

**VISION AMERICANISTA DE LA ARTESANIA**  
**Varios Autores**

*Coordinación:*

**Germán Vázquez e Ismanda Correa**

© IADAP/septiembre de 1997

Tiraje: 1000 ejemplares

Derechos de autor Nº 011095

ISBN-9978-60-026-4



**CAB**

CONVENIO ANDRÉS BELLO

IADAP

Instituto Andino de Artes Populares

*Director Ejecutivo*

**Eugenio Cabrera Merchán**

*Diseño, diagramación e impresión*

**Unidad de Comunicación del IADAP**

Diego de Atienza y Av. América

A.A. 17-07-9184 / 17-01-555

E.mail: [iadap1@iadap.org.ec](mailto:iadap1@iadap.org.ec)

☎ 553-684 / 554-908 • Telefax: (593.2) 563-096

Quito, D.M., Ecuador • Sur América

Impreso en Ecuador

## CONTENIDO

	Pág.
• Presentación	
<i>Los Editores</i>	7
• Proyección de la Artesanía Ecuatoriana en el Mundo Actual	
<i>Germán Vázquez Galarza</i>	13
• La Guerra del Hombre Tejido	
<i>Sven-Erik Isacson</i>	21
• El Significado Flotante de las Artesanías en México	
<i>Dick Papoušek</i>	53
• ¡Podemos Hablar Nosotros!	
<i>Nancy Rosoff</i>	69
• Acercamiento Cultural Americano a través de las Expresiones Artesanales	
<i>Francisco de Vasconcellos</i>	81
• Procesos Productivos y Consumo Artesanal: El Caso de las Artesanías Urbanas FERIALES de la Ciudad de Buenos Aires	
<i>Mónica B. Rotman</i>	93
• Artesanos y Comerciantes Tejedores Zapotecos en el Valle de Oaxaca, México	
<i>Eveline Dürr</i>	117

- Artesanía y Globalización  
*Ismunda Correa* 137
- Contribución de Puerto Rico al Desarrollo Económico de las Artesanías de América  
*Paulova Mesquida - Zulma Santiago* 145
- El Arte de las Molas entre los Indios Cunas  
*Michel Perrin* 161
- Artesanías Indígenas de Venezuela, una Propuesta para su no Comercialización  
*Romny Velásquez* 179
- Del Tejido Hemos Vivido  
*Diana Rolandi - Silvia P. García* 187
- Permanencia y Olvido de Técnicas de Tejido en Telar  
*Nirko Ernesto Andrade* 203
- La Artesanía Otavaleña entre la Tradición y el Mercado  
*Magdalena Sniadecka-Kotarska* 217
- El Desarrollo Integral de Comunidades de Altura  
*Lidia Carvalho* 227
- Apéndice:  
Plan de Acción para Mejorar la Condición del Artesano  
*Unesco* 245

## ACERCAMIENTO CULTURAL AMERICANO A TRAVÉS DE LAS EXPRESIONES ARTESANALES

*Francisco de Vasconcellos \**

### RESUMEN

*E*l americanismo bolivariano tiene la intención de aproximar a los pueblos latinoamericanos a partir del conocimiento recíproco. La artesanía como expresión de la cultura material, adquiere importancia fundamental en esta aproximación, porque representa la identidad de los temas que nos unen y también las pequeñas diferencias que eventualmente podrían separarnos. El análisis comprende la cerámica, tejidos, trabajos en cuero y en madera.

Como discípulo de Silvio Julio (1895-1984) y como seguidor de las doctrinas bolivarianas, me propongo buscar la integración americana en general e iberoamericana en particular, a partir del mutuo conocimiento de nuestra cultura común, sin descuidar el hecho de que las fronteras culturales no siempre coinciden con aquellas trazadas por la historia o impuestas por las divisiones político administrativas de nuestros pueblos.

---

\* De nacionalidad brasileña, historiador e investigador sobre temas artesanales inspirados en la doctrina bolivariana.

