

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios Culturales**

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

**Sentidos y significados en la práctica cerámica de la *mujer***

*Sarayaku*

Autora: Angélica María Cárdenas Piedrahíta

Director: Alex Schlenker

**Quito, 2017**



## CLÁUSULA DE CESIÓN DE DERECHOS DE PUBLICACIÓN

Yo, Angélica María Cárdenas Piedrahíta, autora de la tesis intitulada “Sentidos y significados en la práctica *cerámica* de la *mujer Sarayaku*”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en formato virtual, electrónico, digital u óptico, como usos en red local y en internet.

2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autora de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: .....

Firma: .....

## Resumen

Este escrito responde a un interés por aproximar-nos a las prácticas creativas presentes en la Región Andina, que aún están silenciadas e invisibilizadas. Surge desde la vivencia cotidiana, con el pueblo originario kichwa de Sarayaku, como una búsqueda por volver la mirada atrás, a las formas iniciales de trabajar la cerámica, entendida como un proceso otro que posibilita espacios de creación compartida, ligada a una espiritualidad y a una estética propias del saber-hacer de las comunidades.

En el pueblo originario kichwa de Sarayaku, situado en la provincia de Pastaza, Amazonía Ecuatoriana, la *cerámica* hace parte del saber-hacer femenino, un saber que se conjuga con otros, como: la siembra en la chakra, la preparación del maytu para la comida, el cultivo de yuca para la chicha, la organización de la casa y la defensa del territorio; en cada uno, la *mujer* resguarda su cultura y reafirma su sentido de vida dentro de la comunidad. Desde su hacer con las manos y su andar por la palabra, vivifica en su cotidianidad las tradiciones del pueblo Sarayaku. Empero, entre todos los saberes, sobresale su ser como *mujer* manifiesto en el acto creativo de la *cerámica*, trabajada completamente a mano, mediante la técnica del cordel, revestida con engobe blanco, rojo y negro, su contorno es delineado con dibujos inspirados en sus sueños y en su cosmovisión, finalmente es quemada a fuego de leña y recubierta con shilquillu. Así, la *mujer*, en kichwa: *warmi*, dispone su cuerpo, mente y corazón para tejer el *manga allpa* (barro) y transformarlo en vasijas de barro como: *mukawa*, *tinaja*, *puru*, *callana* y, en figuras inspiradas en animales de la selva.

Esta propuesta es una forma de visibilizar positivamente la *cerámica* como proceso de elaboración liderado por las *mujeres* de nacionalidad kichwa, en un espacio otro: la selva Amazónica. Es una apuesta por virar la mirada hacia el saber-hacer de la *cerámica* Sarayaku, en tanto que, como práctica creativa comunitaria, está invisibilizada casa-afuera, pero casa-adentro reafirma su existencia en la cotidianidad de la comunidad.

**Palabras clave:** cerámica, mujer kichwa, manga allpa (barro), epistemes femeninos, Sarayaku.

Para nosotras: *las mujeres*.  
Que en la fuerza de nuestro *Ser* tejemos la vida,  
hilada desde la palabra y la acción ejercida con  
nuestro cuerpo-pensamiento.

Para las *warmi Sarayaku*:  
*Ena Santi, Lila Cisneros, Jazmín Gualinga*,  
Urdidoras de su cultura,  
desde su saber-hacer y su palabra.

*Al Convenio: Becas de reciprocidad Ecuador-Colombia (2014-2016), que apoyó la realización de mis estudios de Maestría en la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. A mis maestras y maestros por las enseñanzas compartidas en cada encuentro. Al cuerpo administrativo de la Universidad.*

*A cada uno de los seres maravillosos que en diversos instantes me permitieron acercarme para atrapar su mirada, su pensamiento, su escucha atenta, su palabra y su emoción, al compartir mi interpelación alrededor de las prácticas creativas de la cerámica comunitaria: a mi colega y compañero Alberto Muenala, quien me acercó a Franco Viteri para iniciar mi camino a Sarayaku. A Álex Schlenker, por acompañar-me en este proceso desde su palabra, escucha y orientación; a partir de mi experiencia en cada comunidad y durante mi proceso de escritura. A Adolfo Albán, por permitir-me la palabra-conversada tantas veces como fue posible, siempre desde la alegría sentida por compartir en torno a las comunidades. Al maestro Juan García, por acercar-me al concepto de comunidad desde el pueblo afroecuatoriano. A mis lectoras, por compartir-me su mirada y reconocer la fuerza de la interpelación a la academia desde otra forma de escritura: ¡la experiencia vivida!*

*A Franco Viteri, por escuchar mi propuesta y guiar mi entrada a Sarayaku. A Félix Santi, por permitir mi ingreso a la comunidad para emprender camino junto a las mujeres. A Ena Santi, por aceptar mi aproximación en pensamiento, palabra y cuerpo, para acompañar su cotidianidad. A Lila Cisneros, por su sonrisa omnipresente en nuestros encuentros, por acompañar mis inquietudes en torno a la cerámica trabajada por la mujer Sarayaku y recibirme en su casa para conocer paso a paso este proceso. A su esposo Francisco Malaver, por permitir acercar mis manos y mi mirada al saber-hacer en torno al tejido con chambira. A su hijo Ikiam, por la interpretación del español al kichwa. A Jazmín Gualinga, por acompañar desde su saber, mi experiencia en torno a la cerámica y permitir-me acercar la mirada a su grafía trazada con gran precisión sobre las mukawas. A José Santi, por su disposición para resolver mis inquietudes y facilitar siempre nuestra comunicación a pesar de la distancia. A las hijas e hijos de Ena Santi, por darme la oportunidad de habitar en su casa y disfrutar de la cotidianidad de la Familia Sarayaku, unida desde la palabra. A las wawas y los wawas del inicial, por abrir su espacio de aprendizaje y su cultura a mi mirada, para descubrir su estar-siendo comunidad y allí encontrar su verdadero sentido. A Mallu Muniz, por escuchar mis inquietudes para llegar a Sarayaku y a partir de aquél encuentro, caminar a través de la palabra-cotidiana, la escucha-compartida desde los cuestionamientos surgidos durante la escritura y que aún siguen floreciendo hacia el des-en-cubrimiento de la fuerza de las mujeres Kichwa. A Ramiro Huanca, por los conocimientos compartidos en torno al pensamiento Aymara, desde la primera conversación sobre Sarayaku.*

*A mis cuatro tesoros y cómplices de mis sueños por acompañar todos mis proyectos desde su amor, su alegría, su escucha, su palabra, su crítica, su interpelación y su exigencia. A Rex, por existir, llegar y atraparme sabiamente. Al amor incondicional.*

## Tabla de contenido

Introducción: <i>Cerámica</i> campo de creación y de sentidos de vida .....	10
1. Comunidades: creadoras desde la <i>cerámica</i> .....	11
2. Entre gestos, voces, grafías y bocetos .....	19
Capítulo primero: El futuro detrás, guiado por el pasado, es la memoria viva de la práctica cerámica .....	21
1. Revalorización del saber tradicional .....	21
1.1 Voltear la mirada hacia lo creativo .....	22
2. Cohabitando es como nos conocemos, acercamos el ojo y nos jalamos la lengua .....	33
2.1 La trama de la escritura .....	38
Capítulo segundo: De la pacha emerge su pensamiento, su mirada .....	43
1. Entre verdes, sus pulsaciones son de los Kichwa de la Amazonía .....	43
2. Tránsitos categoriales. El pensamiento habitado por el pueblo Sarayaku ..	53
Capítulo tercero: Saber-es hacer-es .....	80
1. La reafirmación de la <i>mujer</i> Sarayaku .....	80
1.1. <i>Epistemes otros</i> , emergentes en la cotidianidad de <i>la mujer</i> Sarayaku ...	83
2. <i>Awashka Manka Allpa</i> .....	88
2.1. <i>Llamkanakuna</i> .....	98
2.2. Más allá de la belleza del dibujo trazado en las <i>cerámicas</i> Sarayaku. La inventiva femenina, impregnada en el barro tejido: <i>un acto creativo cargado de significados</i> .....	102
3. <i>Wawas Kichwa Awillinkuna</i> .....	110
Conclusiones: <i>Mujer</i> y barro, estratégicamente des-en-cubiertos .....	113
1. El ojo blanco disfraza su mirada hacia <i>la mujer</i> y el barro .....	113
Bibliografía .....	118

## Índice de gráficos

1 Espacio para modelado, Taller Edmundo Olmos, Serie "Actos creativos otros" n. 1, Autoría propia, Archivo personal, 2015 .....	12
2 Selección y amasado de la arcilla, Taller Edmundo Olmos, Serie "Actos creativos otros" n. 2, Autoría propia, Archivo personal, 2015 .....	13
3 Pintura y decorado de figuras luego de la quema, Taller Edmundo Olmos, Serie "Actos creativos otros" n. 5, Autoría propia, Archivo personal, 2015.....	13
4 Figuras desmoldadas y pulidas, en proceso de secado (a la izquierda). Figuras de guerreros y gallos, (luego de la primera quema) (a la derecha), Taller Edmundo Olmos, Serie "Actos creativos otros" n. 3, Autoría propia, Archivo personal, 2015 .....	14
5 Arcilla negra y horno de leña, Taller Edmundo Olmos, Serie "Actos creativos otros" n. 9 y 10, Autoría propia, Archivo personal, 2015 .....	14
6 Decorados típicos para vajillas, Museo de la cerámica, Municipio El Carmen de Viboral, Serie "Actos creativos otros" n. 11 y 12, Autoría propia, Archivo personal, 2015 .....	15
7 Proceso de torneado con molde para la elaboración de vasijas, cerámicas Renacer, Municipio El Carmen de Viboral, Serie "Actos creativos otros" n. 13 y 14, Autoría propia, Archivo personal, 2015.	16
8 Detalle pulida de vasija en dureza de cuero y decoración de plato, cerámicas Renacer, Municipio El Carmen de Viboral, Serie "Actos creativos otros" n. 15 y 16, Autoría propia, Archivo personal, 2015.	16
9 Detalle Calle de la cerámica y Calle de las Arcillas, Municipio El Carmen de Viboral, Serie "Actos creativos otros" n. 17 y 18, Autoría propia, Archivo personal, 2015 .....	17
10 Proceso de pintura de mukawas, Pueblo Kichwa de Sarayaku, Serie "Actos creativos otros" n. 30 y 31, Autoría propia, Archivo personal, 2015 .....	18
11 Mapa Provincia de Pastaza, ubicación geográfica Pueblo Kichwa de Sarayaku, Bitácora de dibujos visita a Sarayaku, n. 1, 2015 .....	44
12 Detalle centro poblado Sarayaku Centro (a la derecha: iglesia), Pueblo Kichwa de Sarayaku, Autoría propia, Archivo personal n.32, 2015 .....	49
13 Boceto distribución espacial centro poblado Sarayaku, (pervivencia del legado colonial misiones católicas), Bitácora de dibujos visita a Sarayaku, n. 2, 2015 .....	49
14 Encuentro Nacionalidades Indígenas de la Amazonía Ecuatoriana (14 de noviembre 2015, cerca de la ciudad de Puyo), Autoría propia, Archivo personal n.33, 2015 .....	51
15 Boceto organización territorio huasi de Ena Santi e hijos (casa y chakras), Bitácora de dibujos visita a Sarayaku, n. 3, 2015 .....	65
16 Wawas re-afirmando la "comunidad", estudiantes inicial uno y dos Unidad Educativa Sarayaku, Autoría propia, Archivo personal n.34, 2015 .....	78
17 Boceto "Representación del ser mujer dentro la cultura Sarayaku", Bitácora de dibujos visita a Sarayaku, n. 4, 2015 .....	82

18 Ena Santi, mujer Sarayaku, Madre cabeza de familia, Profesora y Lideresa de mujeres y Familia, Serie "mujeres y Barro" n. 1, Autoría propia, Archivo personal, 2015.....	84
19 Lila Cisneros, mujer Sarayaku, Madre, Profesora de cerámica, Serie "mujeres y Barro" n. 2, Autoría propia, Archivo personal, 2015.....	85
20 Lila Cisneros tejiendo chambira, Serie "mujeres y Barro" n. 3, Autoría propia, Archivo personal, 2015.....	85
21 Jazmín Gualinga, mujer Sarayaku, Serie "mujeres y Barro" n. 4, Autoría propia, Archivo personal, 2015.....	86
22 Jazmín Gualinga y Lila Cisneros, Mina de Manka Allpa Pueblo Kichwa de Sarayaku, Serie "mujeres y Barro" n. 5 y 6, Autoría propia, Archivo personal, 2015.....	89
23 Lila Cisneros, Amasado y distribución de Manka Allpa, Elaboración de Mukawa, Pueblo Kichwa de Sarayaku, Serie "mujeres y Barro" n. 7 y 8, Autoría propia, Archivo personal, 2015.....	91
24 Lila Cisneros, Formación de rollos y tejido de Manka Allpa, Elaboración Mukawa, Pueblo Kichwa de Sarayaku, Serie "mujeres y Barro" n. 9, 10 y 11, Autoría propia, Archivo personal, 2015.....	92
25 Lila Cisneros, Pulida con pilche, Elaboración Mukawa, Pueblo Kichwa de Sarayaku, Serie "mujeres y Barro" n. 12 y 13, Autoría propia, Archivo personal, 2015.....	93
26 Mukawa pulida y pintada, (fase dureza de cuero, lista para la quema), Elaboración Mukawa, Pueblo Kichwa de Sarayaku, Serie "mujeres y Barro" n. 14, 15 y 16, Autoría propia, Archivo personal, 2015.....	94
27 Proceso de quema (sobre fuego de leña y recubierta por ceniza) y Aplicación de shilquillu, Elaboración Mukawa, Pueblo Kichwa de Sarayaku, Serie "mujeres y Barro" n. 17, 18, 19, 20, 21 y 22, Autoría propia, Archivo personal, 2015.....	95
28 Puru (tejido y pulido), Elaboración Mukawa, Pueblo Kichwa de Sarayaku, Serie "mujeres y Barro" n. 23, Autoría propia, Archivo personal, 2015.....	96
29 Manos tejedoras, Lagarto tejido y pulido, Pueblo Kichwa de Sarayaku, Serie "mujeres y Barro" n. 24, Autoría propia, Archivo personal, 2015.....	98
30 Manka Allpa (almacenado en bolsas para conservar humedad), Pueblo Kichwa de Sarayaku, Serie "mujeres y Barro" n. 25, 26 y 27, Autoría propia, Archivo personal, 2015.....	100
31 Pinceles, pilche, espuma, hoja de mazorca y piedra con arcilla para pintar, Lila Cisneros alistando sus pinceles, Pueblo Kichwa de Sarayaku, Serie "mujeres y Barro" n. 28 y 29, Autoría propia, Archivo personal, 2015.....	101
32 Mukawa mediana, detalle de su grafía, Elaborada por Lila Cisneros, Pueblo Kichwa de Sarayaku, Serie "mujeres y Barro" n. 30, 31, 32 y 33, Autoría propia, Archivo personal, 2015.....	105
33 Mukawa pequeña, detalle de su grafía, Elaborada por Lila Cisneros, Pueblo Kichwa de Sarayaku, Serie "mujeres y Barro" n. 34, 35, 36 y 37, Autoría propia, Archivo personal, 2015.....	106
34 Puru, detalle de su grafía, Elaborada por Lila Cisneros, Pueblo Kichwa de Sarayaku, Serie "mujeres y Barro" n. 39 y 40, Autoría propia, Archivo personal, 2015.....	108



<i>35 Detalle grafía en Mukawa (antes de la quema), Decorada por Jazmín Gualinga, Pueblo Kichwa de Sarayaku, Serie “mujeres y Barro” n. 41 y 42, Autoría propia, Archivo personal, 2015.....</i>	<i>109</i>
<i>36 Mukawa Chicatsu, Re-creada a partir del fruto chicatsu, Elaborada por Lila Cisneros, Pueblo Kichwa de Sarayaku, Serie “mujeres y Barro” n. 43 y 44, Autoría propia, Archivo personal, 2015 ...</i>	<i>110</i>
<i>37 Wawas tejiendo Manka Allpa para Mukawa, Inicial 1 y 2, Pueblo Kichwa de Sarayaku, Serie “mujeres y Barro” n. 36, 37, 38 y 39, Autoría propia, Archivo personal, 2015 .....</i>	<i>112</i>

## Introducción

### *Cerámica campo de creación y de sentidos de vida*

Abordar el concepto *cerámica*, necesariamente lleva a variadas rutas que en el tiempo, se han dibujado en el imaginario individual y colectivo, configuradas a partir del estudio de procesos de creación, basados en la experimentación con el barro como elemento central y como fruto del gusto e interés por trabajarlo. En los últimos tiempos son cada vez más visibles, en distintos territorios del mundo, espacios de creación centrados y consagrados en la realización de trabajos desde la *cerámica* como material principal dentro de diversos proyectos. En este sentido, algunos de los ceramistas dedicados especialmente al campo de la *cerámica* en el área Andina,<sup>1</sup> trabajan diversas técnicas y temas que responden a una búsqueda personal. Sería de gran valor para el campo de la *cerámica* abordar las diferentes tendencias, que en nuestra región se están suscitando, lo cual hace parte de un trabajo juicioso.

