Adela Borbor multiplica su habilidad y reproduce cualquier objeto desde argollas para la pesca hasta el cabezote de un motor marino, o una dentadura postiza de oro.



El molde es mojado y cubierto con cera derretida de abeja de tierra

Para realizar los trabajos tradicionales, aún le siguen sirviendo los moldes hechos en madera de guasango que heredó de sus abuelos. El molde de madera es el elemento básico para la ejecución de las obras, y originalmente o fabricaban los mismos orfebres en tablas de guasango, que garantizaban su prolongada duración y resistencia. Adela Borbor posee varias tablas de esa madera que contienen la impronta cincelada de las diferentes partes de las espuelas y los estribos que vende.

Actualmente cuando necesita hacer un trabajo nuevo, como en el caso de argollas para la pesca ella recurre a otro artesano de la Comunidad, Don Teófilo Jiménez,

el que se encarga de conseguir la madera, cortar las tablas y cincelar los diseños que ella le envía. Generalmente pide al cliente que le dibuje en un papel el trabajo que se le encarga, y luego lo reproduce en cera dándole volumen, y este molde en cera lo envía al tallador para que pueda realizar el vaciado de la madera con el formón y le dé la profundidad necesaria. Siendo tan habilidosa Adela podría fabricar ella misma sus propios moldes, sin embargo, esto requiere tiempo, paciencia y determinadas herramientas. "La mando a hacer los moldecitos a un veterano de edad, medio turquito, de Manantial. Tengo paciencia para hacerlos, pero no tengo tiempo, y no tengo cin-

celes finos para ir sacando astillitas por astillitas, le mando el molde, el tamaño de la anchura de la pieza lo da el molde de cera, ancho o angostito o más chiquito".

Cuando se trata de obras únicas que no se reproducirán en serie, ella esculpe directamente el modelo en cera, dándole la forma apropiada de acuerdo con el original que le entregan o con el dibujo que le mandan. Así procedió con el cabezote de un motor de panga langostera que se había partido, lo reconstruyó de forma idéntica al original y lo preparó para el vaciado en metal.

80 La fabricación de los moldes la restringe en el caso de las espuelas y los estribos a los modelos que heredó de la familia de su marido. Ella conserva ejemplares antiguos de frenos y estribos más elaborados de los que actualmente hace, sin embargo no los puede reproducir pues los moldes de guazango originales no los tiene, y ya no hay quien en la zona se los pueda tallar.

Madres de Cera y Arcilla: El Primer Paso para Trabajar

En la historia de la tecnología Linton describe el método de trabajo en metalurgia a la cera perdida atribuida como creación técnica especializada en el Viejo Mundo a los sumerios. "Para vaciar un objeto mediante esta técnica, el arte-

sano hacía primero un núcleo de arcilla con la forma general del objeto que deseaba vaciar. Cuando el núcleo estaba completamente seco lo cubría con una capa de cera, en la que modelaba y delineaba los detalles que quería reproducir en el fundido. Por último, envolvía con una capa de arcilla el núcleo y la capa de cera y ponía todo al fuego.

La cera se fundía y se salía, dejando una cavidad en la que se vertía el metal fundido. Una vez que el metal se solidificaba se rompía la capa exterior y se sacaba el núcleo interior, produciendo un objeto de metal fundido hueco. (R. Linton en : Bock, P., 1977:381).

Esta técnica también tiene tempranos antecedentes en el Nuevo Mundo, y sobre todo en el Area Andina, donde parece haber obtenido los mejores resultados en el trabajo del bronce (Ravines, R., 1978). "El metalario empezó por hacer un modelo de cera del objeto que deseaba, algunas veces mediante un molde. Sobre este núcleo hacía un casco de arcilla y carbón. Horneando lentamente sobre un fuego pudo, simultáneamente, endurecer la arcilla y eliminar la cera dejando libre el espacio para el metal derretido, que era vertido en el molde hasta que se solidificaba, antes de proceder a romperlo" (idem, 1978: 482).

El área Colombiana parece

haber sido un importante centro original de la fundición de la cera perdida, destacándose que esta técnica "es una técnica estable; una vez conocido su funcionamiento, puede llevarse a cabo de manera regular. Exige por parte del orfebre conocimientos sobre el comportamiento de los metales y de sus aleaciones al fundirse, pero no la destreza indispensable para trabajar directamente el metal. El éxito de una fundición, dependía de la homogeneidad de la aleación utilizada, del diseño del modelo en cera, que debía permitir un flujo rápido y total del metal fundido y de la rapidez con que se efectuaba la operación para evitar que el metal se enfriara antes de llenar todos los espacios... El modelo exterior estaba formado por un material poroso que permitía el escape del aire o de los gases durante la fundición. Por esta razón, en la elaboración de objetos pequeños, como los de la orfebrería prehispánica colombiana, no era indispensable la colocación de canales de cera para la salida de los gases". (Banco (ed.), 1982: 35).

En el caso de la artesana de Manantial, estos elementos originales de trabajo son recuperados actualmente para fundir a la cera perdida, y el primer requisito para comenzar el trabajo es contar con la cera apropiada para modelar el objeto que se va a reproducir.

Adela nos explica que tradicionalmente la cera para realizar el

trabajo se traía desde la localidad de San Lucas, que al morir su padre ella la conseguía a través de sus tías, ya que por la zona donde vive no es frecuente encontrarla. Otro centro proveedor actual es la localidad de Julio Moreno (antes Barranca) lugar con el que tradicionalmente se comerciaba e intercambiaban productos en la época ganadera.

"Hay varias ceras pero la que nos sirve es la de tierra, la hacen las madres de cera, por acá nunca hemos visto a madres de cera, nunca hemos encontrado en el campo, he oído que en Engunga sacan del cerro. Los que venden en San Lucas sacan de abajo de la tierra, tienen también miel y cera de tierra".

Cuando su padre era joven ella recuerda que ambos salían al campo a buscar la cera para trabajar y la miel de las abejas de tierra, así aprendió a sacarla. "Cuando nosotros estábamos con mi papi, nosotros nos íbamos expresado a sacar, íbamos llevando pommas porque esto tiene unas bodegas debajo de la tierra, y ahí tiene bototitos llenos de miel que hacen estas madrecitas, porque son unas madrecitas chiquititas negritas. Y hacen esa miel de las flores de los árboles, esa botella está carísima, en antes costaba 2 sucres, 3 sucres, cuando nosotros sacábamos, ahora la venden a 250 sucres la botella de miel".

En la descripción de los pueblos de la jurisdicción de Puerto Viejo en particular, al referirse a Catarama, se dice que "una granjería tienen particular, de la cera que labran unas abejas pequeñas, que hacen sus panales debajo la tierra. La miel es agria y la cera amarilla y blanca; sácanla los indios y véndenla a los españoles a real la libra. Parece que se les pudiera bien llamar a estas, hormigas de miel, nombre que aún a todo género de abejas les pertenece". (Descripción 1605:89 en: Torres de Mendoza, 1969).

En la descripción de 1774 del Partido de Santa Elena, se vuelve a reiterar el oficio de los indígenas de extraer la cera y la miel de las abejas de tierra en el mes de Diciembre en que florecen el palo santo, los ceibos, zapotes y guazangos. "Las abejas que son negras y pequeñas como moscas, están más oficiosas en sus tareas luego que se visten de flores estos árboles" ... La localización de las bocas de las colmenas la realizaban los jóvenes siguiendo las abejas hasta sus agujeros en la tierra. "Cada boca produce 3 ó 4 libras de cera y 2 ó 3 o más de miel, de modo que para tener una arroba de cera, después de beneficiada, han de haber tenido 12 bocas. El panal se halla ordinariamente de 6 a 7 pies de profundidad: para llegar a él observan con gran cuidado los indios el agujero para no perderlo, pues aunque por lo regular se dirige

perpendicular, muchas veces, si hallan las abejas en el camino una grande piedra, la costean con su conducto hasta que debajo de la piedra, por gruesa que sea, establecen su fábrica y morada. Esta cera amarilla, sin embargo de no ser muy blanca, bien que está en duda todavía si es por su mala calidad o por la falta de beneficio, se gasta mucha en toda la provincia y la conducen al Perú, porque ahorra el subido precio de la de Castilla o porque sirve para mezclarla con ésta. Acabada de sacar es bastante morena, y el único modo que tienen de blanquearla es ponerla en las calderas con una tercera parte de sebo, en cuya mixtión tiene más parte el fraude y deseo de la utilidad que el de darla color... Todos los años se venden de dos a tres mil libras de esta cera, al precio de 6 pesos cada arroba. La miel de los panales no la desperdician aunque es algo agria, la mezclan los indios con agua en partes iguales, y después que fermenta y se pone bien fuerte, la usan como la bebida más de su gusto y común, que llaman viranga" (Requena, 1774:75).

Onffroy De Thorón (1983) también reitera para mediados del 1800 que el "comercio de Santa Elena consiste en sal, pescado seco y cera de abejas silvestres..." (PP. 114).

Puesto que actualmente escasea la cera de abejas de tierra, la misma es mezclada con esperma

que se obtiene derritiendo las velas que se compran en el mercado. A diferencia de la cera de tierra que es sumamente flexible para su manipulación, la esperma y la llamada "cera de abeja de palo" o abeja domesticada (?) son rígidas y quebradizas cuando se secan y no es posible usarlas en estado puro para realizar el trabajo de moldeado. "La esperma no sirve, porque la cera es suavcita, y en cambio la esperma en la medida que va secando en el molde de guazango, se seca, si uno lo saca se quiebra porque es tiesa, en cambio la cera es suavcita se dobla para arriba para poder sacar."

En cambio la esperma como es dura, uno le mete el cuchillo para sacarla y se quiebra. La cera de abeja de palo, es otra, esa no se puede trabajar así como está solita, ni con esperma porque esa cera es quebrajadosa".

La cera que Adela adquiere a través de sus parientes de San Lucas, u ocasionalmente la que se recolecta en los cerros de Engunga o el Azúcar, se la traen en forma de pequeñas bolitas que ella quiebra con un machete caliente y pone a cocinar en una olla sobre su fogón, agregándole una pequeña cantidad de agua.

Poco a poco va retirando la olla del calor de manera que se vaya derritiendo completamente la cera, pero sin llegar al punto de quemarse o "arder", este proceso

lo acompaña moviendo con un palito hasta obtener un líquido transparente.

La cantidad de cera que derrite depende de dos factores: Los pedidos que tenga que cumplir y la posibilidad de aprovisionarse de la materia prima. La última vez que adquirió cera, su tía Teolinda le trajo 5 libras que mezcló con esperma para aumentar la cantidad.