Fundamentado en esta flexibilización y sin perder de vista que la cultura tiene un carácter universal con matices, sabores y olores regionales, parto objetivamente hacia el acercamiento que sugiere el título de este trabajo con énfasis en ciertos temas de la cultura material americana y sin poder ser muy amplio en la exposición debido al escaso tiempo de que se dispone para esta presentación.

A la enorme variedad de nuestras fibras se debe la extraordinaria explosión de tejidos y trenzados en todos los cuadrantes de nuestra América.

Tomo inicialmente como ejemplo al **tipití**, de tupí, tipí, exprimir; ti, jugo, líquido (Camara, Cascudo, Diccionario del Folklore Brasileño, Rio, 1962, 2da. edición). Alfredo da Matta, en su "Vocabulario Amazónico", Manaus, 1939, lo describe como aparato para comprimir y exprimir, tejido en forma tubular con extremidades en forma de embudo, terminadas en asas. Una de ellas está fijada a cierta altura conteniendo en el vientre la masa de mandioca. Se procede a exprimir esta masa para extraer de ella el líquido que no es apto para el uso, forzando la otra asa para abajo lenta y gradualmente a través de pesos en serie creciente.

La relación mandioca-tipití en el área de influencia tupí-guaraní, es la misma que la de yuca-sebucán en la zona de influencia arauco-Caribe. En síntesis, no existen diferencias mayores entre el tipití y el sebucán, ni en lo que concierne a la forma, ni en lo que concierne al trenzado de las fibras en ellas empleadas, ni en lo que concierne al fin que se destinan. Varían apenas en el nombre la materia prima que utilizan los artesanos para confeccionarlos.

Hay estudiosos que admiten que el MATAPÍ, denominación del tipití o sebucán de la región de las Guayanas, es el ancestro de este aparejo primitivo usado en la purificación de la masa de mandioca, en toda la región amazónica

hasta la orilla caribeña de Venezuela. Sea como fuera, el matapí-tipití-sebucán, ha sido una constante cultural desde la colonia hasta los actuales días, entre los indígenas, cobrizos y mestizos en general desde las Antillas hasta Río de Janeiro y desde ahí hasta Pilcomayo.

El matapí guyanense es hecho generalmente de marimbo y en amapá. En la Guyana brasileña, aparecen matapíes o tipitíes tejidos con la misma fibra. En el Marañón y en el Amazonas se destaca la guarina en la confección de los tipitíes, sin perjuicio de otras fibras, el birití, por ejemplo, muy resistente, empleado en la confección de asas.

El sebucán de la región de Monagas, Venezuela, es hecho de tirite y sus asas son de moriche, que es, nada más ni nada menos que el mismo burití o mirití brasileño.

Y, como la actividad artesanal tiene que ver con la materia prima existente a mano, otras fibras son registradas en los espacios físicos geográficos donde se desenvuelve el oficio de la confección de tipíes. En la región Guarapí, Estado de Espírito Santo, Brasil, la fibra empleada es la del cocotero imburí, conforme a la investigación hecha por mí en 1975, en el municipio de campos de Goitacazes, al norte del Estado de Río de Janeiro y la de ubá para hacer los tipíes, material abundante en aquella micro región, empleada también en la confección de esteras, recubrimiento de casas, bolsos y objetos de ornamentación.

La ALCOFA árabe, atravesó el Mediterráneo, se aculturó en la Península Ibérica y desembarcó en América, donde ganó varias formas, pasó a atender incontables oficios y recibió innumerables denominaciones. En su confección se emplean diversas fibras: la palma cana, en la Isla Santa Margarita, Nueva Esparta, Venezuela; la pindoba, en el litoral entre Alagoas y Bahía en el Brasil; el timboacú y el babacú, en la región norte brasileña; el ubá, en el Estado de

Río de Janeiro; el ouricurí, en Bahía; la timbupeva, en el litoral de Paraná y partes meridionales de Brasil.

El cofo, mocó, bocapiu, son variaciones de la alcofa, del Marañón a Bahía, que aparecen en las ferias y mercados populares para el transporte de pequeñas mercaderías, para usos diversos, incluida la recolección de basura.

