

INDICE DE ILUSTRACIONES

	Pág. No.
MAPAS:	
Lugares donde tradicionalmente se ha elaborado cestería	330
Lugares donde tradicionalmente se han elaborado tejidos	331
Lugares donde tradicionalmente se ha elaborado cerámica	332
Localización actual de los grupos indígenas de Colombia	333

FIGURAS

Figuras 1 y 2	Clasificación y Notas sobre Técnicas y el Desarrollo Histórico de las Artesanías Colombianas	
Figura No. 3	Trenza de tres	334
Figura No. 4	Trenza múltiple	335
Figura No. 5	Trenza hueca	337
Figura No. 6	Tejido en damero	336
Figura No. 7	Tejido cruzado	336
Figura No. 8	Tejido torcido o encordado	336
Figura No. 9	Tapices anudados	337
Figura No. 10	Cestería superpuesta sin entrecruzamiento	337
Figura No. 11	Cestería enrejada	338
Figura No. 12	Cestería diagonal en damero	338
Figura No. 13	Cestería diagonal azargada	338
Figura No. 14	Cestería derecha en damero	339
Figura No. 15	Cestería derecha azargada	339
Figura No. 16	Cestería derecha en burdel	340
Figuras Nos. 17 y 18	Cestería encolada	340
Figura No. 19	Cestería sencilla abierta	340

YOLANDA MORA DE JARAMILLO

INDICE DE ILUSTRACIONES

	Pág. No.
MAPAS:	
Lugares donde tradicionalmente se ha elaborado cestería	330
Lugares donde tradicionalmente se han elaborado tejidos	331
Lugares donde tradicionalmente se ha elaborado cerámica	332
Localización actual de los grupos indígenas de Colombia	333
FIGURAS:	
Figuras 1 y 2 Red sin nudos	334
Figura No. 3. Trenza de tres hilos	335
Figura No. 4. Trenza múltiple	335
Figura No. 5 Trenza hueca	335
Figura No. 6 Tejido en damero	336
Figura No. 7 Tejido cruzado	336
Figura No. 8 Tejido torcido o encordado	336
Figura No. 9. Tapices anudados	337
Figura No. 10. Cestería superpuesta sin entrecruzamiento	337
Figura No. 11. Cestería enrejada	338
Figura No. 12. Cestería diagonal en damero	338
Figura No. 13. Cestería diagonal asargada	338
Figura No. 14. Cestería derecha en damero	339
Figura No. 15. Cestería derecha asargada	339
Figura No. 16. Cestería derecha en bardel	340
Figuras Nos. 17 y 18. Cestería enrollada	340
Figura No. 19. Cestería torcida abierta	340

		Pág. No.
Figura No. 20.	Cestería cosida en espiral	341
Figura No. 21.	Cestería en espiral sin armazón	342
Figura No. 22.	Cestería de armazón libre	342
Figura No. 23.	Cestería con armazón cogido	342
Figura No. 24	Elaboración de cerámica por adición de rollos	343
Figura No. 25	Elaboración de cerámica por moldeado	343
Figura No. 26	Elaboración de cerámica con molde externo	343
Figura No. 27	Elaboración de cerámica por torneado	343
Figura No. 28	Decoración incisa de cerámica en cuadros	344
Figura No. 28a	Decoración en pastillaje de cerámica en cuadros	344
Figura No. 29	Percusión sobre madera: posada, lanzada, con percusor	345

LAMINAS:

Lámina I	1: Divisorio de San Jacinto	346
	2: Tapete anudado	346
Lámina II	1: Sombreros de iraca	347
	2: Sombrero vuelteado	347
Lámina III	1: Caballito de Ráquira	348
	2: Placas de Ráquira	348
Lámina IV	Crucero de plata de Silvia (Cauca)	349
Lámina V	Torneado en Carey y hueso	350
Lámina VI	Carrieles antioqueños	351
Lámina VII	"Balay" o cernidor indígena	352
Lámina VIII	Máscaras ceremoniales	353
Lámina IX	1: "Mola" cuna	354
	2: Hamaca guajira	354

INTRODUCCION

1. Motivo de este trabajo.

A comienzos de 1971 fuí llamada por la Asociación Colombiana de Promoción Artesanal para establecer una clasificación de las muestras artesanales que durante varios años dicha entidad había reunido con el ánimo de organizar un Museo de Artes y Tradiciones Populares. La clasificación sirvió de base para el montaje del Museo que al inaugurarse en Noviembre del mismo año, presentó además de las muestras, textos explicativos sobre técnicas y algunas referencias históricas. Esos textos constituirán la parte escrita del proyectado catálogo del Museo. Para su publicación en la **REVISTA COLOMBIANA DE ANTROPOLOGIA** se han introducido algunos pequeños cambios en la descripción de las técnicas, y se han puesto las notas de pie de página y la bibliografía, que no aparecerán en el catálogo del Museo, y que creemos indispensable para la información de investigadores y estudiosos de estas materias.

Quiero manifestar mis agradecimientos a la Asociación Colombiana de Promoción Artesanal por haberme dado la oportunidad de aplicar y continuar mis investigaciones sobre los aspectos plásticos de la cultura popular de nuestro país, investigaciones que datan de 1963, cuando inicié mi trabajo sobre el Barniz de Pasto, y que he continuado desde entonces en numerosos lugares de Colombia.

2. Criterios para la Clasificación.

El Museo presenta en una sala del primer piso algunas muestras de la cultura material de los indígenas colombianos (1), y en cuatro salas del segundo piso, las artesanías populares (1a) de las distintas regiones del país, como también algunos ejemplares de artesanías cultas (1b).

Clasificación de las artesanías populares. En un país donde, al lado de los varios rasgos y complejos culturales que singularizan algunas de sus regiones, existen también los rasgos y complejos que determinan numerosos comunes denominadores culturales en su territorio, no resulta suficientemente interesante establecer una clasificación de

(1) Mora de Jaramillo, Yolanda, 1969, pp.10-13
 (1a) ibid, pp.13-14
 (1b) ibid, pp.14-16

sus artesanías que siga un criterio geográfico —mostrar todo lo proveniente de un sector geográfico— (1c), pues necesariamente se cae en la monotonía con el despliegue de elementos que se repiten en muchos de los lugares representados. El criterio que se siguió fue entonces el descriptivo, en su aspecto estructural que comprende las características determinadas por la materia prima de que está hecho un objeto y las técnicas aplicadas en su manufactura (2). Este criterio permite una satisfactoria sistematización, de evidente aplicación didáctica, factor muy importante en la planeación de un museo, y puede ser fácil y atractivamente matizado con algunas series comparativas (3), —que muestran las diferentes soluciones dadas a un mismo problema— como efectivamente se hizo con el conjunto de sombreros, en la sección de Cestería. Así, este conjunto muestra todos los sombreros producidos en el país, lo que permite comparar las distintas soluciones o respuestas que el hombre colombiano, de diferentes medios geográficos, ha dado a la necesidad de protección o adorno de su cabeza, utilizando diferentes materiales y técnicas (4).

Clasificación de las Artesanías Indígenas. La función que un objeto presta dentro de la cultura indígena que lo elaboró fue la base del criterio para su presentación. O dicho en otras palabras, el objeto se presenta en su interrelación funcional, dentro de la estructura cultural en que funciona, mostrando su significación frente a la totalidad de la cultura (5). Así, se planeó presentar los instrumentos musicales y los ornamentos personales con un texto que explica los elementos comunes a las fiestas de los grupos indígenas de la región amazónica de Colombia. Y los diferentes objetos utilizados para el aprovechamiento de la yuca amarga, se relacionan entre sí con la explicación del proceso que va desde que se arranca hasta que se consume en forma de arepas o de harina.

Advertimos que las muestras de la cultura material de los indígenas colombianos de que disponía el Museo no eran muy numerosas, y que la mayor parte de ellas provenían de la zona amazónica y en mayor cantidad del Vaupés; por esta razón, es sobre esta región que han sido escritas la mayor parte de las explicaciones, tales como son las enunciadas anteriormente y las referentes al consumo del yajé.

Para cada una de las dos secciones, la popular y la indígena, se elaboró una breve alusión histórica y un mapa con la localización de los lugares principales donde tradicionalmente se practica el oficio.

Cuando fue posible, se presentó un cuadro clasificatorio de las técnicas, y se procedió a la explicación de éstas, ilustrándolas con la presencia de las artesanías que se elaboran en Colombia.

3. Metodología.

a) La observación personal en numerosos talleres de artesanos populares y cultos en diferentes lugares del país, a quienes debo mis agradecimientos por la gentileza en aceptarme en medio de sus faenas, y por la buena voluntad para explicarme cada una de las etapas del proceso de fabricación. Quiero resaltar la gentileza de Helena Ceballos, profesora de Textiles, por el tiempo que dedicó para explicarme algunos aspectos del

- (1c) Piddington, Ralph, 1957, Vol. II, p. 512
- (2) Fuchs, Helmuth, 1960, pp.37-38
- (3) Piddington, Ralph, 1957, pp.511,513
- (4) *ibid*, pp. 511,513
- (5) Frese, H.H., 1960, pp.65,67,148

tejido y la atención con la que revisó el texto correspondiente.

b) Entrevistas con dirigentes artesanales y artesanos en diferentes ferias y exposiciones.

c) Investigación bibliográfica.

- (1) *ibid.*, p.30 y Duque Gómez, Luis, 1955, pp.23-25
- (10) Kugel, op. cit., p.32
- (11) Kugel, op. cit., p.32
- (12) Kugel, op. cit., p.32
- (13) Kugel, op. cit., p.32
- (14) Kugel, op. cit., p.32
- (15) Kugel, op. cit., p.32
- (16) Kugel, op. cit., p.32
- (17) Kugel, op. cit., p.32
- (18) Kugel, op. cit., p.32
- (19) Kugel, op. cit., p.32
- (20) Kugel, op. cit., p.32
- (21) Kugel, op. cit., p.32
- (22) Kugel, op. cit., p.32
- (23) Kugel, op. cit., p.32
- (24) Kugel, op. cit., p.32
- (25) Kugel, op. cit., p.32
- (26) Kugel, op. cit., p.32
- (27) Kugel, op. cit., p.32
- (28) Kugel, op. cit., p.32
- (29) Kugel, op. cit., p.32
- (30) Kugel, op. cit., p.32
- (31) Kugel, op. cit., p.32
- (32) Kugel, op. cit., p.32
- (33) Kugel, op. cit., p.32
- (34) Kugel, op. cit., p.32
- (35) Kugel, op. cit., p.32
- (36) Kugel, op. cit., p.32
- (37) Kugel, op. cit., p.32
- (38) Kugel, op. cit., p.32
- (39) Kugel, op. cit., p.32
- (40) Kugel, op. cit., p.32
- (41) Kugel, op. cit., p.32
- (42) Kugel, op. cit., p.32
- (43) Kugel, op. cit., p.32
- (44) Kugel, op. cit., p.32
- (45) Kugel, op. cit., p.32
- (46) Kugel, op. cit., p.32
- (47) Kugel, op. cit., p.32
- (48) Kugel, op. cit., p.32
- (49) Kugel, op. cit., p.32
- (50) Kugel, op. cit., p.32
- (51) Kugel, op. cit., p.32
- (52) Kugel, op. cit., p.32
- (53) Kugel, op. cit., p.32
- (54) Kugel, op. cit., p.32
- (55) Kugel, op. cit., p.32
- (56) Kugel, op. cit., p.32
- (57) Kugel, op. cit., p.32
- (58) Kugel, op. cit., p.32
- (59) Kugel, op. cit., p.32
- (60) Kugel, op. cit., p.32
- (61) Kugel, op. cit., p.32
- (62) Kugel, op. cit., p.32
- (63) Kugel, op. cit., p.32
- (64) Kugel, op. cit., p.32
- (65) Kugel, op. cit., p.32
- (66) Kugel, op. cit., p.32
- (67) Kugel, op. cit., p.32
- (68) Kugel, op. cit., p.32
- (69) Kugel, op. cit., p.32
- (70) Kugel, op. cit., p.32
- (71) Kugel, op. cit., p.32
- (72) Kugel, op. cit., p.32
- (73) Kugel, op. cit., p.32
- (74) Kugel, op. cit., p.32
- (75) Kugel, op. cit., p.32
- (76) Kugel, op. cit., p.32
- (77) Kugel, op. cit., p.32
- (78) Kugel, op. cit., p.32
- (79) Kugel, op. cit., p.32
- (80) Kugel, op. cit., p.32
- (81) Kugel, op. cit., p.32
- (82) Kugel, op. cit., p.32
- (83) Kugel, op. cit., p.32
- (84) Kugel, op. cit., p.32
- (85) Kugel, op. cit., p.32
- (86) Kugel, op. cit., p.32
- (87) Kugel, op. cit., p.32
- (88) Kugel, op. cit., p.32
- (89) Kugel, op. cit., p.32
- (90) Kugel, op. cit., p.32
- (91) Kugel, op. cit., p.32
- (92) Kugel, op. cit., p.32
- (93) Kugel, op. cit., p.32
- (94) Kugel, op. cit., p.32
- (95) Kugel, op. cit., p.32
- (96) Kugel, op. cit., p.32
- (97) Kugel, op. cit., p.32
- (98) Kugel, op. cit., p.32
- (99) Kugel, op. cit., p.32
- (100) Kugel, op. cit., p.32

I — ARTESANIAS POPULARES

Observaciones preliminares

Las cosas que el hombre elabora con sus manos constituyen la cultura material indispensable en todo grupo humano para el funcionamiento de las instituciones o sistemas económico, familiar, social, político, educativo, religioso, de recreación, etc., que hacen posible la vida social de ese grupo (6). Esta cultura material es producto de la artesanía, y en épocas recientes también de la industria, y refleja el pasado de un pueblo, sus tradiciones; las diferentes influencias culturales que ha sufrido; los productos naturales o industriales de que ha podido disponer; su tendencia o resistencia al cambio ante los contactos con extraños; sus afanes, creencias, actitudes y sentimientos.

Nuestra artesanía, como nuestra cultura, se ha desarrollado sobre las pautas de la cultura occidental llegada a nuestro territorio con los conquistadores españoles, pero en ella han perdurado numerosos rasgos culturales de nuestros antepasados aborígenes. De ellos el español adoptó aquellos elementos materiales que por ser funcionales y económicos le ayudaron a resolver con mayor eficacia los problemas propios de las nuevas condiciones de vida (7). Para alimentarse adoptaron la papa, el maíz, la yuca, etc.; para algunas de sus viviendas, el bahareque, y para los menesteres de la vida diaria, los productos de la cerámica, el tejido y la cestería aborígen. Es por eso por lo que las artes y oficios constituyen en América Hispana una verdadera amalgama de elementos españoles e indígenas, salpicada o enriquecida luego con algunos componentes africanos, llegados con los esclavos negros, y con otros orientales y europeos, llegados por conducto del comercio colonial, los primeros, y especialmente a partir del siglo XIX los segundos.

Esta variedad de influencias, materializadas en motivos y estilos, fueron asimiladas y luego expresadas por nuestros artesanos por medio de técnicas y normas estéticas que en los centros urbanos rectores se ceñían a la enseñanza académica erudita, pero que en poblaciones apartadas y en ambientes rurales se volvieron más laxas permitiendo soluciones peculiares y locales (8). Así se fueron conformando en todos los órdenes de la plástica las artes populares colombianas. Pero si los españoles mantuvieron utensilios y algunas técnicas aborígenes, en cambio suprimieron sistemáticamente toda la simbología religiosa nativa (9) que pudiera obstaculizar o retardar su empeño conquistador y evangélico, sustituyéndola pronta y enérgicamente por los símbolos de la nueva fe. Esto explica por qué, solo por excepción, no se encuentran en nuestras artesanías coloniales ni en la prolongación republicana de ellas los símbolos del arte aborígen. Solo en el presente siglo, como consecuencia de los movimientos indigenistas (10) y debido a la labor de artistas que quisieron aprovechar y divulgar los motivos precolombinos, dichos elementos se incorporaron a la artesanía nacional, a semejanza de lo ocurrido con anterioridad en otros países hispanoamericanos (11).

- (6) Piddington, Ralph, op. cit., pp. 484,487-489
- (7) Foster, George M., 1962, pp.44-45, 392
- (8) Gil Tovar, F. y Arbeláez Camacho, Carlos, 1968, p.203
- (9) Kubler, George, 1961, pp. 15 y Duque Gómez, Luis, 1955, pp.32-33
- (10) Kubler, op. cit., p.32
- (11) ibid, p.30 y Duque Gómez, Luis, 1955, pp.32-33

CORDELERIA

Cordelería es el conjunto de operaciones como peinar, estirar, torcer, por las cuales se reúnen fibras de cualquier clase para formar un hilo o cuerda(12). El procedimiento más rústico es torcerlas con los dedos y también entre la palma de la mano y el muslo. Un paso más avanzado es el de torcer las fibras por medio del huso que proporciona un movimiento circular alterno. La culminación en el proceso es el empleo de la rueca que proporciona un movimiento circular continuo (13).

Una vez que el hilo está torcido se devana para formar madejas que faciliten su teñida. Luego se forman las bolas para los usos corrientes de costura, bordado o tejido a mano, o se pasa el hilo a bobinas o cañuelas para el tejido en telar.

Para hacer lazos gruesos y largos o cables se utilizan hilos ya torcidos. Se hacen con la ayuda de la tarabita, dispositivo que vino de España en los tiempos coloniales, y que por presentar ventajas frente al simple torcido de la fibra sobre el muslo fue incorporado prontamente en la nueva cultura mestiza (14).

Ejemplo: lazos

Trabajos elaborados con lazos: tapetes, cabuyas, individuales, adornos para la pared.

TEJIDOS

Tejidos son todos los productos que resultan de la disposición regular de hebras, hilos o fibras, sean éstos de origen *animal* (lana de ovejas, pelo de camello, llama, alpaca y vicuña; crin de caballo y seda); o de origen *vegetal* (algodón, cáñamo, lino, fique, etc.), o en la actualidad de fibras *artificiales* (vidrio, nylon, etc.) (15).

Origen de los tejidos Colombianos. Los tejidos en Colombia ofrecen una gran variedad, resultado del encuentro en este campo de la herencia indígena y del aporte español. Los relatos de los primeros cronistas de Indias que describen el vestido de algodón de los indígenas; sus referencias a un comercio de mantas muy desarrollado entre los nativos; el empleo que estos hacían de ellas para cumplir con el tributo exigido por los encomenderos, y los hallazgos arqueológicos de numerosos volantes de huso en huacas o sepulturas confirman la existencia en el territorio colombiano de una tejeduría muy desarrollada a la llegada de los españoles (16).

Contrariamente a lo que ocurrió en otros campos, como la orfebrería, aquella actividad no se extinguió con la Conquista, tuvo una vigorosa existencia durante la Colonia que se prolongó durante el primer siglo de la República, y de ella nos quedan supervivencias valiosas.

Los indígenas colombianos tenían el telar de cintura, pero aceptaron el telar español (17), como aceptaron varias técnicas que eran obviamente superiores a las aborígenes (18). Aunque el huso de contrapeso y el telar indígena sobreviven en algunas regiones de Hispanoamérica, la rueca y el telar español y las técnicas de tejidos llegadas de Castilla, Extremadura y Andalucía, se generalizaron desde muy temprano

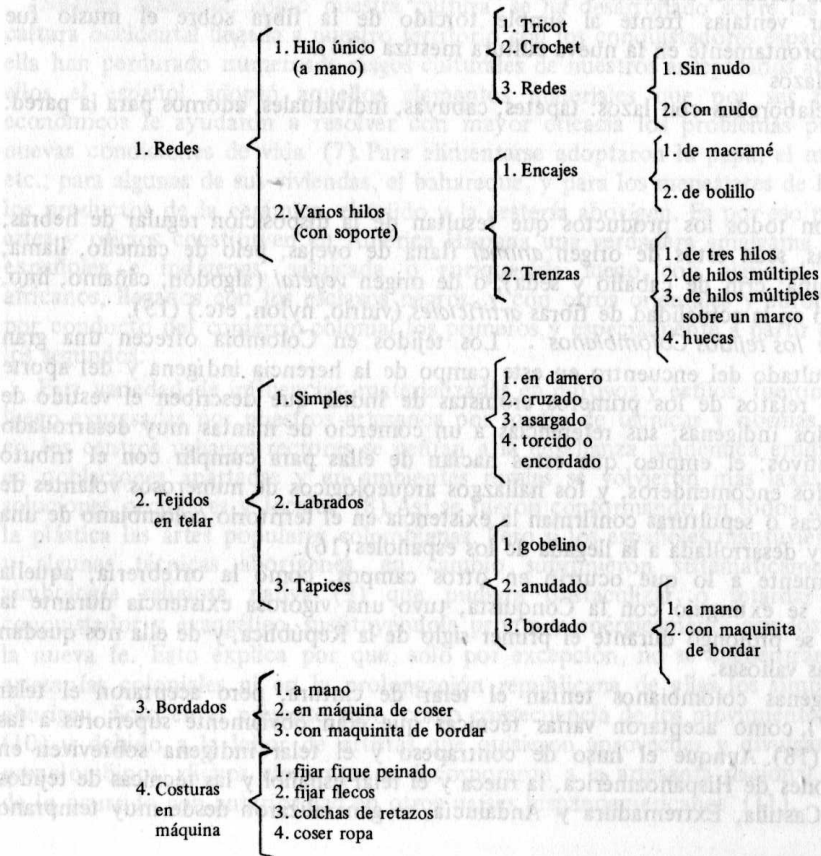
- (12) Leroi-Gourhan, André, 1943, p.259
- (13) ibid, p.260 y Montandon, George, 1934, p.528
- (14) Foster, George M., op. cit., pp.170, 182
- (15) Montandon, George, op. cit., pp. 322-326
- (16) Duque Gómez, Luis, 1965, pp. 263,268 y ss.
- (17) Foster, George M. op.cit. p.23
- (18) ibid, pp. 391-392

entre la nueva población mestiza (19), de la misma manera que los vestidos del sur de España fueron el modelo para muchos trajes populares no solo de Colombia sino de Suramérica (20).

Con la introducción de la oveja, los tejidos de lana suministraron mayor comodidad al vestido de indígenas y mestizos. La llegada de esclavos negros introdujo en el nuevo continente la influencia de vestidos africanos en algunas áreas, como la del mar Caribe. Tal es el caso del traje guajiro en Colombia (21).

En lo referente a las redes de pescar, se adoptaron los modelos llegados de las costas de Andalucía (22).

Clasificación de los tejidos artesanales en Colombia



(19) *ibid.*, pp. 179-180, 182-183

(20) *ibid.*, pp. 396

(21) Jiménez de Muñoz, Edith e Iregui de Holguín, Cecilia, 1972, p.198

(22) Foster, George M., *op. cit.*, p.22

1. **Redes:**
Hilos dispuestos regularmente a la mano, con la ayuda de agujas de tejer, de crochet, de coser.

1.1. Hilo único. (A la mano)

1.1.1. Tricot: con dos agujas.

Ejemplo: Monteras de Guatativa (Cundinamarca y Boyacá).

1.1.2. Crochet: con una aguja.

Ejemplo: Prendas de vestir, tapices de El Juncal, Funza (C/marca.)

1.1.3. Redes

1.1.3.1. Red sin nudo

Con un hilo ensartado generalmente en una aguja gruesa de acero se hace una lazada o puntada de guirnalda sin nudo que va avanzando en espiral.

Ejemplo: Mochila costeña. (Fig.1) Algunas hamacas de la Costa y de los Llanos. (Fig.2)

1.1.3.2. Red con nudo.

Cada vez que se entrecruzan dos elementos hay un nudo. Ejemplo: Redes de pescadores, frivolidad, encaje de aguja.

1.2. Varios hilos: Entrecruzados de manera variada y con algún soporte.

1.2.1. Encajes.

1.2.1.1. De macramé

Consiste en hacer nudos en hilos o cuerdas múltiples verticales, anudadas a su vez a una cuerda horizontal, y sobre un soporte, para crear tejidos como encaje. Durante siglos se ha cultivado en el área del Mediterráneo europeo, donde tradicionalmente se enseña en conventos y escuelas. Ha sido también, por excelencia, un trabajo de marineros. Después de casi haber desaparecido se popularizó a fines del siglo XIX, especialmente en Italia, de donde se exportó a Suramérica y a California. Perdió importancia con el auge de la decoración moderna, pero en los últimos años su técnica ha sido considerada como un nuevo medio para crear texturas y formas (23).