Sumado a ello, están los talleres de experimentación o laboratorios de creación<sup>2</sup> como espacios de acción-creación dentro de procesos de investigación, que vinculan a la comunidad local y regional en una búsqueda por despertar sensibilidades desde el contacto con el barro y generar nuevas formas de reflexión crítica hacia problemáticas propias de nuestra sociedad. Dentro de esta línea, un ejemplo es *El Sanatorio* “un espacio cultural que realiza, apoya, promueve y expone proyectos artísticos con

---

<sup>1</sup> En búsqueda de un diálogo claro con quien recorre estas líneas a través de la lectura, considero importante exponer brevemente a qué me referiré en el texto cuando hablo de América Andina. En este sentido, acudo a la investigación realizada por la Universidad Andina Simón Bolívar basada en la Historia de América Andina. Entendida como “una unidad que da sentido a una pluralidad, a una diversidad que no se disgrega sino que integra los términos naturales y geográficos, los culturales y simbólicos [abrazando en su] diversidad ecológica [...] la zona costanera hasta los páramos y punas, sin olvidar el *pie de monte amazónico*, lo andino conjuga en sus diferencias una complementariedad. [Manifiesta también,] en el ámbito humano y social, pues no se puede entender lo criollo, lo mestizo, lo cholo, lo negro, lo pardo, o lo indio, por sí mismo, sino en su *relación* con ‘el otro’. [Ahora bien, desde un trazo caligráfico nuestra tierra andina cobija] todos los países sudamericanos que son cruzados por la cordillera de los Andes, asociados al océano Pacífico que baña las estribaciones montañosas occidentales en casi todo su recorrido. [Reviste] una sección occidental de Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y el occidente de Argentina” (Lumbreras 1999, 14-27) (Énfasis añadido).

<sup>2</sup> El Ministerio de Cultura de Colombia, dentro del Plan Nacional para las Artes (2010), abre paso a los laboratorios de investigación creación, como espacios “destinados al fomento de la experiencia y el pensamiento artístico en las distintas regiones del país [en la construcción de un conocimiento creador desde lo individual y colectivo, a partir de metodologías que posibiliten entrelazar las prácticas artísticas y pedagógicas;] se plantean como catalizadores [dialógicos en los que los] participantes parten de sus universos y necesidades, [lo que] les permite proyectarse a sus respectivas realidades desde el pensamiento artístico y la creación”.

visiones transformadoras que contribuyan a la creación de un mundo más humano [permitiendo a través de la *cerámica*] sanar el cuerpo, alma, espíritu, corazón y la mente” (El Sanatorio 2016).

Es notorio el atractivo de la *cerámica*, así como deslumbrante el proceso que surge a partir de la manipulación del barro en las manos de quienes desbordan su sentir e imaginación y los fijan a través del fuego con una forma y textura otras, distante de la plasticidad inicial, y revestida por pigmentos de una riqueza cromática majestuosa.

### **1. Comunidades: creadoras desde la *cerámica***

Son las comunidades, creadoras de sentidos otros alrededor de la elaboración de la *cerámica*, concebida como un hacer cotidiano desde lo comunitario. A continuación mencionaré algunas pertenecientes a Colombia y Ecuador, por ser los países en los que realicé parte de mi investigación y me familiaricé con ellas. En Colombia: El Carmen de Viboral, Ráquira, La Chamba e Inírida. En Ecuador: Loja, Cuenca, Pujilí y El Oriente. De estos lugares, tuve la oportunidad de visitar tres, el primero: Pujilí ubicado en la provincia de Cotopaxi, en Ecuador, el segundo: el pueblo Sarayaku, en la provincia de Pastaza (Amazonía Ecuatoriana) y el tercero: el municipio El Carmen de Viboral, en el departamento de Antioquia, en Colombia. Todos son muy reconocidos por el proceso creado a partir de moldear el barro.

Previo a mi llegada a cada lugar, me propuse como ruta metodológica vivir una experiencia construida desde la convivencia y despojada de la intención que habita al investigador como un observador. Me acerqué a cada comunidad con el interés personal que despierta en mí la *cerámica* como práctica creadora: aquella que permite construir sentidos de vida compartidos. Tener un conocimiento previo sobre esta práctica, me permitió mantener un diálogo fluido con las y los ceramistas y a partir de él conocer la técnica, los materiales, la organización del proceso, la opción por el engobe o el esmalte y principalmente, conocer las rutas por las cuales llegamos a habitar el campo de la *cerámica*, es decir, conocer sí ha sido apropiada solamente como un trabajo, una labor permeada por el gusto al realizarla, o, de acuerdo con Adolfo Albán (2013, 3) como una práctica asociada a un lugar que define un sentido de vida y de existencia.

Cada encuentro estuvo mediado por la palabra y por la conexión que tenemos con la *cerámica*. Por este camino nos acercamos y compartimos propuestas desarrolladas a partir del barro como material noble y cautivador, con la idea de explorar las diferentes maneras como cada población concibe desde su creatividad las figuras *cerámicas*, con una forma, cromática y tamaño específicos.

La comunidad de Pujilí es reconocida por la producción de objetos en *cerámica* desde hace más de medio siglo, su nombre viene de “Puxili [que significa] posada de juguetes de barro” (Cerámica Olmos 2015), en este lugar el modelado de la arcilla es un conocimiento que por tradición ha sido transmitido de padres a hijos, de ahí que gran número de las familias que habitan en el Cantón se dedican a esta labor, que además representa el sustento económico del hogar, mediante la distribución a nivel local, nacional e internacional. En el Cantón, la Parroquia La Victoria, es el lugar con mayor parte de la población dedicada al trabajo de la *cerámica*, puesto que, cada año por el mes de febrero celebran la fiesta de la *cerámica*, es un tiempo en el que los artesanos llevan al pueblo la diversidad de figuras trabajadas y, en medio de la venta comparten con los visitantes los procesos empleados para moldear el barro.

A mi llegada a Pujilí, inicié mi visita con un recorrido por el pueblo e identifiqué los puntos de venta de *cerámicas* hasta llegar a *cerámica Olmos*, un lugar destinado a la venta y distribución de figuras totalmente trabajadas en barro cocido, quizá es el grupo familiar con la mayor producción de *cerámica* dentro del Cantón. Compartí mi interés por conocer su proceso de trabajo con el barro y por entrevistarme con alguno de los ceramistas de la familia, fue así como conocí a Edmundo Olmos –uno de los artesanos de la familia– y visité su taller, situado en su residencia a unos treinta minutos del pueblo.



*1 Espacio para modelado, Taller Edmundo Olmos, Serie "Actos creativos otros" n. 1, Autoría propia, Archivo personal, 2015*

Allí aprecié la plasticidad de la arcilla negra, encontrándola bastante maleable, extraída de una mina cercana al Cantón, macerada con los pies o las manos –de

acuerdo con la cantidad del material recogido, cernida e hidratada para ablandar y preparar la masa. La técnica trabajada por Edmundo, es el modelado, vaciado en molde y copia de molde por presión; teniendo la arcilla en un buen punto para modelarla, toma la cantidad necesaria de acuerdo con la figura que va a trabajar o el molde que va a reproducir, esparce el material asegurándose que quede bien distribuido para que la impresión de la imagen en la arcilla salga completa. Por último, desmolda, pule y pone a secar bajo techo, para luego llevar al horno.



*2 Selección y amasado de la arcilla, Taller Edmundo Olmos, Serie "Actos creativos otros" n. 2, Autoría propia, Archivo personal, 2015*

Al momento de mi visita había bastantes figuras tridimensionales trabajadas en serie, una parte representaba la figura de un gallo, otra la de un guerrero, habían sido elaboradas a través de la técnica de vaciado, quemadas y listas para ser decoradas con esmalte; diferente a éstas algunas figuras personificaban a las *mujeres* artesanas y la de un hombre a caballo halando una carreta, estaban en fase de pulida, secado y sin cocer aún; en otro grupo una serie de trabajos bidimensionales, inscritos en espacios definidos por rectángulos, cuadrados, círculos y semicírculos, elaborados a través de molde por presión con imágenes impresas inspiradas en paisajes de montaña, fachadas de casas de campo y de iglesias, las cuales se encontraban en proceso de secado para ser llevados al horno.



*3 Pintura y decorado de figuras luego de la quema, Taller Edmundo Olmos, Serie "Actos creativos otros" n. 3, Autoría propia, Archivo personal, 2015*



4 Figuras desmoldadas y pulidas, en proceso de secado (a la izquierda). Figuras de guerreros y gallos, (luego de la primera quema) (a la derecha), Taller Edmundo Olmos, Serie "Actos creativos otros" n. 4 y 5, Autoría propia, Archivo personal, 2015

En la segunda planta de su casa, estaba ubicado el taller para modelado, vaciado, impresión y decoración; en la parte de atrás de la primera planta el depósito de arcilla y continuo a éste el horno de leña, fabricado por Edmundo a partir de una base de piedras dispuestas como base, sobre éstas una parrilla de hierro, rodeada por ladrillos como soporte para ubicar las figuras al momento de la quema, donde el fuego debe llegar a una temperatura cercana a los novecientos grados centígrados para que se logre una buena cocción de las piezas.



5 Arcilla negra y horno de leña, Taller Edmundo Olmos, Serie "Actos creativos otros" n. 9 y 10, Autoría propia, Archivo personal, 2015

En este sentido, considero que el trabajo de la arcilla en Pujilí se inscribe como una forma de organización comunitaria que nace en las familias y allí reside el sentido de su existir como una práctica que permanece en el tiempo, se re-crea, crece, reafirmando el ser como sujetos-creadores, ligado al saber que hace parte de la tradición familiar, que a su vez, está dentro del universo comunitario formado por las familias de artesanos residentes en el Cantón. La importancia de la práctica de la *cerámica* en Pujilí, está articulada a los diferentes elementos que hacen posible su pervivencia, es decir, al conocimiento familiar y su extensión para la producción de objetos cerámicos, que circulan en los mercados locales, nacionales e internacionales. Así mismo, reconozco la mutua dependencia entre las variables conocimiento y circulación: una y otra son necesarias para que la *cerámica* en el Cantón tenga

vigencia, pues la pérdida de la tradición del saber familiar debilitaría la fuerza que ha logrado alcanzar como artesanía atractiva para los espacios en los que se ha extendido su comercialización.

Ahora bien, El municipio el Carmen de Viboral, conocido como la Perla Azulina del Oriente Antioqueño, es una tierra donde la *cerámica* tiene cien años de tradición y florece como una oportunidad económica para algunos carmelitanos. Tuvo su inicio en el año “1898” (Ministerio de Cultura de Colombia 2014, 6) a través de la fundación de algunas empresas de *cerámica*, que empezaron a emerger gracias a la producción de arcillas en el municipio.

Al día de hoy, la presencia de puntos de venta y distribución de *cerámica* es significativa, hay desde pequeños hasta grandes talleres dedicados a la producción de vajillas decoradas a mano, que luego son distribuidas en el mercado nacional e internacional. A partir de mi encuentro con las artesanas, identifiqué el taller como un lugar de aprendizaje, pues es allí donde se adquiere conocimiento sobre las técnicas abordadas para la fabricación de lozas y la variedad de flores que han inspirado cada uno de los decorados que llevan en sus contornos las *cerámicas*. Algunas “pintas [emblemáticas, que han sido definidas para la decoración de *cerámicas* son:] azul tradicional, viboral, mayoral, carmelina, cartago, hortensia azul, flora, perla azulina, agua marina, florelba, paisaje, ramo, girasol, saúl, jardín, marinera, primavera, maíz, del huerto, liz, margarita, bavaria” (Ministerio de Cultura de Colombia 2014, 11).



6 Decorados típicos para vajillas, Museo de la cerámica, Municipio El Carmen de Viboral, Serie "Actos creativos otros" n. 11 y 12, Autoría propia, Archivo personal, 2015

A mi llegada visité *cerámicas Renacer* uno de los talleres más grandes del municipio, tanto por su infraestructura como por su producción *cerámica*. Éste se ha ido tecnificando progresivamente y cuenta con un sistema de manufactura en el que en cada fase del proceso de producción hay un grupo de personas entrenadas específicamente para: mezclar, moldear, pulir, decorar y quemar; donde, el mayor número de artesanas están en la etapa de decoración.

Para atender el nivel de producción Renacer compra la materia prima para la preparación de la pasta y los esmaltes. La pasta se forma a partir de la combinación de



materiales plásticos como: la arcilla y el caolín, con los no plásticos como: el feldespató, el cuarzo y la caliza, que se mezclan en las proporciones adecuadas para formar la masa a partir de la que se elaboran algunas piezas mediante la técnica de “prensado [mediante la que cual se incorpora] arcilla en un molde para que, por presión, tome la forma de este [*sic*, seguramente por ‘éste’]” (Ministerio de Cultura de Colombia 2014, 22); para otras piezas se trabaja la técnica de vaciado que consiste en verter arcilla líquida o barbotina dentro del molde de yeso que tiene la forma de la figura que se va a reproducir. Las figuras que se trabajan son: platos, tazas, mantequilleras, botellas, jarras, pocillos, campanas, copas, candelabros, cazuelas, bomboneras, porta cucharas, bandejas, materas, lavamanos, teteras, azucareras: un variado grupo de elementos para uso en el hogar.