Las MUÑECAS DE PALMA DE BANANO O DE MILHO, que hacen en San Carlos, Estado de Cojedes, Venezuela, en nada se diferencian de las que se exhiben en los mercados de artesanías del litoral norte de Sao Paulo, Brasil, típicos ejemplares de la cultura conocida como Caicara.

Hecha esta breve reseña de los trenzados y tejidos que aproximan las múltiples vertientes culturales americanas, hablaremos de la RED, o HAMACA conocida por todos nosotros, desde México, hasta las partes meridionales de América.

Luis da Camara Cascudo, notable etnólogo y polígrafo brasileño (1898-1986), dedicó un libro entero a la hamaca con autoridad indiscutible y afirma que la mandioca o yuca y la red fueron los primeros factores de "adaptación y acomodamiento" de los conquistadores ibéricos en América.

En México, y quien lo dice es Vicente de Mendoza, en carta de septiembre de 1957 al referido Camara Cascudo, la hamaca es conocida tanto en la costa oriental como en la occidental, hecha de ixtle, de henequén o de pita. Según el parecer del maestro mexicano, es el mejor lecho para las regiones tropicales. Esto sabían los indígenas; esto lo supieron luego los mestizos, y los "criollos", después del descubrimiento y durante la colonización, volviéndose la hamaca, en virtud de los procesos de aculturización, más elaborada y más sofisticada. Se trata de una actividad artesanal que, a despecho de los avances tecnológicos y de las sofisticaciones de la civilización, sobrevive en casi toda la

América tropical, sea para cumplir sus funciones tradicionales, sea para ornamentar ambientes como objeto de decoración, sea para satisfacer las excentricidades de unos o la mera curiosidad turística de otros.

La hamaca tuvo siempre presencia en la cultura antillana. Ocupación de la mujer indígena en general, pasó su confección a las diligentes manos de las mestizas que empleaban tanto telares verticales como horizontales. En Haití y Santo Domingo, Fray Bartolomé de las Casas se refiere a las hamacas hechas de algodón y que eran las camas de los indios y también sus mortajas.

En la América Central, desde Guatemala hasta Panamá, sobre todo en las regiones de clima caliente, a nadie le puede faltar su hamaca y Hugo Calderón Candell, de El Salvador, en declaración que hizo aseguró que la hamaca salvadoreña es hecha en general de algodón y exhibe flecos de profusa decoración, o de maguey, fibra equivalente al sisal del noreste brasileño.

En Venezuela el uso de la hamaca siempre fue propio de las tierras bajas. Los indios guajiros son especialistas en la elaboración de lindas piezas donde se destacan sus colores vibrantes. El Profesor Miguel Acosta Saignes, distinguía en la patria de Bolívar la hamaca de chinchorro: hecha de tejido, en general de algodón; y otra hecha de fibra, de tipo moriche, por ejemplo. Y los llamados "llaneros" venezolanos, siempre utilizan hamacas o chinchorros para reposo diurno o nocturno así como para el transporte de enfermos y de difuntos.

En los valles profundos de las zonas litorales de Colombia, la hamaca fue siempre de presencia obligatoria en los versos de Malaret que ilustran la popularidad que tiene en el país:



Duermete niño  
que estás en la hamaca,  
que no hay mazamorra  
ni leche de vaca

(Camara Cascudo, Rede de Dormir, pág. 50)

En el litoral del Pacífico, se observa el uso de la hamaca en el norte de Chile, desde Arica hasta Antofagasta y en Argentina su hábitat está circunscrito a las provincias tropicales de Corrientes, Misiones, Chaco y Formosa.

Si bien en el altiplano de Bolivia la hamaca es en cierto modo desconocida, en cambio su presencia es notoria en Santa Cruz de la Sierra, Beni y Pando, urdida y tejida en telares rústicos, empleándose en su manufactura, tanto el hilo de algodón como una fibra denominada perecotó.

En el Paraguay la hamaca es de uso muy corriente y son tan famosas que cuando aparecen en Uruguay son llamadas hamacas paraguayas.