En Colombia, el pañolón negro con flecos de galones de seda tejidos en macramé, de algunas regiones como Boyacá y Cundinamarca, es una supervivencia popular de los pañolones traídos de España para ser usados en un principio por las altas clases sociales. Con el correr de los tiempos pasó a ser una prenda de las clases populares urbanas y rurales, de donde ha vuelto a resurgir, con la variante de los colores, como elemento del atuendo femenino moderno.

1.2.1.2. De bolillo. Conjunto de hilos entrecruzados de manera variada. Se trabaja sobre una almohadilla. Cada hilo de los que entran en su elaboración se desenvuelve de un bolillo o pequeño huso de contrapeso.

(23) Harvey, Virginia, 1967

Vino de Flandes a España en el siglo XVI. De España pasó a América.

Ejemplo: Bolillo de Fresno (Tolima), Garzón (Huila) y Sabaneta (Antioquia)

1.2.2. Trenzas

1.2.2.1. De tres hilos. Hecha en la mano (Fig.3)

Ejemplo: Alpagatas, tapetes de Tipacoque

1.2.2.2. De hilos múltiples. El soporte solo sostiene una extremidad de los hilos y mantiene tensa la trenza.

1.2.2.3. De hilos múltiples sobre un marco. El soporte es un cuadro sobre el que están tendidos los hilos verticales o urdimbre, de cuyo entrecruzamiento, hecho con los dedos, resulta la trenza.

Es la transición al telar completo. (Fig.4)

Ejemplo: Mochilas de fique y faldas de Guacamayas (Boyacá)

1.2.2.4. Hueca. Con la ayuda de un soporte. (Fig.5)

Ejemplo: Cíngulos.

2. Tejidos:

Entrecruzamiento regular de hilos —urdimbre y trama— hecho en un telar (cuadro de tensión o de suspensión de hilos).

2.1. Tejidos simple. La trama (hilo horizontal) sin torsión, pasa alternativamente por encima y por debajo de los hilos tensores de la urdimbre (hilos verticales) y va de un extremo a otro del tejido. El aspecto de la tela resulta de las combinaciones fundamentales, damero, cruzado, asargado, o de la combinación de ellas.

2.1.1. Tejido en *damero* 1 x 1: 1 cogido y 1 saltado.

Un elemento fijo (urdimbre) es alternativamente *cogido* o sacado hacia adelante y *saltado* o dejado atrás por un elemento móvil (trama). (Fig.6)

Ejemplo: Costales de fique

2.1.2. Tejido *cruzado*: 2 x 2: 2 cogidos y 2 saltados.

Dos elementos fijos (urdimbre) son alternativamente *cogidos* o sacados hacia adelante y *saltados* o dejados atrás por un elemento móvil, (trama); en la hilera siguiente el salto o la cogida se hace corriéndose en un hilo de la urdimbre. (Fig.7).

2.1.3. Tejido *asargado*: 1 x 2 o más: 1 saltado, 2 o más cogidos. Un elemento fijo (urdimbre) es alternativamente *saltado* o dejado atrás y dos o más elementos fijos son *cogidos* o sacados hacia adelante por el elemento móvil, (trama); en la hilera siguiente el primer salto se hace corriéndose en un hilo de la urdimbre.

A medida que la tela simple va siendo tejida se le pueden introducir con los dedos elementos—trama suplementarios, que dos o tres centímetros después se vuelven a sacar, lo que origina como unos flecos.

Un reciente procedimiento para lograr más rápidamente estos flecos consiste en que después de lanzar una trama, con un palo muy delgado introducido a intervalos cortos entre los hilos de la urdimbre, se sacan hacia adelante, tirando de esa última trama,

unas argollas que al cortarse forman los flecos. Unas veces éstos se dejan sueltos, como en los divisorios y árboles de Navidad de San Jacinto. Otras veces se fijan a la misma tela, después de ser quitada del telar, por medio de costuras a máquina, como en algunos pellones de la Costa. En otras ocasiones el hilo trama es remplazado por varillas de madera, como en los divisorios de San Jacinto, (Lám. I: 1).

2.1.4. Tejido *torcido* o *encordado*: Los elementos móviles de la trama, torcidos, pasan alternativamente y encontrándose, por encima y por debajo del elemento fijo de la urdimbre. El aspecto del tejido es predominantemente de trama, en el que es difícil ver el hilo vertical. (Fig.8)

Ejemplo: Algunas mantas

2.2. Tejido labrado. (Con dibujos en el mismo tejido: brocado, damasco). Por medio de operaciones manuales suplementarias se levantan o sacan hacia adelante, a su debido tiempo y según el labrado deseado, hilos de la urdimbre suplementarios para producir a voluntad los dibujos no previstos en el juego de los lizos. Ejemplo: Chumbes de Sibundoy

2.3. Tapices.

2.3.1. Gobelino. (El dibujo resulta del tejido mismo).

Se ejecuta en telar vertical y muy raramente en horizontal. La trama no va necesariamente de un extremo al otro del tejido, sino que las varias bobinas, con distintos colores o texturas, con las que se trabaja independientemente y a distintos niveles y que se pasan con los dedos, van determinando el dibujo y el fondo.

Ejemplo: Gobelinos de Olga Amaral, Stella de Parra. Y últimamente los tejidos por niñas campesinas de la vereda de San Isidro, La Calera (Cundinamarca), que al parecer son la primera muestra de esta técnica en medios populares.

2.3.2. Tapices anudados. El dibujo resulta del tejido mismo. Habitualmente se hace en telar vertical. Con los dedos se reúnen dos o otros elementos de la urdimbre y se anudan con una hebra de lana que se corta después de cada nudo, y que va cambiando de color según la muestra deseada. Después de una fila de nudos siempre van una o varias hileras de trama. El número de hilos de urdimbre que se coge en cada nudo; el grosor de la lana que anuda y el largo de la mecha; el grosor de la trama y el número de hileras de trama entre una y otra hilera de nudos, varían según la calidad deseada (Fig. 9) y (Lám. I: 2).

Ejemplo: Tapetes de Pasto, Salamina; gualdrapas de Boyacá, Nariño. Tapetes de Marlene Hoffman, Olga de Amaral, Graciela Samper, Stella de Parra.

2.2.3. Bordado

2.3.3.1. Tapices bordados a mano por las campesinas de la vereda El Juncal, Funza.

2.3.3.2. Tapices bordados o de aguja. Sobre un tejido simple, templado sobre un marco horizontal, se traza el dibujo. Con una maquinita de bordar se bordean y llenan las zonas de los dibujos y también se llena el fondo.

Ejemplo: Tapetes y tapices de Marlene Hoffman.

3. Bordados

Trabajo de aguja de coser ejecutado sobre una tela terminada.

3.1. A mano.

Ejemplo: Bordados en enaguas y blusas campesinas. Bordados en manteles y ropa de cama, de Pasto.

Bordados de Fonquetá

Pequeños tapices bordados de la vereda El Juncal, Funza (Cundinamarca).

3.2. En máquina de coser:

Ejemplo: Capelladas de las alpagatas de Santander. Blusas de vestidos campesinos.

3.3. Con maquinita de bordar.

Ejemplo: Cojines, tapetes y tapices.

4. Costuras en máquina

4.1. Se fijan capas delgadas de fique enredado o peinado. Así se forma una especie de tela, obviamente menos resistente que una tela tejida, pero que presta sin embargo algunos usos.

Ejemplo: Carpetas, sombrillas, sombreros, carteras, vestidos de fique de Agua de Dios y de Cali.

4.2. A un tejido simple se fijan flecos de hilos para formar pellones (en la Costa).

4.3. Se cosen retazos para formar colchas. También se cosen a mano.

4.4. Se cose toda clase de ropa.

Agrupaciones de Trabajadoras

Los últimos años de la década 1960-1970 presenciaron una marcada tendencia a la agrupación de trabajadoras en el campo de los tejidos, fenómeno que posiblemente refleja los ensayos cooperativistas impulsados en el país en otros medios socio-económicos.

Unas veces la iniciativa para estas agrupaciones partió de entidades oficiales como la Caja Agraria, que perseguía enseñar a utilizar de mejor manera sus créditos; otras, la idea partió de entusiastas promotores, generalmente dueños de fincas de las vecindades del núcleo proyectado; en otra ocasión fue una joven del Cuerpo de Paz quien organizó un Club de Artesanía, y en otra instancia fueron las mismas mujeres campesinas quienes por iniciativa propia se reunieron y pusieron a funcionar su grupo.

Algunas de estas organizaciones tienen su centro en el campo, a donde confluye el personal de una vereda y en ocasiones hasta del área urbana; otras lo tienen en una población donde se congregan las campesinas de los alrededores y también algún personal urbano, pero todas coinciden en sus finalidades, inspiradas en el deseo de superación personal y de progreso de la comunidad. (Véase mapa).

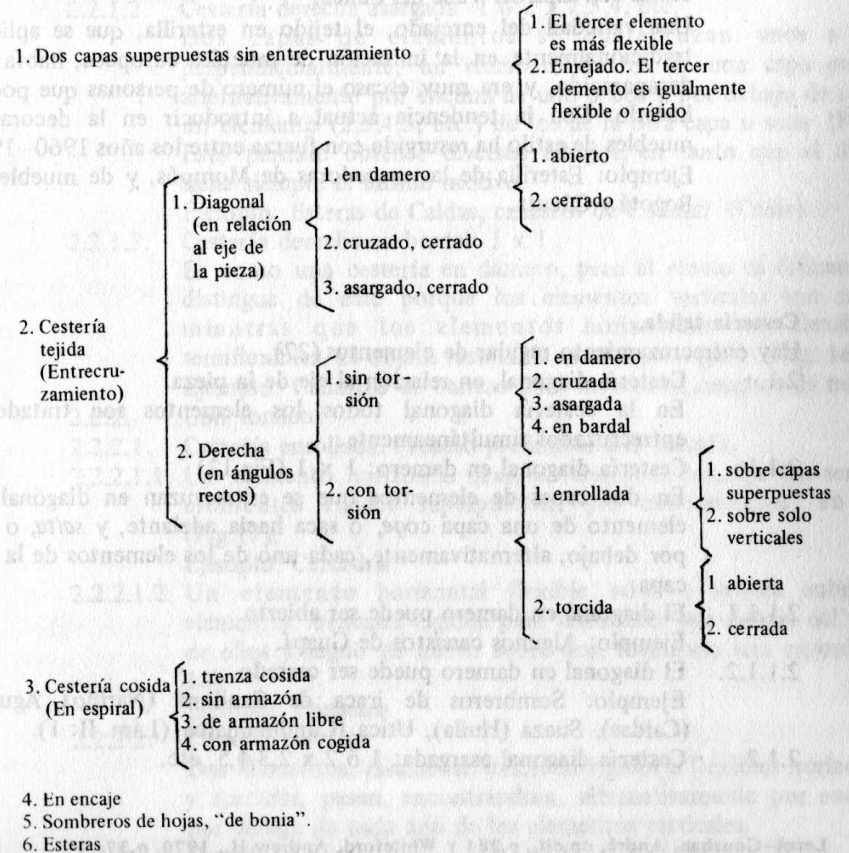
CESTERIA.

La cestería comprende los productos resultantes del entrecruzamiento regular de pajas, juncos o bejucos completos o reducidos a tiras. También del entrecruzamiento de varillas o tiras obtenidas por la división longitudinal de cañas, hojas de palma y otras plantas, o de cortezas de árboles.

En Colombia, como en el resto de Suramérica, el material para la cestería proviene principalmente de las hojas y fibras de varias palmas.

La variedad de técnicas y diseños de la cestería del continente americano, resultado de una tradición aborígen muy desarrollada y fuerte, era superior a la española a la llegada de los colonizadores. Casi todas las técnicas que existen actualmente en cestería en Hispanoamérica eran ya empleadas por los indígenas y de la cultura conquistadora solo se tomó el empleo de ciertos instrumentos como la aguja de acero y alguna clase de colorantes (24).

CLASIFICACION DE LA CESTERIA TRADICIONAL DE COLOMBIA.



1. **Capas superpuestas sin entrecruzamiento. (25)**
 - 1.1. Cuando se tienen dos capas de elementos rígidos no puede haber entrecruzamiento. Se reúnen entonces dos capas superpuestas en ángulo recto por medio de un tercer elemento de mayor flexibilidad que avanza en espiral. (Fig. 10)
Ejemplo: Cercados, paredes, techos, fondos de cestos para cargas pesadas.
 - 1.2. Enrejado. Dos capas superpuestas diagonalmente y sin entrecruzamiento se reúnen por medio de una tercera capa horizontal, de igual grado de rigidez o de flexibilidad, que *toma*, o saca hacia adelante, todos los elementos que van en una dirección y *salta*, o deja atrás, sobre todos los elementos que van en la otra dirección. Puede ser abierta o separada. El enrejado es una transición entre la cestería de capas superpuestas y la cestería tejida (26). (Fig. 11).
Ejemplo: canastos de carrizo de Sucre y de majagua de Córdoba, cestas con tapa del Valle del Cauca.
Una variedad del enrejado, el tejido en esterilla, que se aplicaba tradicionalmente en la imitación de muebles europeos, había casi desaparecido, y era muy escaso el número de personas que podían hacerlo. Con la tendencia actual a introducir en la decoración muebles de estilo ha resurgido con fuerza entre los años 1960-1970.
Ejemplo: Esterilla de las mecedoras de Mompós, y de muebles de Bogotá y Cúcuta.

2. **Cestería tejida.**
Hay entrecruzamiento regular de elementos (27).
 - 2.1. Cestería diagonal, en relación al eje de la pieza.
En la cestería diagonal todos los elementos son tratados o entrecruzados simultáneamente.
 - 2.1.1. Cestería diagonal en damero: 1 x 1 (Fig.12)
En dos capas de elementos que se entrecruzan en diagonal, un elemento de una capa *coge*, o saca hacia adelante, y *salta*, o deja por debajo, alternativamente, cada uno de los elementos de la otra capa.
 - 2.1.1.1. El diagonal en damero puede ser abierto.
Ejemplo: Algunos canastos de Guapí.
 - 2.1.1.2. El diagonal en damero puede ser cerrado.
Ejemplo: Sombreros de iraca de Sandoná (Nariño), Aguadas (Caldas), Suaza (Huila), Utica (Cundinamarca, (Lám. II: 1).
 - 2.1.2. Cestería diagonal asargada: 1 ó 2 x 2,3,4,5, etc.

(25) Leroi-Gourhan, André, op.cit., p.281 y Whiteford, Andrew H., 1970, p.37
 (26) Leroi-Gourhan, André, op.cit., p.285 y Montandon, George, op.cit. p.496
 (27) Leroi-Gourhan, op.cit., p. 282

En dos capas de elementos que se entrecruzan en diagonal, un elemento de una capa *coge* o saca hacia adelante uno o dos y *salta* o deja por debajo, alternativamente más de un elemento (2,3,4,5,etc.) de los de la otra serie (Fig.13). Esto permite obtener diversos dibujos, en tanto que el damero tiene siempre el mismo motivo.
Ejemplo: Algunos canastos de Guapí, esterilla en trenza de esparto para pisos.

- 2.2. Cestería derecha o en ángulos rectos
 - 2.2.1. Sin torsión.
 - 2.2.1.1. Cestería derecha en damero: 1 x 1. Dos series de elementos se entrecruzan unos a otros perpendicularmente, un elemento de los de una serie pasando alternativamente por encima y por debajo de los elementos de la otra serie. Corresponde exactamente a una tela tejida simple en damero. Técnica ampliamente distribuida (Fig.14).
Ejemplo: Chinas para avivar el fuego.
 - 2.2.1.2. Cestería derecha asargada: 1 ó 2 x 2,3,4, etc.
Dos capas de elementos se entrecruzan unos a otros perpendicularmente, un elemento de los de una capa pasando alternativamente por encima de uno o dos y por debajo de más de un elemento (2,3,4,5, etc.) de los de la otra capa o serie (Fig.15). Esto permite obtener diversos dibujos, en tanto que el damero tiene siempre el mismo motivo.
Ejemplo: Esteras de Caldas, canastos de Codazzi (Cesar)
 - 2.2.1.3. Cestería derecha en bardal: 1 x 1
Es como una cestería en damero, pero el efecto es diferente. Se distingue de éste porque los elementos verticales son rígidos, mientras que los elementos horizontales son flexibles o semiflexibles. El objeto resultante es siempre rígido (Fig. 16).
Ejemplo: Canastos de carrizo para mercados, canastos de mimbre.
 - 2.2.2. Con torsión
 - 2.2.2.1. Cestería enrollada. Proceso preliminar a la torcida.
 - 2.2.2.1.1. Un elemento horizontal flexible, raramente dos, fija dos series de elementos rígidos superpuestos, (no entrecruzados) en cruz (Fig.17).
Ejemplo: Cercados
 - 2.2.2.1.2. Un elemento horizontal flexible salta o avanza sobre dos elementos verticales rígidos para retroceder por debajo del último de ellos y seguir de nuevo sobre dos, formando una espiral (Fig. 18).
Ejemplo: Canastos
 - 2.2.2.2. Cestería torcida.
Dos elementos, raramente tres, semirrígidos o flexibles horizontales y *torcidos*, pasan, encontrándose, alternativamente por encima y por debajo de cada uno de los elementos verticales.
 - 2.2.2.2.1. Cerrado.
Ejemplo: Canastos, loncheras.

2.2.2.2.2. Abierto (Fig. 19).

Ejemplo: Capotas de coches de mimbre (28).

3. Cestería cosida en espiral (29).

Fibras delgadas de palma, juncos, pajas o fique son reunidas en un manojo, gajo o trenza que se va enrollando en espiral. Cada porción de la espiral es cosida a la porción inferior o anterior por medio de puntadas (Fig. 20), (Lám. II: 2)

3.1. Con trenza. (Dibujo)

Por lo apretado del tejido en trenza, el producto es semirrígido.

Ejemplo: Sombreros de trenza, bolsos, suelas de alpargatas y alfombras de Tipacoque.

3.2. Sin armazón. (Dibujo)

Alrededor de un círculo pequeño se va avanzando con puntadas en guimaldas (Fig. 21). Da lugar a bolsas flexibles.

Ejemplo: Mochilas de majagua.

3.3. De armazón libre. (Dibujo)

El hilo que cose una vuelta a la otra *no* atraviesa el manojo de fibras (Fig. 22). El producto es rígido.

3.4. Con armazón cogida. (Dibujo)

El hilo que cose una vuelta a la otra, atraviesa el manojo de fibras. (Fig. 23). Da lugar a recipientes rígidos.

Ejemplo: Canastos, sombreros, sombreros de tapia pisada

4. Cestería en encaje.

Se trabaja con aguja de acero. Sigue la técnica de entrecruzamiento del encaje. En lugar de los hilos gruesos que en el encaje de hilos sirven de soporte a los otros hilos más delgados que delinean las figuras, se colocan unos alambres forrados con hebras finas de iraca.

Ejemplo: Cestería de Usiacurí.

5. Sombreros de hojas.

Sobre una armazón de cañas se superponen hojas que en unos casos se fijan entre sí con espinas (30), y en otros casos, por costuras con fibras vegetales muy delgadas. En la parte externa, sobre el plato, cilindro y el ala, como decoración, van hojas de otros dos colores.

Ejemplo: Sombreros "de bonía" de Guapí (Cauca).

Sombreros

El conjunto de sombreros nos muestra las diferentes soluciones dadas en Colombia a la necesidad de cubrirse y adornarse la cabeza. Se presentan diferentes materiales, técnicas y formas. El aprovechamiento de algunos de estos materiales como la iraca, en

(28) Montandon, George, op.cit., 496-500

Leroi-Gourhan, op.cit., pp.282-286

Whiteford, Andrew H., op.cit., p.33-37

(29) Montandon, George, op.cit., p.500

Leroi-Gourhan, André, op.cit., pp.286-287

Whiteford, Andrew H., op.cit., pp. 38-39

Handbook of South American Indians, Vol.V, 1949, p.776

(30) Jiménez de Muñoz, Edith e Iregui de Holguín, Cecilia, 1972, p.244

distintos lugares del país, dio origen a manufacturas que, al constituirse en una importante fuente de ingresos económicos para amplios sectores de la población, quedaron íntimamente ligadas a la tradición de nuestro pueblo. Varias de ellas tuvieron considerable desarrollo en el siglo pasado, (30a) como la de sombreros de nacuma de Zapatoca y Barichara (Santander), en la actualidad casi extinguida; otras como la de sombreros de Suaza (Huila), Aguadas (Caldas) y Sandoná (Nariño), cuyas calidades pudieron imponerse en los mercados extranjeros, se vieron por un tiempo disminuidas ante la competencia de los sombreros industriales. En la actualidad los sombreros de iraca reciben el estímulo de más amplios mercados, para atender a los cuales renuevan sus modelos e introducen colores.

Esteras elaboradas en telar.

En la elaboración de ciertos tipos de estereras como las de hoja de palma, llamadas "de chingalé" y las de juncos se utilizan otros elementos como la piola o la cabuya delgada, cuya flexibilidad hace demasiado difícil y demorado el trabajo a la mano. Se necesita entonces de un telar que mantenga templadas estas cuerdas flexibles, verticales que constituyen la urdimbre del tejido (31). Las fibras de palma o los juncos forman la trama.

Ejemplo: Esteras "de chingalé" de los departamentos de Magdalena y Cesar; estereras de juncos de las fibras de las riberas de las lagunas de Fúquene y Suesca.

Muebles de mimbre

La elaboración de los muebles de mimbre, en la que entran diversas técnicas de tejido, se desarrolló inicialmente de la reparación e imitación de los importados, principalmente de Alemania en el primer cuarto del siglo, se hacía en diversos sitios del país. Cúcuta tiene un puesto de avanzada en esta artesanía que ha logrado también importancia en Ibagué, Barranquilla y Bogotá. Recientemente se nota en Ibagué un impulso considerable en cantidad y variedad de muebles, que como los de La Virginia, Risaralda, también de tiempos muy recientes, muestran una inspiración exótica -oriental- de gran atractivo.

CERAMICA

Para preparar la cerámica se utiliza la arcilla, sola o mezclada con sustancias orgánicas (paja, hierbas secas, cenizas, conchas marinas molidas, aserrín) o con sustancias minerales (arena, feldespato, caolín, granos silicosos de esponjas). La masa así formada y, con la ayuda de agua, *modelable* en el momento de elaborar la vasija, se somete a un proceso de cocción o cochura en un horno para darle un estado *sólido* permanente (32).

La cerámica popular de Colombia, como la del resto de Hispanoamérica, ofrece una gran riqueza y variedad, resultado de la unión de la tradición indígena y la española. La cerámica americana precolombina contribuyó con una amplia y diversa gama de formas, proporciones y composiciones, consecuencia del modelado a mano que no

(30a) Ancízar, Manuel, 1942, p.145 y Mollien, Gaspar de, 1944, p.92

(31) Leroi-Gourhan, André, op.cit., p.284, Pérez Arbeláez, Enrique, 1952, pp. 44-46

(32) *ibid*, pp.218-220 y Hernández de Alba, Gregorio, 1949, p.5

sufre las limitaciones que en este sentido impone el *torno* (33). Este elemento de progreso fue introducido al Nuevo Mundo en los primeros tiempos de la Conquista junto con la técnica del *vidriado* y el *horno* mediterráneo, que desarrollaba temperaturas más altas que las logradas por los aborígenes (34). Estos nuevos aportes agregaron al oficio mayor capacidad de producción y al producto amplias posibilidades de color y textura.

Elaboración. La elaboración de las vasijas se logra por tres procedimientos a saber:

1. **Modelaje.** Reunión hecha a mano de porciones de la pasta para hacer una vasija o figura. Es el procedimiento más rústico. Se pueden reducir a dos las alternativas.

1.1. Con las dos manos se coge una bola de barro y se modela la vasija, sin colocarla sobre ningún soporte.

1.2. Por adición de rollos. Una pequeña bola de barro se ahueca un poco, sea a la mano o sobre una superficie fija o móvil, para formar el fondo de la vasija que se deja sobre esa superficie. Las paredes son elevadas por la sucesiva yuxtaposición de rollos de barro cortos o largos. Con las manos se van estirando hacia arriba y adelgazando las paredes a la vez que se van desvaneciendo las juntas de los rollos para obtener una superficie lisa (Fig.24).

2. **Moldeado.** Es un procedimiento más avanzado de trabajar la arcilla.