Una vez que la cera está a punto, ella requiere la ayuda de sus hijas las que deben sostener un trapo que se usa para colar el líquido y limpiarlo de impurezas. Ella calcula que en unas 5 ó 6 libras de cera salen de 1 a 2 libras de suciedad que debe eliminar. Este líquido ya limpio se deja enfriar, y una vez endurecido vuelve a mezclarlo con la esperma en una ollita para verterlo sobre los moldes de guazango y obtener así las formas básicas que irá uniendo hasta conformar la pieza que pretende fundir.

"Ya una vez que se ve que está clarita la cera, ya se ve que es como el agua, ahí ya clarito cojo un trapo, y ahí llamo a mis chicas para que me aguanten punta a punta el trapo, yo la olla, cojo de la candela y vaceo en la tolda que se ve como hamaca hecha, y tengo una bandeja para que coja la cera, va goteando. De ahí veo que sale bastante tierra cernidita, eso no vale para nada, lo boto, es la

suciedad de la cera, utilizo nomás el líquido".

Una vez lista la cera, se procede a mojar el molde de madera para impedir que ésta quede adherida, y luego se le vierte encima de las hendiduras hasta que se rebasa. Para quitar la rebaba, ella utiliza una serie de pequeños cuchillos que fabrica con las sobras de sierras u otros instrumentos gastados del taller. Esta rebaba volverá a ser utilizada ya que nada se desperdicia. Con el mismo cuchillo va despegando la impronta en cera que se formó y uniendo las diferentes partes del molde, irá elaborando el modelo que se va a reproducir. Si se trata de espuelas, estas pueden reproducirse en

bronce o plata.

Una vez que se encuentra diseñado en cera el modelo que se va a fundir, éste se recubre con arcilla que ella misma prepara. Conseguir la arcilla apropiada es otra tarea que también requiere de un conocimiento especializado.

A través de sus padres ella aprendió a conocer la tierra, y localizar los lugares donde hay buena arcilla, como estos lugares no son abundantes, ella previene y almacena una buena cantidad en un tanque, ya que a veces el invierno con las lluvias hace desaparecer la "mina".

En el año 1984 eso había

84



Con el cuchillo y las manos se despega la impronta en cera, y se unen las diferentes partes del molde



El modelo en cera se recubre con arcilla y paja de boñiga.
Los estribos requieren dos "embarres" con una pasta más gruesa

85

sucedido y estaba usando su tierra de reserva. "Barro saco de la tierra de un hueco, ahorita se me ha enterrado con la lluvia. Esta tierra de acá, de mi chacra no vale porque esta tierra se parte todita y por las partidas sale el bronce y ya no me vale por gusto trabajar. La que sirve hay cerca del río, hay de dos colores negra y amarilla, se la conoce.

Si está con piedra no sirve porque hacen hueco en el molde, nada de piedra debe tener, arenita sí un poquito". Como toda ceramista, una vez que localiza la veta de arcilla la prueba humedeciéndola con los dedos y probando su plasticidad, luego la carga en sa-

cos o baldes o si es preciso en carretilla y la transporta hasta su taller. Allí la cierne con un cedazo que ella misma ha fabricado con tela metálica y procede a prepararla para forrar los moldes de cera.

A la arcilla le agrega "pajita" fina o gruesa según el tipo de molde que va a hacer. Esta pajita ella la obtiene cirniendo la boñiga de vaca que recoge en el campo, y luego la amasa sobre un latón agregándole el agua que considere necesaria. Este trabajo lo hace sentada en el suelo o en cunclillas en la cocina de su casa o en un lugar protegido del sol. Una vez que está listo el material, lo envuelve

en plástico para que no se endurezca y así le pueda durar uno o dos meses. En la época de sus abuelos en cambio solo se preparaba la cantidad de arcilla que se iba a utilizar, "lo que sobraba lo dejaban ya que no les servía".

En el caso de los moldes de estribo estos requieren de dos "embarres" o coberturas, la primera con una pasta fina, preparada con la paja cernida, y la segunda con una pasta más gruesa, en cambio los frenos y las espuelas solo requieren de una capa fina "un solo embarre porque así mi mami nos enseñó, ha sido la costumbre y así aprendimos".

- 86 Ella misma selecciona la boñiga del burro que va a utilizar "no todas sirven sino las que están secas, secas como lisitas, se maja con la mano y se cierne, así se hace el barro fino y con la gruesa el barro grueso".

El Taller, Los Instrumentos y La Fundición:

Todo el proceso de construcción del molde de cerámica se realiza en el interior de la cocina de la casa, de aquí en adelante, el trabajo se desarrollará al aire libre o en el taller. El taller fue construido por ella misma y consiste en una casilla muy precaria con paredes de caña y techo de zinc que no mide más de 5 m², además posee en otra área del patio de la

casa una pequeña bodega donde guarda material de trabajo y obras ya terminadas. En el interior del taller, sin muchas medidas de seguridad, se encuentra ubicada la fragua. En el año 84 ésta consistía simplemente en una acumulación de ladrillos refractarios que conformaban el fogón de la fundición, conectado a través de un caño de metal con el fuelle. Esto lo fue mejorando y actualmente ha revestido el fogón en uno de sus lados con una pared de arcilla que protege más el calor y vuelve más sólida y segura la fragua.

A un costado de la fragua se encuentra ubicada la mesa de trabajo para martillado, lijado y soldadura, esta mesa de hierro posee un "tornillo de banco" que sirve para prensar los objetos que se están trabajando. Sobre el suelo contra una de las paredes del taller se encuentra acostada una viga de hierro de aproximadamente 1 metro que sirve para apoyar los moldes de cerámica que se van a llenar con la fundición, así como una serie de caños más pequeños que sirven para los moldes más chicos modelados a mano o para separar las distintas series de objetos.

"La viga es para parar los moldes y los tubitos largos para parar los birringuitos (cosas pequeñas), los tornillitos chiquitos para la jarca (jarcia), para las riendas o para amarrar los chanchos, los burros..."



Mientras el metal se funde, se queman afuera los moldes de arcilla, con el mismo procedimiento que una alfarera

La fragua es alimentada con carbón que compra o manda a hacer por algún carbonero que contrata. Según la cantidad que va a fundir en el día, puede llegar a utilizar de medio a un saco de carbón. La última vez que contrató a un carbonero "salió malo, porque se fue y nos dejó a nosotros y no sabemos ese trabajo, se requema, sale llama y ya no sirve, chispea cuando se quema, hay que saber hacer carbón".

Cuando manda a hacer carbón en lugar de comprarlo se asegura de que éste se fabrique con una madera suficientemente dura



Golpeando con limas de hierro los niños ayudan a romper los moldes

como para que este mantenga el nivel de calor el mayor tiempo posible para poder fundir metales duros. Generalmente ella utiliza para fundir objetos de desecho que le vienen a vender de cobre o bronce. Para la fabricación de espuelas compra las viejas monedas que contienen un 72.5% de plata en aleación con plomo y cobre y que pueden ser fundidas en su fragua. Estas monedas ella las mezcla con otros trozos de plata ya fundidos que le han sobrado de otras fundiciones. Calcula que con 50 sucres de monedas más otros pequeños pedazos de material le salen 5 pares de espuelas.

Lamentablemente como estas monedas han ido desapareciendo de la circulación, cada vez se le vuelve más difícil reproducir las espuelas de plata. "Las monedas de ahora, mi horno no las derrite, el material es muy fuerte" pues básicamente se trata de monedas cuya aleación no contiene casi plata.

Para hacer los yerros ella mezcla bronce con cobre "el cobre es más duro hay que darle más fuego, lo compro para hacer fierro que tiene puro cobre, porque si le pongo otro metal en la calentada se derrite y no vale, si uno lo golpea se quiebra. Si me mandan a hacer y no tengo cobre, le pondré un pedacito de metal de bronce".

88

Al mismo tiempo que en el crisol está fundiendo metal, ella aprovecha para calentar a un costado objetos grandes que deberá primero partir para su fundición. En algunas ocasiones en esta tarea le ayuda su marido, el que siguiendo sus indicaciones va partiendo el metal con un combo de hierro. En este proceso y para retirar el crisol del fuego se utilizan diferentes muelles que ella misma fabrica para las distintas tareas del taller.

Los crisoles que sirven para refundir el metal son también de fabricación casera, en base a técnicas tradicionales heredadas de sus abuelos. Para hacer sus crisoles actualmente Adela compra esmeril

en el campamento petrolero de Ancón a 100 sucres la libra. Este esmeril es parte de antiguos hornos industriales del campamento y se venden como desechos, se trata de una roca negruzca muy dura, cuyo polvo ella lo mezcla con tierra que trae especialmente las albarradas (la misma que se usa para fabricar cerámica por otras artesanas), y además le agrega boñiga cernida y plato molido de loza y carbón. Todos estos materiales los muele y "hago una harina, polvito, lo majo y voy formando la ollita, es fuerte, se usa hasta cuando se vuelve finita, ya cuando está finita se quiebra y no sirve. Hubo un tiempo en que no se conseguía el esmeril para hacer las ollitas y no podía fundir. El esmeril lo usaban en Ancón para derretir hornos grandes, ellos ya lo parten y nosotros lo compramos".

Este esmeril no se conseguía en San Lucas donde viven sus parientes, entonces ellos llevaban el material para que pudieran trabajar allá, de otra manera para construir los crisoles debían seguir los procedimientos antiguos. Indudablemente los lazos familiares extensos constituyen la base primordial en la supervivencia productiva de estos grupos.

A pesar de que Adela ya no sigue los procedimientos tradicionales, conoce como fabricaban sus abuelos y bisabuelos los crisoles. "Cuando los abuelitos no

conseguían el esmeril les enseñaban como moler hueso más vidrio, más loza, para poder trabajar, así decía mi papi que mis bisabuelos así hacían".

Se molían huesos de vaca o chivo que primero se quemaban hasta hacerse ceniza, a estos huesos se les agregaba vidrio y restos de platos de loza. Todo esto se molía en un metate de piedra con carbón y tierra de albarrada, una vez adquirida la consistencia de pasta se iba moldeando el crisol que duraba unas 2 o 3 fundiciones solamente.

En la fundición actúa constantemente el fuelle que aviva el fuego y fue también heredado de sus abuelos. Este fuelle está construido con cuero de venado y madera y ella trata de darle mantenimiento permanente ni bien sufre algún desperfecto, ya que actualmente no podría conseguir otro igual. El crisol es colocado sobre el fuego y tapado encima con más carbón para aumentar y mantener el calor necesario para que funda el metal.

Una vez fundido el metal, la escoria es retirada con un isopo que se fabrica con tiras de algodón que se anudan sucesivamente. Una vez que cumplió su función el isopo es enterrado en una zona del taller que posee arena para volverlo a usar en una próxima fundición. Todos los instrumentos tradicionales son cuidados con

esmero ya que los materiales a veces no pueden ser reemplazados. Ella comenta que "el isopo se hace de tiras de algodón pero ahora que todo es de nylon no más, no nos sirve para nada".