Esta fidelidad a la hamaca que viene en forma indiscutible desde la América Precolombina resultó tan fuerte en nuestros tiempos coloniales que la propia legislación de Indias prohibía que el indio se ausentase sin llevar consigo su lecho portátil. Y la persistencia en su uso llegó hasta nuestros días, valorizando una de las más bellas y diversificadas expresiones artesanales del Nuevo Mundo, fuente de ingreso para innumerables comunidades y lazo fuerte de unión de nuestros pueblos.

En el Brasil fue Pero Vaz de Caminha, en carta al Rei D. Manuel, de 27 de abril de 1500, cinco días después del descubrimiento de la tierra nueva, quien la llamó red a la hamaca por la semejanza con la de pescar. En todo Brasil, desde entonces, se dice red y no hamaca.

La mujer indígena de Tierra de Santa Cruz trenzaba la fibra usada en la confección de hamacas, haciendo una especie de malla. Fue una portuguesa la que perfeccionó el trabajo artesanal, contribuyendo para la mejor textura con pesas y para su ornamentación, con flecos y detalles decorativos.

Y la hamaca encantó al colonizador, al conquistado o mestizo y ganó estatus, tanto como lecho, como medio de transporte. Se multiplicó por las quebradas brasileñas, elemento infaltable para los caminantes y navegantes, gente del litoral y del interior. El uso de la hamaca ayudó a consolidar al Brasil y colaboró con su expansión sobre todo hacia el norte y en dirección centro-oeste, o sea en las zonas eminentemente tropicales, donde el algodón es presencia obligada, donde las fibras nobles como el burití, el tucum y la canoa contribuyen para la diversificación de esta actividad artesanal.

Del noreste hasta Rio de Janeiro, de Sao Paulo hasta Acre, la hamaca de dormir, siendo en muchos puntos industrializada representa mucho para la mujer artesana que encuentra en ella un excelente medio de vida porque la hamaca, sobre todo en el área amazónica y en el sector noreste, continúa fiel a su función tradicional, la de ser elemento indispensable en las casas de playa, en los sitios de descanso, en las casas señoriales de las haciendas, en los establecimientos hoteleros en toda la zona tropical brasileña.

El embajador Edmundo da Luz Pinto solía decir en son de broma: en el trópico es más importante una hamaca que una estatua.

Después de esta breve reseña de la hamaca como expresión de la cultura artesanal americana quién sabe si se podría escribir un ensayo extenso debidamente documentado con el título de "Las hamacas de mi América". Queda hecha la sugerencia.

La calabaza que tiene presencia garantizada en América, desde Alaska hasta la Patagonia, es otro factor de aproximación para todos nosotros, en la medida en que ella se presta a innumerables manifestaciones de la actividad artesanal. Utilizada en los más variados servicios domésticos, en la elaboración de juguetes y de objetos decorativos, utilizada como recipiente para líquidos y sólidos, empleada en la elaboración de instrumentos musicales, más específicamente en las maracas, la calabaza también ha resistido bravamente la competencia de los artefactos de plástico tanto en el medio urbano como en el medio rural.

Las maracas procedentes de Buga, Departamento del Valle, Colombia, con su bella decoración de motivos fitomorfos, se equiparan con las que animan los bailes populares, los autos y las danzas dramáticas del norte noreste del Brasil. La CHABASCA de Popayán, también en Colombia, es hermana gemela del reco-reco brasileño, que también puede ser hecho de calabaza, aunque de ordinario se hace de bambú, de tacara o de madera.

En el campo de la cerámica popular me ocupare en esta oportunidad tan solo de aquella que tiene el carácter lúdico-figurativo. Ella nos demuestra como es latente nuestra identidad cultural dentro de los límites iberoamericanos.

Todo comenzó con el tema central de los pesebres, explotado por San Francisco de Asís en 1223, que, compuso con algunas figuras la escena del nacimiento del Niño Dios. En breve la idea se esparció en la península itálica y por Europa, incursionando en la cultura ibérica, de donde paso al Nuevo Mundo que había sido descubierto.

El en siglo XVIII los pesebres aparecen con más fuerza entre nosotros a la vez que aglutinaron incontables elementos nuevos aparte de las figuras centrales del llamada "nacimiento": María, José y el Niño Jesús en el pesebre, como

ocurre todavía en Quibor, Estado de Lara, Venezuela, como fue constatado por mí en 1993.