7 Proceso de torneado con molde para la elaboración de vasijas, cerámicas Renacer, Municipio El Carmen de Viboral, Serie "Actos creativos otros" n. 13 y 14, Autoría propia, Archivo personal, 2015

Una vez las piezas han sido desmoldadas pasan por un proceso de pulida, mediante el que se retira el exceso de material con ayuda de un cuchillo pequeño muy fino en la punta y finaliza frotando una espuma húmeda por toda la pieza. Sigue el proceso de secado, primera quema, decorado, esmaltado y segunda quema.



8 Detalle pulida de vasija en dureza de cuero y decoración de plato, cerámicas Renacer, Municipio El Carmen de Viboral, Serie "Actos creativos otros" n. 15 y 16, Autoría propia, Archivo personal, 2015

Recientemente se llevó a cabo la intervención con mosaico cerámico de tres lugares ubicados dentro del casco urbano. Sus calles, sillas, faroles y fachadas fueron transformados, en la *Calle de la cerámica*, en la cual, la temática del mosaico está inspirada en la historia y tradición carmelitana, la *Calle de las Arcillas* ha sido



decorada con árboles propios del Oriente Antioqueño que se extienden por las fachadas de las casas y los negocios. Finalmente en el Parque principal, la torre central está recubierta por baldosas decoradas a mano, así como faroles y sillas construidas alrededor del parque.



9 Detalle Calle de la cerámica y Calle de las Arcillas, Municipio El Carmen de Viboral, Serie "Actos creativos otros" n. 17 y 18, Autoría propia, Archivo personal, 2015

En este sentido observo que la práctica de la *cerámica* en El Carmen de Viboral, está ligada a una tradición comunitaria que surge y se mantiene en el taller, en algunos casos el taller dio paso a la fábrica, como en el caso de *Renacer*. Así mismo considero que su emergencia en el taller ha hecho posible por una parte un conocimiento compartido en la comunidad, y por otra, este hecho ha permitido la articulación de saberes entre las artesanas y los artesanos, de tal forma que la práctica está en constante transformación, muestra de ello es la introducción de nuevos decorados sobre las vajillas carmelitanas.

Al interior de la Amazonía Ecuatoriana está la comunidad de Sarayaku, allí la *cerámica* hace parte del conocimiento femenino, las *mujeres* a través de la técnica del cordel elaboran vasijas para guardar, fermentar y beber la chicha; figuras decoradas con grafías visualmente atractivas inspiradas en sus sueños, en su relación con el territorio que habitan y con su cosmovisión. Las vasijas son parte del ritual, su existencia trasciende el concepto dado a un objeto utilitario, lo posiciona como elemento vinculante en la casa, entre los asistentes a la fiesta, a la minga. Su circulación hacia otros espacios, desde el territorio de Sarayaku, se ha dado poco a poco dada la delicadeza de las piezas, los costos para su desplazamiento por avioneta o canoa y la ausencia de un espacio dedicado exclusivamente a la exhibición y venta ─dentro de la comunidad─, por lo cual su inmersión en el mercado requiere de un proyecto que viabilice y fortalezca las rutas para su comercialización.



10 Proceso de pintura de mukawas, Pueblo Kichwa de Sarayaku, Serie "Actos creativos otros" n. 30 y 31, Autoría propia, Archivo personal, 2015

Una vez culminé mi recorrido, repasé la experiencia compartida en cada lugar, reconocí que en los tres la *cerámica* hace parte de su vida cotidiana. En Pujilí, el conocimiento transmitido se fortalece en las nuevas generaciones, a la vez que está abriendo camino hacia la comercialización de figuras a nivel local, nacional e internacional. En el Carmen de Viboral, la producción *cerámica* decorada a mano a partir de la diversidad de flores presentes en el territorio, mantiene vivo su atractivo en el mercado nacional e internacional y el interés por su aprendizaje entre los carmelitanos no ha desaparecido. En Sarayaku, la *cerámica* está ligada a la *mujer*, hace parte de su saber y es compartido de abuelas a hijas y a nietas; refleja su pensamiento, su mirada y constituye un camino en el que ella transmite su cultura, a la vez es una *reafirmación* de su existencia.

Estas consideraciones han definido la ruta de mi escrito, en él busco acercarme a la forma de elaboración de la *cerámica* en el pueblo originario Kichwa de Sarayaku, como una búsqueda por volver la mirada atrás, un retorno a las formas iniciales de trabajarla, ligada a una espiritualidad y una estética propia. Más aún, como proceso otro, posibilita espacios de creación compartida, característica propia del saber-hacer en las comunidades, y ello responde a mi búsqueda personal por aproximar-me a aquellas prácticas creativas presentes en nuestra región que aún están silenciadas e invisibilizadas.

Escribo desde mi lugar de enunciación como *mujer*, investigadora-creadora de propuestas artísticas otras, lo hago en mi propia lengua: el Español, sin desconocer que cada experiencia vivida surgió del intercambio permanente con *mujeres* kichwa hablantes, aunque reconozco que mis limitaciones para expresarme y comprender la lengua kichwa fueron una constante, fui muy afortunada al contar con traductores del kichwa al español y *mujeres* Sarayaku bilingües, ello ha hecho posible esta gráfica, en

la que fluyen como hilos visibles palabras en kichwa, una forma de re-afirmación de su lengua y de su cultura.

Así, este escrito es la oportunidad para “visibilizar positivamente”<sup>3</sup> la *cerámica* como proceso creativo, liderado por las *mujeres Sarayaku*. Una escritura pensada para las *mujeres*, hacia el fortalecimiento de nuestra propia voz. Es a la vez, un diálogo entre la práctica creativa de la *cerámica* comunitaria y los estudios culturales-artísticos, en tanto que, estos últimos permiten seguir una ruta distinta para el análisis de la *cerámica* como un hacer creativo, el cual, carece de lugar dentro del mundo artístico, ya que, se encuentra impregnado de la colonialidad visual que aún controla nuestra mirada.

## **2. Entre gestos, voces, graffías y bocetos**

En el capítulo primero indago sí hay una revalorización de la *cerámica* elaborada por las comunidades, como saber tradicional y práctica creadora, busco aproximarme a la lectura de los diferentes planteamientos expuestos alrededor de la *cerámica* Sarayaku, como un proceso de creación desde lo comunitario, a la luz de lo escrito por: Lena Sjöman, Dorothea Whitten, Norman Whitten, Stéphen Rostain, Geoffroy de Saulieu, Carla Jaimes Betancourt y Carlos Duche Hidalgo. Por otra parte, expongo la ruta metodológica que abordé en mi visita a la comunidad de Sarayaku, inspirada en los encuentros de confianza propuestos por Silvia Rivera Cusicanqui y la conversación como práctica relacional, planteada por Olver Quijano. Asimismo consideré pertinente abordar una escritura descriptiva en torno a la *cerámica* como proceso y como práctica; en ésta última he dedicado especial atención a la explicación detallada del lenguaje corporal como elemento central en el saber-hacer de las *mujeres* Sarayaku, elementos considerados a la luz de las propuestas de Marián López y Eli Bartra, basadas en investigaciones sobre prácticas creadoras desarrolladas por *mujeres*, y/o arte popular trabajado por comunidades.

En el capítulo segundo, trazo mi andar por la geografía e historia de Sarayaku y la definición de categorías propias de la cultura, como: *kawsay sacha* (territorio), *chakra* (sementera), *yaku* (río), *ayllu* (familia), *huasi* (hogar), *aswa* (chicha), *minka* o

---

<sup>3</sup> Conversación con Adolfo Albán (2016).

*minga*, *raymi* (fiesta), *ayllu llakta* (comunidad), *cerámica* y *manga allpa* (barro) elemento esencial para su elaboración, arte, artesanía, valor de uso (ritual-ceremonial), valor de cambio, definidas desde su episteme y entran en diálogo con algunos autores que, a partir de los estudios culturales amplían el horizonte de análisis.

En el capítulo tercero, invito a las *mujeres* a dialogar desde su saber-hacer, visible en la resistencia emprendida por la defensa de su territorio y en las prácticas cotidianas que identifico como epistemes otros habitados con el cuerpo, el pensamiento y la palabra. El episteme central –en este escrito– es la *cerámica*, como una práctica creativa comunitaria<sup>4</sup>, que nace del conocimiento compartido en la cotidianidad y que dentro del pueblo de Sarayaku, es un acto de *reafirmación* del ser *mujer*. De esta manera describo detalladamente el proceso de elaboración de las mukawas y tinajas mediante la técnica del cordel, analizo su iconografía, su estética y su valor artístico.

Finalizo mi análisis con la identificación de similitudes entre *la mujer* y el barro, expongo mi mirada frente al encubrimiento que envuelve su existencia y mi apuesta por visibilizar positivamente la práctica creativa que envuelve a las mukawas y a las tinajas, quien las ve reconoce que son hermosas, pregunta por su uso, pero su cuestionamiento no trasciende. No hay una interpelación por el acto creativo que realiza la *mujer*, sigue silenciada, como una acción innata a su ser, sumida en la obviedad que habita a veces nuestra mirada, sin ver más allá, aspectos como: las condiciones en las que esta práctica se realiza, quién las produce y el lugar dónde se produce.

A lo largo de mi escritura la voz de las *mujeres* se fue hilando, tal como sucedió en la cotidianidad, y se unió a la interpelación que me he propuesto trazar en estas líneas, surgida a su vez, como una interpelación a mi mirada, a mi palabra y a mi andar por Sarayaku. Porque, si bien, llegué sin metodologías preestablecidas, mi visita sí tenía una intención: acercar-me a la *mujer Sarayaku*, a su cotidianidad y a la forma como sabiamente teje el *manga allpa*.

---

<sup>4</sup> Concepto que surge a partir de la revisión del texto de Adolfo Albán *Prácticas culturales basadas en lugar e investigaciones locales* (2013) y en la aproximación al proceso de la *cerámica* liderado por las *mujeres Sarayaku casa-adentro*.

## Capítulo primero

# El futuro detrás, guiado por el pasado, es la memoria viva de la práctica cerámica<sup>5</sup>

### 1. Revalorización del saber tradicional

Para acercarnos a la *cerámica* elaborada por las *mujeres* de la comunidad de Sarayaku en la Amazonía Ecuatoriana, es imprescindible revisar que en tiempos muy antiguos precedentes a la *cerámica* actual, “los pobladores iniciales de [Abya Yala], estaban en capacidad de ‘descubrir la *cerámica*’ cuando las condiciones socioeconómicas hicieran necesaria su manufactura, y esta necesidad surgió primero en la región ecuatorial de Suramérica” (Lumbreras 1999, 129), en este sentido, la historia de América Andina permite ver que entre “los años 4.000 y 2.500 a. n. e. [surgió la alfarería] entre el norte de Colombia y el sur de Ecuador [probablemente] en la Amazonía, más al Oriente. [Se desconoce,] sí como resultado de invención independiente o como producto de influencias externas” (37-38).

Hasta el día de hoy, la costa Ecuatoriana es el lugar privilegiado de todo Abya Yala, el cual, resguarda las primeras creaciones *cerámicas* de:

La sociedad agraria de Valdivia [identificada como] la manifestación más antigua [cercana al] 3.500 A.C. [seguida por ] la cultura Machalilla [entre el] 1800-1500 A.C., [y llegando a] su mayor perfección tecnológica y estética en la cultura Chorrera [hacia el] 1500-500 A.C., [aunque han sido escasas las investigaciones desarrolladas en las zonas de la Sierra y la Amazonía, en esta última se ha encontrado *cerámica* procedente del periodo] Formativo Medio [aproximadamente] 2.000 A.C. hasta el periodo de integración, 500-1100 D.C. (Sjömann 1992, 21).

---

<sup>5</sup> El futuro detrás del pasado es una concepción del pensamiento Aymara. Y en mi viaje a Sarayaku, reconocí que también hace parte de las comunidades indígenas de la Amazonía Ecuatoriana, es una maravillosa coincidencia que refuerza la complejidad del pensamiento indígena dentro de la concepción de la vida. De manera clara, Silvia Rivera Cusicanqui lo explica en una de sus entrevistas, a partir de la cual, subrayo cómo “la idea de una historia lineal [ajena a la idea de tiempo-espacio de los pueblos indígenas] se acaba, [en tanto que,] la historia es una especie de reactualización [donde] la constelación entre el pasado-presente permite [lo que] Benjamín Ilamó: el despertar de la conciencia [hacia] el reconocimiento del pasado como revelación [desde] otras visiones [como la mirada femenina impresa en la *cerámica* Sarayaku]” (2015).

Es importante reconocer que no hay completa independencia de técnicas, de procesos de creación, si bien, en este proceso ha sido mágico encontrar comunidades espacialmente distantes que comparten las técnicas *cerámicas*. A lo largo de la historia, los tránsitos fueron interconectando diferentes lugares de nuestra región permitiendo acercamientos a los epistemes, las lenguas y las formas de habitarlo; de acuerdo con Sjöman (1992) en las zonas con alta influencia del imperio Incaico surgen los mestizajes en torno al proceso, la técnica, los modelos y las particularidades en el decorado.

La Modernización coadyuvó en la transformación de los procesos comunitarios suscitados en torno a la *cerámica*, como: la fiesta y los rituales en los que ésta estaba presente como símbolo, con un significado propio dentro de su cultura y sus modos de vida fueron encubiertos junto a sus cosmovisiones. Las formas del saber-hacer dentro de la producción *cerámica* fueron desplazadas por “técnicas mediterráneas del torno y el vidriado con barniz de óxido de plomo [atractivas a los ojos de la] cocina española” (Sjöman 1992, 22) muy distantes de la realidad comunitaria, orientadas a la producción masiva que bajo el rol de mercancía, prescinde de su valor simbólico.

De esta manera, la *cerámica* naciente en la región Andina guarda la memoria de los primeros alfareros, quienes en la destreza de sus manos, modelaron, pulieron y bruñeron el barro con materiales naturales; por otro lado, están los procesos surgidos a partir de la presencia española desde el tiempo de la colonia. Ambos conocimientos, han dado origen a la tradición *cerámica* en nuestra región, por lo cual, no es posible hablar de un saber primario, de carácter estático, porque tal vez estaría extinto. Al contrario, nuestra memoria en torno a la *cerámica* es una memoria viva, su formación se ha ido nutriendo en los encuentros con otras técnicas, tiempos en los que ha tomado elementos para sí, los ha apropiado y re-inventado, de esta manera, se re-crea permanentemente como “proceso transculturante” (Rama 1987, 39). En este sentido, para abordar el recorrido alrededor de la *cerámica* trabajada por las *mujeres* Kichwa del pueblo Sarayaku, es fundamental comprender la vitalidad de nuestra tradición y formación *cerámica*, como un proceso creativo y dinámico.