2.1. Con molde interno. La pasta adelgazada se aplica sobre un molde, generalmente una vasija ya endurecida puesta boca abajo. Se obtiene así la mitad inferior de una nueva vasija. Para terminarla, generalmente se agregan rollos, como en el modelado (Fig.25).

2.2. Con molde externo.

2.2.1. Usado para vasijas y figuras, que toman su forma exterior del molde, (con la figura en negativo), sobre el cual se prensa una capa de pasta. Más comúnmente hay dos moldes que dan las dos mitades de la figura o vasija (Fig.26). La "coroplastia" o uso de moldes era practicada en nuestra cultura prehistórica de Tumaco (Nariño).

2.2.2. Vaciado. En el molde externo, (con la figura en negativo) se vierte la papilla, "colada" o "champurria" que resulta de colar la arcilla diluida para quitarle toda partícula áspera. El yeso del molde absorbe la humedad y la arcilla que estaba en suspensión se adhiere a las paredes del molde.

Ejemplo: Bandejas y juegos de té de Ráquirá.

3. **Torneado.** Aprovechando la fuerza centrífuga que desarrolla un torno al girar, con la ayuda de las manos se levanta o hace una vasija de una bola de barro puesta sobre la superficie de la rueda superior o plato de ese torno (35) (Fig.27).

(33) Foster, Georgm., op. cit., pp.259-161

(34) *ibid*, p.23

(35) Leroi-Gourhan, op.cit., pp21-30

Montandon, George, op.cit., pp.516-520

Whiteford, op.cit., pp.10-15

CLASIFICACION DE LA CERAMICA ARTESANAL DE COLOMBIA SEGUN SU DECORADO

1. Cocinada, sin decoración

- 1. por impresión
 - 1. incisa
 - 2. estampada
 - 3. pulida

2. Decoración en crudo

- 2. por aplicación
 - 1. Plástica o pastillaje
 - 2. Baño o engobe
 - 1. parcial
 - 2. total
 - 3. pintura

3. Decoración por cocción o cochura especial

Cerámica negra

1. Por agregar carbón a la pasta

2. Por cocción especial

- 1. Toda la pasta queda negra (cocción en atmósfera reductante)
- 2. Solo la superficie es negra (cocción y luego humo denso)

4. Decoración después de cocinada

por aplicación

1. pintura

2. Vidriado. Se vuelve a cocinar

1. no se vuelve a cocinar

2. se vuelve a cocinar

3. Pintura y vidriado

1. Cocinada sin decoración.

Ejemplo: Moldes o fondos para la elaboración de la sal.

Los grandes moldes o fondos de barro, "gachas" o "moyas" (36) en que los aborígenes cocinaban la sal, y que a mediados del siglo XVIII se elaboraban en Tocancipá y se vendían en Zipaquirá y Nemocón (37), y en tiempos de la

(36) Simón, Fray Pedro, citado por Duque Gómez, Luis, 1965, p.230

(37) Oviedo, Gonzalo Fernández, citado por Duque Gómez, op.cit., p.232

visita de Humboldt (1801) se hacían en esta última población y en Tocancipá y Gachancipá (38), continuaron asociadas a las maneras tradicionales de explotación salina y por tanto alcanzaron a sobrevivir hasta nuestros días. Hoy, desplazados los procedimientos del "hombre de la sal" (39) por las nuevas técnicas industriales, la función primitiva del molde ha terminado y su fabricación está prácticamente extinguida. Pero una nueva función, la de decorar jardines, ha surgido para ellos, y quizás esto pueda prolongar su existencia. (Lámina. . . .)

2. Decoración en crudo

La cerámica puede decorarse antes o después de la cocción. Todavía *cruda* se decora por medio de impresiones y de aplicaciones (40).

2.1. Las *impresiones* son marcas en la pasta todavía húmeda, hechas con punzones, cañas huecas, sellos o piedras para frotar.

2.1.1. Decoración incisa. Líneas más o menos profundas ejecutadas con un punzón o caña hueca. (Fig. 28).

2.1.2. Decoración estampada. Con sellos o con tornillos y con punta de palo redondo no hueco.

2.1.3. Pulida o alisada. Sobre la cerámica cruda ya seca, con una piedra muy lisa o una sección de totuma, y con la ayuda de agua, se pule la pieza. Generalmente, después de un baño o engobe.

2.2. Las *aplicaciones* son:

2.2.1. Pastillaje o decoración plástica. Adornos hechos por separado con pasta de otro color o con la misma pasta de la vasija y aplicada a ésta antes de la cocción. (Fig. 28a).

2.2.2. Baños o engobes. Se sumerge la pieza totalmente o solo se cubre parte de ella con la barbotina, que es de la misma pasta que se hizo la vasija, pero diluida. Así se suaviza la superficie.

2.2.3. Por pintura. Aprovechando en ocasiones los diferentes colores de las tierras de la región. Así, el blanco se obtiene con caolín diluido; el carmelita, con cascajo molido. También se usan pinturas comerciales.

Ejemplo: algunas figuras de Ráquira.

3. Decoración por cocción especial.

En ocasiones el solo procedimiento de la cocción, efectuada de manera especial, da lugar a una variedad de decoración, el color de la *cerámica negra* (41). Esta se logra por uno de los tres procedimientos siguientes:

3.1. Ahumado. A la pasta se le agrega carbón pulverizado. Sometida después de la cocción a un frotamiento, queda con algún brillo. Su aspecto es negro grisáceo.

(38) Humboldt, F.E.A., 1952, pp.15-16

(39) Samper, Gabriela, 1969, "El Hombre de la Sal" película documental de 16mm. sobre la elaboración tradicional de la sal.

(40) Leroi-Gourhan, André, op.cit., p.232
Montandon, op.cit., p.514

Whiteford, Andrew H., op.cit., pp.16-17

(41) Montandon, George, op.cit., p.515 y

Hernández de Alba, Gregorio, op. cit., pp. 14-15.

3.2. Fumigada. Por cocción especial.

3.2.1. La de *pasta* fumigada. Se obtiene por cocción en un horno cerrado —de atmósfera reductora— y débil intensidad.

Ejemplo: algunas cerámicas del Magdalena.

3.2.2. La de *superficie* fumigada. Si se rompe una vasija la sección nos muestra que la pasta no queda negra sino cerca a la superficie. Se cocina completamente. Luego se ahoga al fuego con excrementos húmedos de algunos animales, lo que produce un humo denso que impregna la cerámica. Las cerámicas fumigadas se lustran por frotamiento con un trapo engrasado y así quedan brillantes.

Ejemplo: Cerámica de la Chamba.

Los anteriores procedimientos de decoración y de cocción fueron conocidos por los aborígenes colombianos como nos lo atestiguan las muestras arqueológicas. En cuanto a la cerámica negra, la encontramos en las culturas precolombinas tairona, (42) sinú, (43) y quimbaya (44). En la actualidad varios de esos sistemas se continúan en ciertas cerámicas populares como la de Ráquira y La Chamba.

4. Decoración post-cocción

Las decoraciones sobre cerámica cocinada a excepción del grabado, casi inexistente en la cerámica popular colombiana, pero muy frecuente en nuestra cerámica prehistórica y en ocasiones relleno con pasta blanca, se efectúan por *aplicación*. Son:

4.1. Pintura

4.1.1. Que no se vuelve a cocinar. Se pinta con témperas, con pinturas al aceite.

Ejemplo: Casas de Pitalito, muñecas y gatos de Tenjo, alcancía gallinita de Girardot.

4.1.2. Que se vuelve a cocinar. Se utilizan pinturas comerciales especiales para cerámica.

4.2. Vidriado. Se aplican sustancias vitrificantes (óxidos metálicos) que por la acción del fuego forman una película de vidrio coloreado, barniz o esmalte según su espesor (45). La vasija debe entonces ser sometida a una segunda cocción. La aplicación se hace por inmersión, y en este caso el vidriado además de decorar impermeabiliza; por aspersión o con pincel.

Ejemplo: Cerámica vidriada o alcoholada de Cúcuta, Mompós, Popayán, Enciso (Santander) y Chiquinquirá.

4.2.3. Pintura y vidriado. En ocasiones se utilizan simultáneamente la pintura que se vuelve a cocinar y el vidriado. La pintura puede aplicarse primero o después de la capa del vidriado, para luego someter la vasija o pieza a la segunda cocción.

Ejemplo: Loza del Carmen de Viboral.

(42) Reichel Dolmatoff, Gerardo, 1965, pp.149-150

(43) Reichel Dolmatoff, Gerardo y Reichel, Alicia Dussan de, 1956, pp.130,133,134,145,182.

(44) Duque Gómez, Luis, 1970, Lámina XXII, p.129

(45) Leroi-Gourhan, André, op. cit., pp. 232-233

Fue la decoración pintada de esta loza popular del Carmen de Viboral, que se encontraba en todos los mercados del occidente del país, lo que le dio su atractivo y carácter. Iniciada como industria a finales del siglo pasado (46), contó en sus principios con la enseñanza de técnicos alemanes. Los decorados se hicieron copiando los dibujos de piezas de vajillas japonesas, francesas y holandesas y con el correr de los años se hicieron características de la manufactura del lugar. Luego, durante un tiempo se fueron haciendo cada día en menor cantidad por la tendencia a remplazarlos por solo líneas cerca a los bordes en razón de la economía de tiempo. Pero en la última década la demanda de esa loza decorada con "paisaje de luna", "decorado francés", "decorado japonés", ha aumentado considerablemente. Muy recientemente una firma comercial ha impulsado vigorosamente y con criterio acertado la decoración de esta loza. Se entrenan jóvenes que repiten los motivos conocidos y que inventan otros dentro del mismo estilo que la hace muy solicitada.

Figuras humanas, animales y casas. Las figuras humanas y de animales han dado renombre a ciertas cerámicas populares. Tal es el caso de Ráquira, cuyos caballitos y pesebres se conocen y aprecian en todo el país, como también las hilanderas, el grupo de músicos (la banda borracha), el cargador de miel, la vendedora de huevos, etc. En los últimos años se ha empezado a elaborar placas para pared con altorrelieves que representan situaciones de la vida diaria y del oficio de los ceramistas. Todos estos motivos son modelados y las piezas unas veces son solo cocinadas, tal como los pesebres de Cogua, y otras veces pintadas antes de ir al horno, (Lám. III: 1 y 2).

Los grupos de Chiquinquirá como la yunta, el toreo, la riña de gallos, procesiones, etc. también modeladas, son en loza vidriada.

Las casas de Pitalito que presentan la vivienda típica de las tierras calientes del Tolima y Huila son cocinadas y luego decoradas con pintura, de la misma manera que los mercados de Girardot.

METALES

En el tratamiento de toda clase de metales la metalurgia utiliza los mismos medios elementales de acción sobre la materia. Estos medios son cuatro, a saber: el *fuego* para fundirlos o lograr el grado de plasticidad deseado. El *aire*, por medio del fuelle que utilizan fundidores y forjadores, o del soplete que utilizan los orfebres. El *agua* para temperar los metales, bajar su temperatura y enfriar las herramientas. La *percusión*, por la cual se modelan los metales en frío, como en el repujar, martillar, cincelar o burilar (47).

La metalurgia prehispánica del territorio colombiano se distinguió de la mexicana y peruana de la misma época por la casi total ausencia de plata y cobre como elementos dominantes en la elaboración de utensilios o instrumentos y en las decoraciones, debido principalmente a los escasos depósitos de estos metales conocidos en nuestro suelo (48). Dentro de la cultura quimbaya, en cuyo medio geográfico la riqueza de las arenas de los ríos le dio la posibilidad de explotar el oro (49), y donde la orfebrería alcanzó su máximo grado, parecen haberse desarrollado dos importantes procesos

técnicos: una aleación de oro y cobre, en proporciones variadas, llamada tumbaga, conocida también en el área del Mar Caribe con los nombres de guanín y caracolí (50), y el coloreado de ésta para darle apariencia de oro, aprovechando los ácidos de ciertas plantas y sometiendo la pieza a nuevos calentamientos (51). Probablemente fue de esta área de donde se extendieron esos procesos a la costa atlántica (52), a México y al Perú, lo mismo que el vaciado a la cera perdida, técnica también muy usada entre orfebres precolombinos y en cuyo origen en territorio de la actual Colombia están de acuerdo muchos autores (53).

Varios de nuestros grupos indígenas conocieron pues la fundición, que los capacitó para moldear en moldes permanentes y la cera perdida; lograron el alambre por batido o estiramiento y con éste hicieron la filigrana para ornamentar, y por martilleo lograron la laminación en frío o en caliente, el repujado y el endurecimiento del oro y también la soldadura. También conocieron el recortado, el chapeado, la engastada y la incrustación (54). Los quimbayas, calimas, chibchas, sinúes y taironas produjeron la riqueza en joyas que asombró a los conquistadores. Durante la conquista esta actividad desapareció completamente, ya que el oro era tomado ávidamente por los españoles (55).

Oro y Plata.

Al empezar la vida sedentaria, la necesidad de dotar a los templos de objetos de culto —sagrarios, custodias, cálices, atriles, sitiales, etc.— y la necesidad profana de joyas, vajillas y cubiertos, dio ocupación a orfebres y plateros venidos de la Península en el primer siglo de la vida colonial. En el siglo XVII la orfebrería religiosa, dentro de las formas y diseños españoles ofrece algunos rasgos locales que nos muestran un principio de mestizaje artístico. En el siglo XVIII abundaban los talleres de orfebrería y platería en América, y en nuestro territorio se produjeron obras tan famosas como las custodias llamadas "La Lechuga" (1700-1707) y "La Preciosa" (1737) ejecutadas por artistas españoles de espíritu barroco que comunicaron su estilo a sus discípulos neogranadinos. De la misma época y en el mismo estilo son los atriles en lámina de plata labrada sobre armazón de madera. La Real Cédula de 1776 exigía que los plateros y batihojas (orfebres) fueran españoles, pero finalmente aceptaba en el oficio, bajo ciertos requisitos, a indígenas, mestizos y mulatos (56).

El trabajo de estos tres grupos en los pueblos pequeños y en zonas rurales, alejados de los grandes centros urbanos donde regía la formación erudita profesional, contribuyó a la conformación de una orfebrería de tipo popular que mezclaba las normas académicas con rasgos locales (57). Prolongada hasta el presente, esta actividad tradicional produce las joyas admirables de oro de Barbaças, Nariño; Guapi, Cauca; Quibdó, Chocó; Mompós, Bolívar; Santa Fe, Zaragoza y Segovia, Antioquia; Valledupar, Cesar y Riohacha, Guajira, y los cruceros (collares) de plata de Silvia

(50) Rivet, Paul, 1943-1944, p.286

(51) Root, William C., op. cit., pp. 247, 251-256 y Barriga Villalba, A.M. citado por Duque Gómez, Luis, 1970, pp. 100-101 y Rivet, Paul et Arsandaux H., citados por Duque Gómez, op. cit., pp. 99-101.

(52) Reichel Dolmatoff, Gerardo, 1958, p.91.

(53) Pérez de Barradas, 1958, p.269

(54) Reichel Dolmatoff, Gerardo, 1958, p.80 y Duque Gómez, 1955, p.66

(55) *ibid.*, p.65

(56) Arbeláez Camacho, Carlos y Gil Tovar, F., 1968, pp.195-199

(57) *ibid.*, p.203

(46) Ospina Vásquez, Luis, 1955, pp.266,342,395

(47) Leroi-Gourhan, André, op.cit., pp.208-212

(48) Root, William C., 1961, p.242 y Duque Gómez, Luis, 1970, p.90

(49) Jiménez de Muñoz, Edith, 1946, p.21

(Cauca). En la joyería popular cada joyero conoce todos los aspectos del oficio y su producto tiene un sello individual; en los grandes centros de población la joyería ha llegado a ser altamente tecnificada y especializada, y a producir artículos en serie. Alrededor de 1940 se introdujo en la joyería industrial el aprovechamiento de motivos precolombinos, motivos que empiezan paulatinamente a ser aprovechados en más amplios círculos, sin que hayan alcanzado todavía a la joyería popular, (Lám. IV).

La platería que en el siglo XIX dotaba comedores con vajillas y cubiertos enriquecía también los arreos de los caballos de los notables que todavía en 1870 usaban anchos estribos de aro con espuelas también de plata pura. O estribos *africanos* de plata labrada que terminaban en dos puntas que semejaban una mitra al revés, y que acompañaban una gran silla, cuyas faldas y cabeza estaban bordadas del mismo metal (58).

Hierro.

El hierro hizo su aparición en el Nuevo Mundo con las armas y armaduras de los conquistadores, así como en las herraduras y frenos de sus caballos. En picas, rejas de arado y rastrillos ayudó a la iniciación de la vida agrícola de los primeros colonizadores, y en los hierros para marcar el ganado evidenció la propiedad y el nuevo derecho que empezó a conformarse en la Conquista. En las rejas de ventanas, cerraduras y candados sirvió a las necesidades de la vivienda, al tiempo que en la forma de herramientas facilitaba el trabajo en madera para completar aquella y vestirla con muebles.

De la misma manera que más tarde en los obradores de Quito se formaron muchos pintores y talladores que enseñaron o influyeron en el desarrollo artístico de Popayán durante el siglo XVII, las técnicas de trabajar el hierro vinieron de aquella ciudad, donde musulmanes conversos, llegados con los ejércitos de los conquistadores, establecieron sus talleres, iniciando en América esta ocupación. Elaboraban fusiles, cañones y lámparas y también practicaron el taraceado o embutido. Sus servicios fueron solicitados por las órdenes religiosas para decorar templos, y algunos pasaron a radicarse a Popayán, atraídos por las buenas perspectivas de trabajo para iglesias, conventos y residencias privadas. Desde Popayán se difundieron estas técnicas a otras regiones de la Nueva Granada (59).

Durante la Colonia la artesanía del hierro sirvió a múltiples actividades de la vida diaria, como lo siguió haciendo durante el siglo XIX y luego en la época actual. Así, los estribos se hacían todavía de hierro hasta 1850, a pesar de que para esta fecha se empleaba frecuentemente el cobre para fabricarlos (60) Aunque los frenos habían sido de plata para las cabalgaduras de la gente importante durante el siglo XVIII, y en los Llanos Orientales se usaron de ese metal hasta 1870, a finales del siglo pasado la gente común compraba los famosos frenos de Suesca "con bocado pródigo de hierro". Estos que todavía se fabricaban allí en 1937, habían desaparecido en 1967 y fueron remplazados en el mercado por los de Fusagasugá. La fabricación de frenos ha continuado en Tenjo, donde se pasó a confeccionarlos en acero inoxidable, y han llegado a ser muy renombrados y solicitados hasta en Ecuador y Venezuela (61). En Bogotá también se elaboran frenos de gran calidad.

(58) Davidson, Harry C., 1967, Vol X, No.10, p.129

(59) Duque Gómez, Luis, 1955, p.211

(60) Davidson, Harry C., op.cit., pp.131-132

(61) Davidson, Harry C., 1967, Vol.X, No.9, pp.125,129-130

La importancia del hierro en la arquitectura colonial se evidencia en las edificaciones de la época, donde prestó sus funciones de protección y adorno. En la actualidad, con la presencia de nuevos materiales de construcción y para fabricación de muebles, el uso de hierro forjado artesanal ha quedado condicionado en gran medida a la función decorativa en viviendas y mobiliario.

Ejemplo: Hierro forjado de Jorge Ramos y Manuel Ignacio Cuestas de Popayán; hierro forjado de Barranquilla. Hierro martillado y repujado de Antonio Zapata, de Tenjo, y de Sammy Wells de Bogotá.

Cobre.

El uso del cobre como material para la fabricación de objetos utilitarios y decorativos, así como sus técnicas de elaboración fue introducido al territorio de la actual Colombia por los europeos y se expandió durante la Colonia. Los estribos de cobre o latón se manufacturaban en Tibirita, Cundinamarca, en 1761, junto con campanas, pailas y fondos. En las primeras décadas del siglo XIX los estribos se hacían en forma de zapato o suecos, que se conocieron más tarde con el nombre de estribos de baúl, moriscos o antioqueños. En los estrechos caminos de montaña servían para proteger el pie contra raspones de rocas, raíces, o contra el choque con los estribos del vecino de ruta. Llegaron a ser el estribo clásico entre nuestros orejones sabaneros. De cobre fueron también los estribos de aro que se usaban en los Llanos, donde no era una necesidad usar estribo de baúl como en las montañas.

En las décadas siguientes a 1850 la competencia de productos semejantes traídos de Francia e Inglaterra contribuyó a la desaparición del arte de fundir y amoldar pailas, campanas y estribos tradicionales de Ubaque y Guatativa, Cundinamarca (62).

El trabajo en cobre no había sido ocupación de muchos artesanos. Fue a partir de 1950 cuando obstaculizadas las facilidades para importar plata, quienes trabajaban en ella empezaron a hacerlo en cobre, para aplicar su conocimiento de los metales. De entonces para acá se ha desarrollado una amplia artesanía que aprovecha motivos precolombinos y produce platos, pectorales, y otros adornos, en Bogotá y Fontibón.

Por otra parte, varios joyeros de tendencias modernas producen joyas en cobre, en Bogotá, Medellín y otras ciudades. Unos trabajan combinando los colores del cobre; otros lo complementan con esmaltes y con piedras y vidrios de colores, y algunos de ellos introducen también motivos arqueológicos.

Hojalata:

Ha sido tradicional la elaboración de objetos utilitarios de hojalata; coladores, embudos, lamparitas de petróleo, etc. que siguen en vigencia en casi todos los pueblos del país. En los últimos años se registra la iniciación de una artesanía en hojalata, de finalidad decorativa, ejercida por artesanos cultos, con inmediatas influencias españolas y mejicanas.

MADERA

Contrariamente a lo que sucedió en cerámica, tejidos y cestería, actividades muy desarrolladas en el continente americano antes de la llegada de los españoles (63), y que, como las dos últimas, tienen por útil principal la mano, el trabajo en madera solo

(62) Davidson, Harry C., 1967, Vol.X, No.10, pp.130,133.

(63) Foster, George M., 1962, pp.157,159 y ss.

pudo desarrollarse plenamente con la introducción de las herramientas españolas de carpintería (64). Estas, en comparación con las desarrolladas hasta entonces por los aborígenes, de piedra, conchas, hueso y cuerno; o de estaño, cobre o bronce, ayudaron a aplicar con ventaja y facilitaron la *percusión*, el medio elemental de acción sobre la materia fibrosa, en cualquiera de sus tres modalidades, a saber: percusión posada, lanzada y con percusor (65) (Fig. 29)

Este aporte de la cultura europea contribuyó a que fuera posible una mayor destreza para el labrado y la talla de la madera (65a)

Durante la Colonia los españoles enseñaron a indios y mestizos dibujo, pintura, escultura, y las técnicas de trabajo y decoración en madera, todo dentro de las normas estéticas europeas. La sensibilidad americana de los discípulos dio una interpretación peculiar a esas técnicas y normas que dio por resultado el arte colonial hispanoamericano. En obradores o talleres de Santa Fe y Tunja se formaron innumerables talladores y ebanistas. En Pasto y Popayán, con gran influencia de los obradores de Quito, se conformó una tradición de habilidad en el oficio que se prolonga hasta nuestros días (66).

Los objetos aborígenes de uso diario, hechos en madera, como bateas, bancos, etc., fueron adoptados por la cultura invasora (67), se hicieron imprescindibles en el menaje doméstico colonial y han llegado hasta nosotros como parte de la herencia cultural indígena (68), alternando con implementos y muebles de procedencia europea.

El mueble granadino, como todo el hispanoamericano durante los siglos XVI, XVII y XVIII, fue una variante del mueble español de esas épocas. Los muebles que se trajeron de España en el siglo XVI, geométricos y austeros, que reflejaban la influencia del Renacimiento español, escabeles, taburetes, sillas, el sillón frailuno o frailerero, escaños, arcones, arquibancos, bargueños y mesas, fueron los primeros modelos de los que se empezaron a fabricar aquí, estrictamente funcionales, característica que primó durante los dos primeros siglos de nuestra Colonia.

Cabe resaltar el sillón frailuno, adornada su chambrana o listón que une las patas delanteras, con sencillos calados o breves tallas en bajorrelieve, y con asiento y respaldo de vaqueta repujada con motivos ornamentales, escudos o escenas varias, y posteriormente enriquecida con policromía y dorado. A finales del XVIII ofrece el asiento mullido y tapizado con terciopelo.