El crisol así mismo es recuperado una vez que se vacía, retirándolo con mucho cuidado con el muelle y enterrándolo en las cenizas que quedan de la cocción de los moldes. Se tapa el crisol con boñiga para que se vaya enfriando de a poco y no se quiebre, "para que enfríe bonito".

El Molde se cocina y se vierte el metal fundido:

Una vez que el molde de cerámica está terminado se deja secar primero cerca del fogón de la cocina y luego se termina de secar al sol. Si hay un sol fuerte se dejan los moldes todo el día secándose y al otro día se pueden llenar, en cambio si el día está nublado debe esperar unos dos o tres días, porque si no se parte el molde cuando se cocina, a veces "se tiene que esperar, tiene que estar toda la semana". Generalmente espera reunir una serie de pedidos antes de comenzar la labor, por poca cantidad asegura que no le conviene desplegar tantos esfuerzos porque "este trabajo es muy laborioso. Ahora no es nada, yo cuando me pongo a trabajar estoy todo el día trabajando, me hago 4 ó 5 docenas de espuelas, entonces tengo que hacer un

horno grande".

El horno donde cocina los moldes está ubicado en el patio de la casa, detrás del taller, siempre utiliza el mismo sitio, ya que la dirección normal del viento hace que el fuego prenda enseguida. Lo único que debe hacer es retirar las cenizas y ahondar el hueco donde colocará los moldes. Primero coloca una capa de "boñega gruesa porque la boñega finita se hace ceniza enseguida", sobre esto coloca los moldes más grandes como los de estribos y espuelas y encima recién los más pequeños para que no se entierren y se pierdan, como los moldes de los tornillos o argollas. Todo esto lo cubre con la boñiga más grande que encuentra, no debe quedar ningún resquicio sin cubrir para que no entre el aire y oxide la cocción de los moldes.

90

"Para quemar no se necesita leña, se le puede quemar con leña pero arde con calor, yo he hecho. Con caña picada no porque son delgaditas y no aguantan para quemar se le hace ceniza, y se le entierra el molde, por más que se tenga mucha caña no alcanza, se quema con boñega, de la más chiquita para tajarla porque después se quiebran los moldes, salen pedazos y después no nos sirven. El horno queda nomás ahí solito, viene el viento y lo arde".

Antes de quemar los moldes en el horno procede igual que las

ceramistas que ahuman el molde sobre las llamas del fogón y de esa manera recuperar la cera que se derrite. Calcula que recupera la mitad de la cera invertida, "de 8 pares de espuelas recupero para volver a hacer 4 pares".

Una vez que el fuego ha consumido la bosta y solo quedan cenizas, ella verifica que los moldes estén bien rojos, y como paralelamente está fundiendo el metal en el taller, debe calcular que las dos operaciones sean precisas en tiempo para proceder al vaciado.

En una pala traslada los moldes desde el horno al taller, allí con ayuda de un muelle, para los moldes recostándolos sobre las vigas.

A continuación se realiza la operación más peligrosa y que requiere no solo atención sino la colaboración de una segunda persona: el vaciado del metal. Mientras Adela portando guantes, con el muelle más grande retira el crisol del fuego, su madre o su marido con otro muelle con el isopo van impidiendo que la escoria caiga en el molde mientras se vierte el metal. El silencio en el taller es total, así como la tensión que se mantiene hasta que el último molde es llenado. El calor sofoca a todos los participantes y Adela transpira mientras realiza la operación.

En dos ocasiones presenciamos el llenado y en ambas se re-

pitió la misma tensión, la primera vez estaban todas las hermanas y la madre, las cuales muy agitadas rogaban que se apure, que el metal se le iba a enfriar "ñañita, ñañita que se enfría..." y al final gritaron alborozadas.

En la segunda ocasión la ayudó su marido y un primo observaba, Adela a pesar de la tensión alcanzó a bromear con él "Teodoro, no te rías, nos tomamos un poquito (del metal). Vente Teodoro tómate un poco".

No siempre la operación es exitosa, en esa ocasión sobró mucho material, le faltaron moldes y esto la disgustó "por gusto trabajando, por eso no me gusta traba-

jar poquito, por gusto".

A veces también se pierde el trabajo porque los moldes se parten dejando salir el metal, entonces se terminan de romper para recuperar el bronce que volverá a ser fundido. La sobra del crisol se vuelca sobre la arena del piso para que se enfríe y el metal sea fundido nuevamente en otra ocasión.

El Mal Humor Hace Negras las

Espuelas:

Una vez que el metal se enfría en el molde, estos son trasladados nuevamente fuera del taller y rociados con agua. Esta zona



Detalle de la rotura de moldes

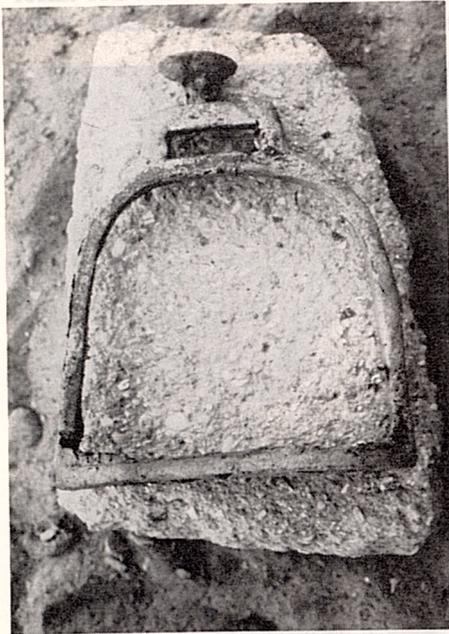
del patio está cubierta de tiestos, pues es el lugar habitual donde se procede a romper los moldes. Sus sobrinos pequeños son quienes la ayudan en este menester, medio como juego y medio como tarea, se sientan en el suelo a romper los moldes con la ayuda de una lima de hierro golpeándolos sobre una barra metálica.

Luego de esto se realiza el trabajo quizás más duro de todo el proceso y que más energía requiere. Los objetos se prensan en el "tornillo de banco" del taller y con una sierra se procede a cortar el jito y a limar la superficie hasta que desaparezca toda huella. El ji-

to se reserva para una próxima fundición.

Adela posee varias limas de grano fino y grano grueso, así como lijas con las que va dando brillo a los objetos, en especial las espuelas de plata. "Después de pasarle la lima chiquita y la gruesa, se le pasa la lija y luego otra lija más finita que le da brillo y luego un fierro redondito de acero se le pasa con fuerza (bruñidor). Solo yo puedo hacer este trabajo, a mi esposo y a mis hijas se les hacen negras, es por el mal humor que tienen, uno suda, se moja y eso hace negro el metal".

92



Un estribo todavía con el jito, que será limado en el taller



El limado y bruñido de las piezas requiere de una ardua y prolongada labor en el taller

Ya listo el trabajo, los encargos son entregados a los clientes y los sobrantes los lleva ella misma a Guayaquil a venderlos en los comercios con los que ya tiene contactos.

La gran destreza de esta artesana, le permite desarrollar con habilidad otros campos de la metalurgia como el de la fragua o martillado con que elabora las cadenas que unirán las partes de los estribos. Ayuda además a un primo dentista a modelar dentaduras positivas que este coloca en Guayaquil, fabrica hornos y fogones de cerámica, y representa un importante eslabón de la comunidad con su pasado.

Adela Borbor adquiere singular importancia ya que representa la acumulación de experiencias, en el conocimiento y control de las artes de transformar las riquezas que ofrece al hombre la tierra.

3. LA CERAMICA PUNTEÑA ACTUAL

Silvia G. Alvarez
Victoria Domínguez

Río Verde y Buena Fuente:

Río Verde es una Comuna que está ubicada al costado izquierdo de la carretera Guayaquil-Salinas, específicamente en el kilómetro 114 y originalmente integraba la etnia de los Punteños como ac-

tualmente todavía se reconocen. El pueblo se encuentra dividido en dos barrios por el Río Verde y al igual que en todas las comunas, esta división espacial resulta el eje por el que se guían las familias en los intercambios matrimoniales. La comuna es en sí misma endógama, sin embargo esta división en mitades, condiciona el intercambio entre ellos y restringe las alianzas. Igual situación notamos en Pechiche de arriba y Pechiche de abajo, Juan Montalvo y El Real. (Alvarez, 1985, d).

A esta Comuna pertenece el sitio Buena Fuente, que está localizado a ambos lados de la carretera, y que se pobló con familias que migraron de Río Verde en busca de agua para el ganado, así como hacia el 1800 habían llegado hasta allí.

Remontándonos un poco hacia el pasado, uno de nuestros informantes nos comentó el origen del asentamiento ya que su abuelo fue uno de los primeros pobladores de Río Verde. "Estos señores son los que vinieron por aquí, trayendo sus cuatro vaquitas, sus chivos, descubrieron pozos de agua, después se dedicaron a vivir en este pueblo que no tenía este nombre y le decían Chapucal, y de ahí se vinieron para acá. Luego ya se formó el pueblito porque ya tuvieron comodidad, el agua, la leña, todo esto que se usaba antes. La gente vino a este lugar en busca de agua y después ya hicie-

ron sus casitas de caña" (S.P. 60 años). Para él "las familias más antiguas ya se terminaron, los únicos que quedan son Manuelito Lavayen (100 años) que se dedicaba a hacer cordones para los muertos, y Jacinto Lavayen, los más antiguos están los Orrala, González y Soriano que son del barrio 24 de Diciembre, y de este barrio son los Panchana y Lavayen". Los apellidos dominantes adscriben sus orígenes a migraciones de ganaderos desde Atahualpa, Juntas, Daule y otras del norte del Perú.

94

Río Verde al igual que todos los recintos de la Península era una zona rica en ganado y con su decadencia los habitantes se volvieron al tejido de sombrero de paja toquilla. A esto siguió el trabajo en la Compañía Anglo, y una diversificación de formas de trabajo relacionados principalmente con las necesidades y demandas de los centros urbanos (Guayaquil, Salinas, Libertad). Los comuneros se dedicaron a la venta de agua dulce para el consumo diario de las Comunas aledañas y los centros urbanos, a la sastrería, carpintería, ebanistería, pequeño comercio, transportes, etc. Río Verde es una de las Comunas visitadas que mayor cantidad de oficios y trabajos artesanales presenta como respuesta a la desaparición de la ganadería. (Alvarez, 1985 d).

Antes y durante esta diversificación, se mantuvo sin embargo

el elemento por el cual popularmente es reconocido Río Verde: la producción de cerámica.

La cerámica es la artesanía tradicional del lugar, producida manualmente, con materia prima recogida en los alrededores, y con una manufactura en base a las experiencias transmitidas de generación en generación.

En la Península de Santa Elena se tienen evidencias de alfarería desde la época del neolítico, con la cultura llamada Valdivia (400 a.c.) la que supo explotar de su medio ambiente circundante las ar-



La primera tarea de la alfarera es saber localizar "las minas" de arcillas para proveerse de materia prima.

cillas de sus suelos. El área de Río Verde es riquísima en estos silicatos, y las alfareras supieron aprovecharlas hasta hoy día, al igual que en el sitio Buena Fuente donde aún perdura esta larga tradición.