## **1.1 Voltear la mirada hacia lo creativo**

La *cerámica*: ¿privilegio de la Antropología y la Arqueología? Es conocido por todos nosotros que a lo largo de la historia, las investigaciones abordadas alrededor de la *cerámica* devienen en su mayoría del campo de la Antropología y la Arqueología, disciplinas que han abierto camino para el análisis de distintas culturas que en el pasado desarrollaron toda una tecnología a partir de la combinación de: agua, tierra, aire, fuego e imaginación.

En la entrevista realizada a Ena Santi, ella explica claramente, cómo desde muy niña inició su aprendizaje alrededor de la *cerámica*: “yo participaba con las mujeres mayores en las fiestas, más que todo, siempre quedaba mirando, cómo harán esta figura, por ejemplo una *karachama*, sabían hacer igualito y luego sabían hacer tortuga, yo me sabía quedar asustada cuando era niña: ¡esta abuelita que habilidad tiene para hacer así!”<sup>6</sup> (Énfasis añadido).

De acuerdo con Ticio Escobar<sup>7</sup> (1986), a comienzos del siglo pasado “la obra de los indígenas comenzó a despertar el interés de los misioneros, etnógrafos, antropólogos y arqueólogos, pero [bajo el velo de un elemento revestido de valor para la] cultura material [lejos de ser visualizado como portador] de valores artísticos” (40), llevado a la subalternidad, se ocultó su importancia dentro de lo ritual-ceremonial. En este sentido, el campo de la Antropología y la Arqueología brindan elementos para plantear una lectura ‘otra’, ligada al proceso creativo, aquél que inspiró e inspira la elaboración de infinidad de figuras con una forma, tamaño, textura, cromática y dibujo definidos en un momento dado, con una intencionalidad, un sentir y un pensamiento propios.

Sin embargo, al aproximarme a algunas investigaciones que tienen como tema central la *cerámica*, suelo tener poco asombro frente a la infinidad de textos que

---

<sup>6</sup> Ena Santi, *mujer Sarayaku*, Lideresa de mujer y familia. Entrevista realizada en la ciudad de Puyo, Ecuador, el día 14 de noviembre de 2015. Registro audiovisual dirigido por la autora.

<sup>7</sup> En su texto: *El mito del arte y el mito del pueblo*, Ticio Escobar nos permite evidenciar cómo la subalternidad hacía parte del proyecto de “las misiones jesuíticas [que] desarrollaron en el Paraguay un intenso trabajo de talleres artesanales, pero la idea de considerar artísticas las producciones de los mismos se encontraba al margen de las intenciones de los misioneros. [Por un lado] el sistema de los talleres de escultura, pintura, retablo o grabado se basaba en la copia de modelos celosamente controlada y, sin margen alguno para la creatividad [de su hacedor, a pesar que llegó a dejar] (un carácter propio). [...] totalmente desvinculada [...] de su vida cotidiana y, por supuesto de sus antiguos ritos y creencias. [Había una marcada escisión] entre el trabajo artesanal destinado al lujo y las pompas del culto y el relacionado con la cotidianidad del indígena, rigurosamente despojado de cualquier elemento estético y desarrollado dentro de los estrictos límites fijados por sus funciones utilitarias (solo en la privacidad de sus casas y a contrapelo de la dirección misionera el indígena realizaba la forma de sus propios objetos). [Fue visto] como un buen copista del arte de Europa y su obra tenida por un trasunto imperfecto y degradado de las verdaderas creaciones, cuya aura reflejaba pasivamente desde lejos” (40-41).

abordan su estudio desde el campo antropológico, arqueológico y, muy pocos alrededor del campo artístico, centrados en la *cerámica* como proceso creativo y menos aún, como un proceso creativo surgido desde lo comunitario. Al respecto, me he propuesto hacer un breve recorrido por algunos autores que se han acercado al proceso de la *cerámica* Kichwa de Sarayaku, con el interés de ver el enfoque que cada uno da a su investigación, para así, hacer evidente el estrecho campo que tienen estas prácticas comunitarias en la escritura académica y a la vez, es una extensión de sus realidades invisibilizadas en tanto que, son prácticas silenciadas, desconocidas porque la mirada colonial aún permanece oculta en nuestros cuerpos e imaginarios. Al respecto, vale decir que estamos formados para mirar hacia aquellas prácticas que tienen lugar en el campo artístico occidental y son propias del sujeto creador.

Desconociendo espacios de creación presentes en la cotidianidad de nuestras comunidades: indígenas, campesinas y afro, con una tradición cultural extensa y muy valiosa, fundamental dentro de la historia de nuestra región, que continúa escribiéndose cada día, así lo ratificó Ena, desde la palabra compartida en torno al saber de la *cerámica*:

Quiero comentar que desde muy niña las abuelas, las tatarabuelas, las madres enseñan a las niñas, desde muy niñas, siempre a mí me ha enseñado mi abuela: 'Ena he crecido con dos abuelas bien fuertes, me han enseñado muchas cosas, he aprendido muchas cosas con ellas'. Y además, mi mami también sabe todo: mukawa, tinaja, callana, uchumanka. Ella, cuando yo era pequeña me ha enseñado: 'hija tú tienes que hacer así', y he aprendido de ella, más que todo de mi madre, porque ella me ayudó a elaborar, cómo es de hacer una mukawa, a formar una mukawa y luego cómo pintar con los significados, ella muchas veces me ayudaba y además luego aprendí yo también medio, medio, pero con el tiempo ya podía hacer una mukawa mejor de calidad (Santi 2015).

La negación de nuestras comunidades ha sido una acción permanente, que inicia en la negación de su ser, de su existencia, es además la prolongación del acto de dominación ejercido sobre Abya Yala como territorio y como espacio culturalmente diverso. El poder dominante irrumpió en su realidad social, cultural, política y económica, de base comunitaria, y se enfocó en sus riquezas. Así, bajo la estrategia colonial, las primeras comunidades fueron trasladadas al lugar de la negación, despojadas de sus costumbres y creencias, fueron sometidas al cristianismo como única verdad que guiaría su camino mediante un forzoso adoctrinamiento, se les negó la posibilidad de celebrar sus rituales, sin embargo sabiamente, en silencio, se negaron a perder sus raíces, su lengua, su cultura y no dejaron morir su esencia. Situación que



hoy, mediante otras formas tiene lugar y a la vez motiva acciones de resistencia por parte de la comunidad Sarayaku, como lo es la transmisión cuidadosa del saber:

Cuando yo también me hice una mujer adulta, yo también he aprendido muchas cosas y así he seguido, eso me sirve para enseñar a mis propias hijas, para que ellas también, que no olviden, porque yo no quiero que mis hijas olviden, en mi casa tienen que seguir mi camino: aprendiendo, lo mismo las hijas de otras también tienen que aprender a la mamá, no tienen que olvidar, si con el tiempo nosotras las madres no enseñamos, las hijas van a comprar un tazón plástico o vasos, brindar en eso la chicha, no es justo para nosotras, para las mujeres de Sarayaku (Santi 2015).

El proceso de colonización, ha permeado todos los campos de nuestra vida, creció y formó espacios del saber bajo lógicas epistémicas distantes de nuestra realidad. Este proceso de negación pervive en el espacio de la academia, que aún se hace estrecho para el estudio de procesos de creación propios de las comunidades indígenas –nuestros hermanos mayores<sup>8</sup>– y mantiene como centro el estudio de artistas mestizos, con una formación artística influenciada por la visión Europea, así la lectura de la obra asociada a la perfección es sinónimo del genio del artista: hombre individual, dotado de una capacidad extraordinaria para crear en el espacio del taller magnas obras, ello hace evidente que en el campo del arte no se aborde el estudio de las formas de creación propias de las comunidades presentes en nuestro territorio, aquellas que por tradición han dado vida a un saber heredado y siguen ubicadas en la “zona del no ser” (Fanon 2009) que las convierte en “un nativo colonial [que para existir las condiciona a] asimilarse [...] al mundo blanco” (267), de lo contrario continúan inexploradas como verdaderas creaciones artísticas conceptual y visualmente cargadas de sentido. Como sucede con las mukawas y las pinturas de la *cerámica* en Sarayaku, con un significado que define su presencia y uso en la comunidad, es decir:

[...] de ahí las pintadas en las mukawas tienen mucho significado, porque mi abuela me dijo una pintada cuadrada y yo preguntaba: ‘¿qué significa eso?’ y me dijo: ‘esto es el carrapacho de tortuga, tiene muchos cuadrillos la tortuga y por tanto ella pintaba eso y de ahí también sabía pintar el *sapuchanka*: la pierna del sapo y eso también parecía como pintura, o sea las adultas imitaban y ahora, actualmente las jóvenes van actualizando más, mucho mejor, las pinturas se ven lindas, imitan de las boas, los pájaros, algunos pájaros de lindos colores, hay pájaros que tienen lindas pinturas, lo mismo los animales, más que todo las boas, las serpientes, algunos tienen lindas pinturas, viendo eso las *mujeres* siguen pintando, siguen aumentando, lo mismo las pinturas de la cara con huitó, eso también tiene significado mucho valioso y así las

---

<sup>8</sup>Para el pueblo indígena arhuaco, en la Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia, los demás pueblos somos sus hermanos menores.

mujeres se van sobresaliendo hacia delante con las pinturas de *cerámica* (Santi 2015) (Énfasis añadido).

Aun cuando hay cierta tendencia a la exotización y una contemplación sesgada, hacia las prácticas<sup>9</sup> de creación colectiva de base comunitaria, a la vez hay una emergencia latente por ver y conocer cómo se construyen esos procesos de creación compartida, tejida con el otro, pensados desde la *cerámica*, la pintura y el dibujo, que más allá de estar dispuestos en mosaicos cerámicos, grandes lienzos o impresos en finísimos papeles, llevan como soporte los elementos naturales característicos del espacio en el que viven, para el caso de Sarayaku: el *manga allpa* y el cuerpo, son los soportes de su grafía, de su imaginario, de sus formas de crear y ver el mundo, a partir de una simbología otra, que les es propia y está en diálogo con la Naturaleza.

Así en una de nuestras conversaciones pregunté a Ena, sí con el mismo pincel que pintan las mukawas también pintan el rostro, ya que ambas grafías son finamente delineadas y parece que han sido trazadas con la misma herramienta.

Bueno, no, eso es un palito que llamamos *inallu* y es donde que pueden hacer esas flechas pequeñas, de eso y con eso pintamos el rostro y el pincel de pelo es solamente para utilizar en mukawas o tinajas y eso nunca se utiliza, o sea la pintura de mukawa nunca se utiliza en la cara [¿en la cara se aplica el huito?] sí, el huito solamente para bañar y para pintar [¿los dibujos en el rostro evocan a los animales y el detalle de sus pieles?] sí” (Santi 2015) (Énfasis añadido).

Pero, por alguna razón no son nombradas dentro de la formalidad que caracteriza a la academia, quizás porque una práctica creada en la cotidianidad carece de sustento teórico, pero es válido preguntar ¿qué fundamento teórico puede revestir el análisis de las prácticas comunitarias en el campo de la creación artística? ¿En qué parte de la enseñanza artística puede abordarse el estudio de estas prácticas? Siendo un modo de creación que emerge en lo comunitario, su episteme está ligado al saber cotidiano y a la estrechez del campo académico, aún no despierta su interés por girar la mirada reconociendo que, en las creaciones de nuestras comunidades existe un saber unido a la práctica y no una práctica desprovista de conocimiento, de forma que cualquier mínimo interés desde la academia, pierde fuerza desde lo teórico y lo práctico en tanto sigue opacado por la mirada eurocéntrica del saber.

La intención de llevar al campo universitario, el estudio de prácticas-otras erigidas desde lo comunitario  $\neg$ propias de nuestras realidades $\neg$ , es una propuesta

---

<sup>9</sup>Aquellos procesos construidos al interior de la comunidad que Adolfo Albán define como “prácticas colectivas basadas en lugar” (Albán Achinte 2013).

atrevida, que irrumpe con el ritmo académico, el hecho de llegar a ver la inventiva que tienen las *mujeres kichwa*, para trazar sus grafías, con un sentido y significado contruidos desde su vivencia, es allí donde “todas las mujeres tienen una iniciativa [...] andan despiertas, o como te puedo decirte, son, tienen bien agilidad, habilidad donde ellas pueden imitar a los animales, a los pájaros, todo lo que existe en la selva, porque siempre he visto” (Santi 2015).

De ahí que, esta propuesta se convierte en una invitación a girar nuestra postura y con ella empezar a mirar la riqueza cultural inagotable de nuestra Abya Yala, que ha sido minimizada y muy poco estudiada, si se mira en relación con el estudio del arte en otros territorios distantes al nuestro, pero que hemos conservado como referentes desde una negación hacia lo propio. Es entonces, el inicio a un caminar con las comunidades que han cultivado en su cosmovisión *la cerámica* como un hacer-creador de sentidos de vida.

Y por eso cuando se van a recoger manga allpa, saben decir: *manga allpa apa*, o sea puedes dar más, más, para que la mina de más. [¿Qué significa manga allpa apa?] el significado es, cómo sería, *anciana de barro* [...] y así comentaba mi abuela, me conversaba todo eso, que esas minas tienen sus dueñas, sin dueñas no puede haber nada, siempre cuando hay dueña existen esas cosas [y hay que respetarla] claro, por eso a veces cuando uno se va y además no se va no más coger allá, cuando una mujer está en menstruación, en el mes, no se acerca no más, saben decir que sabe enojar y, eso es un cuento y siempre yo sé comentar a los niños en la escuela me saben quedar escuchando calladitos [se sonrío recordando] (Santi 2015).

Busco abrir otros caminos de aprendizaje y lectura hacia un “descentramiento radical” (Miñana 1998) del eurocentrismo que permea todas las capas de nuestra visión, impidiendo construir una mirada desde dentro. No busco cultivar una visión que privilegie lo local o lo propio y niegue un acercamiento a otras realidades, perdería cualquier oportunidad de construir nuevas rutas perceptivas, desde las que es posible ampliar el tejido de relaciones, intercambios de conocimiento y re-conocimiento de saberes compartidos en territorios apartados o contiguos, desde cotidianidades similares o dispares. Ejemplo de estos saberes-compartidos es la *cerámica* elaborada por las *mujeres* del pueblo Asurini do Xingu<sup>10</sup>, en la Amazonía Brasileña y las *mujeres* del pueblo originario Kichwa de Sarayaku, en la Amazonía Ecuatoriana, quienes co-habitan la forma de elaborar las vasijas en *cerámica* a través de la técnica del cordel.

---

<sup>10</sup> De acuerdo con la antropóloga Regina Polo Müller (Polo Müller 2002), el pueblo Asurini do Xingu habita en la región del medio río Xingú, fue contactado por primera vez en el año 1971, su lengua es el tupi-guaraní. Para el año 2012 su población era de aproximadamente 165 individuos.