En el siglo XVII la influencia renacentista es remplazada en España por la barroca francesa y a finales de este siglo se conocía allí el estilo francés Luis XIV. A principios del siglo XVIII las salas españolas se empiezan a poblar de muebles estilo Luis XV. Estos, llegados con explicable retardo, se encuentran entre nosotros hacia 1750. Las imitaciones y variantes de esos dos estilos, en madera embolada en rojo y verde, y que utiliza lámina de oro para imitar el bronceado original francés, constituyen la característica del mueble colonial granadino del siglo XVIII (69).

(64) *ibid.*, p. 23.

(65) Leroi-Gourhan, André, 1943, p.52,56-58 y

(65a) Barbeau, M., citado por Herskovits, Melville J., 1952, pp.519-520

(66) Duque Gómez, Luis, 1955, p.212

(67) Kubler, George, 1961, p.15

(68) Dussan de Reichel, Alicia, 1960, p.137

(69) Arbeláez Camacho, Carlos y Gil Tovar, F. *op.cit.*, pp.177-182

Pero el mueble barroco y el rococó era de muy alto costo, y por eso quedó limitado a los salones virreinales y episcopales, a los presbiterios y a contados salones particulares. Para uso general se prefirió el mueble sencillo de estilo renacentista (70), estilo que se prolongó entre amplios sectores sociales y que luego, con adaptaciones locales, quedó detenido en medios aldeanos y rurales (70a) de Boyacá, por ejemplo. Este ha servido de inspiración a una artesanía actual floreciente, que satisface a una clientela cada día más amplia. Ejemplo: muebles *coloniales* de Punta larga, Jaime Botero, talleres Sancho, Marantá, etc.

En el siglo XIX, ya en nuestra época republicana, siguen llegando de Europa muebles que reflejan los diversos estilos en boga en los diferentes países, las variedades nacionales del estilo Imperio (71), por ejemplo. La técnica de la madera curvada —por la cual se le dan a ésta nuevas formas permanentes sea por calentamiento o por inmersión (72) y originaria del norte de Europa, fue aprovechada en Viena en la segunda mitad del siglo XIX, cuando se crearon y fabricaron los modelos difundidos por los muebles vieneses (73), conocidos en Colombia a principios de este siglo, y que se imitan actualmente a la perfección en Cúcuta. Por la misma época se generalizó el tejido en esterilla para la fabricación de mecedoras, fabricación que disminuyó luego considerablemente, pero que ha logrado de 1960 para acá una notable revitalización en Mompós.

Existen en Colombia otras variedades en el trabajo de madera curvada: La confección de cedazos y de cajas pequeñas de base circular con láminas delgadas sacadas del tronco del balsa que se curvan cuando la madera está todavía húmeda. En los extremos de ellas se perforan unos pequeños huecos por donde pasa una cabuya que reúne los extremos de la lámina para formar el aro.

Ejemplo: Cedazos del Valle de Tensa, Sogamoso y otras regiones de Boyacá. Cajitas para conservas de fruta, especialmente de guayaba, de la región de Vélez.

Una aplicación de la madera curvada por calor se encuentra en la fabricación de los instrumentos típicos de cuerda como guitarras, triples, bandolas y requintos. Los aros de éstos se hacen con finos listones o cintas de nogal, cedro y comino que se curvan con la ayuda del "voltiador", plancha de hierro de exterior redondo, calentada al fuego. Los aros van luego a una cintura o molde para iniciar la armada del instrumento, cuyo espaldar convexo se logra con la ayuda de formaletas o moldes también calientes (74)

Ejemplo: Instrumentos musicales de Bogotá, Bucaramanga, Cali, Medellín, Pitalito, Chiquinquirá, Girardot, Juguetes, imitación de ellos en Chiquinquirá, Bogotá y Pitalito.

Decoración sobre madera.

Barniz de Pasto. En 1543 Hernán Pérez de Quesada, cuando llegó por Sibundoy de la expedición emprendida desde Santa Fe en busca del Dorado, dio por primera vez noticias sobre el trabajo que hacían los indígenas del suroeste de la actual Colombia con una resina sobre vasijas de madera y calabaza para impermeabilizarlas y adornarlas. Varios cronistas de la Conquista y luego viajeros de los siglos XVII, XVIII y XIX registraron su existencia y admiraron las decoraciones con el material que desde los

(70) *ibid.*, p. 178

(70a) Foster, George M., *op.cit.*, pp.171-172

(71) Feduchi, Luis, 1964, pp.134,139,144

(72) Leroi-Gourhan, André, 1943, p.196

(73) Feduchi, Luis, *op.cit.*, pp.150,151-152

(74) Pardo Tovar, Andrés y Bermúdez Silva, Jesús, 1963, Fotografías Documentales: VI a IX.

primeros tiempos de la época colonial ya fue conocido con el nombre de Barniz de Pasto. Consiste éste en una resina que se ablanda por acción del calor, se estira en capas muy delgadas y se aplica sobre la madera, donde se adhiere (75)

En museos de Popayán y en el Colonial de Bogotá se pueden ver bargueños del siglo XVII decorados con Barniz de Pasto. Pero el escaso número de estas muestras deja suponer que no fue muy frecuente durante la Colonia la aplicación de esta decoración a muebles de tradición española. En cambio ha sido siempre corriente el uso del barniz para adornar banquitos de procedencia sibundoy o sus imitaciones.

Con el correr de los años se introdujeron algunos cambios en la técnica de su manipuleo y se han ampliado considerablemente sus aplicaciones decorativas.

Taraceado en carey, marfil o hueso. En los obradores coloniales los artistas y artesanos españoles enseñaron a indios y mestizos el taraceado, ornamentación de tradición mudejar a base de concha de tortuga —carey— nácar y marfil, remplazado en nuestro país por tagua —marfil vegetal— y más corrientemente por hueso. Fue aplicado a sillones renacentistas y a bargueños y marcos (76), los dos últimos producidos todavía en la actualidad junto con cristos y cofres. Ejemplo: Trabajos de María Ruíz, de Bogotá, (Lám. V).

Decoración con tamo de trigo. La artesanía del Barniz de Pasto practicada durante siglos, ha contribuido a formar en esa ciudad y sus contornos una fuerte tradición de trabajo y habilidad manual. En este mismo medio artesanal se ha desarrollado en la década del 60-70 la decoración de objetos de madera con tamo de trigo que se recorta y aplica para formar figuras o adornos. Generalmente sobre fondo negro, las diferentes tonalidades del tamo se logran introduciéndolo en agua por tiempo más o menos largo.

Trabajos en pauche. Con el corazón de los troncos de un arbusto de tierra fría, el pauche o arboloco, y con la ayuda de un cuchillo, se trabajan pájaros, frutas y flores que luego se tiñen con anilinas y en ocasiones se cubren de cera para lograr brillo.

CUERO

El aprovechamiento de las pieles de animales, que se utilizan como cuero crudo y como cuero curtido, distingue dos procesos: el curtido y la confección de artículos de consumo.

En el curtido, más asociado hoy en día a empresas industriales, aquellas se tratan con sustancias mordientes y colorantes que aseguran su conservación y aprietan su grano. Esas sustancias pueden ser de origen *animal*, como vísceras, huevos de salmón, orines, hormigas (como en Belén, Nariño), etc; de origen *vegetal*, como el tanino, que se encuentra en los frutos y cortezas de varios árboles como el dividive, encino, mangle, etc., o de origen *mineral* como sal, cromo, etc. (77)

La elaboración de artículos de consumo se realiza en gran proporción en el sector del trabajo artesanal, que en este caso emplea un reducido número de herramientas y tiene por útil principal la mano, lo mismo que en la cestería y el tejido (78).

Las técnicas de curtido de pieles con tanino, así como las de trabajar el cuero fueron traídas a Hispanoamérica por los españoles, y en varios aspectos de ellas como

(75) Mora de Jaramillo, Yolanda, 1963, pp.13,15-16,21-26.

(76) Arbeláez Camacho, Carlos y Gil Tovar, F. op.cit., p.186

(77) Leroi-Gourhan, op.cit., p.254

(78) ibid, p.244

el grabado y el policromado se prolongó la influencia mudejar (árabe dentro de lo español), principalmente la de Córdoba (79). Por otra parte, del dominio en el arte de curtir el cuero que alcanzaron los indígenas de Norteamérica tomaron los europeos algunos procedimientos básicamente usados en la industria moderna del curtido. Esta, debido a la incorporación de los curtientes minerales como el cromo, a fines del siglo pasado, y actualmente de uso corriente, ha acelerado sus procesos.

CLASIFICACION DE LOS ARTICULOS DE CUERO TRADICIONALMENTE ELABORADOS EN COLOMBIA

- | | | |
|-----------------------------|---|-------------------------------|
| 1. De cuero crudo | 1.1. Con pelo | 1. carrieles antioqueños |
| | | 2. petacas de viaje |
| 2. De cuero curtido | 1.2. Sin pelo (pergamino) | 3. zurroneos de miel |
| | | 4. jolones de la Costa |
| | 2.1. Con pelo | 5. sillas de vaquería, sogas |
| | | 6. aperos de cabeza |
| | 2.2. Vaqueta | 7. tambores |
| | | 8. asientos y otros muebles |
| | | 1. sogas o rejos. Perreros |
| | | 2. aperos de cabeza trenzados |
| | 2.3. Engrasado | 3. asientos |
| | | 1. alfombras |
| 2. muebles | | |
| 3. zamarros | | |
| 2.4. Brillante | 1. abarcas de la costa | |
| | 2. alpargatas de Santander | |
| | 3. tulas, alforjas, almofrej | |
| | 4. cubiertas de machetes | |
| 2.5. Repujado y Policromado | 1. aperos de cabeza, algunos trenzados | |
| | 2. baúles "atillos" | |
| | 3. cinturones, capelladas de zapatos, bolsos, en cuero trenzado | |
| | 1. sillas de equitación | |
| | 2. maletas, maletines. | |
| | 1. cofres, marcos | |
| | 2. arcones y muebles | |
| | 3. bolsos, cinturones y sandalias | |
| | 4. asientos con el espaldar de cuero pintado. | |

1. **Cuero crudo, que se utiliza con pelo o sin él.**

1.1 Con el cuero crudo con pelo se elaboran en Colombia: los tradicionales carrieles antioqueños, que anteriormente se hacían con piel de nutria y también de tigre, y ahora más frecuentemente con piel de vacuno y de los cuales los más conocidos son los de Jericó y Envigado; petacas de viaje, cuya fabricación resurge en Timaná, Huila; zurrónes de miel, en Boyacá; jolones para llevar carga sobre burros, en las llanuras de Córdoba, Sucre y Bolívar, que recientemente se fabrican en tamaño reducido para bolsos de señora; sillas de vaquería, en las regiones ganaderas, y en numerosos sitios, asientos de los que se ven a las puertas de las tiendas camineras de todo el país, (Lám. VI).

Las jáquimas o cabezales y el resto de piezas que constituían el apero de un orejón (hacendado sabanero) hacia mediados del siglo pasado eran de cuero a la rústica o rejo o cuero salado (crudo). En la misma época se usaban las jáquimas con tapajos o antiojeras y ya se anunciaban los aperos de cuero tejido, antecesores de los que se harían años después en Chiquinquirá (80).

Con cuero crudo seco, con pelo, se fabrican tambores. Para ello se humedece la piel y se temple sobre la caja de madera del tambor. En seguida se afeita con una navaja. Generalmente se utiliza piel de venado o de cabra que da mejor sonido, según se cree en la Costa Atlántica.

1.2. El cuero crudo sin pelo es el pergamino, que se cree es más resistente cuando es de piel de cabra o venado. Se utiliza principalmente para correajes, sogas y perreros; se tejen aperos de cabeza en cuero crudo de chivo en Natagaima, Tolima. Se hacen asientos que luego se decoran con pinturas en Santander y Medellín.

2. **Cuero curtido.** Es suave y plegable.

2.1. El cuero curtido puede tener pelo. En esta forma se utiliza como alfombra, para muebles y para zamarros, que se confeccionaban en el siglo pasado con piel de oso, de cabra y de tigre (81), y ahora con cuero de vacuno.

2.2. El cuero curtido, sin pelo es la *vaqueta*. Se usa para trabajos de resistencia: correajes fuertes, jaquimones. Con ella se elaboran abarcas en San Jacinto, San Juan y el Carmen, en Bolívar; alpargatas en Santander; tulas en Belén, La Cruz, Nariño y últimamente también en Pereira; cubiertas para machetes en Guame, Antioquia y varios lugares de Córdoba; bolsos y sandalias en Pereira; huleras en el Huila, y alforjas en varios de los anteriores sitios

2.3. Las curtidurías producen también cuero engrasado, de superficie tersa y color oscuro, con el que se hacen aperos de cabeza en Sogamoso y Bogotá, algunos de ellos tejidos como en Chocontá y Jericó, y cinturones para hombre, capelladas de zapatos y bolsos en La Ceja, Antioquia; fundas para armas de fuego; baúles o "atillos" de Manzanares, Caldas, evocadores de los que adornados con estoperoles de cobre se elaboraban en todo el país hasta comienzos de este siglo. Este cuero engrasado se puede grabar a la

mano para hacer sillas de equitación, como en El Cairo, Valle.

El tejido en cuero, como se encuentra en La Ceja, Antioquia, impulsado por empresarios europeos, es un ejemplo del fenómeno del aprovechamiento o de la incorporación de la artesanía a la industria, como se puede presentar en cualquier campo del trabajo (metales, vidrio, textiles, etc.) Así, la industria complementa y enriquece sus planes de producción con la labor manual, a la vez que la artesanía, que entra a seguir el diseño industrial, amplía sus posibilidades y aplicaciones.

2.4. Algunas veces, después de curtido, en las curtidurías le dan al cuero un barniz y luego lo graban con máquina. Por ser muy duro, se usa preferencialmente para labores en que no se vaya a trabajar a la mano. Con él se hacen sillas de equitación en Chocontá, Pasto y Popayán, lo mismo que estribos, maletas y maletines.

2.5. Repujado y policromado. Cuando se quiere repujar se prefiere por su suavidad la vaqueta curtida con tanino, que proviene principalmente de Villapinzón, Cundinamarca. La vaqueta se humedece y luego se procede a engrasarla para que se afloje y se pueda trabajar más fácilmente. La calidad y cantidad de grasa, lo mismo que los colorantes que cada artesano agrega en esta etapa de su labor, constituyen un secreto cuidadosamente guardado.

Con todas o algunas de las técnicas de grabado, repujado, estampado o policromado se confeccionan cofres y marcos en Pasto; muebles y arcones en la misma ciudad y en Popayán; muebles carteras y cinturones en Pereira.

De los asientos de cuero, con espaldar pintado al óleo, con diversos motivos como el escudo nacional, paisajes, flores, frutas o animales, que se encontraban lo mismo en las haciendas sabaneras que en las del Cauca y Nariño, solo se producen ya muy escasas muestras en Girardota, Antioquia. En la actualidad, artesanos cultos se inspiran en aquellos para producir asientos pintados.

CUERNO

Desde las épocas más lejanas de la prehistoria el hombre empezó a utilizar las partes no comestibles de los animales que cazaba para obtener carne para alimentarse y pieles para cubrirse. Se han encontrado evidencias de que desde el Paleolítico Superior, la humanidad agregó a sus implementos de piedra los resultantes de trabajar los huesos, la concha y el marfil (82). Todos los pueblos han hecho uso de la envoltura o estuche queratinosos de los cuernos de los animales de caza mayor para fabricar vasijas para el agua del caminante, arcos para la cacería, cuernos de caza y utensilios para llevar seca la pólvora, etc. En la Edad Media europea el trabajo del cuerno y el marfil fue enriquecido con relieves, incrustaciones y pedrería. Los indígenas americanos no fueron una excepción a este uso, y con la introducción que el europeo hizo del ganado vacuno la provisión de cuernos se hizo más segura y abundante. Su utilización se ha continuado en casi todas las regiones del país.

El cuerno se ablanda con la inmersión prolongada en agua y luego se desprende su soporte óseo. La parte hueca se cocina en agua o en aceite industrial para lograr su máxima plasticidad, y luego es abierta, extendida y prensada. Se corta con cuchillos y

(80) Davidson, Harry C., 1967, Vol.X, No.8, p.132

(81) ibid, p.133

(82) Piña-Chan, Román, 1968, p.16

finalmente se brilla a mano con una pulidora o con pulidora mecánica y esmeriles. La producción colombiana tradicional ha consistido en peines, peinillas, jaboneras, cucharones utilizados en los mercados para la venta de azúcar y arroz y en los últimos tiempos han aparecido pequeñas tazas y collares. En placas planas se está utilizando el cuerno para cubrir mesas y biombos, lo que ha originado, en tiempos recientes, principalmente en Ibagué, una artesanía cuyos productos son casi totalmente exportados.

II -- ARTESANIAS INDIGENAS

Observaciones preliminares

En el transcurso de su diario vivir y para hacerle frente a sus múltiples necesidades, tanto de orden material como espiritual, el indígena necesita fabricar objetos con sus manos: armas e implementos para la caza, la pesca y la agricultura; vasijas para la preparación y almacenamiento de alimentos; vestido y vivienda; canoas para el transporte; adornos que evidencian la jerarquía de un individuo dentro del grupo; representaciones de dioses y objetos de ritual, etc., que constituyen lo que se conoce como la cultura material de cualquier grupo humano.

Pero si bien el indígena no elabora sino aquellos objetos que necesita para algún fin determinado, gracias a la compenetración que tiene con su medio ambiente los elabora con sumo cuidado, conociendo de antemano cual es el material y la forma más adecuada para su función, y tratando de alcanzar en ellos el ideal estético de su grupo. Para asegurar o incrementar la utilidad material que le prestan, les dibuja o graba la representación naturalista o simbólica de una de las divinidades de su mundo espiritual, de quien espera protección y ayuda.

En el conjunto de estos objetos cada uno tiene una utilidad, y por funcionar en estrecha relación con el sistema total de actividades dentro del cual fue hecho y usado, y por entrar en relación con otros rasgos y otras actividades del grupo, cobra un significado o valor social (83). Esta función y este significado de cada objeto generalmente son desconocidos por los extraños a la cultura del grupo que los produce, y su completo sentido solo puede ser aprehendido, captado, si se lo sitúa dentro de la estructura cultural y del funcionamiento del todo orgánico del cual hace parte (84).

La cultura material del indígena marginal colombiano, lo mismo que otros aspectos de la cultura dentro de la cual funcionan, están sujetas a cambios ante el creciente contacto con la civilización. La presencia entre los Noanamá del Chocó de la talla de cruces cristianas de diferentes tamaños y formas, logradas a veces solo por la prolongación de las salientes laterales de sus tallas planas tradicionales, cruces que se sitúan dentro y fuera de sus casas por imitación de la costumbre negra de la región de colocarlas delante de las viviendas (85); o lo que se ha observado en la maloca tukana que presenta ya en ocasiones un piso elevado, cosa insólita en su tradición arquitectónica, porque los indios quieren imitar las casas de blancos que algunos han visto en Mitú (86), son ejemplos entre otros, de este fenómeno de cambio cultural.

PREPARACION DEL CAZABE Y DEL MAÑOCO ENTRE ALGUNOS INDIGENAS COLOMBIANOS

En los Llanos Orientales y la región amazónica de Colombia viven numerosos grupos de indígenas que pertenecen a diversas familias lingüísticas, pero que tienen en común algunos elementos culturales, y que aunque están enfrentados a distintos medios geográficos —sabana, selva— tienen como base de alimentación, lo mismo que la casi

- (83) Piddington, Ralph, 1957, pp.521-522
- (84) ibid, pp.511-516 y Frese, H.H., 1960, p.148
- (85) Reichel Dolmatoff, Gerardo, 1960, pp.129-130
- (86) Rodríguez, Luis Raúl, sin fecha, pp.20-21

totalidad de los indígenas del nordeste de Suramérica, la yuca amarga o mandioca (*Manihot utilissima*), que consumen en forma de mañoco o farinha —harina—, de cazabe y de chicha.

La generalización del cultivo de la yuca amarga se explica en primer lugar por las pocas exigencias que requiere, y por la defensa que este tubérculo tiene ante toda clase de animales depredadores por su contenido de ácido prúsico, veneno que desaparece en el proceso a que es sometida por los indígenas.

Tanto el cultivo de la yuca como su elaboración son llevados a cabo por la mujer sola o acompañada de sus hijas (87). Entre los Cubeo la preparación de la mandioca, desde que es arrancada hasta su consumo, ocupa normalmente el 75o/o del tiempo de trabajo de la mujer, y cuando se prepara chicha para una fiesta, todo el tiempo (88). La rutina de la preparación es diaria. El proceso sigue un ritmo muy regular en comparación con el carácter esporádico del trabajo del hombre en la caza y la pesca. El trabajo de la mujer sigue un ciclo diario alterno. Medio día está en los sembrados limpiando, replantando, cosechando. En la tarde se prepara parte de la mandioca. Al día siguiente se queda en la casa, procesando el resto de raíces de yuca que cogió en la mañana del día anterior (89). Los hombres por lo general evitan el contacto con la mandioca que se prepara para las comidas; pero la tocan en muchos de los pasos del proceso que la convierte en chicha. Por ejemplo, ayudan a pelar los tubérculos (90).

Procesamiento de la yuca amarga. a) La mujer la arranca y la trae a la corriente de agua más cercana a la casa para lavarla. b) La pela con sus dientes y los dedos, o ayudada por un cuchillo de hueso, y en lugares de más contacto con los blancos, con un cuchillo de metal. c) se rallan las yucas contra las raíces espinosas de una palma, que entre los Guahibo se llama *arraco* (91). Pero lo más común es que se ralle en una tabla de madera donde se han incrustado pequeñas piedras de cuarzo muy agudas, con las que se hacen figuras que decoran el rallo llamado *pdiba* entre los Cubeo. Las piedritas se acaban de fijar con un látex o caucho ordinario que se endurece al ponerlo al sol. d) La pulpa resultante se aprieta contra un cernidor o *balay*, colocado en un trípode, a la altura de la cintura. Se voltea varias veces la masa. e) En seguida se mete en un exprimidor tubular muy flexible, tejido de fibras de palma, que se llama *sebucán* en los Llanos y *tipití* en la región selvática. Este tiene dos argollas grandes en sus extremos, por una de las cuales se cuelga de una viga de la casa y por la otra, la que queda abajo, se pasa un palo fuerte el cual se amarra, horizontalmente, por uno de sus extremos a uno de los postes de la casa. Sobre el otro extremo del palo fuerte se sienta la mujer, a veces acompañada por una hija o amiga. Con su peso se estira el exprimidor y se disminuye su diámetro, y el jugo donde está el ácido prúsico sale por sus intersticios y cae a una vasija cubierta con una capa de ceniza que absorbe el volátil ácido, *yaré* entre los guahibo. Ese líquido, ya inofensivo por la evaporación y cocción, será usado luego para cocinar en él el pescado o la pieza de caza, o para mezclarlo con frutas. f) La pasta se saca casi seca del *sebucán* y se cierne en un colador, puesto sobre una estera o sobre un *balay* más grande (92). g) El polvo blanco o almidón resultante

(87) Goldman, Irving, 1968, p.67

(88) *ibid.*, p.260

(89) *ibid.*, pp.75,78

(90) *ibid.*, p.80

(91) Reichel Dolmatoff, Gerardo, 1943—44, p.448

(92) Goldman, Irving, *op.cit.*, pp.78,80 y Reichel Dolmatoff, Gerardo, 1943—44, pp.448—449

se utiliza de dos formas. Como *cazabe* o *beijú*, una galleta o arepa que se forma al apretar la harina sobre un tiesto de cerámica de unos 60 a 70 cms., el *budare* o *antaro*. Las arepas se preparan frescas diariamente. La segunda forma es como harina *farinha* o *mañoco*, que se revuelve constantemente sobre el tiesto, hasta que por el calor se convierte en granos pequeñitos grisosos, *tapioca*, y así queda lista para el consumo. Se empaca en hojas de plátano formando unas bolas de tamaño mayor que un puño y se almacenan en grandes canastos o *mapire*. (93). Bien envuelto y lejos de la humedad el *mañoco* (94) puede durar varios meses. Este sistema de conservación fue de enorme conveniencia para los españoles en la Conquista, pues gracias a él pudieron alimentarse por largo tiempo en sus expediciones a regiones apartadas y hostiles, (Lám. VII).