No es por eso sin razón que C.J. Da Costa Pereira, en "La Cerámica Popular de Bahía", señala en la pag. 96:

"Los pesebres más antiguos debieron ser más bien simples en la organización de conjunto y más concordantes con la realidad de la escena que pretenden presentar: el Niño Jesús en el pesebre, María y José y dos animales simbólicos: un burrito y una vaca. Pero mientras tanto, con el correr del tiempo, con la fertilidad creadora de los artistas, se fue ampliando la composición, extendiéndose a un escenario alegórico más profuso que la narrativa bíblica e incorporándose también episodios de las tradiciones del pueblo".

Así, el pesebre que tenía solo las figuras centrales ligadas al nacimiento de Jesús, fondo eminentemente religioso, paso, con el correr del tiempo y según las regiones donde se implantaban, a incorporar la creación popular de centenares de artistas, incorporando elementos profanos, ligados al quehacer cotidiano rural o urbano, a las fiestas, a las costumbres, a los ritos. Y, por innumerables razones, las figuras centrales del pesebre, acabaron por desaparecer, cambiando de la mente popular la motivación inicial para solamente crear figuras o conjuntos aislados que hoy llamamos cerámica lúdico-figurativa.

Hay que resaltar que la característica costumbrista de la cerámica zoo-antropomorfa entre nosotros, no puede ser vista solo como una extensión del antiguo pesebre, puesto que los museos especializados de Colombia, Perú y del norte de Chile, contienen en sus colecciones precolombinas verdaderos documentales en cerámica de la vida de los chibchas, taironas, nariños, chimus, nazkas y de toda la cultura incaica desde el sur de la actual Colombia hasta el norte de Argentina.

Volviendo al tema de los pesebres y a la ampliación de su concepto, en el tiempo y en el espacio iberoamericano, se puede afirmar, dentro del contexto de los elementos culturales que nos acercan, que la cerámica costumbrista de Pitalito, en el departamento colombiano de Huila, tiene enorme afinidad con la de Caruaru, en el Estado brasileño de Pernambuco, con el de Cariri, en Ceará, con el del Valle de la Paraíba paulista, con la de Talagante y la de Quichamali en el centro-sur chileno. Esta afinidad lógicamente tiene que ver con los temas y no con el material empleado, ni con las técnicas utilizadas, ni con las formas, ni con la decoración de las figuras.

El nacimiento puro y simple que sobrevive en Quibor se asemeja mucho al conjunto similar que hace treinta años era una de las ocupaciones del ceramista popular espiritusantense Mae Ana, que vivía en la localidad de Goiabeiras, en las proximidades de Vitoria, capital del Estado brasileño de Espírito Santo.

A propósito de esta reseña pienso que es válido registrar el esfuerzo de algunos ceramistas iberoamericanos en lo concerniente a recuperar la cerámica precolombina, a partir de ciertos modelos que marcan este aspecto de nuestra cultura ancestral. Me refiero especialmente al trabajo desarrollado por el ceramista Naranjo, en Arica, norte de Chile y por Raimundo Cardoso, en Icoraci, próximo a Belén, capital del Estado brasileño de Pará.

Los hombres que nunca cambian, hijos de regiones completamente distintas y que mantienen la misma idea, prueban, que en América, más especialmente en nuestra América luso-hispánica, a pesar de los obstáculos impuestos por la naturaleza y por la insensatez de los políticos, los lazos culturales son más fuertes de lo que se imagina y hay más puntos que nos unen que los que nos separan. □

## BIBLIOGRAFIA

- Da Camara Cascudo, Luis, **Diccionario do Folclore Brasileiro**, 2da. edición, Rio, 1962;
- Da Camara Cascudo, Luis, **Rede de Dormir**, Servicio de Documentacao Do Ministerio Da Agricultura;
- Da Matta, Alfredo, **Vocabulario Amazonense**, Manaus, 1939;
- Da Costa Pereira, C.J., **A Ceramica Popular Da Bahia**, Livraria Progresso, Salvador.