Es una apuesta por intentar aproximarnos a su construcción de mundo, por acercarnos: desde los pies hasta el pensamiento, a la forma comunitaria desde la que habitan su territorio; siendo ésta otra vía para abordar la investigación académica, que permite dibujar la realidad desde otras gráficas, facilitando trazos para ver, comprender y actuar desde las diversas concepciones y percepciones de mundo. De ahí que, es impensable centrar la mirada, hay que levantarla, virándola hacia diferentes puntos, pero conociendo quiénes somos, quiénes habitan nuestra región y cómo lo hacen, hacia la visibilización positiva de la propia realidad en otros espacios.

Abordar un análisis en torno a la historiografía de la *cerámica* trabajada por las *mujeres* Kichwa de Sarayaku, empieza a definirse como un reto, dado que se ha escrito muy poco sobre este proceso. Al realizar la búsqueda de documentos, descubro que prevalecen los escritos en torno a la situación política de la comunidad, la defensa del territorio por la incursión petrolera y los derechos de los pueblos indígenas. Paradójicamente, poco se ha escrito sobre la cosmovisión inmersa en las *cerámicas* de Sarayaku y su exclusiva filiación dentro del campo femenino.

A pesar de que, es esencial al ser *mujer*, saber tejer el *manga allpa*, un trabajo que se traduce como un acto de *reafirmación* y de lucha por su cultura y su territorio, como lo explica Silvia Rivera “Por definición las mujeres tejen relaciones interculturales con otras comunidades, en tanto que el varón y su lectura de la identidad es una lectura basada en el territorio. *La mujer es la que saca y mete cultura, es un tejido*. La metáfora que usamos para entender esto es el hombre guerrero y la *mujer tejedora*” (Rivera Cusicanqui 2011) (Énfasis añadido).

En correspondencia con la visión de Cusicanqui, Ena Santi subraya la importancia del conocimiento de la *mujer* y cómo su saber alrededor de la *cerámica* la hace una *mujer kichwa* “siempre mi abuela sabía decir: ‘esta es la educación de las mujeres: porque si una mujer no sabe o no hacemos la *cerámica*, pues no somos mujeres completas’ [...] o sea eso es la mayor fuerza de las mujeres, la mayor parte el poder de las mujeres, que nosotras nunca podemos dejar (Santi 2015).

En su texto: *Antiguas tradiciones en un contexto contemporáneo: cerámica y simbolismo de los canelos quichua en la región amazónica Ecuatoriana*, Dorothea Whitten subraya la riqueza presente en la “*cerámica* de los Canelos Quichua de la región de Puyo” (1981, 202). Su escrito describe inicialmente la ruta que siguió por el Oriente Ecuatoriano durante el año 1968 en busca de las comunidades alfareras, donde evidenció varios aspectos, entre ellos: cómo el incremento del turismo coadyuvó en el

reconocimiento dado al trabajo de las *cerámicas* de la región, persistiendo un desconocimiento hacia la comunidad de Canelos Quichua como “auténticos [pueblos] del Amazonas” (203). Reconoce la condición de objetos útiles para la “decoración estética al servicio del ‘mundo de afuera’” (204), muy atractivos, de por sí, dada la fina terminación de las vasijas con bordes muy delgados. Así mismo, resalta la importancia de la apropiación del significado dentro de la cultura indígena, como uno de los mecanismos que garantiza la pervivencia de los mismos y lo posiciona como un arte otro.

Whitten orienta su estudio hacia la observación de la situación vivida por la comunidad de los Canelos Quichua y su relación con las manifestaciones artísticas, enfatizando los conflictos ambientales surgidos: “el ‘boom’ del caucho amazónico, [...] la explotación petrolera, [...] las plantaciones de azúcar y la consecuente colonización [e] invasión peruana de los territorios amazónicos ecuatorianos [y el desalojo de sus tierras]” (1981, 206). De manera muy descriptiva, enumera las diferentes circunstancias económicas, religiosas, sociales y políticas vividas por los Canelos Quichua; su sistema de alimentación, el campo de la actividad femenina ligada al cultivo de la yuca y a la elaboración de la alfarería empleada para el consumo de la chicha.

En la elaboración de la *cerámica* las canciones son la fuente de inspiración espiritual de las *mujeres* para crear la alfarería, junto a éstas confluye el conocimiento y la visión heredados de las *mujeres* mayores “las jóvenes y las *mujeres* recién casadas aprenden técnicas de construcción manual, de la pintura, y de la cocción” (D. Whitten 1981, 208) (Énfasis añadido) es un saber que cada una va ampliando, apoyado por el hombre quien colabora con la búsqueda de arcilla, minerales para los tintes y piedras para bruñir.

Detalla el proceso de secado y amasado de la arcilla para la fabricación de las *mucahwas* que las *mujeres* inician a partir de enrollar y unir cordeles, con ayuda de un raspador de calabaza. Resalta cómo a partir de la fabricación de las *mucahwas* y tinajas, tanto para “hombres y *mujeres* [estos objetos] representan los más altos conocimientos artísticos de su cultura [a la vez que dan cuenta de] la continuidad del pasado, el presente y el futuro” (D. Whitten 1981, 211) (Énfasis añadido). Finalmente, su texto muestra claramente que “cada vasija significa una manifestación cultural, relacionada con [el] mundo privado de [los] sueños, [el] mundo intra-indígena de

mitología compartida [con] notorias alteraciones [devenidas por] las intrusiones nacionales y extranjeras” (225).

Su investigación siempre ha estado ligada al trabajo del antropólogo Norman Whitten, juntos emprendieron una prolongada investigación en el Oriente y sus resultados son muy valiosos para quienes nos hemos querido aproximar a la cultura del pueblo Sarayaku. Es este aspecto el texto: *Sacha Runa. Etnicidad y adaptación de los quichua hablantes de la Amazonía Ecuatoriana*, responde al interés por analizar las condiciones sociales propias de los pueblos indígenas asentados alrededor de la ciudad de Puyo y su respuesta ante las labores de exploración petrolera en la zona proviene de su “capacidad de adaptación” (N. Whitten 1987, 321) gracias a su estilo de vida. Abre su descripción acerca de la cultura Canelos Quichua desde el lugar que ocupan en el interior del bosque amazónico, su organización social, espiritualidad y estructura ritual. En el ritual, la *cerámica* es una actividad que junto con la preparación de la chicha reúne a las *mujeres*, lo que Whitten identifica en su escrito como la “acción femenina unificada” (205).

Su aproximación a los diseños pintados en las mukawas habla de la presencia de líneas masculinas y femeninas marcadas siguiendo un orden y a su vez como representación de algunos seres presentes en la selva, como: “el árbol de hongos, el pájaro jilucu [o] Amasanga”, además hace referencia a la representación de imágenes modernas, como: “rocolas, gorros de beisbol [...] y cascos”, al parecer inspiradas en los objetos allegados por los trabajadores de las empresas extranjeras para la explotación petrolera. Un punto muy importante en su análisis, resalta la unión que cada *mujer* tiene con el dibujo que traza sobre la figura de *cerámica*, haciendo evidente cómo la fuerza de una *sola mujer* se extiende en el encuentro de varias *mujeres* forjando así “un universo femenino intraceremonial”, esta expresión es muy significativa, pues en ella está abordando la *re*-afirmación de *la mujer Sarayaku* desde dos aspectos: su fuerza creadora y la unidad femenina (N. Whitten 1987, 205).

El texto: *cerámica* de Sarayaku de la antropóloga Lena Sjöman es el resultado de una propuesta de investigación producida en Kichwa y en Castellano, bajo el programa de cultura popular del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, el CIDAP. En éste se resalta la Organización de los Pueblos Indígenas de Pastaza, la OPIP y su oposición al ingreso de empresas petroleras a su territorio; así

mismo el papel de la Asociación de *mujeres* Indígenas de Sarayaku, la AMIS orientada a la promoción, enseñanza y comercialización de la *cerámica*.

Resalta la belleza y perfección de la “técnica y estética [de las *cerámicas* trabajadas por *mujeres* como un saber que se ha heredado] de madre a hija por generaciones” (Sjöman 1991, 6-8) (Énfasis añadido), con un uso eminentemente doméstico; su estudio logra visibilizar la importancia que puede significar para la comunidad que la elaboración de la *cerámica* se consolide como una fuente de ingresos económicos; sin embargo, advierte el riesgo de llegar a perder la calidad debido al trabajo masivo, por lo que es necesario “resguarda[r] los valores culturales y artísticos de este arte milenario” (9).

La distribución de su texto es bastante clara, inicialmente aborda la *cerámica* desde la clasificación de los materiales requeridos para su elaboración: arcilla, desengrasante, engobes para pintar, pungara o cera para impermeabilizar y shilquillu o resina para dar brillo; las formas de *cerámica* utilitaria elaboradas entre éstas: la olla, la tinaja, el plato y la mucahwa; la fabricación a partir de la formación de cordeles de arcilla, alisados con un fragmento de calabaza; el proceso de secado, pintura, bruñido decorado y finalmente la quema. Todo el proceso de fabricación está acompañado del registro fotográfico que expone el trabajo realizado por una de las *mujeres* de la comunidad y por una serie de ilustraciones que exponen los diferentes diseños de las mucahwas: boa, tortuga, cascabel, quijada de lagarto, iguana, alacrán, bagre o tigre.

En este marco de análisis, el texto *Manka Allpa. Cerámica indígena de la Amazonía Ecuatoriana*, se presenta “como lo exponen sus autores” con el deseo de revelar los enigmas de un “arte milenario” (Rostain, y otros 2014, 8). A lo largo del escrito sobresale la habilidad de la comunidad para trabajar complejas formas desde la plasticidad de la arcilla con delicados decorados. Analiza el desarrollo cerámico durante la época precolombina en el Oriente Ecuatoriano, donde las figuras datan del “2000 y 3000 a.C. [con] estilos cerámicos, [que aún hoy permanecen en el trabajo desarrollado por los ceramistas] que laboran en el Puyo y el bajo Pastaza” (11). A partir del proceso de observación etnográfica realizado en uno de los talleres de *cerámica* Kichwa el grupo de investigación identifica la tecnología de la *cerámica* como una “cadena operativa” (12) es decir, que como proceso está dividido en varias fases: inicia con la recolección del material hasta llegar al decorado.

En una de las lecturas que hace el grupo de investigación advierte sobre “la libertad de creación del artista [que se percibe] débil, sometida a los cánones estilísticos de la comunidad, si [...] desea que su producción sea reconocida e interpretada por todos” (Rostain, y otros 2014, 13). Pero a la vez, resalta la riqueza gráfica presente en los decorados cerámicos provenientes de múltiples fuentes, tales como: su percepción en torno al mundo de los sueños, su cosmovisión ligada a lo mitológico y la representación del mundo animal. Finalmente reconoce el valor de la *cerámica* como un arte que es testigo de la riqueza mitológica de las comunidades de la Amazonía Ecuatoriana, característico no solo por su carácter utilitario, también lúdico, ornamental y ceremonial; así mismo visibiliza la relación simbólica entre la *cerámica* y lo femenino, siendo la arcilla portadora de “un alma de *mujer*” (8) (Énfasis añadido).

En su investigación Dorothea Whitten, Lena Sjöman y Stéphen Rostain coinciden en describir el proceso de elaboración de la alfarería trabajada por *mujeres* del Oriente, particularmente Whitten y Sjöman siguen el proceso casa-adentro distinto del equipo de Rostain que dirige su mirada al proceso desarrollado por una *mujer* Sarayaku situada en la ciudad de Puyo, donde el trabajo es transformado por las dinámicas de vida local. Junto a Norman Whitten destacan la pertenencia de la *cerámica* al campo del saber femenino heredado de una generación a otra. Asimismo, consideran la problemática económica y advierten el riesgo de pérdida de la calidad de las *cerámicas* al entrar a las dinámicas de producción masiva devenidas con la apertura de nuevos mercados. Particularmente, en sus trabajos, Dorothea y Norman Whitten, hacen especial énfasis en la problemática del territorio de la Amazonía Ecuatoriana y la afectación que va teniendo la comunidad debido a las modificaciones en el ambiente urbano.

Por último, frente a la escritura de la palabra Quichua o Kichwa, probablemente los escritos de Sjöman y Whitten fueron redactados en un momento anterior al establecimiento del alfabeto Kichwa en el Ecuador razón por la que hacen uso de la “Q” al nombrar la lengua y la comunidad de Canelos Quichua, mientras que la producción de Rostain es más reciente y emplea la “K” para ambas acepciones.

Este breve recorrido nos aproxima a cuatro formas de análisis análogas en la temática de la *cerámica* Kichwa, en la que cada investigador desde su interés propone un enfoque de escritura que logra visibilizar la producción de la *cerámica* Kichwa y



aun cuando cada documento fue producido en un tiempo histórico distinto: D. Whitten (1981), N. Whitten (1987), Sjöman (1991), Rostain y otros (2014), todos comparten un interés por su estudio: aspecto fundamental para mostrar la importancia de su investigación, a la vez que, deja vislumbrar la ausencia de su estudio como una “práctica creativa” (Albán Achinte 2013) característica de un saber tradicional, comunitario y femenino elementos centrales dentro de la presente propuesta de escritura.

## **2. Cohabitando es como nos conocemos, acercamos el ojo y nos jalamos la lengua<sup>11</sup>**

Al reflexionar sobre la propuesta metodológica, intencionalmente busqué desprenderme de cualquier intención o prejuicio que tendiera a eliminar la horizontalidad, entendida como un trazo rápido, espontáneo, necesario en el proceso de relacionar-nos: *mujeres* indígenas y *mujer* mestiza. Desde la mirada abrimos camino buscando re-conocer-nos como *mujeres*, procedentes de lugares distantes (Sarayaku, Ecuador-Bogotá, Colombia) y con una filiación por la *cerámica* iniciamos camino, desprovistas de cualquier intención distinta a convivir unos días desde la *cerámica*.

Así, construí una imagen metafórica en torno a un gran telar, sobre éste inicié una trama compartida, hilando la palabra alrededor de la *cerámica*, anudé los hilos necesarios para formar la base y empecé a tejer con las *mujeres* Sarayaku, como sujetos partícipes del proceso de investigación, en mi condición de sujeto investigador, entretejimos la palabra con el tejido del barro: palabra y acción como el trazo rápido de un buen boceto, surgieron espontáneas, marcando las líneas de mi andar junto a dos lideresas del pueblo Kichwa. Sin lugar a dudas emprendí este encuentro reconociendo que mi visualidad es otra, muy distante de la suya, aunque me acerqué buscando desprenderme de cualquier intención que perturbara la experiencia basada en la fluidez cotidiana: era clara mi condición ajena a su territorio, a su cultura, a sus formas de vida. Elemento definitivo en cada encuentro, exigió manejar por un ojo la mirada

---

<sup>11</sup> Conversación con Ramiro Huanca Soto (2015). La expresión “jalarnos la lengua” es utilizada para referirse al diálogo con los sabios.

marcada por la distancia que define mi lugar de enunciación y por el otro mirar aproximándome al complejo mundo de símbolos que construyen su cultura; estrategia que no alteró las relaciones surgidas durante mi estadía en Sarayaku, por el contrario me permitió manejar una mirada equilibrada, llevarla al ejercicio de la escritura, construyendo mi interpretación alrededor de la experiencia vivida y despojándome del romanticismo que en diferentes momentos nos visita.