Por cosecharse la yuca en todo tiempo no se requiere almacenar mañoco en grandes cantidades. La harina es preparada así para una emergencia, para viajes y para el comercio con tribus vecinas y con los blancos. *Mañoco* y *cazabe* forman parte de la comida diaria. Para utilizar el mañoco, los Guahibo ponen una manotada en agua para lavarla. Se bota esta agua, lo remojan de nuevo, y lo van comiendo con el cocido de pescado o de caza (95). Entre los Desana el cazabe acompaña al ají cocinado, al cual se agrega pescado y algo de sal (96). El mañoco hervido con bananas, piñas u otros frutos constituye la primera comida del día entre los Cubeo. (97).

Preparación de la Chicha. La Chicha se consume en reuniones vecinales de carácter ceremonial o en la iniciación de los jóvenes. Cuando se prepara entre los Desana, el *payé*, el intermediario entre el grupo y las fuerzas sobrenaturales, se dirige a éstas para que la reunión se efectúe en ambiente de paz y amistad (98).

Entre los Cubeo, una vez pelada la yuca, se deja reposar por cuatro días cubierta de hojas hasta que se torna verde oscura y pierde mucho de su humedad. Se ralla, se aprieta contra un cedazo y se exprime en el *sebucán*. La masa se cocina como *cazabe* que luego se mastica despaciosamente y se escupe en agua. Cuando comienza la fermentación se agrega jugo de caña de azúcar y se deja reposar esta mezcla por varios días. Muchos grupos agregan maíz, así como una variedad de tubérculos a la masa básica de la mandioca (99).

EL YAJE. Su uso entre los Tukano.

Casi todas las tribus indígenas del territorio colombiano que habitan en la hoya amazónica y los Llanos Orientales, lo mismo que los Noanamá y Emberá del Chocó, utilizan el alucinógeno que se extrae de una planta, la *Banistriopsis caapi* o yajé, llamado *caapi* en el Vaupés. Según dicen los Tukano de esta región, al beber el yajé la persona "ve" las divinidades tribales; la creación del Universo, de los animales y de la primera pareja de la Humanidad, como también el establecimiento del orden social.

Circunstancias.

En ocasiones se ingiere en ceremonias colectivas muy elaboradas, de carácter mágico—religioso, como los ritos de iniciación de los jóvenes, los actos funerarios o el

(93) *ibid.*, p.448

(94) *ibid.*, p.444

(95) *ibid.*, p.449

(96) Reichel Dolmatoff, Gerardo, 1968, p.9

(97) Goldman, Irving, *op.cit.*, p.103

(98) Reichel Dolmatoff, Gerardo, 1968, p.56

(99) Goldman, Irving, *op.cit.*, p.262

rito del yuruparí. También parece estar relacionado con un ritual de los guerreros quienes, bajo su efecto, esperan adquirir valor. Otras veces se trata del shamán o curandero que busca el diagnóstico de una enfermedad o la identidad de un supuesto enemigo. Pero no siempre la toma del yajé ocurre de manera ritual y perfecta; a veces unos pocos hombres se reúnen en un rincón de la maloca cantando y charlando informalmente. Ni las mujeres ni los jóvenes que aún no han llegado a la pubertad participan en su consumo, pero pueden presenciarlo.

Preparación

En algunas regiones de Colombia, como el Caquetá y el Putumayo los indios hacen una infusión durante varias horas, hasta que parece una miel espesa; en otras regiones como el Vaupés, se macera en agua fría. El efecto de una y otra preparación difiere muy poco. En algunas ocasiones se añaden hojas y otras partes de distintas plantas, práctica que varía según la tribu en cuestión y el efecto que se espera de la bebida.

La preparación del yajé tiene varios requisitos. En el Vaupés los tallos deben ser cortados por los hombres en cierta parte de la selva y a determinada hora del día. Los trozos de bejuco fresco, del grosor de un dedo se maceran en una canoa de madera con un palo pesado o una masa y los golpes deben efectuarse con un determinado ritmo. Luego se añade agua fría. El líquido se cuele en un balay para librarlo de fibras y trocitos de corteza, y se recoge en una vasija de cerámica, utilizada únicamente para tal fin. La vasija debe haber sido manufacturada por una anciana. Para los Tukano este recipiente representa el vientre materno, donde se efectúa la gestación. El exterior muestra, sobre un fondo oscuro natural, una serie de pinturas policromas en blanco, amarillo y rojo. El blanco y el amarillo representan el principio masculino de fertilización y el rojo el principio femenino de la fecundidad. Cuando la vasija no está en uso se guarda fuera de la casa debajo del techo sobresaliente, y cuando se va a preparar el yajé se limpia y se purifica con tabaco, lo mismo que la varita para rebullir la bebida.

Mientras se prepara la bebida se pronuncian ensalmos y se canta tratando de influir mágicamente sobre los efectos del yajé, siempre inciertos, para eliminar los aspectos angustiosos inherentes a su ingestión. Luego un hombre lleva la vasija al interior de la casa y la coloca en un lugar oscuro.

Consumo colectivo

Al caer la noche los hombres adornados con grandes penachos de plumas y con el cuerpo pintado, con sonajeras de semillas, en tobillos y codos, se reúnen en el interior de la casa comunal o maloca, donde sentados en banquitos, charlan de espaldas a la puerta de entrada. Se enciende una antorcha de brea que se coloca en el centro de la habitación. El grupo dueño de la casa y los invitados dialogan ceremonialmente; se recita el mito de la Creación y la genealogía de los grupos presentes. El jefe de la casa, que tiene la vasija del yajé delante de él en el suelo, llena dos calabacitos y empieza a brindar un trago a cada uno de los hombres, regresando a su puesto a llenar nuevamente los pequeños recipientes. Por lo general se reparten unos seis a ocho tragos a intervalos aproximados de una hora. Cada repartición de yajé se anuncia por un toque de trompeta, instrumento en cerámica, decorado en ocasiones con pinturas policromas. Después de cada repartición se baila y se canta al compás de bastones tubulares que golpean contra el suelo. Después del baile se descansa y aparecen las alucinaciones. Hasta que nuevamente se

toca la trompeta y se repite el proceso. Al otro extremo de la casa están las mujeres que animan a los hombres lanzando de vez en cuando una aguda risa, o expresando desprecio para los que vomitan o rechazan la bebida.

Los efectos.

Por la ingestión del yajé se tienen alucinaciones visuales en colores brillantes que pueden ser de una gran belleza, pero que pueden contener aspectos de terror y angustia. A veces aparecen animales —felinos, reptiles— o las personas se sienten volar y visitar lugares lejanos, o comunicarse con divinidades, demonios o ancestros tribales. Pero también puede suceder que se sientan vértigos, náuseas, se vomite y no se vea nada, por lo que una expectativa intensa domina a los participantes en cada ronda ante la incertidumbre sobre lo que sucederá. Lo general es que estos dos efectos no se excluyan mutuamente. Así la toma del yajé viene a ser considerada por algunos indios, entre ellos los Cubeo, como una dolorosa y en ningún modo placentera experiencia que es preciso sufrir para ampliar y profundizar su visión del mundo, para lograr la intensidad de la experiencia total y el amplio alcance de la sensación (100). Los dibujos geométricos o figurativos, ejecutados con colores minerales sobre la pared de corteza que cubre la parte frontal de las malocas de los Tukano, son según dicen ellos “lo que vemos cuando tomamos yajé”, lo mismo que las decoraciones de sus utensilios, cerámicas, banquitos, calabazas, maracas, trompetas y bastones sonoros de baile. Algunos de estos motivos que se repiten consistentemente en telas de corteza, maracas o taparrabos, forman series y se combinan luego con otros, creando así un estilo artístico Tukano. (101).

FIESTAS INDIGENAS DE LA REGION AMAZONICA COLOMBIANA

Entre los indígenas de la región amazónica colombiana se llevan a cabo fiestas en circunstancias especiales como son la iniciación de los jóvenes en la vida social del grupo (102): la recolección de cosechas (103), la consagración de una nueva maloca o la muerte de un individuo (104). De las descripciones de estas fiestas entre las diferentes tribus de esa región se pueden inferir varios rasgos comunes, resultado de un largo y complicado proceso de sincretización religioso— cultural, por el cual ciertos elementos de unas tribus, por ejemplo las trompetas sagradas o yuruparí, o las máscaras, son tomados por otra, con alguna variedad formal y recombinaos en nuevos contextos.

Las principales fiestas son las de cosecha y las mortuorias. Las de cosecha, *dabukurí* o *cachirí*, se llevan a cabo cuando un grupo dispone de algún fruto en buena cantidad para hacer chicha. Así el *dabukurí* o *cachirí* puede ser de yuca, manicuera (zumo de la yuca brava o amarga), de chontaduro, guama, etc. (105). En toda la región amazónica la fiesta de cosecha sigue una norma de desarrollo común, con pequeñas variaciones secundarias. Primero ocurren los *preparativos*, tanto de parte de los anfitriones, de comida, chicha y adornos y limpieza de la maloca y del espacio que la rodea (106)

(100) *ibid*, pp.269—270

(101) Reichel Dolmatoff, Gerardo, 1969, pp.327—345

(102) Reichel Dolmatoff, Gerardo, 1968, pp.12,109—110

(103) Reichel Dolmatoff, Gerardo, 1943—44, pp.480—481

(104) Reichel Dolmatoff, Gerardo, 1968, p.114

(105) Goldman, Irving, *op.cit.*, pp.286—287

(106) Reichel Dolmatoff, Gerardo, 1968, p.123 y Calle, Horacio, 1970, pp.83—84, 86—87

como de sus invitados, de regalos y adornos. Viene luego la fiesta propiamente dicha que a su vez presenta tres etapas: a) el intercambio de regalos que siempre son alimentos, b) las *canções* en general alusivas al origen de los grupos participantes (107). En esta etapa, en algunos casos, es obligatorio el fumar ceremonial entre los hombres (108), c) Las *danzas colectivas*; danza de la culebra, de la trucha, el curí, el mico, etc., en las cuales imitan los movimientos de estos animales y se habla de ellos (109). Generalmente, solo después del intercambio de regalos empiezan las libaciones de chicha, que continúan entre danza y danza. El tabaco, la coca y el *mihi* (mezcla de plantas alucinógenas) complementan la bebida (110).

Para la celebración de esta fiesta son indispensables varios objetos. Aparte de los implementos necesarios para preparar la chicha y el yajé se encuentran ornamentos personales, instrumentos musicales y horquillas para fumar.

Los ornamentos para los hombres son: coronas tejidas de fibra de palma adornadas con plumas multicolores, y tocados de plumas (111), que guardan hasta el momento de la ceremonia en cajas tejidas también en fibras de palma; collares de dientes de animales o de huesecillos y frutos; pendientes cilíndricos de cuarzo, que junto con los escudos de baile, tejidos de bejuco son usados solo por los jefes de baile; ligas para los brazos en cumare teñido de varios colores, o tejidas con pelos de mico, adornados con una pepa de *corombolo*. Entre los adornos debemos considerar las pinturas faciales y corporales roja y negra, que confieren fuerza mágica, elaboradas con hojas de árboles (112). Para las mujeres las faldas largas hechas con telas compradas a los blancos constituyen su ornamento de fiesta.

Los instrumentos son varios. Flautas o trompetas ancestrales o yuruparí, que se fabrican enrollando la corteza de una palma, a lo que se agrega una boquilla de madera de macana. Hay la flauta masculina y la femenina. Tienen carácter sagrado y no deben ser vistas ni oídas por las mujeres bajo pena de muerte. Su sonido semeja el mugido de un buey. Permanecen escondidas bajo el agua, de donde las sacan para las ceremonias. Flautas púnicas de carrizo. Flautas de tibia de venado. Ocarinas de cráneo de venado. (113). Silbatos de cerámica para avisar la llegada, con pescado, de un grupo de invitados. *Yarumos*, decorados, que se golpean contra el suelo (114). Cascabeles o sonajeras, de pepas de un bejuco, que se amarran debajo de la rodilla o en los tobillos y a veces en los codos. Maracas de totumo adornadas con plumas (115); lanzas solaneras y tambores, unos pequeños, y otro, el tambor de la maloca, por medio del cual se avisa que va a ver fiesta, y que se toca también durante ésta. Se cuelga del techo. Semejante en función al manguaré del Alto Putumayo y Caquetá (116).

- (107) Reichel Dolmatoff, Gerardo, 1968, pp.17,124,190 y Goldman, Irving, op.cit., p.272 y Calle, Horacio, 1970, pp.88-90.
 (108) Goldman, Irving, op.cit., pp.271-272 y Reichel Dolmatoff, Gerardo, 1968, p.90
 (109) ibid, pp.126-127 y Goldman, Irving, op.cit., pp.272,288,290-291
 (110) Goldman, Irving, op.cit., p.269
 (111) Reichel Dolmatoff, 1943-44, p.460
 (112) ibid, pp.460-461
 (113) ibid, pp.474-475 y Reichel Dolmatoff, Gerardo, 1968, p.85 y Goldman, Irving, op.cit., p.274
 (114) Reichel Dolmatoff, 1968, p.87
 (115) Reichel Dolmatoff, Gerardo, 1943-44, p.475,479 y Goldman, Irving, op.cit., pp.343-344
 (116) Calle, Horacio, 1970, p.85

La ceremonia mortuoria.

El duelo por el muerto se celebra entre los Cubeo dentro del primer año después del deceso, durante la estación seca, cuando la palma de pupunha está madura. Consta de dos partes: la primera con sus representaciones dramáticas y danzas transforma el dolor en alegría y dura tres días. La segunda un mes después, dura solo un día y es para expulsar el espíritu del muerto de la comunidad (117). La característica principal es la presencia de máscaras de corteza, usadas únicamente por los hombres, (Lám. VIII).

Hay máscaras antropomorfas que representan demonios y las hay zoomorfas, de peces, aves, insectos, mamíferos, reptiles y anfibios. Las más comunes son el jaguar, que personifica al brujo; la libélula, que representa el acto de brujería; el escarabajo estercolero, el buitre, la mariposa, el papagayo y los arakú o peces pequeños. Cada máscara tiene su canción y su danza (118).

En la región del Vaupés todas las tribus arawak comparten el uso de máscaras con los tukano, de los cuales los vanana y los desana las adoptaron recientemente (119). Las usan también los huitoto, los bora y los muinave, lo mismo que los yagua, okaina y ticuna. Pero solo los cubeo las usan en conexión con ritos mortuorios. Así los bora la hacen para el festival de la cosecha de palma pupunha, y los ticuna en los ritos de pubertad de las muchachas (120).

TALLAS MAGICO-RELIGIOSAS DE LOS INDIOS CHOCO

Los indios chocó, que comprenden a los Noanamá y a los Emberá, habitan en el Departamento del Chocó, en un medio geográfico de selva tropical húmeda. En sus casas, al lado de objetos de menaje doméstico, se encuentran unos objetos de madera, tallados, de carácter mágico-religioso (121), que utilizan cuando quieren establecer contacto con su mundo sobrenatural para asegurar su alimentación y su salud, contacto que puede ser individual o en ceremonias colectivas, y que se logra gracias al mediador, el *jaibaná* o shamán.

Cuando los objetos mágico-religiosos son antropomorfos representan espíritus de ancestros protectores, los *jai*, a quienes hay que reverenciar algunas veces, y si son zoomorfos, representan espíritus de animales de presa, agentes de la enfermedad, a quienes hay que apaciguar (122). Son casi todos de madera de balsa, abundante en la región, decoradas con pinturas en rojo-bijua- y negro-jagua-. Solo la variedad de los antropomorfos destinados a proteger a los adultos, los bastones y los banquitos son en madera dura.

Los objetos en cuestión son: *bastones*. Muestran en su extremo superior una talla que generalmente es una figura humana. Estos son los que el aspirante a shamán, cuando ha llegado a una fase avanzada de su saber esotérico, recibe de su maestro, otro shamán de larga experiencia. La talla puede ser también una mano, que atrae riquezas, o una lanza que protege de los espíritus malos (123).

- (117) Goldman, Irving, op.cit., p.282,317
 (118) ibid, pp.284-286,288-289
 (119) Reichel Dolmatoff, Gerardo, 1968, p.127
 (120) Goldman, Irving, 1968, p.286
 (121) Reichel Dolmatoff, Gerardo, 1960, pp.125-126
 (122) Torres de Arauz, Reina, 1963, Tomo I, No. 2, p.35
 (123) Reichel Dolmatoff, Gerardo, 1960, pp.126-127 y Torres de Arauz, Reina, 1962, Tomo I, No.1, pp.20-23, 25

Las figurinas antropomorfas. De estas hay varias: las tutelares que un jaibaná da a un niño; las que guardan los adultos; las que sirven para el ceremonial de la chicha; las que sirven para la ceremonia de curación; estas se manufacturan para cada oportunidad y sólo tienen carácter sagrado transitoriamente; las pequeñitas que van tripulando los *buques mágicos*; los *celadores* que cuidan la casa de un indígena cuando éste se ausenta para un viaje o se va de caza por días o semanas. Cuidan la casa del jaibaná contra los espíritus malévolos que intenten acercarse (124). Las anteriores figurinas son cilíndricas, pero hay también figurinas en tablillas, cuyo extremo superior constituye una cabeza muy estilizada de brazos apenas insinuados.

Las figuras zoomorfas. Se utilizan junto con las antropomorfas en las fiestas de chicha y de la cosecha. *Las tablas* en las ceremonias de curación; se colocan en torno al enfermo o apoyadas contra los pilares de la casa. También aparecen en la ceremonia de la chicha (125).

Los banquitos. Utilizados únicamente por el jaibaná en las ceremonias. *El tambor canoa.* Utilizado únicamente para el ceremonial agrícola, en Marzo o Abril, cuando la cosecha es abundante, en busca de la buena voluntad de los *jai* (126).

Las cruces. Su presencia en el techo de las casas de los indígenas y también en el interior es reciente, por influencia de los misioneros y de la población negra de la región (127).

LAS "MOLAS" DE LOS CUNA

El grupo indígena Cuna habita en territorio colombiano y panameño. El detalle más característico del vestido de la mujer de ese grupo, y que ha llegado a ser como un símbolo de la cultura Cuna, (128) es la blusa o "mola", resultado de la superposición de telas de varios colores. En la capa superior se cortan los contornos de figuras variadas, (129) y el color que se desea para cada una de estas figuras se logra cortando una o varias capas inferiores de tela hasta encontrarlo. Los bordes de las capas recortadas se aseguran con pequeñas puntadas hechas generalmente con hilo del mismo color de la figura, (130). Los colores de las telas usadas son siempre muy fuertes, y los más corrientes son el rojo, amarillo, naranja, verde y negro, (Lám. IX: 1).

Los motivos de las "molos" son generalmente figurativos y en menor número son composiciones abstractas. Entre los figurativos los más corrientes son los zoomorfos: mico, gallo, pez sierra, culebra de mar, murciélago, mariposa, iguana, tortuga, paloma y garza. También los hay fitomorfos como calabazas, mangos y sapayos. Algunas veces utilizan otros motivos como el paraguas, y con menos frecuencia figuras humanas.

La "mola", tal como se ve hoy, es el resultado de sucesivos cambios, producidos como consecuencia del contacto cada vez mayor con el blanco que ha suministrado a los indígenas nuevos materiales. Así, la llegada alrededor de 1900 de barcos que trajeron mucha tela azul, determinó la adopción de este color para la falda enrollada que usan las mujeres. Por este tiempo, la blusa, que hasta los años inmediatamente

- (124) Reichel Dolmatoff, Gerardo, 1960, pp.127-129 y Torres de Arauz, Reina, 1962, Tomo I, No.1, pp.20,26-27,32
 (125) *ibid.*, pp.26-27 y Reichel Dolmatoff, Gerardo, 1960, pp.128-129
 (126) *ibid.*, p.129 y Torres de Arauz, Reina, 1962, p.28
 (127) Reichel Dolmatoff, Gerardo, 1960, pp.129-130
 (128) Stout, D.B., 1947, p.67
 (129) *ibid.*, p.23
 (130) Torres de Ianello, Reina, 1957, Vol.XVII, No.1, p.20

anteriores era larga y tenía cerca al dobladillo una aplicación simple de colores contrastantes, se acortó y su parte adornada se desplazó hacia arriba, como es en la actualidad. Ahora sólo una porción pequeña —el canesú— es en tela lisa. Además se hizo más elaborado su técnica de confección, cuyo desarrollo parece ser indígena, (131).

El procedimiento es pronta y esmeradamente aprendido por las jóvenes cuna, (132) ya que al casarse cada una de ella debe llevar en su ajuar por lo menos una docena de ellas, (133). Durante los "congresos" o reuniones públicas para tratar temas de interés para el grupo, se puede ver a las mujeres cosiendo molas y a los hombres, unos tejiendo cestos y otros cosiendo molas. Estos generalmente son casados y las hacen para sus esposas.

Según datos de fines del siglo XVII (134) la mujer cuna hacía todo el trabajo agrícola, a excepción del desmonte. Hoy, a medida que el grupo va entrando cada vez más en contacto con el blanco, ella no toma parte en el cultivo de la tierra, sino que se dedica durante todo el tiempo que sus labores domésticas le dejan libre a coser las molas para atender a comerciantes y turistas en la demanda creciente de éstas como elemento decorativo, (135). Dispone generalmente del producto de esta venta para sus adornos, juguetes para sus hijos y telas para sus propias molas, (136).

EL TEJIDO, ACTIVIDAD ESENCIAL DE LA MUJER GUAJIRA

El guajiro es uno de los grupos aborígenes colombianos que a pesar de haber estado expuesto al contacto con el blanco desde los más tempranos tiempos de la conquista ha podido mantener más o menos integrada su cultura, (137).

Un aspecto de ésta, que constituye un complejo cultural de gran importancia para el grupo, es la costumbre del "encierro" o "blaqueada" de la niña que ha llegado a la pubertad. Aislada en un lugar de la casa vedado a la vista de hombres y extraños, el encierro se inicia con un rapado de cabeza, un ayuno de tres días para provocar vómitos "que le saquen los malos humores del cuerpo", al que sigue la ingestión sistemática del "jaguapí", jugo de unos árboles, para engordar, y la aplicación de baños matinales especiales para aclarar o blanquear su piel, (138). Este proceso puede prolongarse desde algunos pocos meses, en los niveles socio-económicos más bajos hasta algunos años en los más altos, (139). Al final del encierro la familia de la niña ofrece un baile de chicha-maya, (140) al cual concurren los jóvenes del contomo, futuros aspirantes a la mano de la joven, y donde ésta luce ya los valiosos aretes o collares de oro y tumas (cornalinas), complemento de su nuevo estado de "majayur" o señorita, (141).

- (131) Stout, D.B., 1947, p. 67
 (132) Torres de Ianello, 1956, Vol.XVI, No. 4, p.289 y 1957, Vol.XVII, No.1, pp.19-20
 (133) Stout, D.B., *op.cit.*, p.67
 (134) Herrera Angel, Leonor, 1969, pp.82-84
 (135) Torres de Ianello, 1957, Vol. XVII, No.1, p.20
 (136) Stout, D.B., *op.cit.*, p.76 y Herrera Angel, *op.cit.*, p.28
 (137) Handbook of South American Indians, 1948, Vol.IV, pp.369-370
 (138) Gutiérrez de Pineda, Virginia, 1950, pp.53,54
 (139) Barranquilla, Padre José Agustín de, 1953, pp.112-113
 Gutiérrez de Pineda, *op.cit.*, pp.56
 (140) Barranquilla, Padre José Agustín de, *op.cit.*, pp.114-117
 Gutiérrez de Pineda, *op.cit.*, pp.53,57
 (141) Barranquilla, Padre José Agustín de, *op.cit.*, p.114

La blanqueada o encierro tiene varias significaciones. Debido al proceso de transformación física que la niña sufre, la prueba cobra un significado de nuevo nacimiento. Durante ella la madre, tías y primas le hablan repetidamente sobre el pasado del grupo familiar; la instruyen sobre las pautas de conducta correspondientes a la vida adulta, y sobre los deberes físico-sociales del matrimonio, (142) y además le enseñan los oficios propios de la mujer en el grupo, (143) el encierro es una verdadera preparación para el cabal cumplimiento de la vida social adulta.