La mayoría de las familias antiguamente se dedicaba a fabricar sus propias vajillas de uso diario para la cocina, aprendiendo el oficio de sus abuelas, suegras o madres que ya han fallecido. Actualmente quedan en Río Verde unas 10 "olleras" de edades avanzadas, entre 50 a 70 años, quienes todavía esporádicamente practican su oficio, el que ahora se basa en pedidos especiales que les hacen. En época de plena actividad, trabajaban todos los días de la semana, y sus esposos salían de recorrida por los diferentes recintos de la Península a vender la famosa cerámica de Río Verde. La década del 70 invadió los hogares de plástico y productos sintéticos, desplazando la vajilla de barro, y creando nuevas pautas de conducta en la familia.

Es significativo el comentario de Paula (70 años) "tenía dos ollitas, pero ya mis nueras no cocinan en ollas de barro, no quieren cocinar ahí, dicen que no se puede, se les quiebran, se les quema el arroz. Mis dos ollitas las rompieron, ahí tuve que comprar de las nuevas". Paula enseña ahora por excepción el oficio a la hija que volvió de Daule, ya que sus nueras no aprendieron.

Aunque a través de las generaciones se ha ido transmitiendo oralmente la misma técnica de trabajo, hemos podido observar comparando varios casos, y la misma forma, realizada por dos generaciones, que existen estilos muy particulares de cada ollera para alcanzar el resultado.

Entenderemos por estilo a una característica propia de la innovación alcanzada por parte de la alfarera en base a las técnicas tradicionales.

La síntesis que a continuación presentamos es el resultado de entrevistas con "olleras" tanto de la Comunidad de Río Verde como del sitio Buena Fuente y nos ayudan a conocer con más precisión uno de los productos de intercambio del grupo de la Punta en su relación con otras etnias.

95

Materia Prima para la Manufacturación:

El proceso de maufactura lo constituyen los procedimientos por los cuales los materiales quedan convertidos en formas útiles; y aquí intervienen los instrumentos empleados, que son los implementos con los cuales el alfarero consigue su objetivo, y las técnicas de manufactura, que consisten en el conjunto de procedimientos llamados primarios, mediante los cuales se ha elaborado la pieza cerámica (Strauss, 1969:4). Nuestro interés aquí es tratar de analizar en

primera instancia el proceso específico de manufactura de las alfareras de Río Verde.

La materia prima que se utiliza en la cerámica de Río Verde consiste en: arcilla, combustibles (leña y cagajón) y agua.

Las arcillas en general sabemos que están formadas por sílice, alúmina, y agua en proporciones variables, las que presentan mayor porcentaje de alúmina son las más plásticas y las más ávidas de agua; químicamente las arcillas son silicatos de alúmina hidratados, de manera que hay en ellas agua de composición y agua de mezcla (Serrano, 1958:10)

96

Las arcillas en su estado natural contienen muchas impurezas, las cuales son principalmente compuestos de hierro y materias carbonáceas. Comúnmente los compuestos de hierro son convertidos a óxidos en el proceso de cocción (Shepard, 1976:103).

Estas impurezas con sus depósitos originales pueden ser mezcladas o alternadas o también pueden ser formadas simultáneamente por diferentes constituyentes de la misma roca, o son traídos junto con la arcilla, ya que muchos minerales de diferentes fuentes son depositadas con arcillas sedimentarias, las que generalmente pueden contener cuarzos, feldespatos, micas, óxidos, etc.; impurezas que afectan las propiedades de la ar-

cilla y sus reacciones al fuego.

Las impurezas son eliminadas por los alfareros cuando realizan una forma de cernido muy rudimentaria, aunque en algunos casos pueden actuar como desgrasantes no intencionales para evitar el resquebrajamiento de una vasija.

La tierra arcillosa de Río Verde es de color oscuro y generalmente se encuentra en pocas proporciones, son arcillas con un alto contenido de arena. Cuando se cuecen las ollas quedan "coloraditas" o café, debido a la alta



Haciendo girar la tabla de apoyo, la alfarera va formando el cuerpo de la vasija que ha programado

cantidad de óxido de hierro que deben tener. Además tienden a resquebrajarse, ya que la arcilla la usan en su estado natural, sin agregarle ningún temperante.

El color natural por el cual identifican la arcilla las alfareras es café oscuro (color Munsell 7.5YR 5/6 Strong Brown), y para determinar el grado de plasticidad ponen a prueba la textura mojando los dedos con saliva y desgranando los terrones. "Si es lodocita, sí sirve, si se desmiga no sirve para hacer ollas".

Los sectores donde se localizan arcillas, son llamados "minas", y generalmente son explotados por varias alfareras a la vez, aunque algunas guardan el secreto del lugar donde sacan su materia prima. "Antiguamente se traía la tierra de Chapucal y de las albarradas. Mi bisabuela, esa traía de allá por el cementerio de Río Verde, ese era el trabajo de ella".

Por lo que pudimos observar los estratos de arcillas no son muy profundos, generalmente se ubican en zonas de quebradas, cerca del río o de sus desagües, su espesor no sobrepasa los 15 cm., por lo tanto siempre se están abriendo nuevas vetas. Lo primero que hace la alfarera es localizar por el color el estrato de tierra arcillosa, limpiando con el machete la superficie que lo cubre y las malezas. A continuación se cerciora de que su plasticidad es la

adecuada, y si así resulta usa de nuevo su machete para golpear los terrones y limpiarlos de arena. Este es el único trabajo de limpieza que recibe la arcilla antes de ser mojada para su moldeado en el taller.

La limpieza de la superficie se realiza con el objeto de llegar hasta el "colche" o estrato arcilloso "saco de aquí encimita nomás, porque aquí abajo es flojo, nomás un colche".

En épocas de intenso trabajo o cuando tienen muchos pedidos, las alfareras transportan bastante cantidad de arcilla y lo hacen con ayuda de algún burro y con la colaboración de los niños. Cuando es menor el trabajo, ellas mismas cargan en un saco o recipiente lo necesario "traía en sacos o en lavacaros, cargando encima de la cabeza, medio día de trabajo".

La Importancia de una Piedra

Los instrumentos de trabajo que la alfarera utiliza son en realidad muy simples y sencillos. Un machete para limpiar el terreno arcilloso, una tabla de guasango para amasar y terminar de limpiar la arcilla, tapas de recipientes de varios tamaños que sirven para raspar y adelgazar las paredes de las vasijas, algunas veces un cuchillo con el que cortan y emparejan los bordes, y la piedra de "llaberear" o canto rodado para pulir las su-



98 La piedra de pulir se hereda de maestra a discípula, de suegra a nuera, de abuela a nieta, y simboliza el trabajo acumulado de muchas generaciones perficies.

La piedra de pulir es el instrumento más apreciado por las ceramistas, en general tienen una preferida, más gastada y más suave por el uso que ha tenido. Esta piedra se hereda y se transmite de maestra a discípula, o de suegra a nuera o de abuela a nieta. Se trata del instrumento que más cuidado recibe y que se considera más difícil de sustituir, por el trabajo de años que contiene en sí mismo. Estos cantos rodados se consiguen en la playa, o en los ríos, y es difícil que una ceramista se desprenda de ellos fácilmente y,

constituyen el instrumento central del proceso de manufacturación.

Pero para referirse al pulido de las vasijas, las ceramistas usan también el término "se churean" haciendo referencia al uso de un churo o caracol con que pueden lograr el mismo resultado.

El mercado industrial introdujo el repertorio instrumental de la alfarera, las tapas de envases de mentol que son muy apreciadas por su pequeño tamaño, así como las tapas de bacerola o betún. Antiguamente para adelgazar las paredes de las vasijas se utilizaba "mate-chico", recipientes pequeños de mate (crescentía cugete) que traían de la zona de Daular donde se daba en grandes cantidades, cortándoselos en varios tamaños de acuerdo a la forma que se quería pulir.

Preparación de la Pasta

La preparación de la pasta constituye uno de los aspectos claves de la manufactura de la cerámica. Es decir, define la calidad que presenta la pared de la vasija, donde se combinan atributos resultantes de una clase de arcilla, más los componentes no plásticos intencionales y no intencionales, los procesos de amasado y fabricación de las vasijas u objetos, más las transformaciones de la masa debido a la cocción. (Domínguez, V. 1986).

Una vez que las alfareras tienen la tierra (arcilla) en sus casas, primero realizan una especie de tamizado con la mano, es decir que la van cerniendo de manera que en el momento de depositarla en un cajón de madera, que usan para el efecto, ya han sido sacados casi todos los restos arenosos. "Teníamos cajoncitos como esos que usaban los albañiles, esos cajoncitos para hacer la mezcla, así mismo teníamos nosotros, ahí se ponía la tierra, regiadito todo, después la salpicábamos de agua, entonces esa tierra al otro día estaba partidita para hacer las ollas, ese día que lo traíamos no lo hacíamos (refiriéndose a que el mismo día que traen la arcilla no hacen las ollas) al otro día ya estaba suavcita la tierra" (I.L. 70 años).

El remojo de agua es denominado por las alfareras "podrido de la tierra" o también "podrido del barro" (Jiménez, 1980: 38).

Este proceso de podrido del barro puede durar de dos a tres días conservando tapado el cajón, porque si no es así, tiende a partirse la tierra. Las olleras de Río Verde consideran que mientras más tiempo se mantiene en remojo la arcilla, estará en mejor estado de plasticidad para ser trabajada.

En el transcurso de la maceación, las arcillas tienden a reducirse en partículas finas, lavándo-

se las sales solubles y las impurezas (Jiménez, 1980).

El lugar donde preparan la pasta es el interior de la casa, puede ser en la cocina, comedor, etc., para este trabajo las alfareras se sientan cruzando las piernas sobre el suelo, con un cartón o cuero de chivo o venado. Se procede al amasado para conseguir un buen estado de plasticidad, sobre una tabla de madera de guasango de 25 x 40 cm. o más, van poniendo pedazos de tierra que se van amasando, y con el dedo pulgar van separando las impurezas de río que generalmente son piedras, ya que si éstas quedan producen huecos en las vasijas.

"De que ya está mojadita (la tierra o arcilla) allí se hacían las ollas. Cuando ya estaba mojada la tierra ya estaba suavcita" (I.L. 70 años).

Cuando se trata de vasijas de contornos simples con labio aplinado, (Marcos, 1978) la terminación se consigue utilizando un cuchillo o una superficie cortante con la que se obtiene un labio parejo.

Ya elaboradas las vasijas se les pasa la mano mojada para terminar de borrar las irregularidades que van quedando al ir las formando, y se la seca por varios días para luego quemarlas. Las vasijas se dejan secar dentro mismo de la casa de las alfareras para evitar

que les dé el sol directamente y se resquebrajen. En época de garúa pueden tardar casi una semana en estar listas para la cocción.