Asumí la cotidianidad, como una vía hacia el conocimiento de una realidad distinta a la que me es propia, como *mujer*, mestiza, habitante de ciudad, sometida a un ritmo de vida característico de una capital como Bogotá, sumergida en una dinámica laboral esencialmente acelerada, donde la belleza del instante cotidiano es opacada por la lógica del tiempo lineal. Ello me movió a habitar este espacio de creación otro, un contexto distante de la academia. Por el contrario, este espacio otro, marcó nuevas rutas hacia un re-conocer-nos, teniendo implícita la intención de re-conocerme, desde lo distinto, lo atípico, conviviendo en un espacio en el que la *cerámica* hace parte del *ser mujer* y enlaza un saber-hacer, que dentro de la cosmovisión de los Sarayaku define el sentido de vida comunitario.

En este sentido, los encuentros de confianza,<sup>12</sup> constituyen la esencia de mi propuesta metodológica, cada una de las interacciones basadas en un “mutuo reconocimiento” en el que cada sujeto sabe quién es y de dónde viene, para así abrir un diálogo libre, espontáneo y honesto. Su símil en el tejido, es el hilo invisible y firme que se extiende para formar el entramado y sobre éste empezar a trenzar, en este caso, el camino de la palabra cotidiana, cohabitada con las *mujeres* de la comunidad de Sarayaku (Rivera Cusicanqui 1987).

En su propuesta metodológica sobre la historia oral, Silvia Rivera enfatiza en el privilegio de la experiencia vivida por el investigador, quien mediante el “pacto de confianza” recibe los secretos de la comunidad; citando el texto: *El etnógrafo*, de Jorge Luis Borges, escribe: “el secreto, [que recibió el investigador, por parte del sabio de la comunidad, en torno al saber ancestral], por lo demás, no vale lo que valen los caminos que me condujeron a él. Esos caminos hay que andarlos”. Es ésta una explicación sencilla y clara, que muestra cómo, más allá de descubrir la forma de tejer

---

<sup>12</sup> Al respecto, Silvia Rivera Cusicanqui habla del *pacto de confianza* (Rivera Cusicanqui, El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la decolonización de la historia 1987), Pierre Bourdieu hace referencia al *vínculo de confianza* (Bourdieu 1999) y Franco Ferrarotti del *contrato de confianza* (Ferrarotti 2007).

la mukawa o de preparar la chicha de la yuca, “por citar algunas de las experiencias que viví en Sarayaku”, la mayor riqueza es la experiencia vivida en cada instante recorrido desde la con-vivencia (Rivera Cusicanqui 1987).

Sin embargo, ha sido necesario tener claro, que ningún sujeto llega al campo de la investigación libre de prejuicios, pues está revestido de una grafía social y cultural que le son propias, y a la vez, marcan una distancia con el otro, una grieta visible en las costumbres y conductas que “inconsciente[mente han sido interiorizadas, delinear] relaciones de asimetría social y cultural [a la vez, re-escriben acciones] coloniales” (Rivera Cusicanqui 1987) y trastocan los lazos de confianza que son trazados en lo cotidiano, pero es en el proceso de re-conocer-nos, donde hay que tratar de comprender, de digerir esas acciones, actitudes, gestos, sin caer en juicios que alteran el curso natural del momento compartido.

Lo anterior, puede ser entendido como esa parte que aún está en nuestro interior e inconsciente y aun cuando he centrado mi investigación en una metodología *otra*, espontánea, fluida, concebida a partir de la construcción de saberes compartidos y dialogados, no hay que desconocer que siempre estará “aunque implícito” el riesgo de que afloren expresiones, formas, comportamientos, acciones, que van contracorriente, es decir, los llevamos en nuestro interior, nos han sido legados desde el proceso de formación familiar, académica, social y cultural, infortunadamente se presentan en una dirección opuesta al propósito de investigación y aparecen inesperadamente interrumpiendo la construcción de un ejercicio transparente.

Sumado a ello, hay un ejercicio previo al ingreso a la comunidad, que me exigió estar consciente que entrar significaba sumergirse en un espacio de “control social [ejercido por] la colectividad ‘investigada’” en el que necesariamente hay continuos cuestionamientos, relacionados con el ser y el estar en su territorio, cuestionamientos que condicionan la metodología y que he identificado como nodos de control que marcaron la ruta de mis encuentros con las *mujeres*, condicionaron los tiempos y los lugares para acercarme a un diálogo ligado al proceso de la *cerámica* (Rivera Cusicanqui 1987).

Estos puntos de control han sido transversales en todo el proceso de mi investigación, antes de ingresar a la comunidad, durante mi estadía y luego de mi visita, tiempo en el que he mantenido comunicación por correo electrónico y vía Skype

con Ena Santi<sup>13</sup> y José Santi<sup>14</sup>. Un ejemplo de ello se presentó en el tiempo previo a mi visita, luego de presentar mi propuesta ante Franco Viteri<sup>15</sup>, hombre Sarayaku, presidente de la CONFENIAE<sup>16</sup>, acordamos que haría mi ingreso en el mes de agosto de 2015 al finalizar mis estudios, días antes de realizar mi viaje a la ciudad de Puyo me comuniqué telefónicamente con Franco y me informó que era imprescindible que hiciera mi ingreso a la comunidad a través de una *mujer*, dado que el tema de la *cerámica* es exclusivo del campo femenino, aplacé mi viaje mientras lograba ponerme en contacto con una *mujer* Sarayaku, fue así como en agosto de 2015, durante la marcha organizada por las nacionalidades indígenas del Ecuador, conocí a Ena Santi. Nos reunimos en Quito, conversamos y le compartí mi propuesta, luego Ena me presentó con el presidente de la comunidad Félix Santi a quien también le entregué mi propuesta por escrito.

A lo largo de mi visita se trazó un complejo mapa, que marcó los distintos puntos en los que fui, he sido y sigo siendo interpelada por la comunidad ante mi llegada. Con el tiempo empecé a verlos como actos de resistencia a través de los cuales los Sarayaku interpelan la presencia de un gran número de visitantes extranjeros, que cada año llegamos en busca de una respuesta a nuestros cuestionamientos: algunos en un acto de *reciprocidad* retornan al pueblo con una memoria escrita de lo vivido, otros quedan en la memoria visual de la comunidad sin retorno. Por esta razón, mi metodología ha girado en torno a los encuentros de confianza, con el interés de aproximarme al campo de la *cerámica* desde la mirada, las manos, el cuerpo y el pensamiento de *la mujer* Sarayaku. Este es un camino arriesgado, en el que fui marchando y construyendo mis cuestionamientos libre del establecimiento de unos tiempos en función de actividades preestablecidas, sin embargo no concebí otra manera de llamar a su puerta, sin ser invitada y mostrar mi deseo por habitar unas semanas en su territorio.

Lo que más adelante, necesariamente llevó a cuestionarme ¿qué de lo investigado, va a ser visibilizado en estas páginas? Aquello que en los encuentros de

---

<sup>13</sup> *Mujer* Sarayaku, madre, profesora, lideresa de *mujeres* y familia.

<sup>14</sup> Hombre Sarayaku, integrante del equipo de comunicaciones.

<sup>15</sup> En abril de 2015 sostuve mi primera comunicación con Franco Viteri en la sede de la CONAIE en Quito, gracias a mi colega de maestría, el cineasta Alberto Muenala, quien amablemente le compartió a Franco mi interés por acercarme a la práctica de la *cerámica* en Sarayaku. Para noviembre de 2015 en un encuentro de las nacionalidades indígenas del Ecuador Franco es ratificado presidente de la COFENIAE hasta cumplir su periodo durante el 2016.

<sup>16</sup> Confederación de Nacionalidades Indígenas de la Amazonía Ecuatoriana.

confianza, vividos desde que emprendí mi caminar por Sarayaku, lugar majestuoso en la Amazonía Ecuatoriana, recorrido con la comunidad desde la palabra, la escucha y la mirada atenta, en caminatas a la chakra, en la preparación de la chicha, durante el baile en la minga, toda una experiencia vivida intensamente, aquella, en la que, de acuerdo con Silvia Rivera, se construye el potencial investigador.

En este sentido, Olver Quijano reafirma la importancia del encuentro con el otro en la ruta del “interaccionismo conversacional”, en el andar por la palabra y en territorios distintos, es como se construyen y comparten recorridos por innumerables “locaciones epistémicas [otras, en tanto son concebidas como] prácticas y gestos descolonizadores [surgidos espontáneamente mediante la conversación como fuente de transformación]” (Quijano Valencia 2015, 1-2).

La propuesta de Quijano, ratifica mi interés por abordar espontáneamente la conversación, despojada de un proceso metodológico milimétricamente preestablecido, llegué buscando “rumiar conjuntamente los pensamientos [...] lenguajear [acomodando] la palabra para intercambiar con el corazón [...] conocimientos, saberes y visiones de mundo” desde la mirada de Lila, Ena y la mía abrimos cada encuentro. Fue una invitación a habitar en el tejido de la conversación desde la horizontalidad expresada en el cuerpo que palabreaba creativamente y se manifestaba en la mirada atenta, los poros que se abrían y cerraban a cada instante, la escucha atenta y la boca activa como trampolín sonoro de la imaginación (Quijano Valencia 2015, 3).

Quijano concibe la conversación desde lo “relacional [como una] investigación indisciplinada y de(s)colonial [empleada] como pretexto para re-pensarnos desde otros lugares [distantes] a los formales, institucionales y convencionales [en los que se privilegia] la relación social [en las] comunidades como entornos epistémicos [con los que se está en permanente] enactuación, interrelación e interculturalización [hacia la construcción de una] justicia cognitiva [que parte de esos saberes otros marcadamente distantes de lo, hegemónico]” (Quijano Valencia 2015, 8-10). Desde allí configuré el diálogo, como el mapa de ruta trazado desde diversas voces, lugares, sentires, imágenes, sonidos, sueños, guías del pensamiento y la palabra, para saber hacia qué parte del horizonte dirigirme y en este tránsito descubrí acciones de *re*-afirmación ligadas a las manos femeninas que cada día amasan el barro expresando su ser creativo.

Sin lugar a dudas asumir una metodología ligada a la experiencia que surge en la conversación, en la cotidianidad del río, en la cocina, el tejido del barro, en el andar hacia la chakra, es a la vez un ejercicio decolonizador, que surge como un acto de resistencia desde mi lugar de enunciación como *mujer* inmersa en las dinámicas propias de la academia. La verdadera planeación, como lo expresó en otro tiempo el profesor Diego Martínez Arango durante el curso en: Formulación y gestión de proyectos sociales, de la Universidad Nacional de Colombia, propone que la verdadera planeación se realiza desde las comunidades, a lo que yo agrego, desde su voz y su territorio.

## 2.1 La trama de la escritura

Mi propuesta de escritura devino a partir de la revisión de las propuestas metodológicas de Marián López Fernández Cao, Doctora en Bellas Artes y Eli Bartra, Doctora en Filosofía. Dos *mujeres* vinculadas con la investigación del arte femenino y arte popular, que convergen en varios puntos que he acogido como mapa de ruta dentro de mí escrito. Planteo una escritura que visibiliza a *la mujer* y a la *cerámica* como práctica creativa, ligada al saber-hacer femenino. Una manera de hacerlo es poniendo énfasis a lo largo del texto en el término *mujer*, que aparece en letra cursiva como re-afirmación de su existencia en la acción de escribir; mi interpelación por la *cerámica* como una práctica invisibilizada, propia del saber femenino y ligada a lo comunitario, la cual, está pensada<sup>17</sup> para las *mujeres* que casa-adentro trabajan el tejido del *manka allpa* y para las *mujeres* que casa-afuera nos resistimos al silenciamiento que en el día a día la sociedad avala con actos, palabras, hechos, gestos, imágenes, elementos apropiados en el imaginario colectivo, dirigidos a ubicar a *la mujer* en la zona del no ser y a las prácticas comunitarias como actos despojados de “sentido” (Albán Achinte 2013).

Mi apuesta es por la visibilización del mundo comunitario absolutamente estereotipado desde su ser: ser comunidad que difiere del ser individual, por estar situado en la Amazonía y fuera del área urbana, por hacer parte de los pueblos

---

<sup>17</sup>En su texto Marián López propone una investigación “diseñada para las *mujeres* más que de las *mujeres*” (López F. Cao 2015).

indígenas, por ser una práctica realizada por *mujeres*, por el lugar donde se concibe y realiza la práctica de la *cerámica* en el pueblo Sarayaku, ubicado en la plenitud del bosque amazónico, por el origen de los materiales, por la técnica tradicional que emplean las *mujeres* y por ser un campo propio del saber-hacer de las *mujeres*. Aspectos todos que, en el tiempo la han ubicado como un arte pobre, como lo expresa Marián López (2015) un “arte popular, bajo el prisma claro de la división económica, asociando el arte popular al arte bruto, poco refinado, ‘menos arte’”. Sobre este punto es importante ver cómo la historia del Arte ha “minusvalorado la producción creativa perteneciente al arte popular y al realizado por *mujeres*” (5). Es ésta una realidad bastante desafortunada, la cual, está despojando a la sociedad del privilegio de aproximarse al conocimiento pensado desde otros campos de creación compartida, donde la horizontalidad se define como estructura relacional.

Ejemplo de este episteme, son los diseños de las mukawas en Sarayaku, que se construyen a partir de la repetición de patrones formados por líneas finamente dibujadas. Es una acción impregnada de absoluta precisión para marcar cada trazo, las características físicas del pincel exigen que la mano de *la mujer* sea “diestra” en su manejo para delinear con firmeza y seguridad cada trama, este es un ejercicio de rigor, como lo explica Marián: “son tareas que exigen un gran conocimiento de módulos geométricos con variables de grado y escala y necesitan de mentes con gran capacidad espacial y de abstracción” (López F. Cao 2015, 6).

Existe un vacío inmenso que ha llevado al desconocimiento de *la mujer* y de la fuerza de su episteme presente en su actividad creadora, pues en Sarayaku *la mujer* es quien siembra y cultiva, cuida la *chakra*, macera la yuca y prepara la chicha y, organiza la comida para su familia; entre una y otra actividad, realiza la labor creativa del barro tejido, graficado y pulido. Son estos campos cotidianos parte integral de su sabiduría, pero en la realidad de nuestras sociedades son mirados con desdén, ya que, permanecen sin un lugar dentro del campo del saber, un motivo para abrir espacios desde la palabra escrita sobre el conocimiento que surge en el espacio doméstico. Éste, es el espacio donde la voz de las abuelas, de las *mujeres* mayores es escuchada y respetada por su saber y experiencia.