En el aprendizaje de los oficios la joven recibe no sólo las técnicas generales de la cultura guajira, sino también las particulares de su familia, cuyas mujeres adultas ponen especial interés en la transmisión de las técnicas de tejido, algunas de éstas, como las de crochet y macramé, obtenidas desde hace muchos años, en los internados de religiosas misioneras que existen en la región. El saber tejer tiene tanta importancia económica entre los guajiros, que en el caso en que la joven es raptada y sus parientes maternos presentan el cobro, el raptor puede negarse a comprarla alegando que no sabe tejer, (144).

Este entrenamiento la capacita para cumplir más tarde con su deber de esposa y madre de suministrar a los suyos los guayucos; las fajas con las que el hombre se sujeta aquellos; la tela para mantas o vestidos; los pellones, las hamacas y chinchorros y arreos para los caballos(145). Todo esto lo elaborará con el "curricán", hilo retorcido del algodón que el hombre cultiva, las ancianas hilan y ella misma tiñe y teje en su telar vertical tradicional, aunque últimamente empieza ya a utilizar fibras artificiales,(146). También tejerá en crochet la guarnición o randa de las hamacas; las guaireñas o sandalias; las bolsas pequeñas para el dinero y para la faja de los hombres, para los cosméticos de las mujeres, y para las sortijas y sargas de oro, coral y tuma que éstas lucen en las fiestas, así como las bolsas grandes en las que guardan sus mantas finas. Ya madre de hijas casaderas, tejerá para cada una de ellas el chinchorro matrimonial donde esperan al prometido para la ceremonia, y por el cual el yerno pagará dos vacas unos días después,(147). También sabrá tejer sombreros de fibra de palma y las coronas que, adornadas con rombos de lana y plumas de colores llevarán los hombres en los bailes de chicha—maya y en las carreras de caballos(148),(Lám.IX:2).

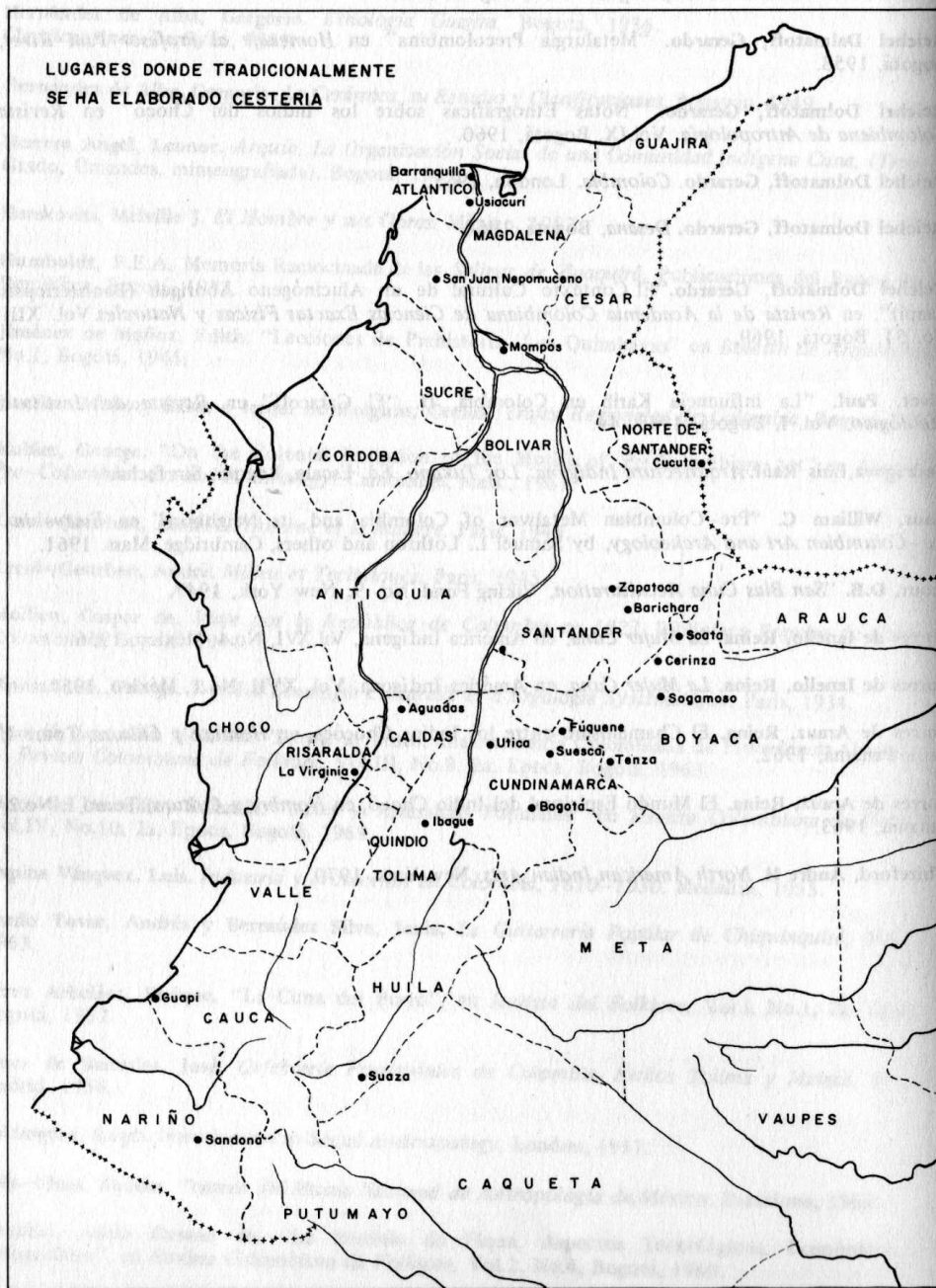
- (142) *ibid.*, p.113 y Gutiérrez de Pineda, *op.cit.*, pp.54,56,58
 (143) *ibid.*, pp.55,58 y Barranquilla, Padre José Agustín de, *op.cit.*, p.113.
 (144) Gutiérrez de Pineda, 1950, p.55
 (145) *ibid.*, p.55
 (146) Castro R., Jorge M., 1969, (sin numeración de páginas).
 (147) Barranquilla, Padre José Agustín de, *op.cit.*, p.137
 (148) *ibid.*, pp.116,123 y Gutiérrez de Pineda, Virginia, *op.cit.* p.53.

BIBLIOGRAFIA

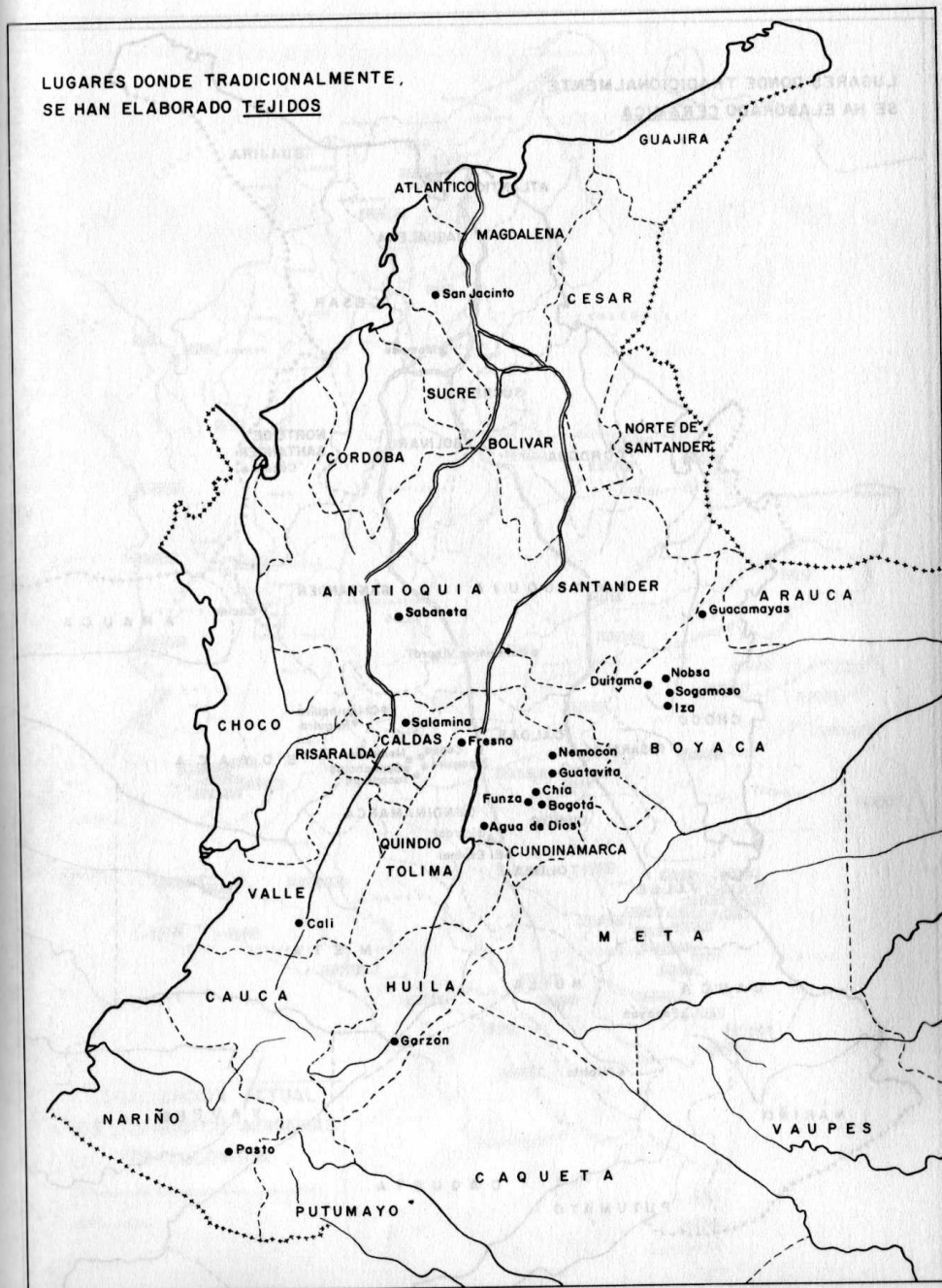
- Acuña, Luis Alberto. *Diccionario Biográfico de Artistas que trabajaron en el Nuevo Reino de Granada*. Bogotá, 1960.
- Ancizar, Manuel. *Peregrinación de Alfa*. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, Bogotá, 1942.
- Arbeláez Camacho, Carlos y Gil Tovar, F. *El Arte Colonial en Colombia*. Bogotá, 1968.
- Calle, Horacio. *Yarocamena*. (Tesis de Grado, mecanografiada). Bogotá, 1970.
- Carvalho Neto, Paulo de. *La Creación Artística Popular en Brasil*. Montevideo, 1959
- Castro R., Jorge M. *La Aculturación Diferencial en la Guajira*. (Tesis de Grado, Uniandes, mimeografiada). Bogotá, 1969.
- Davidson, Harry C. "Diccionario Folklórico: Jáquimas", Vol.X, No.8; "Diccionario Folklórico: Frenos", Vol.X, No.9, "Diccionario Folklórico: Estribos & Vol.X, en *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Bogotá, 1967".
- Davidson, Harry C. "Diccionario Folklórico: Jáquimas, Frenos, Estribos", Vol. X, Nos. 8, 9 y 10, respectivamente, en *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Bogotá, 1967.
- Duque Gómez, Luis. *Colombia: Monumentos Históricos y Arqueológicos*. México, 1955.
- Duque Gómez, Luis. "Prehistoria" en *Historia Extensa de Colombia*. Tomo I, Bogotá, 1965.
- Duque Gómez, Luis. *Los Quimbayas*. Bogotá, 1970.
- Barranquilla, Padre José Agustín de. *Así es la Guajira*. Bogotá, 1953.
- Feduchi, Luis. *Historia del Mueble*. Madrid, 1964.
- Foster, George, M. *Cultura y Conquista Xalapa*, México 1962.
- Frese, H.H. *Anthropology and the Public: the Role of Museums*. Leiden, Holland, 1960.
- Fuchs, Helmuth. "El aspecto teórico en el Estudio de la Producción Alfarera" en *Folia Antropológica*. Museo Cs. Nts., Caracas, 1960.
- Goldman Irving. *Los Cubeo*. México, 1968.
- Gutiérrez de Pineda, Virginia. "Organización Social en la Guajira". en *Revista del Instituto Etnológico Nacional*. Vol. III, Entrega 2 de 1948. Bogotá, 1950.
- Handbook of South American Indians, Tomo 3, 1948; Tomo 4, 1948; Tomo 5, 1949; Tomo 6, 1950.

- Harvey, Virginia. *Macramé. The Art of Creative Knottin*. New York, 1967.
- Hernández de Alba, Gregorio. *Etnología Guajira*. Bogotá, 1936. *Clasificaciones*. Popayán, 1949.
- Hernández de Alba, Gregorio. *La Cerámica, su Estudio y Clasificaciones*. Popayán, 1949.
- Herrera Angel, Leonor. *Arquí, La Organización Social de una Comunidad Indígena Cuna*. (Tesis de Grado, Uniandes, mimeografiada), Bogotá, 1969.
- Herskovits, Melville J. *El Hombre y sus Obras*. México, 1952.
- Humboldt, F.E.A. Memoria Raciocinada de las *Salinas de Zipaquirá*, Publicaciones del Banco de la República, Bogotá, 1952.
- Jiménez de Muñoz, Edith. "Lecciones de Prehistoria: Los Quimbayas" en *Boletín de Arqueología*, No.1, Bogotá, 1946.
- Jiménez Muñoz, Edith e Iregui de Holguín, Cecilia. *Trajes Regionales de Colombia*. Bogotá, 1972.
- Kubler, George. "On the Colonial Extintion of the Motifs of Pre-Columbian Art" en *Essays in Pre-Columbian Art and Archeology*. Cambridge, Mass., 1961.
- Leroi-Gourhan, André. *L'Homme et la Matière*. Paris, 1943.
- Leroi-Gourhan, André. *Milieu et Techniques*. Paris, 1945.
- Mollien, Gaspar de. *Viaje por la República de Colombia en 1823*. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, Bogotá, 1944.
- Montandon, George. *Traité d'Etnologie Culturelle et d'Ergologie Systematique*. Paris, 1934.
- Mora de Jaramillo, Yolanda. "Barniz de Pasto, una Artesanía Colombiana de Procedencia Aborigen" en *Revista Colombiana de Folklore*, Vol.III, No.8, 2a. Epoca, Bogotá, 1963.
- Mora de Jaramillo, Yolanda. "Artes y Artesanías Populares" en *Revista Colombiana de Folklor*, Vol.IV, No.10, 2a. Epoca, Bogotá, 1969.
- Ospina Vásquez, Luis. *Industria y Protección en Colombia, 1810-1930*. Medellín, 1955.
- Pardo Tovar, Andrés y Bermúdez Silva, Jesús. *La Guitarrería Popular de Chiquinquirá*, Bogotá, 1963.
- Pérez Arbeláez, Enrique. "La Cuna del Porro", en *Revista del Folklore*, Vol.I, No.1, 2a. Epoca, Bogotá, 1952.
- Pérez de Barradas, José. *Orfebrería Prehispánica de Colombia, Estilos Tolima y Muisca*. Texto, Madrid, 1958.
- Piddington, Ralph. *Introduction to Social Anthropology*. London, 1957.
- Piña-Chan, Román. *Tesoros del Museo Nacional de Antropología de México*. Barcelona, 1968.
- Reichel, Alicia Dussán de. "La Mochila de Fique, Aspectos Tecnológicos, Económicos y Etnográficos", en *Revista Colombiana de Folklore*, Vol.2, No.4, Bogotá, 1960.
- Reichel Dolmatoff, Gerardo. "La Cultura Material de los Indios Guahibo" en *Revista del Instituto Etnológico*, Vol.I, Bogotá, 1943-44.
- Reichel Dolmatoff, Gerardo y Reichel, Alicia Dussán de. "Momil, Excavaciones en el Sinú" en *Revista Colombiana de Antropología*. Vol.V, Bogotá, 1956.
- Reichel Dalmatoff, Gerardo. "Metalurgia Precolombina" en *Homenaje al Profesor Paul Rivet*, Bogotá, 1958.
- Reichel Dolmatoff, Gerardo. "Notas Etnográficas sobre los Indios del Chocó" en *Revista Colombiana de Antropología*. Vol.IX, Bogotá, 1960.
- Reichel Dolmatoff, Gerardo. *Colombia*. London, 1965.
- Reichel Dolmatoff, Gerardo. *Desana*, Bogotá, 1968.
- Reichel Dolmatoff, Gerardo. "El Contexto Cultural de un Alucinógeno Aborigen (Banisteriopsis Caapi)", en *Revista de la Academia Colombiana de Ciencias Exactas Físicas y Naturales*. Vol. XIII, No. 51, Bogotá, 1969.
- Rivet, Paul. "La influencia Karib en Colombia, II. "El Caracolí" en *Revista del Instituto Etnológico*, Vol. I, Bogotá, 1943-44.
- Rodríguez, Luis Raúl. *Arquitectura Indígena: Los Tukano*. Ed. Escala, Bogotá, Sin fecha.
- Root, William C. "Pre-Columbian Metalwor of Colombia and its Neighbors" en *Essays in Pre-Columbian Art and Archeology*, by Samuel L. Lothrop and others, Cambridge, Mass. 1961.
- Stout, D.B. "San Blas Cuna Acculturation, Viking Fund, No. 9. New York, 1947.
- Torres de Ianello, Reina. *La Mujer Cuna*, en *América Indígena*, Vol.XVI, No.4, México, 1956.
- Torres de Ianello, Reina. *La Mujer Cuna*, en *América Indígena*, Vol. XVII, No.1, México, 1957.
- Torres de Arauz, Reina. El Chamanismo entre los Indios Chocóes, en *Hombre y Cultura*, Tomo I, No.1, Panamá, 1962.
- Torres de Arauz, Reina. El Mundo Espiritual del Indio Chocó, en *Hombre y Cultura*, Tomo I, No.2, Panamá, 1963.
- Whiteford, Andre H. *North American Indian Arts*. New York. 1970.

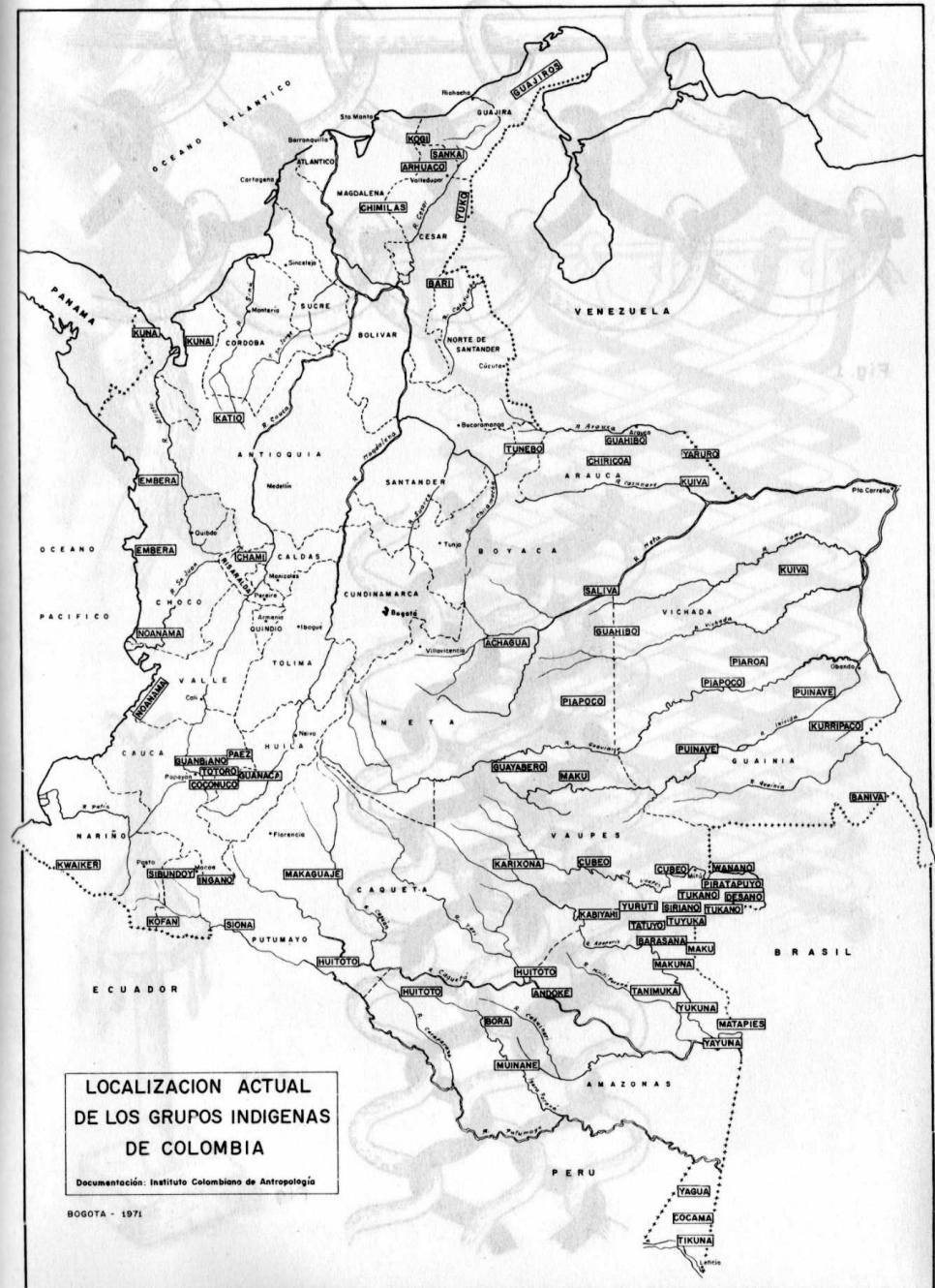
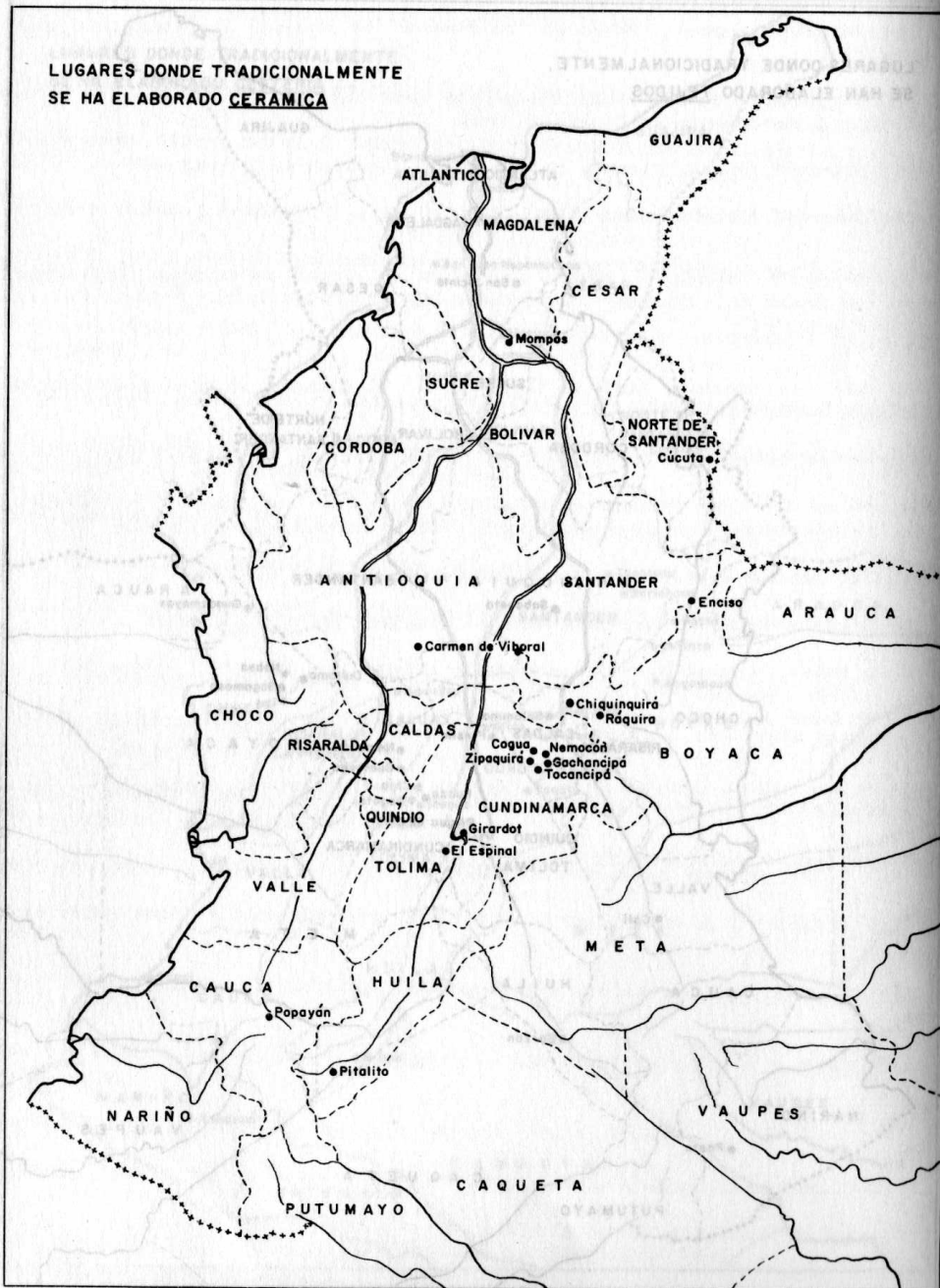
LUGARES DONDE TRADICIONALMENTE
SE HA ELABORADO CESTERIA



LUGARES DONDE TRADICIONALMENTE,
SE HAN ELABORADO TEJIDOS



LUGARES DONDE TRADICIONALMENTE SE HA ELABORADO CERÁMICA



LOCALIZACIÓN ACTUAL DE LOS GRUPOS INDÍGENAS DE COLOMBIA

Documentación: Instituto Colombiano de Antropología

BOGOTÁ - 1971

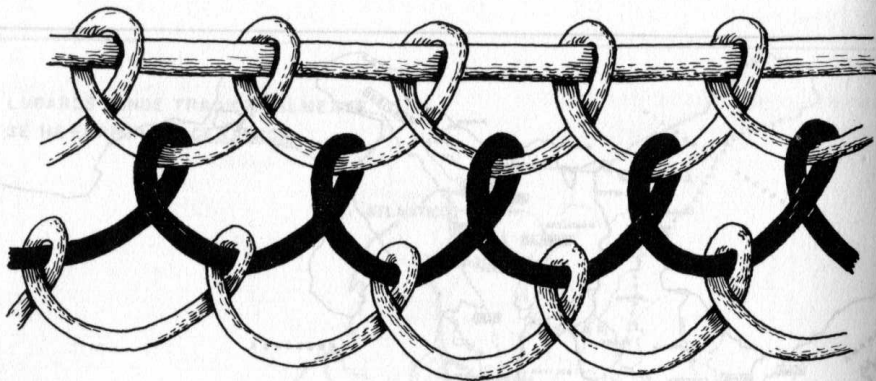


Fig. 1

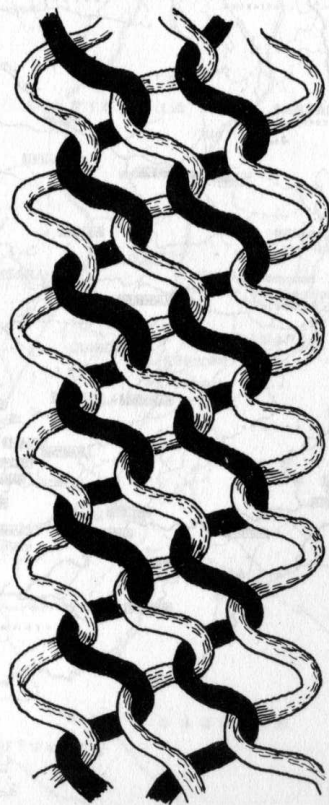


Fig. 2

Red sin nudos.