En general depende mucho de la habilidad de cada alfarera la cantidad que puede producir diariamente "mi mamita era ligerísima para hacer sus ollas, por lo menos unas seis al día, y al otro día volvía a hacer para que quemaran más pronto era trabajo para hacer esas ollas, entonces eran baratas" (N.V. 70 años). "Hacíamos unas 30 ollas en el día, al otro día si es de irse a vender ya se cogen las ollitas y se las liaba en trapitos y hacíamos unos ataditos y se iba a vender" (I.L. 70 años). "Mi mamá hacía más de 50 ollas" (C.F. 44 años).

Posteriormente, ya secas las vasijas, las alfareras proceden a rasparlas para adelgazar las paredes, esto lo hacen ya sea con tapas metálicas o con pequeños recipientes de mate. Se procede raspando la superficie interior de la vasija, haciéndola girar sobre sí misma hasta completar la operación, y luego se procede de igual forma con la superficie exterior. Se procura que haya uniformidad en el espesor que va a tener el cuerpo, y que no llega a sobrepasar los 9 a 10 mm.

Luego de que las vasijas han sido raspadas, las humedecen, pasándoles un trapo por ambas superficies, y las "churean" o "llabe-

rean", es decir las pulen con el canto rodado. "Después ya con la piedra chureándose ya queda bonito y delgadito, ya queda delgadito y no queda gruesita" (B.) 60 años).

Una informante nos comentó que ella para medir la efectividad del pulido, prueba introduciendo la uña del dedo pulgar en el fondo, y si ésta entra, significa que "le falta llaberear", pero si no entra, está lista para cocerla.

El grado de pulimento en realidad le indica a la alfarera el nivel de porosidad de la vasija, cuanto menos porosa esta sea, mejor resistirá la cocción y el tiempo, por eso dentro del proceso de manufactura este es el procedimiento que más dedicación requiere.

La superficie más pulida no solo lucirá mejor, sino que determinará la funcionalidad del objeto.

Una vez que la pasta ha sido sajelada y bien amasada está lista para hacer las ollas.

Técnicas y Estilos de las Olleras

Aunque la técnica arqueológica más conocida en la Cuenca del Guayas y verificada etnográficamente fue la de enrollamiento, que consiste en ir superponiendo anillos o rollos también llamados gordos, para formar las paredes de las vasijas, en el caso de Río

Verde y Buena Fuente hemos podido observar dos variantes: el moldeado directo y el moldeado con agregados de pasta.

Cuando se trata de vasijas de pequeño tamaño estas son moldeadas por la ceramista directamente, a partir de un bollo o bola de pasta apropiado para el tamaño que se quiere obtener. Una vez que se forma la bola con pasta ya amasada y limpia, se la golpea con ambas manos, a los efectos de que se adquiera la forma redondeada, y se la coloca sobre la tabla de guasango. A continuación la alfarera introduce profundamente el dedo pulgar, y luego el puño, haciendo girar de derecha a izquierda la tabla, y formando así el cuerpo de la vasija. Este cuerpo base, se termina de modelar con los dedos hasta obtener la forma buscada.

En el caso de vasijas grandes, de más de 5 cm. de base, se parte también de un bollo inicial el que se convierte en el fondo de la vasija por presión del puño. Este procedimiento puede realizarse directamente sobre la tabla de amasar, o usando como molde una vasija más grande o una calabaza que se tiene para el efecto.

Cuando se trata de ollas muy grandes se confeccionan entre dos personas que se van ayudando. Sobre la base o fondo preparado entonces, se van levantando las paredes de la vasija, agregándole

por partes más pasta que se va bajando con los dedos de ambas manos.

Si bien la técnica de manufactura está generalizada, cada alfarera le imprime variantes según sus propias habilidades, creando así estilos particulares. Muchas veces estos estilos se desarrollan durante la etapa de aprendizaje, cuando no pueden dominar un procedimiento, innovan para buscar y obtener la misma solución. Esto se nota sobre todo en el caso de las olletas y peroles que llevan agregados que van a formar el cuello y borde. Para modelar por ejemplo un cuello con paredes cóncavas o con paredes en forma de "S" (Marcos, 1978) la alfarera puede proceder de dos maneras: mediante el mismo procedimiento de modelado de la base y el cuerpo, usando ambas manos, llega a fabricar sin agregados, la parte final de la vasija constituida por el cuello y el labio. Otro procedimiento que ha sido identificado ya en época precolombina, consiste en producir un agregado al cuerpo de la vasija en forma de rollo, cubriendo todo su contorno, para obtener así el mismo tipo de terminación.

El Procedimiento Final: Saber Cocinar

Una vez elaboradas las piezas cerámicas se procede a cocerlas. La cocción es un proceso mediante el cual las vasijas son

sometidas en distintas formas de hornos, a la acción del fuego producido por combustibles como leña, cagajón, que generalmente se traen del campo. "Veníamos trayendo en la cabeza un poco de leña y sacos de cagajón".

Tanto el "cagajón", la "boñega (boñiga), "majada" o bosta, son seleccionadas por la alfarera antes de usarla, lo mismo sucede con la leña. No sirve cualquier bosta, ni tampoco cualquier leña, estas deben reunir ciertos requisitos, "el cagajón tiene que ser delgado y estar bien seco, el grueso no sirve", "es preferible que la leña sea de mullullo, la leña de "cae diente" o "mata chivato" (Ipomea Pescaprae) "ramo" y niguito" no sirven.

102

Precisamente el grave impacto que sufrió el medio ambiente con la deforestación carbonera, que a su vez contribuyó a prolongar las sequías trayendo la desaparición del ganado, han hecho que los materiales básicos para el proceso de cocción de la cerámica sean escasos o inexistentes.

Varias alfareras nos han comentado que ya no producen ollas, no porque no haya demanda, sino porque no cuentan con ciertos elementos básicos, y es precisamente un ejemplo el acontecimiento de El Niño como fenómeno meteorológico, que permitió la recuperación parcial del medio, la presencia de ganado y con ella

la revitalización de la alfarería. Actualmente resulta más fácil conseguir la bosta necesaria para quemar las vasijas, y se nota una recuperación de la maleza que puede usarse como leña.



Una vez pulidas, las piezas se ahuman en el fogón de la cocina

El mullullo es la leña más aceptada porque permite una buena brasa que perdura hasta que llegue a su punto de cocción la cerámica. En años anteriores se midió el grado de temperatura que alcanzaba el horno, comprobándose que desde que se iniciaba el fuego pasaban unos 20 minutos hasta que alcanzaba una temperatura de 900°C, la cual se man-

tenía por otros 20 minutos para luego disminuir hasta enfriarse. (comunicación oral J. Marcos).

Para cocer las ollas "primero se las chamusca en la cocina, y cuando ya estaban negritas, busco leña y el cagajón y ahí las quemo". El Chamuscado es un proceso de pre-cocción por el que las vasijas ya pulidas son sometidas en el mismo horno o en el fogón de la cocina a un ahumado de sus superficies. Este proceso que dura aproximadamente de media a una hora, se lo realiza con el objeto de que las vasijas no se quiebren y lograr una buena cocción.

Ya chamuscadas las ollas, se procede a encender la fogata u horno. Aunque la técnica de cocción ha sido la misma en todos los casos, se presentan ciertos aspectos particulares que hacen la experiencia de cada una de las alfareras, y a su tradición de aprendizaje. Algunas queman la cerámica a ras del suelo, sistema que notamos está más generalizado, en cambio otras queman en un hoyo. En el caso del hoyo este lo producen escarbando el suelo con un machete o con un palo, ya que como se trata de un lugar específico éste queda tapado solo por la acumulación de cenizas que se produjo con las quemas previas.

Sobre este hoyo se colocan pedazos de leña, acomodándolos en forma horizontal, esta leña se

quema y sobre la base de sus brasas se van ubicando las vasijas. Existen dos maneras de colocar las vasijas en el horno: primero se colocan las más grandes en el fondo y encima se ponen las más pequeñas, mientras que las medianas se ponen de costado con la boca hacia el centro del hoyo. La otra manera consiste en hacer una especie de arco donde se van colocando las vasijas de costado "se hace como el horno de hacer carbón, alto para arriba, se va poniendo el cagajón, tejiéndola bonito", es decir con las mismas ollas se va construyendo una especie de pirámide que se cubre con el combustible.



Sobre la base de cenizas, se colocan las piezas y se las cubre con "cagajón" o boñiga que luego se enciende

El cagajón debe cubrir completamente las ollas, para maximizar la temperatura y alcanzar una cocción regular, encima de este combustible todavía se vuelve a colocar más leña. En ocasiones, la salida del oxígeno y la mala combustión provocan manchas y vetas negruscas en las piezas.

104 Esta operación de cocción puede llegar a durar de una a tres horas, según la cantidad de piezas que se deseen quemar, después se las deja enfriar, si es posible hasta el otro día. El lugar de quema está protegido de la acción de niños y animales, se puede localizar en alguna quebrada del río cuando está cerca de la casa, dentro de algún chiquero vacío, o a un costado de la cocina desde donde se puede vigilar. Antes de retirar las vasijas, se realiza un sondeo para observar si están bien cocidas, levantando una parte del cagajón, y si ya están "coloraditas" se consideran listas para sacarlas.

Aunque Río Verde y Buena Fuente producían en grandes cantidades y vendían en toda la región, en algunas comunas como El Real habían mujeres que también sabían hacer cerámica, e incluso de una calidad que competía con las del mercado ya que éstas son poco resistentes a los golpes y se quiebran con facilidad, esta mejor calidad se atribuye al hecho de que se trabajaba con arcilla que se recogía de las albarradas. Las albarradas son construcciones de

tierra en forma de herradura, iniciadas probablemente en Chorrera (Stother, comunicación oral) y que sirven aún en época de lluvia para contener el agua para el ganado una vez pasada la estación.

"Mis abuelitas hacían cazuelitas de tierrita, para tostar el café, la tierra que usaban la sacaban de la albarrada, era una tierrita negrita y ésta no se parte como la de Río Verde, esas son blanditas, no duran. Mis abuelitas buscaban una tierrita negra cuando ya se secaba la albarrada. La traían en bateas, también en sacos o en las tinas de lavar, se llevaban en la cabeza. Le agregaban agua para que quede bien migadita, y le sacaban las piedritas que tenía para que no se partieran ni se reventaran. La amasaban, le hacían la forma y todito lo alisaban con una concha. No les sobraba tierra porque traían solo para sus ollas, y también algunas vendían". (A.E. R.F. 70 años).