La escritura basada en la visibilización de *la mujer* y de sus espacios de conocimiento es una apuesta larga y compleja hacia la valoración de su ser, de su saber, de su lugar dentro de la sociedad. Mi escritura en el documento está dirigida hacia esta

ruta, recojo entonces, elementos de la metodología de Eli Bartra que son la clave para empezar a marcar una línea distinta desde la palabra escrita: especificación del contexto sociocultural y espacial del pueblo Kichwa de Sarayaku, donde se realiza la práctica de la *cerámica*, número total de *mujeres*, edad en la que las *mujeres* comienzan a trabajar la *cerámica*, descripción del proceso y de la técnica empleados para la producción de la *cerámica*, este último, es un punto muy importante en el que enfatizo detalladamente la postura corporal que asume *la mujer* durante la elaboración de las vasijas, donde el lenguaje corporal es parte fundamental de su episteme, la iconografía de las figuras, el análisis estético, el análisis del valor artístico, el proceso de distribución y consumo casa-adentro y casa-afuera, el nombre de las *creadoras* que me permitieron acercarme a su hacer y sus condiciones de vida, son elementos que visibilizan aspectos muy específicos y que pueden parecer obvios y por lo mismo, no hay una tendencia a registrarlos, pero es urgente empezar a enunciarlos. Gran parte de este análisis hace parte del capítulo tres: en él expongo cómo el saber-hacer inmerso en la cotidianidad de *la mujer* Sarayaku es la raíz del acto creativo.

La propuesta de Bartra entra en diálogo con el análisis que hace Silvia Rivera sobre el lugar de la episteme de la *mujer*, quien subraya la importancia de abordar el saber hacer femenino como práctica creadora, como acción decolonial hacia la visibilización de un campo de conocimiento otro, inmerso en la lucha que ejerce *la mujer* en defensa de su territorio, ligado a la *reafirmación* de su ser indígena Kichwa, de su existencia, de su cultura, de su pueblo, hacia:

Una valorización de la *chakra* como un mundo en el que se produce no solo [yucas] sino también filosofía, cultura y un orden social y político. En suma, el trabajo en las tierras de la comunidad es a la vez productor de alimento y de comunidad [...] A esta dimensión cultural-civilizatoria podría aplicarse la idea de poiesis, que propone Waman Puma de Ayala [1621]1980. El cronista andino del siglo XVII destaca al sabio indígena como un ‘poeta y astrólogo’ que ‘sabe del ruedo del sol y de la luna, del eclipse y de las estaciones’ y que por ello mismo sabe producir la comida [...] La labor agropecuaria o silvicultural que desarrollan las sociedades indígenas no es por ello una cosa banal. Es el eje de una visión del mundo, de una forma de sociabilidad diferente y alternativa a la occidental. El desconocimiento de este fenómeno ha llevado a jerarquizar la labor intelectual por encima de la manual, a definir las labores indígenas y femeninas como labores menores, que no alcanzan a ser productivas sino ‘meramente’ reproductivas (Rivera Cusicanqui 2015).

Abrir desde la escritura la lectura de acciones creativas emprendidas por las *mujeres* es un paso urgente que debe ampliarse en la academia, el cual permite conocer



un universo de símbolos ligados a la actividad habitual –que para el caso de las Sarayaku está– ligado a la naturaleza, a la palabra Kichwa que abriga el espacio de la cocina y de la chakra, espacios de *reafirmación* casa-adentro que se han entreabierto para ser conocidos, narrados e interpelados casa-afuera en tanto modos otros de “re-existencia” (Albán Achinte 2013).

Un aporte fundamental durante mi visita a Sarayaku y en el ejercicio práctico de la escritura, es el análisis de Adolfo Albán, referido a las prácticas comunitarias como creadoras de “sentidos de vida [otros,] maneras distintas de sentir, vivir, hacer y pensar” (Albán Achinte 2013). Con su mirada, el Maestro transforma la noción colonial del acto creador, como privilegio de seres mágicos, y lo inserta en un lugar invisibilizado, invitándonos a mirar el mundo de las comunidades en la plenitud de sus construcciones simbólicas. Es también una invitación para aproximar-nos al hacer creativo de la *cerámica* Sarayaku como un acto de *reafirmación* de la *mujer*, de su saber y de su cultura.



## Capítulo segundo

### De la pacha emerge su pensamiento, su mirada.

#### 1. Entre verdes, sus pulsaciones son de los Kichwa de la Amazonía.

Nuestras relaciones con la selva no son ‘naturales’  
[...] sino fundamentalmente culturales<sup>18</sup>

Pueblo Kichwa Sarayaku

Un pluriverso de verdes cobijan su inmensidad y reafirman la biodiversidad que lo habita, entre el verde intenso de la hoja de guayusa tomada al amanecer y el verde de la hoja para el maytu<sup>19</sup>, está *Sarayaku*<sup>20</sup>. Fundado hace 200 años por Ramón Simón Gualinga recibe la denominación de *Llakta* (pueblo), hoy *Sarayaku Runa Llakta*<sup>21</sup>. Ubicado en la provincia de Pastaza, a las orillas del río Bobonaza resguarda parte de la colosal riqueza de la Amazonía Ecuatoriana en aproximadamente 135 mil hectáreas a 400 m.s.n.m., allí reúne siete centros en los que se asientan sus 1.200 habitantes<sup>22</sup>: KaliKali, Sarayakillu, Chontayaku, Shiwakucha, Maukallacta, Kushillu Kashi y Sarayaku Centro. Es parte del Territorio Indígena de Pastaza, el TIP, se caracteriza por tener un ecosistema tropical lluvioso durante el año, su riqueza únicamente es “comparable a la existente en la Reserva de la Biosfera [en] el Parque Nacional Yasuní” (Sarayaku 2003, 82).

---

<sup>18</sup> Para el pueblo originario Kichwa de Sarayaku, la selva es su madre, la que provee, guía y protege a todos los seres que en ella viven (Sarayaku 2003, 95).

<sup>19</sup> Dentro de la gastronomía de la Amazonía Ecuatoriana el maytu es uno de los platos típicos, su consumo es frecuente en las familias Sarayaku, se sirve acompañado con verde y yuca o con arroz. Para su preparación, la carne –generalmente el pescado– se envuelve en hojas de “llakipanka o iyupanka” y es cocinado sobre el fuego de la leña, allí el sabor de las hojas se mezcla con el humo de la leña y lo impregnan de un sabor especial (Universidad de Cuenca 2012, II: 214).

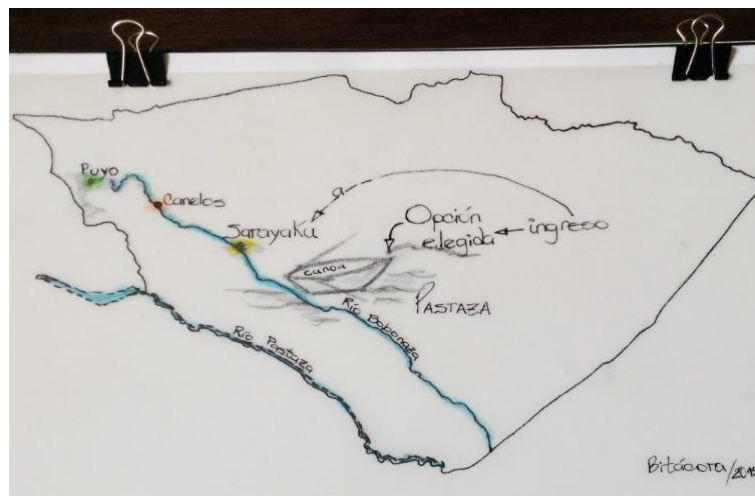
<sup>20</sup> En Kichwa, lengua original de la comunidad, *Sara* significa maíz y *Yaku* río. Su nombre viene del tiempo de los abuelos, mientras bebían *ayahuasca* vieron que del nacimiento del río bajaba maíz, mazorcas en abundancia corrían por el río.

<sup>21</sup> (Sarayaku 2013).

<sup>22</sup> Datos compartidos por Hilda Santi, *mujer Sarayaku*, mediante conversación vía Skype el día 25 de mayo de 2016.

La palabra *runa*, que en español significa persona, en la denominación *Sarayaku Runa Llakta*<sup>23</sup>, desde mi mirada, constituye un acto de *reafirmación*, que surge en su conexión y comunicación con el territorio, entendido como el espacio que biológicamente permite la vida a las *mujeres* y a los hombres Sarayaku, define el sentido de ser *sacha runa*, en tanto que, se vive en comunidad y en ella se re-crea la vida y la cultura.

La llegada a Sarayaku, inicia con un recorrido de hora y media por carretera desde el centro urbano de la provincia en la ciudad de Puyo hasta arribar el Bobonaza, donde se inicia un recorrido fascinante en canoa de motor, de unas cinco horas, también se puede ingresar por avioneta<sup>24</sup> en un viaje que no supera los treinta minutos.



11 Mapa Provincia de Pastaza, ubicación geográfica Pueblo Kichwa de Sarayaku, Bitácora de dibujos visita a Sarayaku, n. 1, 2015

Sin lugar a dudas, la mejor ruta para llegar a Sarayaku está en la cotidianidad compartida, allí se hace visible su vida como comunidad, sus formas de habitar la selva y de protegerla, siempre bajo la guía de los sabios. Es a través de las voces de las *mujeres* y los hombres mayores, como nos acercamos a su historia, sus palabras nos revelan la presencia del pueblo en la Amazonía Ecuatoriana, son ellas y ellos quienes atestiguan que vienen “de los pumas y de los árboles”, así lo recuerdan sus nietos<sup>25</sup>:

<sup>23</sup> Una interpretación en español es: persona del pueblo de Sarayaku.

<sup>24</sup> Hacia el año “1960” la comunidad evangélica ingresa a la comunidad de Sarayaku y a su llegada construye la pista para el ingreso por vía aérea, esta acción muy seguramente representaba su interés por acoger un mayor número de seguidores, ello significó una inmensa reducción en el tiempo de viaje por avión, que de “cuatro días” pasó a unos minutos (FLACSO 2005, 28).

<sup>25</sup> *Sarayaku el pueblo del medio día*. 2013. <<http://sarayaku.org>>.

Nuestros antepasados, que se transformaban en pumas, eran los *Tayak*<sup>26</sup>, sabios de la selva, quienes desde *Yakumaman* (los ríos grandes como el Amazonas o el Marañón) surcaron por las vertientes de los ríos Pastaza, Napo y Bobonaza, bautizando los lugares que recorrían. Uno de esos lugares fue Sarayaku. Lo llamaron así, Río de Maíz, porque en sus visiones, mediante el ritual del *Ayawaska*<sup>27</sup>, los *Tayak* vieron que de río arriba en la bocana del actual Sarayakillu, descendían mazorcas de maíz. En tiempo de los *Tayak*, el *Likuatiki Kuraka*<sup>28</sup> dirigía a su pueblo. Para llegar a ese privilegio y posición había que lograr el entendimiento y comunicación con el mundo de la naturaleza y haber superado una serie de pruebas físicas, mentales y psicológicas (Sarayaku 2013).

La figura de Kuraka ─referida en el párrafo anterior─ preexiste desde los primeros tiempos entre las grandes familias que formaron el pueblo, se le conocía como “Taya[k], un patriarca que era a la vez *yachak* y guerrero” un líder dotado de sabiduría<sup>29</sup> para guiar a su comunidad, características que hoy en día revisten al Shamán<sup>30</sup>, hombre que conoce el territorio y tiene la capacidad para comunicarse con los seres espirituales. En la actualidad<sup>31</sup>, en cada sector hay un Kuraka, generalmente asume este rol el hombre recién casado, quien tiene a su cargo la organización de la minga, su voz difunde las decisiones del Consejo de Gobierno ante la comunidad, su liderazgo político está dirigido a orientar y atender los diferentes asuntos y problemáticas internas (FLACSO 2005, 55).

Sí bien el establecimiento del pueblo originario Kichwa de Sarayaku es reciente, algunas investigaciones realizadas en el Oriente Ecuatoriano, brindan información relacionada con el tiempo en el cual se dan los primeros asentamientos en esta franja de la Amazonía, a la vez que permiten evidenciar dos elementos comunes a la cultura Sarayaku: la práctica de la *cerámica* y el empleo del Kichwa, su lengua. Inicialmente el libro *Historia de América Andina*, en su análisis sobre el surgimiento de las aldeas, brevemente nombra los hallazgos arqueológicos que dan cuenta de la

---

<sup>26</sup> Los *Tayak* fueron los pobladores que se asentaron en la zona que hoy conocemos como Sarayaku, “eran nómadas [...] ellos se unieron con los zápara y formaron la comunidad de los Kichwas” (FLACSO 2005, 22).

<sup>27</sup> La *ayawaska*, es una planta medicinal característica dentro de las ceremonias de las comunidades de la Amazonía, empleada por los sabios o “*yachak* [quienes, la consumen para los] rituales de curación [para ellos] la boa es el referente de su poder espiritual” (Universidad de Cuenca 2012, 249).

<sup>28</sup> La figura del Kuraka fue establecida por “los misioneros [mediante] un sistema de cargos: ‘los varayucs’, seis miembros varones casados de la comunidad, con un sistema de rangos, cuyo cargo más alto era el Kuraka, seguido del capitán, el alcalde y el alguacil. Además había cuatro fiscales que constituían una especie de policía, llamados *likuati*”

<sup>29</sup> Para los *Yachak* “la boa es el referente de su poder espiritual” (Universidad de Cuenca 2012, 354).

<sup>30</sup> “Actualmente los *yachak* son shamanes que tienen conocimiento sobre como curar enfermedades y son el nexo directo entre los espíritus y la gente” (FLACSO 2005, 45)

<sup>31</sup> Conversación con Ena Santi (2015).

fase Pastaza<sup>32</sup>, ubicada entre el “(4.150 a 2.950 A.P), [identificada por la presencia de] *cerámica* fina y bien pulida, decorada por incisiones en achurado zonal” (Lumbreras 1999, 139), ello evidencia un trabajo en torno a la *cerámica*, que como proceso, se puede deducir que respondía a una práctica creativa desde el hacer de un grupo humano, que elaboró figuras en *cerámica* con una estética propia y cargadas de significado dentro de los actos ceremoniales que hacían parte de su sistema de vida. En efecto, estos datos son muy significativos para acercarnos al pueblo Sarayaku, que hoy resguarda parte de su cultura en las manos y en el pensamiento de sus *mujeres*: la *cerámica* como un saber-creativo.

En su trabajo acerca de la Amazonía Ecuatoriana, el antropólogo Norman Whitten (1987), nos aproxima a la Cultura Canelos Kichwa<sup>33</sup>, en la que nace el pueblo Sarayaku y que él mismo identifica “como el *corazón cultural contemporáneo* de la cultura Canelos Quichua” (37) (Énfasis añadido). Su denominación proviene de la “Misión Católica de Canelos” (en N. E. Whitten 1987, 27) que estuvo presente en la zona, cuyo título es muy probable que haya sido infundido por la exuberancia de *ishpinku* “en Kichwa” o árboles de canela<sup>34</sup> propios del lugar. La presencia de la misión significó acciones de dominación y explotación física, desplegó estrategias para el silenciamiento cultural de los grupos asentados en ese momento en la región.