Fig. 3

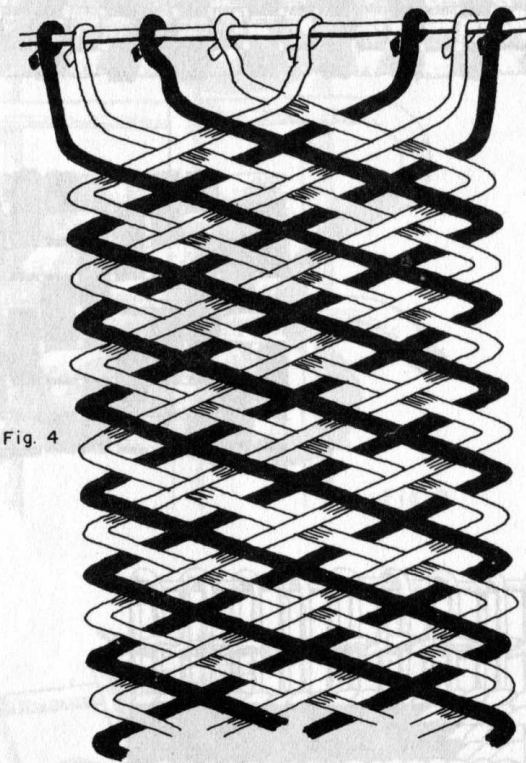


Fig. 4

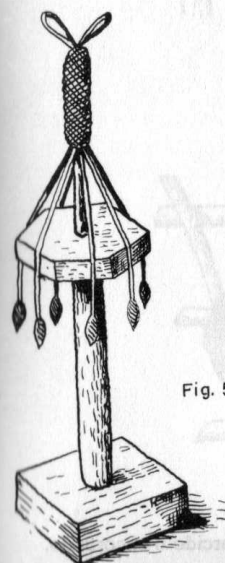


Fig. 5

Trenzas: figura 3: de tres hilos; figura 4: múltiple; figura 5: hueca.

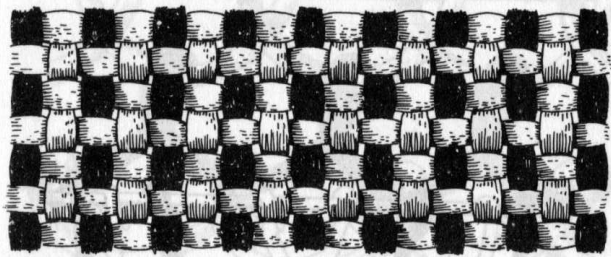


Fig. 6

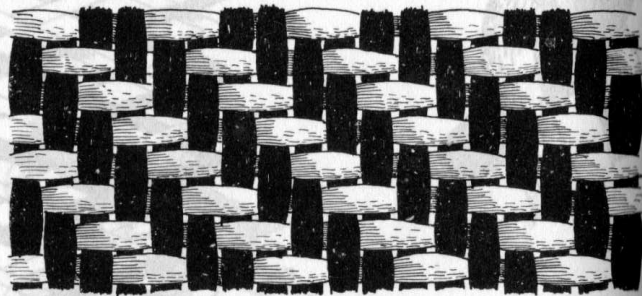


Fig. 7

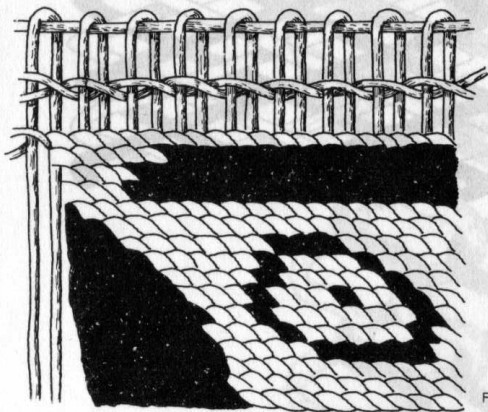


Fig. 8

Tejidos: figura 6: en damero; figura 7: cruzado; figura 8: torcido o encordado.

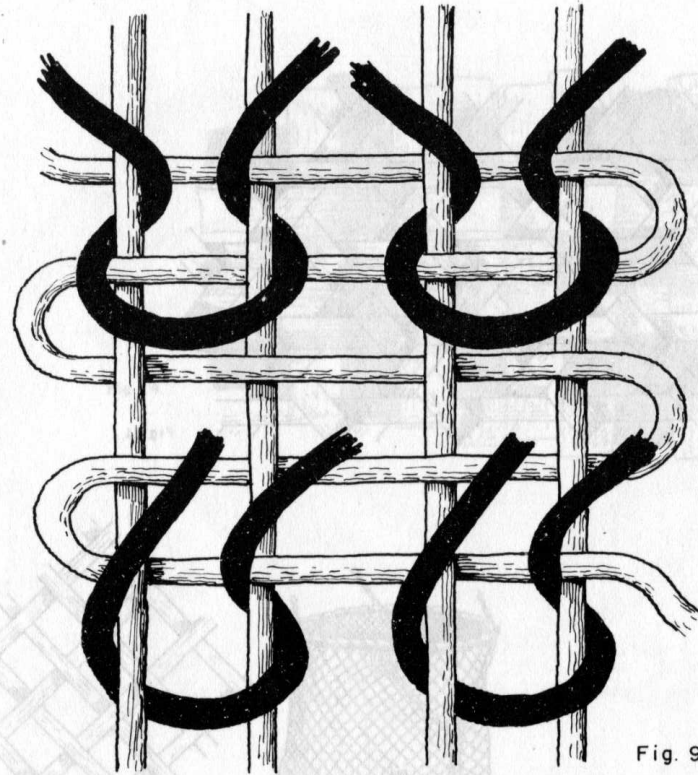


Fig. 9

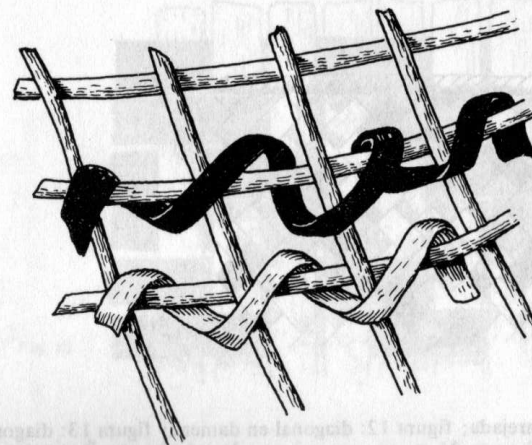


Fig. 10

Figura 9: tapices anudados; figura 10: cestería superpuesta sin entrecruzamiento.

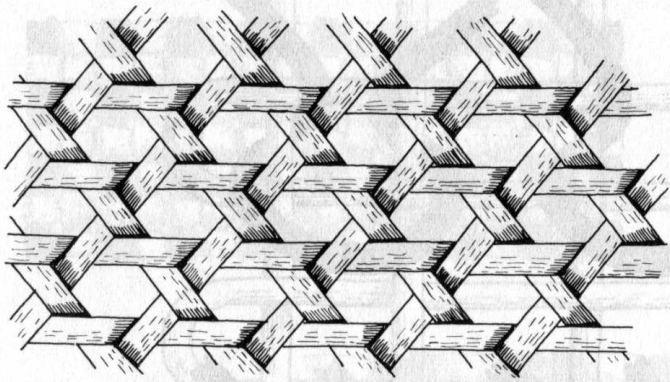


Fig. 11

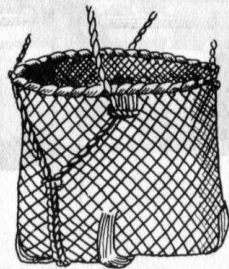


Fig. 12

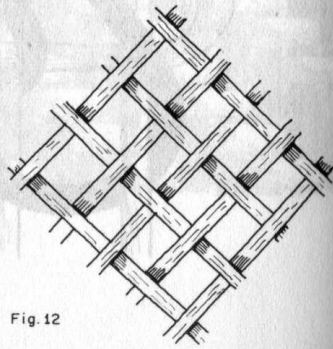
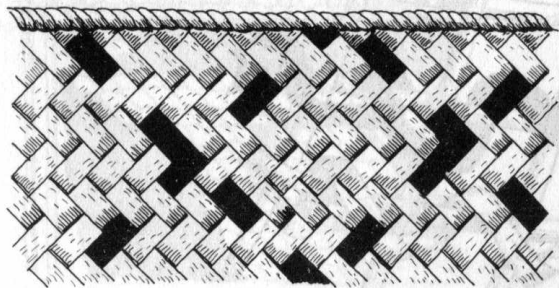


Fig. 13



Cestería: figura 11: enrejada; figura 12: diagonal en damero; figura 13: diagonal asargada.

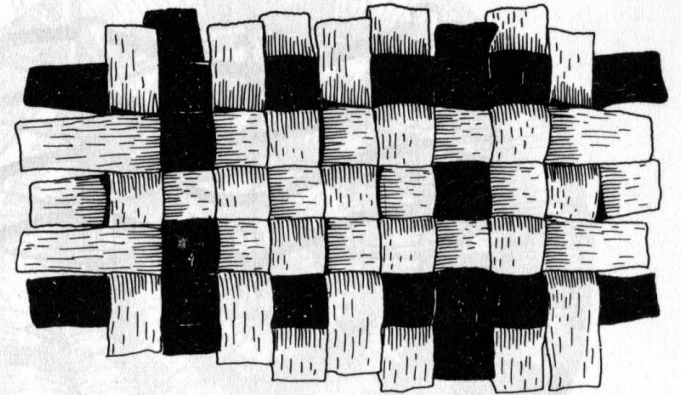


Fig. 14

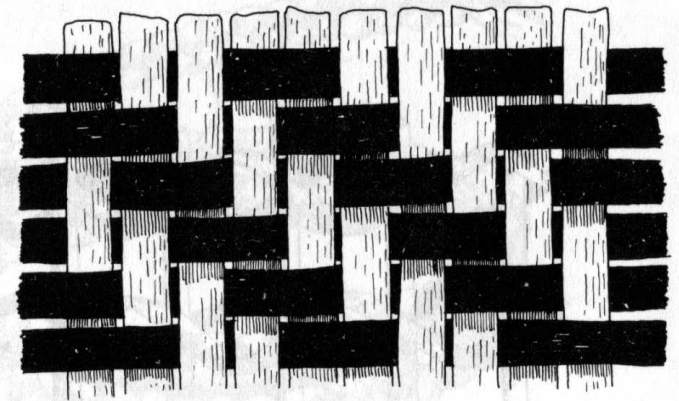


Fig. 15

Cestería: figura 14: derecha en damero; figura 15: derecha asargada

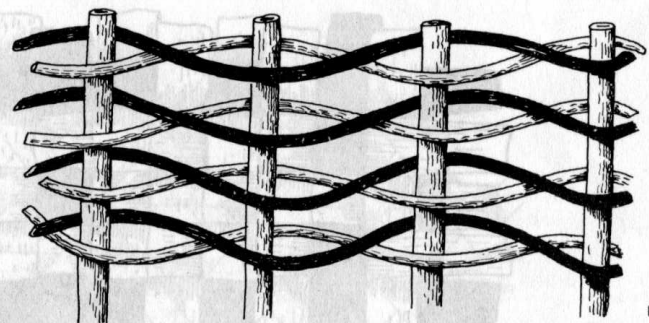


Fig. 16

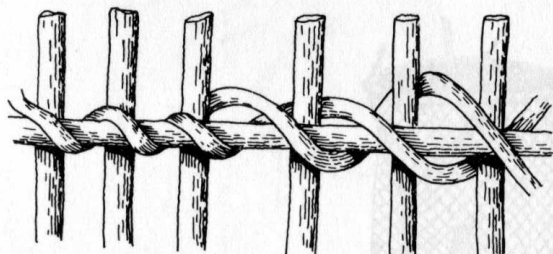


Fig. 17

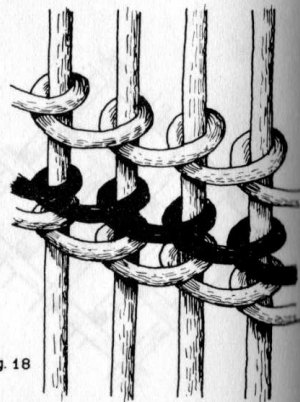


Fig. 18

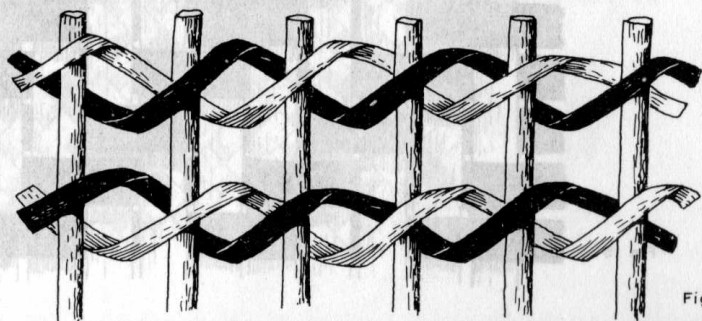


Fig. 19

Cestería: figura 16: derecha en bardel; figuras 17 y 18: enrollada; figura 19: torcida abierta.

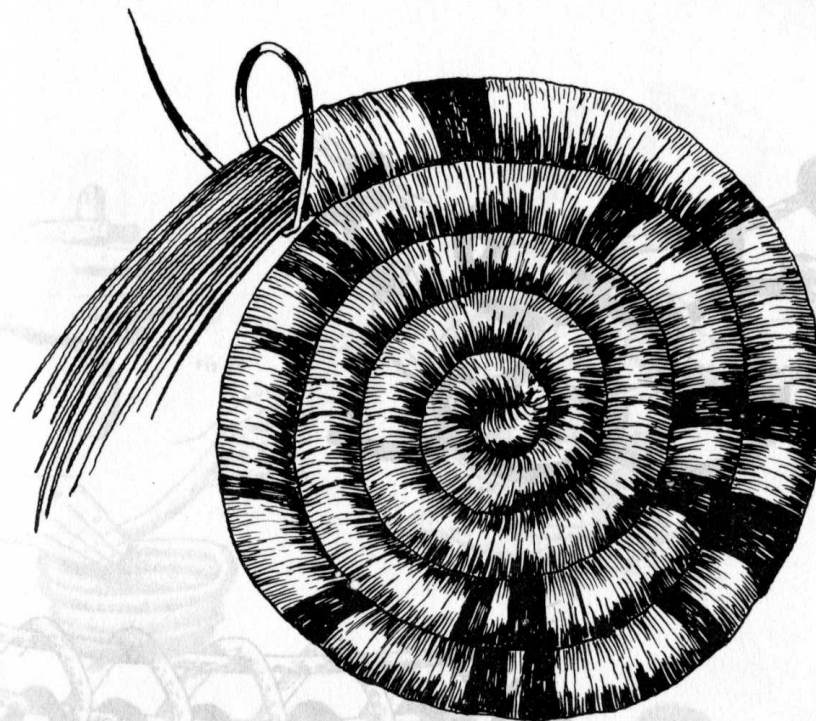
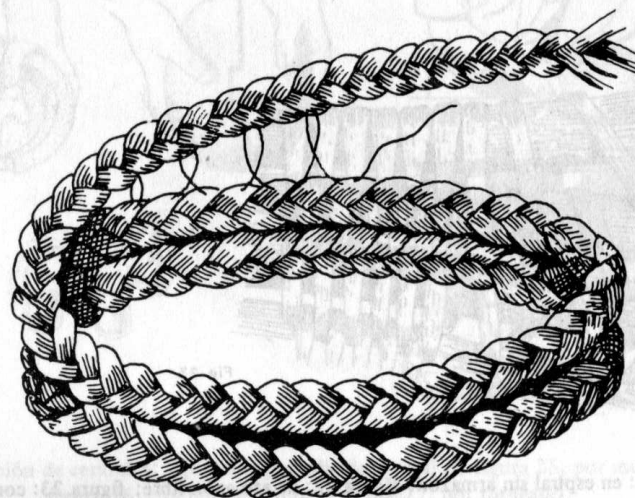


Fig. 20



Cestería cosida en espiral.

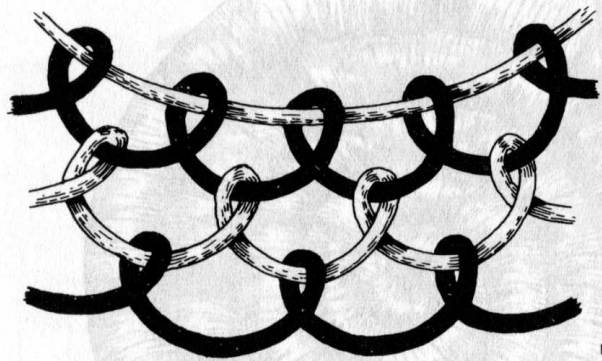


Fig. 21

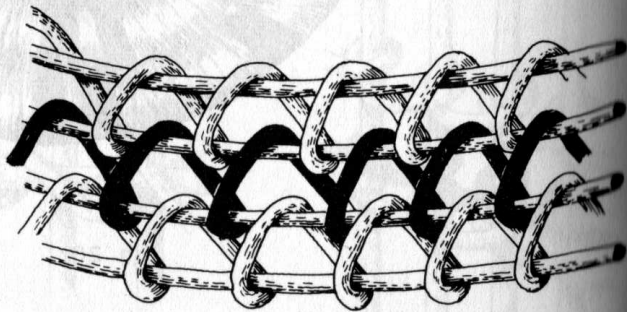


Fig. 22

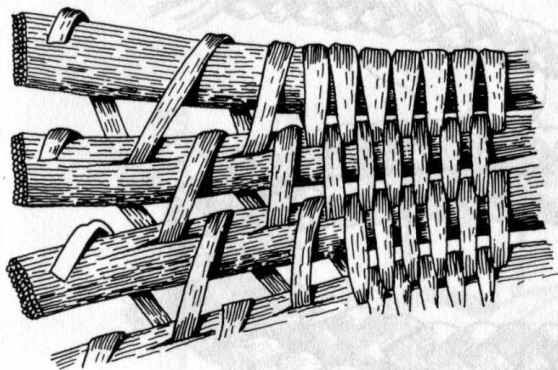


Fig. 23

Cestería: figura 21: en espiral sin armazón; figura 22: de armazón libre; figura 23: con armazón cogido.