Un comentario que queremos hacer es el hecho de que las ceramistas mantienen un muy escaso contacto fuera del marco de la casa del varón. Todo lo aprenden allí, y por esa razón muchas veces no circula la información sobre mejoras a los procedimientos seguidos. Las ceramistas repiten fielmente el proceso aprendido de su suegra, y desconocen absolutamente como trabajan sus vecinas. Al intercambiar con ellas conocimientos recibidos en los distintos

talleres notamos que aunque está predispuestas a innovar, esto solo lo conciben aprendiéndolo dentro de su ámbito doméstico. Algunas nos han señalado que les llama la atención lo fino de la cerámica prehispánica que encuentran por el campo, buscando tierra, y que desearían saber como se puede hacer una olla tan delicada. En otros casos nos requieren sobre el trabajo en torno, o la quema en horno, sin embargo el límite a estas inquietudes está dado por la férrea autoridad del marido, que generalmente prohíbe el desplazamiento de la mujer fuera de las fronteras de la casa. Esto es general para todas las artesanas y para la condición femenina en el grupo rural.

La artesana va a tomar muy en cuenta que los brazos de la hornilla sean lo suficientemente anchos, de manera que no se corra el peligro de que se quiebren. A la espalda le va a ir agregando con la técnica de enrollamiento el barro amasado. Una vez dada la forma a la hornilla, se irán corrigiendo las irregularidades que se vayan notando, y luego se le pasará la mano mojada con agua para alisarla. Finalmente se procede a pulir la hornilla con una piedra o concha en las paredes internas y externas, y se deja secar durante una semana antes de entregarla a su dueño.

El lugar donde se secan las hornillas debe estar protegido del sol directo, se elige a veces una

zona de la huerta, y se las tapa con un plástico para que no se rajen. Una vez que las entregan, cada dueño colocará la suya sobre una estructura de madera en forma de cajón sobre la que se fabricará un piso de tierra y la ceniza que irá quedando de las sucesivas quemas de leña y carbón que se realicen. El mismo calor del fogón irá cocinando el barro hasta volver sumamente resistente la hornilla, sobre ella se colocará una parrilla de hierro y se cocinarán diariamente los alimentos de la familia.

Algunas artesanas comentan que ya no reciben tantos encargos como antes, ahora la gente utiliza más las cocinas de kerex o gas. A pesar de que, mandar a hacer una hornilla cuesta unos 50 sucres, es cada vez más difícil conseguir la leña, y ésta ha aumentado su precio en una proporción mucho mayor que los otros combustibles. Hemos señalado que la instalación de las fábricas de pescado en la zona de Chanduy aceleró la modificación del mobiliario doméstico, introduciendo gracias a los préstamos y créditos contra el sueldo de los obreros, numerosos electrodomésticos como cocinas, refrigeradoras, licuadoras, aún en viviendas que carecían de electricidad.

Prácticamente durante la década del 70 parecen haberse producido los mayores cambios en las pautas culturales de la población, y se nota con mayor énfasis el avance de elementos urbanos y ex-

tranjeros.

Forma y Función de la Cerámica

En general a cada forma que fabrican las ceramistas tanto de Río Verde como de Buena Fuente, corresponde una función doméstica distinta.

Decimos doméstica porque hasta ahora no hemos registrado ningún caso de piezas que se fabriquen con otra función que no sea la doméstica, solo cuando las vasijas se rajan se destinan a actividades festivas, usándolas como piñatas para los niños.

106 Entre los artefactos tradicionales están los "tiestos" que varían en tamaño y sirven para tostar café y maíz. En general todas las piezas son calculadas por su capacidad, y se habla de tiestos de media libra hasta de tres libras.

Es interesante que a cada forma de pieza se acompaña muchas veces determinado tipo de alimento, por ejemplo el "dulce de maíz" se realiza en la "olla o perol" y consiste en "cocinar el maíz con cal de los churos, y se lo echa a cocinar para que pele el maíz de un día para otro, ya al otro día está listo y lo lavamos bien lavadito y lo cogemos y lo molemos en el molino, después se lo cierne en el cedazo y ya está entonces para hacer la colada. Después se los pone en la olla y se deja que dé cinco hervidas, echándole azú-

car y un clavo de olor. Eso antiguamente se hacía acá (en Río Verde)". (P.V. 80 años).

Las ollas para la comida también variaban en tamaño según la cantidad de miembros que tenía la familia, y en ella se cocinaba diariamente. Existían ollas de tamaño muy reducido que se usaba como alcancía para los niños.

Las denominadas "cazuelas o barquitos" se usan para servir los alimentos a los niños, las "olletas o jarros" para hervir agua, café y otros líquidos. Los "platos hondos o playos" (llamados tendidos) para servir a los adultos.

Tradicionalmente, hasta la expansión avasalladora del plástico en la década del 70, Río Verde proveía con su vajilla las necesidades de casi todas las Comunas circundantes. Los hombres de la familia llevaban a vender las piezas tanto a los recintos de Chanduy como de Santa Elena, "iba con mi mamá a Engunga, San Rafael, Tugaduaja, vendía en un real o sino cambiaba con queso o nata o cuajada cuando no tenían otra cosa. Yo llevaba en una canasta grandota los trabajitos". El precio se establecía en base al tamaño de los recipientes, "los tiestos grandes se vendían a 10 sucres, los pequeños a 5 sucres, las olletas a 10 y a 5 sucres".

Asociado al uso de esta vajilla cerámica es necesario men-



El instrumental de trabajo es sencillo e integrado por material de desecho doméstico, tapas, cuchillos, mates, piedras...

107

cionar el tradicional molido de maíz que se sigue realizando según las enseñanzas de los antiguos, en toda el área de la Península, y para el cual se usan ciertas conchas de manglar, que también aparecen reiteradamente en los sitios arqueológicos investigados.

Tanto en la Comuna de Pechiche como en la de Manantial tuvimos oportunidad de registrar el método usado para pelar el maíz y luego cocinarlo.

En general pueden usarse la llamada concha prieta de Guayaquil (*Anadara Tuberculosa*) o "un churito del manglar" (*Cerithidea Pulchra*). El carapacho del animal

es quemado con boñiga, "se coloca boñega, luego la concha y encima más boñega, se quema hasta que se hace rojita la concha, hasta que se hace ceniza, se enfría y se saca". Al mismo tiempo se tiene preparada una tina o charol de madera sobre el que se colocan ramas y hojas de "cucuyo", ya que se atribuye a esta planta que "es un monte fuerte, se cogen las conchitas una por una y se acomodan bonito encima del cuyuyo, y encima se le pone más cucuyo. Estando todo forradito, de allí se le bota una olla de agua caliente hirviendo. Si no está bien hervida (bien caliente) no se le parte la concha. Con un jarrito se va regando, luego se tapa todo con un

saco y se amarra para que no se vaya el vapor". (A.B. 50 años).

Esta operación puede durar unas 6 horas como mínimo o se suele dejar todo cubierto hasta el otro día a la mañana. La acción del vapor provocará que se parta la concha muy fácilmente, quedando un polvo similar a la cal. A continuación se pone a hervir agua con la concha partida y se vierte allí la tusa del maíz el cual desprende su cutícula y queda suave para ser molido sobre un metate o en el molino.

La harina que se obtiene se almacenará para ir usándola en las comidas de la casa.

108

Al "cucuyo" que se desecha una vez cumplida su función, se le atribuyen, ciertas cualidades especiales, que lo hacen útil en otras actividades.

Hasta acá presentamos nuestra contribución al conocimiento de la artesanía cerámica utilitaria en la Punta de Santa Elena, la que a pesar del duro embate cultural urbano se mantiene como signo de identidad de las Comunas de Río Verde y Buena Fuente.

CONSIDERACIONES FINALES

La descripción de las técnicas y procedimientos de tres artesanías que consideramos tradiciona-

les en la Península de Santa Elena, nos permiten avanzar un poco más en la identificación de los rasgos culturales que se asocian con los grupos que la habitan.

Las artesanías contribuyen a imprimir identidad étnica al grupo que las produce en tanto son o representan el nexo con su historia como gran Comunidad Indígena.

En cierta forma hay que ver a las artesanías como elementos culturales que contribuyeron a impedir la desarticulación total del grupo, actuando como vínculo entre las diferentes organizaciones familiares productoras hacia adentro de la Comunidad Indígena de Chanduy, y hacia afuera de ese universo étnico. Como hemos visto las ramas artesanales se circunscribieron a determinados ámbitos comunales, lo que continuó estimulando el intercambio, la circulación de bienes y la comunicación entre sus productores.

Indudablemente las artesanías sufrieron el impacto de cambio homogenizador que propone la sociedad mayor para incorporar a los grupos étnicos al estado nación, en algunos casos, como en el de la cerámica, la producción decayó hasta casi desaparecer o aislarse en los últimos representantes de Río Verde o Buena Fuente. En cuanto a la metalurgia ocurrió algo similar, sobre todo por su relación con la economía ganadera, que sigue siendo la que

demanda su mayor atención, aunque el desarrollo de la pesca en la zona le abrió nuevos campos más circunstanciales y transitorios. Los tejidos cuyos consumidores finales han sido primordialmente habitantes de la región, sin embargo, por su carácter eminentemente doméstico son los que guardaron sus características más clásicas en cuanto a lugar de producción, mano de obra, técnicas, instrumentos y diseños. Si bien la materia prima sufrió un duro embate al desaparecer el agodón criollo y el blanco, esto no menoscabó la tradición de confección.

En todos los casos el mercado de intercambio y circulación de las artesanías estuvo directamente relacionado con los antiguos territorios étnicos, no solo de la costa ecuatoriana, sino como en el caso del tejido y de la cera de abeja de tierra para metalurgia, con el norte peruano.

En general la estética y diseños de las artesanías se consolidaron asociados a una particular forma de vida, que se desarrolló en la Península de Santa Elena durante el auge del período ganadero.

Esta forma de vida de alguna manera "independiente" a los grandes booms de la economía nacional, resistió la pérdida de identidad cultural manteniendo entre otras expresiones a las artesanías.

En la medida que el grupo peninsular recuperó ámbitos de poder frente a la sociedad externa primero, y al estado nacional luego, adquiriendo tierras, personería jurídica y manteniendo control sobre las alianzas de parentesco, retuvo también como un elemento más de cohesión interna la producción artesanal. Aunque el ámbito de circulación y consumo es de origen regional, dentro de la Península de Santa Elena primordialmente, expresa simbólicamente para los participantes, la resistencia étnica al cambio y el sostenimiento de una forma de vida eminentemente comercial.

Todavía se llevan para vender tejidos a Engabao del Morro o a Colonche, se busca cerámica en la Punta, y se comercializa la metalurgia con la sierra y Guayaquil. Aunque modestos y restringidos cada vez más estos intercambios, sirven para ilustrar la intensa relación mercantil que ha sido tradicional para el área.

En general el aprendizaje del oficio se realiza dentro mismo de la Comuna, en el ámbito doméstico, a temprana edad, y sin obligación por parte de los hijos, no así en el caso de las mujeres que están pedidas en matrimonio.

En el caso de las mujeres que se casan fuera del ámbito comunal de origen, aprenden en su nueva residencia virilocal. La cerámica y los tejidos son ámbitos de trabajo

restringidos al sexo femenino, no así la metalurgia que es ejercida por ambos sexos. Si bien actualmente en el caso de Manantial trabaja solo una mujer habitualmente, era común que los hombres que se dedicaban a la metalurgia y que se consideran "herreiros" contaran con la ayuda y colaboración de sus cónyuges.

110 Las artesanas no reconocen su oficio como ocupación principal, para ellas su trabajo son las labores domésticas, y cuando tienen un tiempo libre lo dedican al tejido o a la cerámica, eso va a estar también supeditado al hecho de poder contar con hijas jóvenes que las sustituyan en la atención de la casa. No obstante asumirlo como una ocupación secundaria, consideran que no cualquiera puede ejercer su oficio, que este requiere de un conocimiento preciso y de una práctica habitual, y es "maestra" aquella especialista en el arte.

La función cotidiana, doméstica o laboral que mantenían las artesanías se fue restringiendo poco a poco. En el caso de la cerámica, el plástico y el metal sustituyó la vajilla y los enseres de la cocina, muchas de las labores tejidas dejaron de necesitarse con la desaparición de la ganadería y las tareas del campo, y con la confección de espuelas, estribos y yerros sucedió lo mismo. No obstante esta pérdida de mercado y este desplazamiento, las artesanas

siguen considerando que su trabajo es importante para la comunidad, que ya casi nadie lo hace, y que es un orgullo mantener el conocimiento, se sienten en la seguridad de poder hacer, aunque no haya demanda.

Las herramientas de trabajo son sumamente valoradas por las artesanas, ya que han sido heredadas o construidas por ellas mismas. Muchas veces los materiales para reponerlas son actualmente inasequibles o imposibles de producir. Ya no existe el normal comercio de chonta para fabricar las macanas, el cuero de venado se volvió rareza, y una piedra de pulir que se pierde implica años de trabajo que no se recuperan.

Las obras que se realizan todavía guardan el estilo tradicional y la forma particular con que se expresa la artesana, en general ellas elaboran gran cantidad de objetos según su gusto e imaginación y pocas veces se supeditan a las exigencias del cliente. Su producción es vendida a quienes las visitan expresamente, o distribuidas por sus maridos que las mercadean a ciertos puntos con los que se mantiene contacto. Aún hoy sus clientes más habituales son los mismos pobladores de la región, no ha habido contactos mayores con comerciantes de artesanías de Guayaquil o con turistas. En general en la literatura es desconocida la producción artesanal utilitaria propia de la Península de

Santa Elena, y se la asimila al área de la costa ecuatoriana sobre todo Manabita, de manufactura de paja toquilla, o reproducciones de cerámica arqueológica que son habituales en los comercios urbanos.

Insistimos en que probablemente este poco contacto con la demanda de gustos urbanos protegió la persistencia de los estilos más tradicionales.

Como en toda producción artesanal cuya mano de obra es eminentemente familiar, el costo real de la mercancía se calcula a grosso modo por el valor de los materiales que se emplean, y por la dificultad para conseguirlos. Los precios de los objetos rara vez son precisos y fijos, y en ellos no se incluye la remuneración de la mano de obra. Algunas artesanas diferencian el precio de venta en su propia casa y el que se establece llevando a vender a otro lugar, incluyendo en la pieza el pago del transporte. Los bruscos cambios económicos sufridos en todo el país en los últimos 5 años, han desorientado más la fijación de un precio general unitario, y cada artesana establece los que le parecen más adecuados.

Evaluada las necesidades mínimas que se requieren para realizar los distintos trabajos artesanales, y las pocas posibilidades de reincorporarlos a su función original, consideramos plantear un programa que los rescate y les dé

nuevos cauces de comercialización.

La Corporación Estatal Petrolera del Ecuador (CEPE), quien ha venido financiando nuestras investigaciones en estos años, además ha contribuido a que pueda construirse dentro del Complejo Cultural Real Alto, instalado en la Comuna de Pechiche, un taller artesanal, desde donde se puedan difundir y reproducir las artesanías de la región. El taller levantado, se realizó trasladando desde la Comuna de Gaguelzan (San Rafael) una antigua vivienda de una familia del lugar, que mantiene las características típicas, de estructura en parrilla de maderas de guasango, paredes de caña, y techo de paja. Este taller será destinado a lugar de trabajo de las artesanas que deseen enseñar su oficio a jóvenes del lugar, los productos podrán ser vendidos entre la gente de la comunidad que aún los aprecia y los requiere, o a través del Museo del Complejo que estará abierto a todo público.

En el caso específico de la cerámica, se ha iniciado un proyecto de investigación especial con apoyo de UNESCO y del CONACYT tendiente a medir las posibilidades de difundir en la zona, una forma de riego con vasijas porosas. Inicialmente se contratará el trabajo de artesanas de Buena Fuente para que provean de las vasijas necesarias que se usarán en el desarrollo de un pequeño

huerto, en el que se sembrarán árboles y hortalizas típicos de la Península. Esto deberá ir acompañado con una campaña de difusión que lleve a ampliar la actual demanda de vasijas de cerámica que se producen en las Comunas.

Pensamos que en la medida que las artesanías mantengan su presencia, como elementos culturales distintivos, favorecerán la integración étnica de la población peninsular de la costa ecuatoriana y fortalecerán aún más la identidad de sus productores.



En el caso específico de la cerámica, se ha iniciado un proyecto de investigación especial con apoyo de UNESCO y del CONACYT tendiente a medir las posibilidades de difundir en la zona, una forma de tiego con vasijas potosas. Inicialmente se contactó el trabajo de artesanas de Buena Fuente para que provean de las vasijas necesarias que se usarán en el desarrollo de un peduño

Evaluar las necesidades mínimas que se requieren para realizar los distintos trabajos artesanales, y las pocas posibilidades de reincorporarlos a su función original, consideramos plantear un programa que las rescate y les dé

Insistimos en que es importante este poco contacto con la demanda de estos ritmos prote- gido la persistencia de los estilos más tradicionales.

Como en toda producción artesanal cuyo mano de obra es eminentemente familiar, el costo real de la mercadería se calcula a través modo por el valor de los materiales que se emplean, y por las dificultades para conseguirlos. Los precios de los objetos rara vez se fijan y fijos, y en ellos no se incluye la remuneración de la obra no de obra. Algunas artesanas fijarían el precio de venta propia casa y el que se establece llevando a vender a otro lugar, cluyendo en la pieza el pago del transporte. Los bruscos cambios económicos sufridos en todo el país en los últimos 5 años, han desorientado más la fijación de un precio general unitario, y cada artesana establece los que le parecen más adecuados.

Informe final sobre el estudio del Impacto Sociocultural del Convenio CEPE-ESPOL # 1755. (MS).

1985 b

Informe final sobre el estudio del Impacto Sociocultural del Convenio CEPE-ESPOL # 8441A. (MS).

1985 b

BIBLIOGRAFIA CITADA

113

ALVAREZ, Silvia, Jorge Marcos, y Miryam Tarragó
1984 a

Segundo Informe de Progreso 1982. Prospección Arqueológica e Investigación Sociocultural de la Península de Santa Elena. Convenio CEPE-ESPOL. Ed. ESPOL. Guayaquil. Ecuador.

ALVAREZ, Silvia y Judith Kreid
1984 b

Informe de la Primera Etapa del Proyecto de Rescate Arqueológico e Impacto Económico Social en la Península de Santa Elena. Convenio CEPE-ESPOL. Ed. ESPOL. Guayaquil. Ecuador.

ALVAREZ, Silvia
1985 a

La pesca artesanal en la Provincia del Guayas, Ecuador: El caso de la Comuna El Real y el caserío Los Angeles. Ponencia Simpo-

- sium "Pesca Artesanal en las Américas". 45º Congreso Internacional 1 al 7 de Julio.
- 1985 b Informe final sobre el Estudio del Impacto Sociocultural en el Convenio CEPE-ESPOL # 1755. (MS).
- 1985 c Recuperación y defensa de territorio étnico en la costa ecuatoriana: el caso de la Antigua Comunidad Indígena de Chanduy, en la Península de Santa Elena. Ponencia en el Seminario El Movimiento Indígena en la lucha por la Independencia Nacional, la democracia y la paz en América Latina. INISEC. Quito. 23, al 26 de Octubre.
- 1985 d Informe final sobre el estudio del impacto sociocultural en el Convenio CEPE ESPOL # 84414. (MS).
- BANCO DEL PACIFICO
1982 El oro de Colombia. Homenaje al Ecuador. Banco del Pacífico. Guayaquil. Ecuador.
- BENZONI, Girolamo
1985 La historia del nuevo mundo. Relatos de su viaje por el Ecuador. 1547-1550. Museo Antropológico y Pinacoteca del Banco Central del Ecuador. Guayaquil. Ecuador.
- BOCK, Philip
1977 Introducción a la moderna antropología cultural. Fondo de Cultura Económica. Madrid.
- CLAYTON, Lawrence A.
1978 Los astilleros de Guayaquil colonial. Publicaciones del Archivo Histórico del Guayas. Colección Monográfica # 11. Guayaquil. Ecuador.

CONCLUSIONES
1986

DIAZ POLANCO, Héctor
1985

DOMINGUEZ, Victoria
1986

EINZMANN, Harald
1985

FLORES, Carlos Alberto
1939

I.N.A.
1978

JIMENEZ, Dolores de Punín
1980

JIMENEZ DE LA ESPADA, Marcos
1965

KLUMPP, Kathlenn
1983

Documento de Conclusiones y Recomendaciones del Seminario "Tecnología Apropiada y Paleotecnología en el Area Andina" The University of Texas at Austin.

La cuestión étnico nacional. Ed. Línea. México.

Análisis cerámico de la Cultura Milagro-Quevedo (Período de Integración) en el sitio arqueológico Peñón del Río. CEEA-ESPOL. Guayaquil. Ecuador. (Tesis de Grado de Licenciatura)

Artesanía indígena del Ecuador: Los Chachis, en: Revista del CIDAP. Artesanías de América. # 19. Cuenca. Ecuador.

Panorama y otros tópicos. Imprenta y talleres Municipales. Guayaquil. Ecuador.

100 Años de Tejido en Argentina. Instituto Nacional de Antropología. Buenos Aires.

La Cerámica de la Cera. Estudio Socioeconómico y Cultural. Centro Universitario de Difusión Cultural CUDIC de la Universidad Nacional de Loja.

Relaciones Geográficas de Indias. Perú. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid. Tomos I, II y III.

Una tejedora en Manabí. Miscelánea Antropológica Ecuatoriana. Boletín de los Museos del Banco Central del Ecuador. # 3: 77-88.