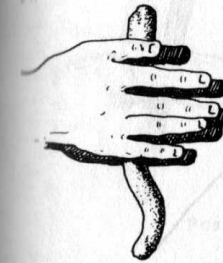


Fig. 24



Fig. 26

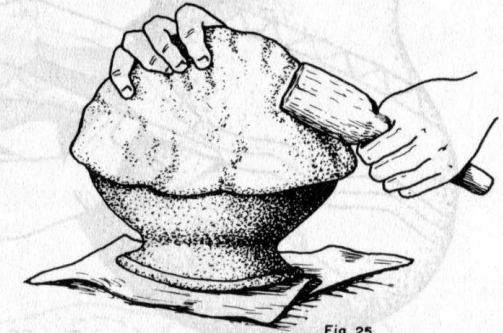


Fig. 25

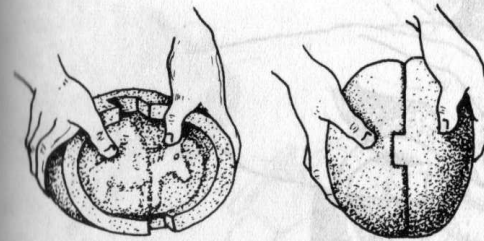


Fig. 27



Elaboración de cerámica: figura 24: por adición de rollos; figura 25: por moldeado; figura 26: con molde externo; figura 27: por torneado

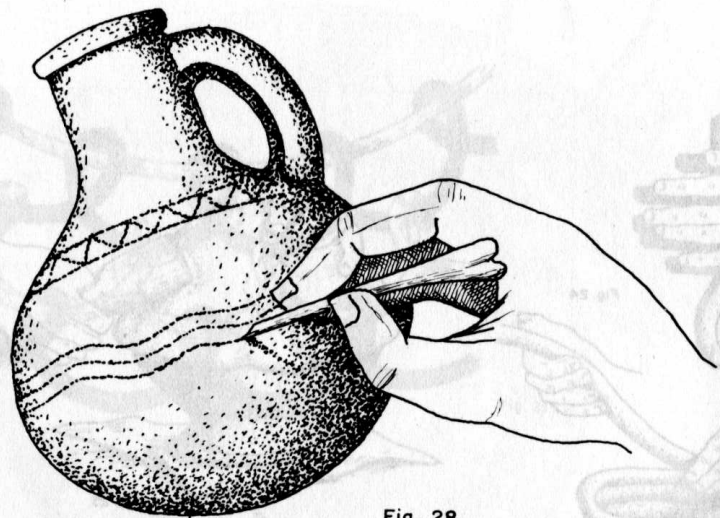


Fig. 28

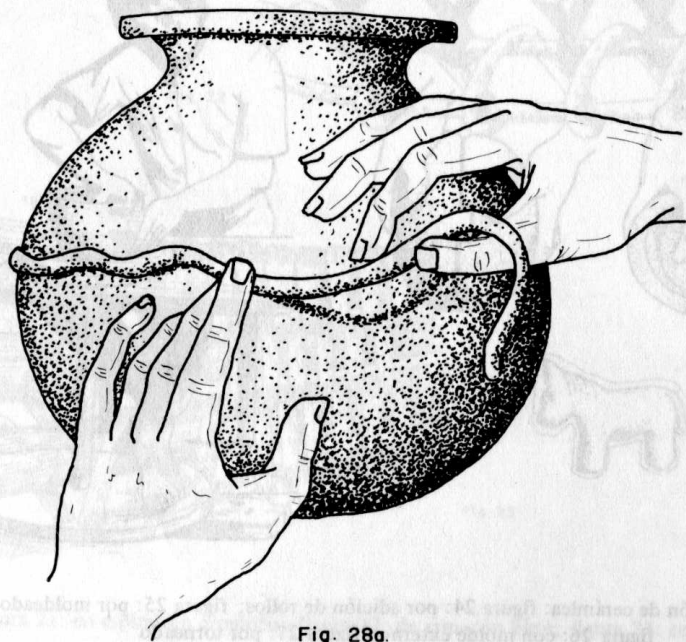
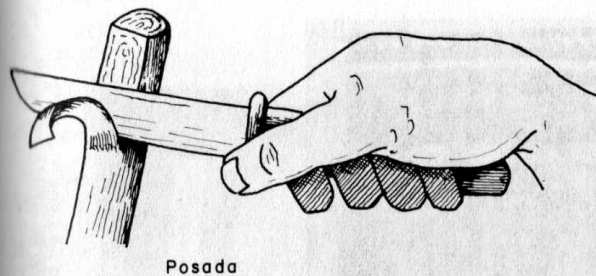


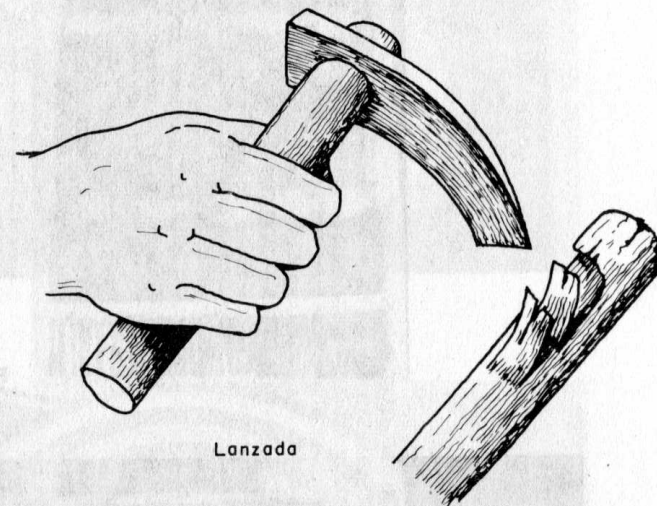
Fig. 28a.

Decoración de cerámica en cuadros: figura 28: incisa; figura 28a: pastillaje.

PERCUSION



Posada



Lanzada



Con percusor



Fig. 29

Percusión sobre madera: posada, lanzada, con percusor.

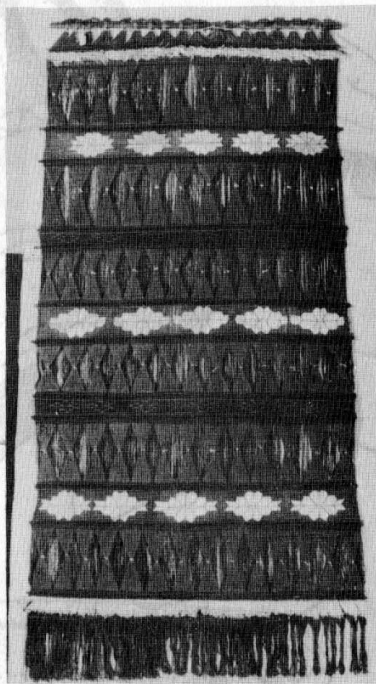


Fig. 1



Fig. 2

Figura 1: divisorio de San Jacinto; figura 2: tapete anudado.

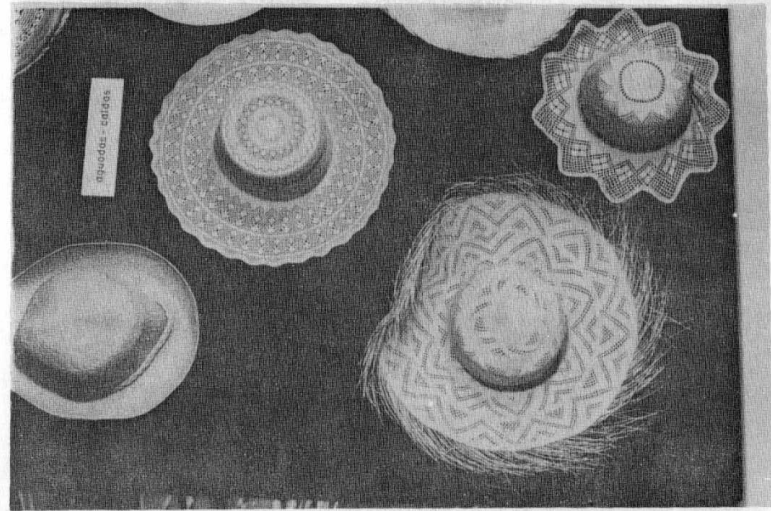


Fig. 1

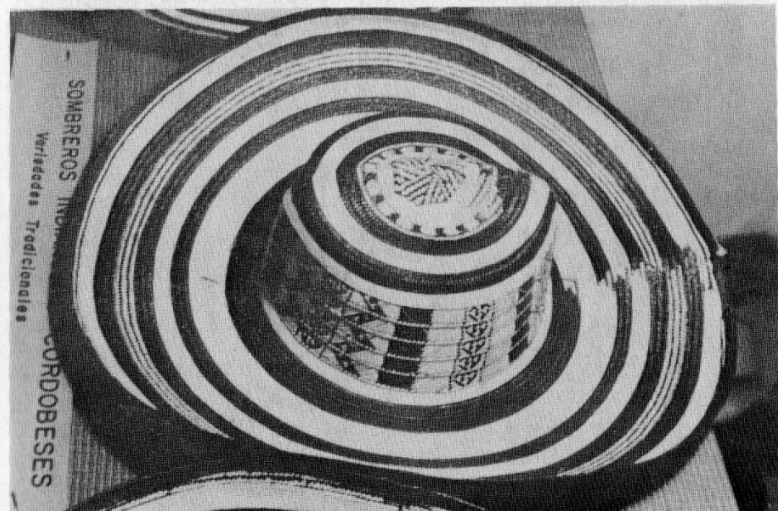


Fig. 2

Sombreros: figura 1: de iraca; figura 2: vuelteado



Fig. 1

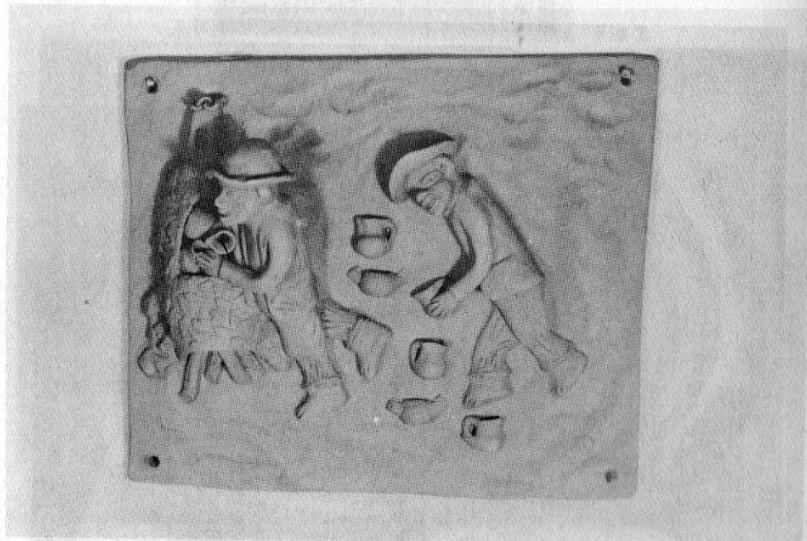
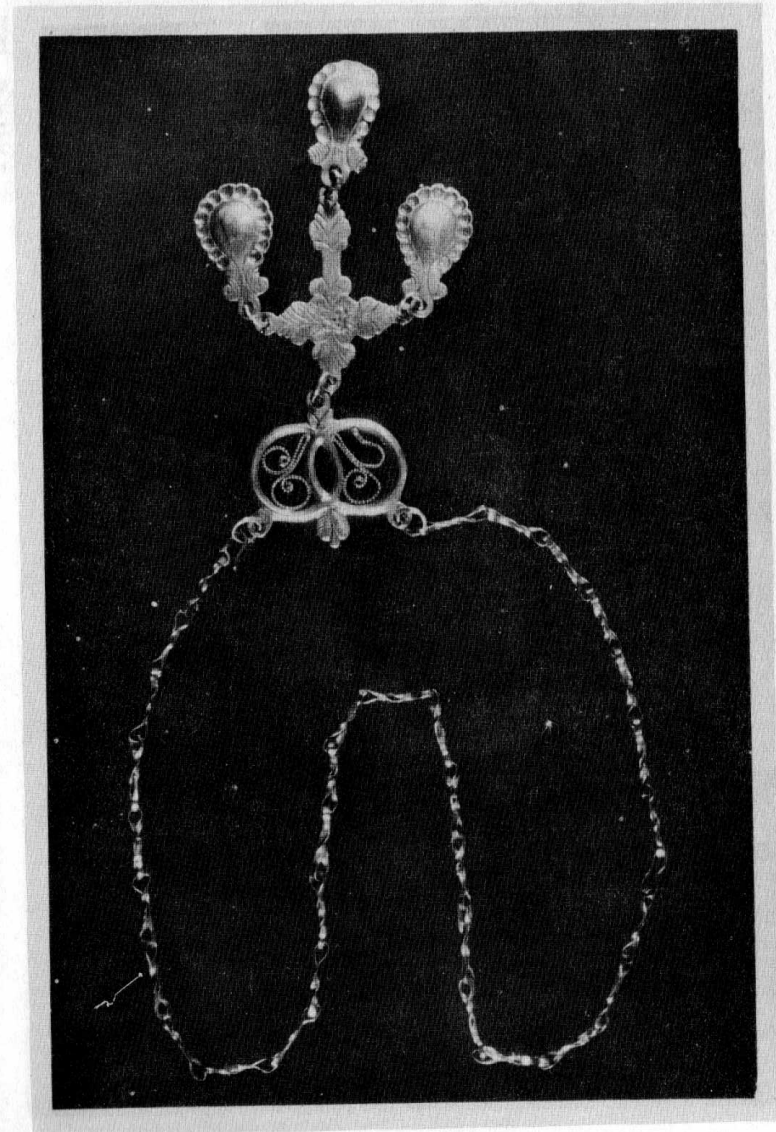


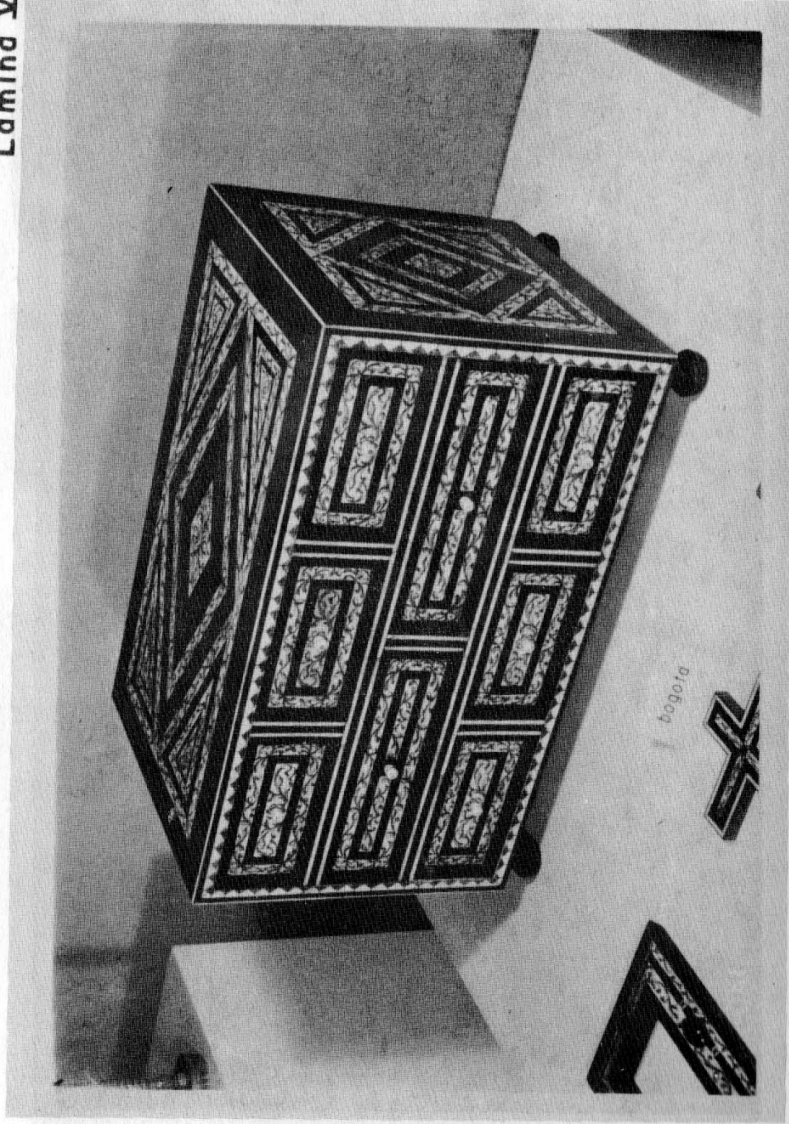
Fig. 2

Figura 1: caballito de ráquira; figura 2: placas de ráquira



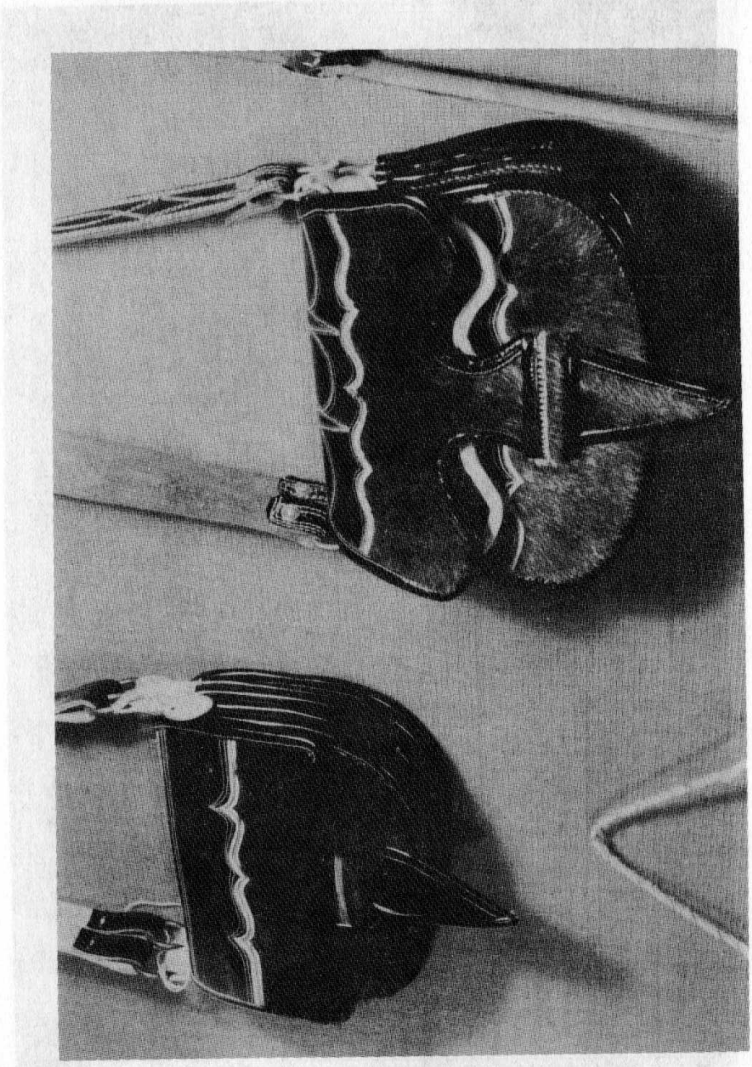
Crucero de plata de Silvia (Cauca)

Lámina V

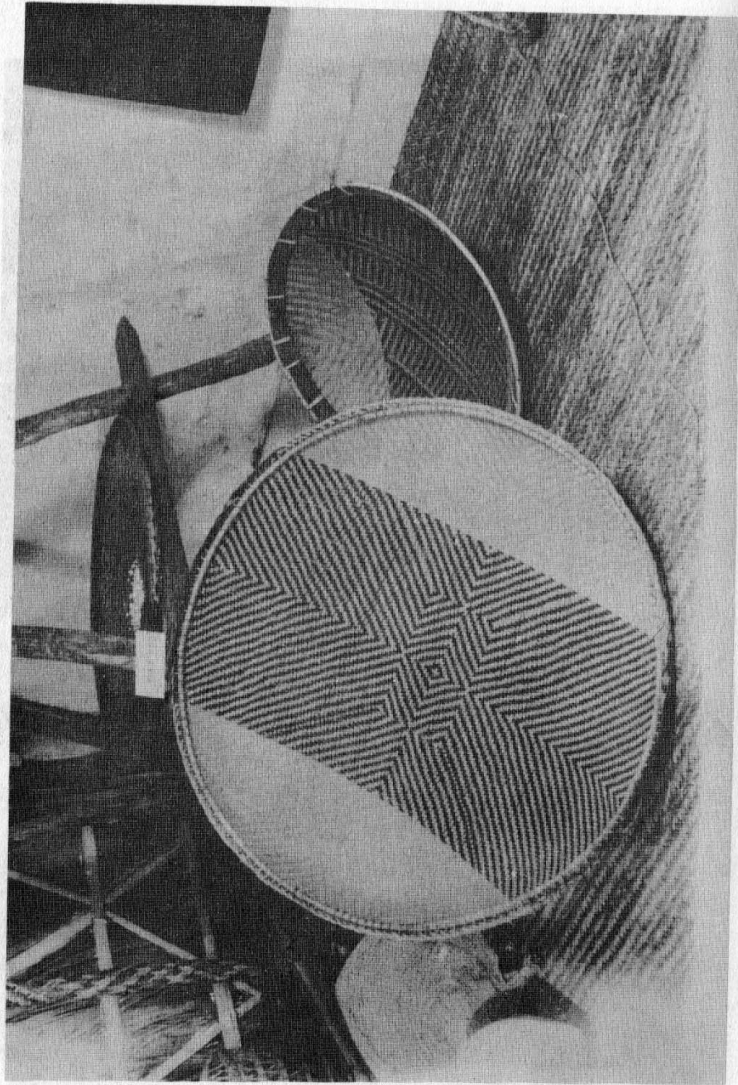


Torneado en carey y hueso.

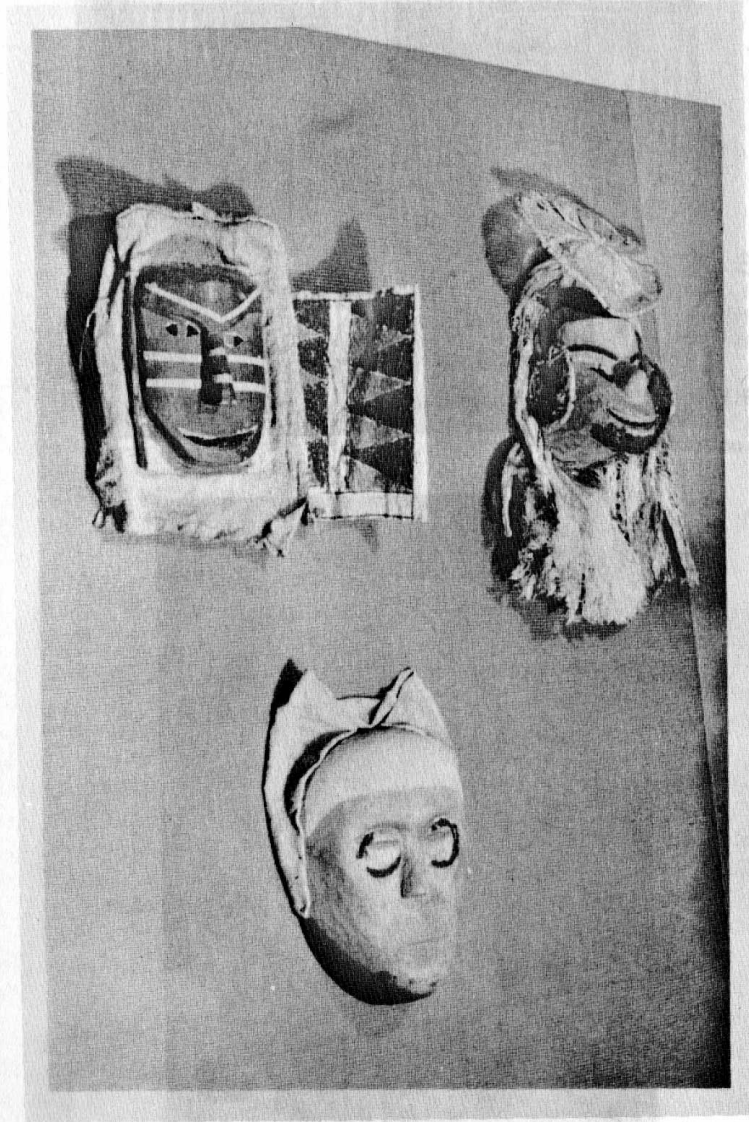
Lámina VI



Carrieles antioqueños.



"Balay" o cernidor indígena.



Máscaras ceremoniales.

Lámina VII

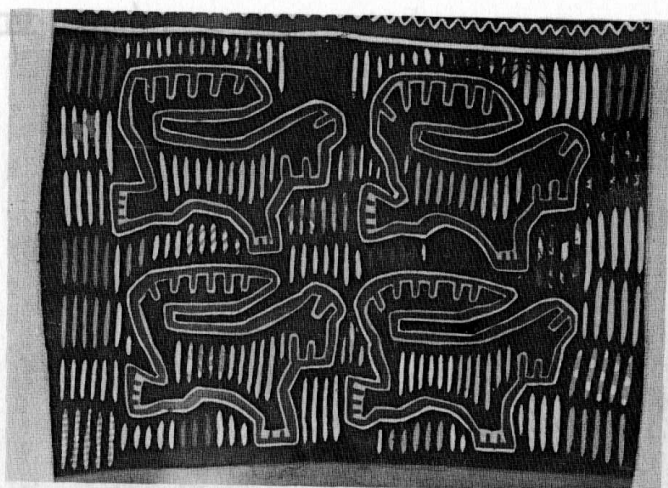


Fig. 1

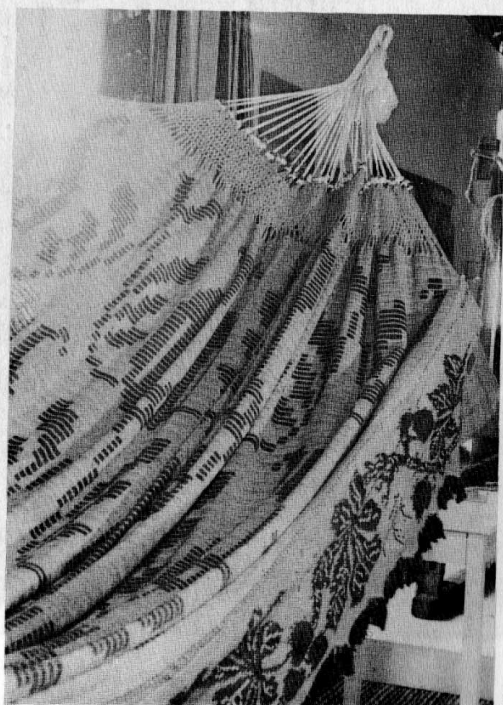


Fig. 2

Figura 1: "mola" cuna; figura 2: hamaca guajira.