- KYE, Owen
1981
- LAVIANA CUETOS, María
Luisa
s/d.
- MARCOS, Jorge
1973
- 1978
- 1980
- ONFFROY de Thorón, Enrique
1983
- Guayaquil. Ecuador.
- Pottery Technology Principles and Reconstruction Taraxacum. Washington. D.C.
- Una descripción inédita de Guayaquil. Madrid.
- Tejidos hechos en telar en un Contexto Valdivia Tardío. Separata de Cuadernos de Historia y Arqueología. Año XXIII, N° 40. Publicación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas.
- El sistema de parentesco de los habitantes de la costa de la provincia del Guayas. (MS).
- The ceremonial precinct of Real Alto: Organization of time and space in Valdivia Society. PhD. Dissertation. Urbana University of Illinois. Estados Unidos de Norteamérica.
- Intercambio a largas distancias en América: El caso del Spondylus, en: Boletín de Antropología Americana. #1, Junio. México.
- América ecuatorial. Su historia pintoresca y política su geografía y sus riquezas naturales, su estado presente y porvenir. Colección Ecuador. Testimonios de autores extranjeros. II y III partes. Corporación Editora Nacional. Quito. Edición Original. 1886.

PARKER, Jane
1984

RAVINES, Rogger
1978

RECIO, S.J. Bernardo
1948

REQUENA, Francisco
1774

ROSTOROWSKI de Diez
Canseco, María
1981

SERRANO, Antonio
1958

Tejiendo una alforja de algodón en: Miscelánea Antropológica Ecuatoriana. Boletín de los Museos del Banco Central del Ecuador. # 4: 147-158. Guayaquil. Ecuador.

Textilería, en: Tecnología Andina. R. Ravines (comp). Instituto de Estudios Peruanos, Instituto de Investigación Tecnológica Industrial y de Normas Técnicas. Lima. IV: 255-268.

Compendiosa Relación de la Cristiandad de Quito. Instituto Santo Toribio de Mogroviejo. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Biblioteca "Misionaria Hispánica". Serie B II, Madrid.

Descripción histórica y geográfica de la provincia del Guayaquil en el Virreinato de Santa Fé, para acompañar el Mapa General de su Distrito e Inmediaciones. en: María Laviana de Cueto. La descripción de Guayaquil por Francisco Requena. Historiografía y Bibliografía Americanista. Escuela de Estudios Hispanoamericanos. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Vol. XXVI. Sevilla. 1982.

Recursos Naturales renovables y pesca. Siglos XVI Y XVII. Instituto de Estudios peruanos. Lima.

Manual de la Cerámica Indígena. Ed. Assandri. Córdoba. Argentina.

SHEPARD, Ann
1976

Ceramics for the Archaeologist.
Carnegie Institution of
Washington, Publication 609
Washington D.C.

STHOTER, Karen E.
1984

El tejido de una alforja en la Península de Santa Elena. en: Miscelánea Antropológica Ecuatoriana. Boletín de los Museos del Banco Central del Ecuador. #4: 141-146. Guayaquil. Ecuador.

STRAUSS, R.A.
1960

Guía para la clasificación y descripción de objetos etnográficos (cerámica). Museo Nacional de Antropología. Sección de Etnografía. México.

TORRES DE MENDOZA, Luis
1969

Colección de documentos inéditos. Kraus Reprint. Nendeln/Liechtenstein. Tomo IX. Ed. Original. Madrid. 1868.

118

URIBE, María Victoria
1982

Los Pastos y la red regional de intercambio de productos y materias primas: Siglos IX a XVI D.C. Ponencia en el Coloquio Internacional "Carlos Zevallos Menéndez" Arqueología del Area Septentrional Andina. Guayaquil, 25 al 30 de Octubre (en prensa).

VASTAN, Ina
1979

Did Inca weavers use an upright loom?, en: The Junius B. Bird Pre-columbian textile conference. Rowe, Benson, Schaffer (ed). May 1973. Dumbarton Oaks. Trustees for Harvard University. Washington D.C. pp. 233-238.

VARESSE, Stéfano
1982

Límites y posibilidades del desarrollo de las etnias indias en el marco del estado nacional. en:

VREELAND, J.
1984

WOLF, Eric
1980

WOLF, Teodor
1892

América Latina: etnodesarrollo y
etnocidio. Ed. Flacso. Colección
25 Aniversario. San José. Costa
Rica.

Algodón del país: un cultivo mile-
nario relegado en: Anuario Indige-
nista. I.I.I. México, diciembre.

Relaciones de parentesco, de amis-
tad y de patronazgo en las socieda-
des complejas, en: Antropología
social de las sociedades comple-
jas, Michael Banton (comp.).
Alianza Universidad. Madrid.

Geografía y Geología del Ecu-
dor. Leipzig. ●





120

EL MUSEO DE LAS ARTES POPULARES EN SU NUEVO LOCAL

Desde el mes de Noviembre de este año de 1987, el Museo de las Artes Populares del CIDAP, se encuentra funcionando regularmente en la planta baja del edificio administrativo del CIDAP, junto al río Tomebamba, y junto con los demás departamentos del CIDAP, comparte la infraestructura existente: documentación, biblioteca, sala de conferencias, imprenta, etc.

El Museo de las Artes Populares seguirá trabajando en sus programas con los niños y con la comunidad urbana y rural del Ecuador y comunicará a los visitantes un sentido del valor de la artesanía americana, y la necesidad de conservarla para beneficio de las futuras generaciones.

información bibliográfica

LA CULTURA POPULAR EN EL ECUADOR TOMO III BOLIVAR

Moreno Yáñez Segundo y otros (Coordinador)
Centro Interamericano de Artesanías y Artes

Populares
21.3 x 17.2 cm.

335 p. il.

Pasta de cartulina

Cuenca, CIDAP, 1987

Impreso en los talleres gráficos del CIDAP

LA CULTURA POPULAR EN EL ECUADOR TOMO IV ESMERALDAS

Naranjo Villavicencio Marcelo y otros
Centro Interamericano de Artesanías y Artes

Populares
21.3 x 17.2 cm.

263p. il.

Pasta de cartulina

Cuenca, CIDAP, 1987

Impreso en los talleres gráficos del CIDAP

121



El proyecto de investigación de la Cultura Popular en el Ecuador que realiza el CIDAP por convenio con el Ministerio de Educa-

ción y Cultura del país continúa adelante.

La publicación del tomo III de

la serie, correspondiente a la provincia de Bolívar en la Sierra, se basa en el informe de investigación elaborado por el destacado antropólogo ecuatoriano, Dr. Segundo Moreno Yáñez, con la colaboración de Ursula Poeschel y Ricardo Sanhueza.

122 Como se expresa en el prólogo del libro: "Si alguna vez existió alguna duda respecto al carácter funcional e histórico de la cultura popular, este trabajo sobre la provincia de Bolívar la desvanece definitivamente. A través de un análisis detallado de los elementos configurantes de la cultura popular se traza el perfil de una de las provincias menos conocidas del país a pesar de la considerable importancia que tuvo durante la época colonial y los primeros años de la república, en concreto hasta la inauguración del ferrocarril que unió Guayaquil y Quito, por ser la ruta obligada de paso entre la Costa y la capital del Ecuador.

Este carácter estableció elementos propios de la región, pero Bolívar no se limita a esto sino que demuestra su valía al legarnos, quizá como su aporte cultural más importante, una de las muestras más destacadas de la literatura popular ecuatoriana, las coplas del carnaval de Guaranda, que solamente pueden ser comprendidas en su ambiente y en las voces de su gente".

El tomo IV de la serie, que

recoge la cultura popular de la costeña provincia de Esmeraldas, publicado simultáneamente, corresponde al informe de investigación preparado por un equipo dirigido por el Dr. Marcelo Naranjo e integrado por María Virginia Herdoiza y Hernán Carrasco.

Las condiciones ambientales de la provincia de Esmeraldas, grandes y espesos bosques tropicales, anchos ríos, islas fluviales, extensas playas, han sido el escenario para el desarrollo del más importante núcleo de cultura afroecuatoriana. La población negra, cuya historia se remonta a tempranas épocas coloniales, ha sabido mantener formas particulares de una rica cultura que se entronca con la tradición cultural de otros grupos negros de América cuya historia está aún por escribirse. Sin duda el trabajo que se presenta ahora contribuirá al conocimiento de este pueblo de tan grande importancia para Latinoamérica. Otros grupos, aborígenes y mestizos, son también enfocados desde una perspectiva cultural compleja.

A los estudios ya presentados en la serie, correspondientes a las provincias de Azuay y Cotopaxi, se suman estas publicaciones que nos permiten ampliar, cada vez en forma más completa, nuestro conocimiento de la realidad cultural del país. ●

J.M.B.

PUBLICACIONES DEL CIDAP

- **El Diseño en una Sociedad en Cambio.** Recoge las ponencias presentadas en el II Seminario Nacional de Diseño realizado en Cuenca. (Precio S/.700.00, US\$5.00)
- **Bibliografía Ecuatoriana de Artesanías;** Juan Cordero I. Un libro indispensable para el estudio de la artesanía y el arte popular ecuatorianos. Posee índices cruzados que facilitan el acceso a la información en forma precisa. (Precio S/ 550.00, US\$ 4.00)
- **La Pintura Popular del Carmen. Identidad y Cultura en el siglo XVIII.** Juan Martínez B. Un estudio sobre las condiciones sociales y políticas de finales del siglo XVIII y su relación con una obra extraordinaria de la cultura popular colonial: las pinturas murales de un Monasterio de Clausura. (Precio S/. 2.600.00, US\$ 25.00)
- **El Folklore que yo viví/The Folklore trough muy eyes.** Olga Fisch. Vívida autobiografía de una húngara que llegó al Ecuador en la década de los 50 y dedicó su vida al desarrollo del arte popular ecuatoriano. (Precio S/. 3.200.00, US\$ 20.00)
- **La Cultura Popular en el Ecuador: Azuay, Cotopaxi, Bolívar, Esmeraldas: varios.** En los cuatro volúmenes publicados se recoge en forma científica las manifestaciones de la cultura popular de estas provincias ecuatorianas. Constituyen una completa relación de las arteanías, fiestas, tradición oral, organización social y otros aspectos fundamentales. (Precio S/. 1.100.00, US\$ 6.00)
- **Cuaderno de Cultura N° del 1 al 12.** Serie de publicaciones destinadas a público no especializado en temas como: el traje popular ecuatoriano, el ikat, qué es la cultura popular, nuestros cuentos, panes tradicionales, el juguete popular, la navidad, los dulces de Corpus, la caja ronca, mi cuaderno de cultura popular, nosotros los artesanos. (Precio S/. 200.00, US\$ 2.00)
- **Expresión Estética Popular de Cuenca 2 vol.** Coordinador Claudio Malo G. Recopilación de las principales manifestaciones de artesanías y arte popular de Cuenca y su región a través de magníficos dibujos a línea realizados por artistas locales. (Precio S/. 3.500.00, US\$ 25.00)