Su formación cultural reúne todo un saber heredado de los pobladores ubicados entre los ríos “Curaray, Tigre, Pastaza, Marañón y Huallaga” (N. E. Whitten 1987, 27). Es factible que sus rasgos físicos correspondan al proceso de mestizaje surgido durante

---

<sup>32</sup> En su artículo sobre el material cerámico de la fase Pastaza, el arqueólogo francés Geoffroy de Salulieu, precisa brevemente de dónde proviene la denominación *fase Pastaza*, definida “en 1969, [por] el arqueólogo Pedro Porras [quien] emprendió una misión en la región del río Huasaga, un afluente del Pastaza, en la provincia amazónica de Morona-Santiago en el Ecuador [...] A su retorno trajo consigo diversos materiales cerámicos que presentaban un estado de conservación muy variable. Dichos materiales fueron publicados en 1975 bajo el nombre de ‘fase Pastaza’ [...] distinguió 9 tipos cerámicos: Pastaza Blanco sobre Rojo, Pastaza Corrugado, Pastaza Decorado con Uñas, Pastaza Exciso, Pastaza Falso Corrugado, Pastaza Inciso y Punteado, Pastaza Inciso Retocado, Pastaza Rojo, Pastaza Rojo Inciso” (Saulieu 2012).

<sup>33</sup> A lo largo de su texto Norman Whitten emplea la “q” para la escritura de la palabra “Quichua”, ya que para el momento de su escrito la letra “q” era parte del alfabeto quichua. En mi escrito hago uso de la letra “k” siguiendo el sistema unificado de escritura, definido el 21 de julio de 1998 en el II Encuentro de unificación del alfabeto Kichwa, formado por tres vocales (a, i, u) y quince consonantes (ch, j, k, l, ll, m, n, ñ, p, r, s, sh, t, w, y).

<sup>34</sup> El documento historia sobre las misiones en la Amazonía Ecuatoriana, corrobora el origen de la denominación dada a la “región [...] De la Canela por encontrarse en ella este árbol del que años más tarde se hizo algún comercio, no se había fundado aún ningún pueblo de españoles, ni se había procurado la catequización de los [mal llamados] naturales; pero desde el año 1624 salió de la Parroquia de Baños, al pie del Tungurahua, un grupo de religiosos dominicos para trabajar en la conversión de los [...] habitantes de una y otra margen del Pastaza, los que después tomaron el nombre genérico de Canelos” (García 1999, 51).

el periodo de la Conquista Española, que ocasionó el desplazamiento de comunidades que huían de la esclavitud y el sometimiento ejercido por los misioneros, quienes identificaron en la Amazonía una fuente para la multiplicación de sus fieles.

Particularmente, su aproximación con las comunidades de Curaray y Montalvo no es solo geográfica, sino también es visible en algunos rasgos culturales comunes, como: “dialecto, costumbres, forma de vestir[,] características de la *cerámica* y de la pintura, etc.” (en FLACSO 2005, 20), lo cual evidencia el crecimiento espacial de la cultura Kichwa amazónica. Así lo ratifica uno de los líderes de Sarayaku, pues para Él la formación de su pueblo surge de un intercambio cultural:

La convivencia con otros pueblos se hacía con Perú porque no había camino para Quito. Todo el Bobonaza era asentamiento de familias. Hace 200 años se formó el centro poblado. Los españoles entregaron títulos de las tierras<sup>35</sup>. Como era costumbre enterrar con los bienes, se le enterró al bisabuelo con el título. Bobonaza y Curaray se unían para la guerra. [...] Los enemigos eran los shuaras. [...] La guerra se hacía por los crímenes que hacían los otros grupos, o por el robo de *mujeres*. [...] El último ataque de los Kichwas a los shuar fue hace 150 años. A la llegada de las misiones había ataques esporádicos. Es bueno que se haya terminado para evitar todo tipo de violencia, porque necesitamos unirnos (FLACSO 2005, 23).

La presencia misionera en la zona introdujo cambios en las costumbres de los habitantes Kichwa del Oriente, bajo su interés expansivo en el proyecto evangelizador abrió rutas para el intercambio de recursos entre “la región del Amazonas, Iquitos, [H]uallaga y Ucayalí [en] contacto con la región de Andoas”, en este tránsito e intercambio con Perú, las *mujeres* Sarayaku se encuentran con un conjunto de técnicas de pintura *cerámica* que hoy utilizan para la elaboración de las mukawas, tinajas, platos y otras figuras que hacen parte de su saber-hacer y constituyen una de sus fortalezas culturales dentro de las nacionalidades indígenas del Oriente Ecuatoriano (FLACSO 2005, 24).

En su investigación, la Universidad de Cuenca (2012, 17) explica el origen “incásico” de la lengua Kichwa, hablada entre las nacionalidades Kichwas de la Amazonía Ecuatoriana, que en la actualidad habitan las provincias de Sucumbíos, Orellana, Napo y Pastaza. En este sentido, en su texto *Sacha runa*, Norman Whitten (1987, 43) ratifica el origen incásico de la lengua, subrayando que el Kichwa de esta

---

<sup>35</sup> Si bien existe una creencia en torno a los títulos de tierras de Sarayaku, como lo expone el Sabino Gualinga. Es importante anotar que Sarayaku es declarado parroquia mediante “Decreto ejecutivo del 18 de octubre de 1911” (FLACSO 2005, 25).

región tiene rasgos característicos del “Proto-Quechua” que es previo al quechua alrededor del año 800 D.C. en el norte peruano y muy cercano al quechua de Cuzco del siglo XV.

Sin lugar a dudas su expansión en el territorio amazónico responde a las innumerables migraciones que se presentaron en la zona: una de ellas proviene del atractivo que despertó el Kichwa entre los misioneros que ejercían su dominación a través de acciones orientadas a la evangelización y la convirtieron en una herramienta estratégica para llevar a cabo su plan de adoctrinamiento, llegando a ser la lengua del proyecto evangelizador, una de las razones que justifica su crecimiento.

Durante el periodo comprendido entre “1634 y 1640”<sup>36</sup> las misiones ejercieron su dominación a través de acciones de evangelización y de esclavización por el oro, el grado de invasión que ejecutaron llevó a un forzado silenciamiento de las comunidades de la Amazonía, su ser, su lengua, su territorio, fueron negados por la voluntad de los religiosos que mantuvieron siempre un menosprecio por su ritualidad, condenaron la sabiduría de los shamanes y a favor de los intereses de la corona española iniciaron procesos de sometimiento y despojo de su cultura. Introdujeron además, pensamientos y acciones destinados a la explotación del sujeto, de la comunidad y del espacio geográfico. Buscaban insaciables imponer un orden transversal a toda la existencia, sembraron la culpa para controlar las emociones a través del sufrimiento y efectuaron la tortura mental y física como mandato divino para purgar los pecados. Su intención de orden procedente de la modernidad, colonizó al individuo y sus territorios, constriñendo las formas de vida de los pueblos.

Su arribo en la Amazonía, silenció la vida a través de la enfermedad y el castigo, constituyó la negación del ser en la subordinación ante los clérigos, quienes burlaron su lengua, sus costumbres, su cultura e impusieron la idolatría a un dios ajeno a su existencia, muestra de ello fue la instalación de centros de administración religiosa en las comunidades, la huella de su presencia aún es visible en Sarayaku Centro, a través de la estructura que se erigió como templo católico alrededor del cual están construidas las casas.

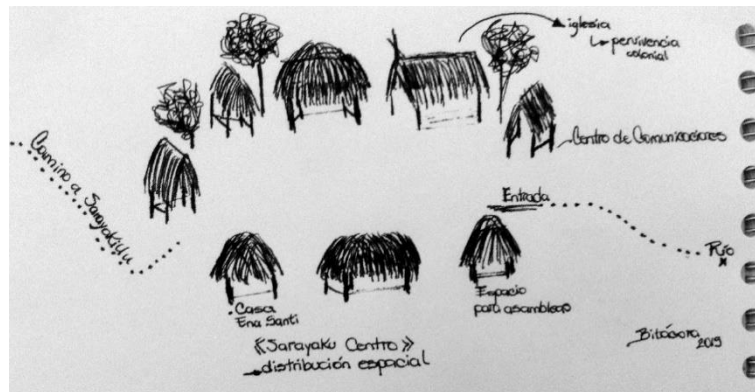
---

<sup>36</sup> (FLACSO 2005, 18-19)





12 Detalle centro poblado Sarayaku Centro (a la derecha: iglesia), Pueblo Kichwa de Sarayaku, Autoría propia, Archivo personal n.32, 2015



13 Boceto distribución espacial centro poblado Sarayaku, (pervivencia del legado colonial misiones católicas), Bitácora de dibujos visita a Sarayaku, n. 2, 2015

De acuerdo con Silvia Rivera, estos actos, por completo opresivos, son característicos del colonialismo<sup>37</sup> que se estableció en nuestra región tras la “ficción de una *cuadricidad sub-humana* atribuida a aquellos pueblos creyentes en otras deidades y practicantes de otras formas de relación con el cosmos” (Rivera Cusicanqui 2010, 26) (Énfasis añadido), rasgos característicos de los pueblos originarios que habitaban estas tierras, que ante la mirada colonial de los misioneros fueron vistos con menosprecio, llevándolos al silenciamiento de su ser y de su palabra.

Así, el colonialismo dio paso a la colonialidad<sup>38</sup> oculta en sus tres rostros: el poder, el saber y el ser. El poder, instaurado por mandato de la corona española, estableció la compañía misional para implementar su proyecto de organización de un mundo →a sus ojos→ incivilizado y sumido en la herejía e impuso a la fuerza su saber,

<sup>37</sup> En este sentido, Aníbal Quijano, define el colonialismo como “una estructura de dominación y explotación, donde el control de la autoridad política, de los recursos de producción y del trabajo de una población determinada lo detenta otra de diferente identidad, y cuyas sedes centrales están, además, en otra jurisdicción territorial” (Quijano 2014, 285).

<sup>38</sup> Como lo explica Nelson Maldonado Torres (2007): “la colonialidad del poder se refiere a la interrelación entre formas modernas de explotación y dominación, y la colonialidad del saber tiene que ver con el rol de la epistemología y las tareas generales de la producción del conocimiento en la reproducción de regímenes de pensamiento coloniales, la colonialidad del ser se refiere, entonces, a la experiencia vivida de la colonización y su impacto en el lenguaje” (Maldonado Torres 2007, 130).

como único y verdadero conocimiento, fundado en la voluntad de un dios espía, revestido de poder para condenar cualquier acto de negación a la doctrina de la iglesia. Ambas imposiciones introdujeron la colonialidad del ser hacia la conversión de los pueblos andinos al cristianismo, lo que significó la inferiorización de la palabra y de lo ritual-ceremonial.

Ante el plan de adoctrinamiento, el silencio también significó un instrumento de resistencia al cual recurrieron algunos pueblos para la protección de su cultura. Ejemplo de ello es la pervivencia de la lengua Kichwa entre los Sarayaku, que a pesar de haber sido un elemento central y estratégico para la labor evangelizadora por parte de los misioneros, en la actualidad constituye uno de los aspectos centrales dentro de la defensa de la cultura Kichwa y un ejemplo para otras nacionalidades, que infortunadamente la han perdido y tienen como primera lengua el Español. Hablar en Kichwa, es una tradición que se cuida fuertemente en las familias como esencia del ser *mujer* y hombre Sarayaku, incluso una parte de la comunidad habla español, lo que les permite tener mayor agenciamiento en los diferentes espacios donde las personas no son Kichwa hablantes. Con la constitución del año 2008, se implementó la Educación Intercultural Bilingüe en el Ecuador, como una respuesta a los años de lucha que varias nacionalidades venían reclamando en defensa del derecho a la educación en su propia lengua.

Así surge el proyecto “*Tayak Yuyayta Jatachik Yachana Wasi*” (Sarayaku , 98) dirigido a la formación de *mujeres* y hombres Sarayaku en el marco del proyecto de vida autónomo, implementado en la comunidad. A partir de éste se implementó el proyecto “*Yachay*” (99) orientado a la formación docente en el área de Educación Intercultural Bilingüe en comunidades amazónicas; donde ambos reclaman el derecho a una educación propia en los diferentes campos del saber, basada en el conocimiento tradicional como la base sobre la que se erige toda práctica en la actualidad, en la comunidad. Estos proyectos evidencian cómo el silencio al que fueron sometidas las primeras familias, permitió resguardar algunas prácticas que hoy constituyen el saber tradicional de la comunidad, como: conservar su propia lengua, prácticas cotidianas como la toma de la chicha y la guayusa, la fiesta a la Pachamama, la Uyantza, el trabajo comunitario o minga, que fortalecen su vida en comunidad y su cultura.

Al día de hoy, el pueblo de Sarayaku tiene su organización interna o Consejo de Gobierno denominado: “TAYJASARUTA”<sup>39</sup>, con carácter autónomo e independiente, dirigido por los líderes, sabedores, shamanes y demás autoridades tradicionales de la comunidad, quienes guían la vida de la comunidad hacia el conocimiento, la sabiduría y la espiritualidad, como caminos para habitar armoniosamente desde la propia cultura Sarayaku. Sus disposiciones constituyen un aporte fundamental para la Asamblea general, que es la máxima instancia que reúne a toda la comunidad para el proceso de toma de decisiones. En la dirección, el presidente de Sarayaku es Félix Santi, quien trabaja en coordinación con el grupo de dirigentes elegidos para el área de: salud, educación, cultura, *mujer* y familia. De esta forma el Consejo de Gobierno, atiende todos los asuntos relacionados con la comunidad, conforme lo acordado en la Asamblea general, lo que lo posiciona como el canal de comunicación entre el pueblo de Sarayaku y los diferentes agentes externos a nivel nacional e internacional.



*14 Encuentro Nacionalidades Indígenas de la Amazonía Ecuatoriana (14 de noviembre 2015, cerca de la ciudad de Puyo), Autoría propia, Archivo personal n.33, 2015*

Entre las nacionalidades de la Amazonía Ecuatoriana, Sarayaku sobresale por su unidad como un solo pueblo, allí la labor del Gobierno TAYJASARUTA ha coadyuvado en la organización y gestión de cada uno de los procesos iniciados para proteger la sacha; el proceso de extracción petrolera<sup>40</sup> en el territorio ha significado

---

<sup>39</sup> “Reconocido por el Gobierno Ecuatoriano mediante acuerdo ministerial n° 0206 en 1979 y por el Consejo de Desarrollo de las Nacionalidades y Pueblos del Ecuador (CODENPE) mediante reforma y aprobación el 10 de junio de 2004” (Sarayaku 2013).

TAYJASARUTA, traducida al español significa: “Tayak [l]os primero[s] hombres y *mujeres* del pueblo Kichwa de Sarayaku. Yuyayta [...] conocimiento, sabiduría y [...] fuerza espiritual para construir la armonía entre los ayllus [...] y la naturaleza [llegando de esta manera a construir el Sumak Kawsay o Vivir Bien. Jatachik [...] El que se levanta para construir el camino de la identidad cultural. Sarayaku [...] Nombre de nuestro pueblo, [...] Río de maíz (pueblo de medio día). Runakuna Personas con ética [...] principios de la cultura. Tandanakuy fuerte unidad por la defensa de los derechos de los pueblos indígenas” (Sarayaku 2013).

<sup>40</sup> “En 1964 la Junta Militar que gobernaba el Ecuador firmó un contrato que a la postre cambiaría la faz de[l] país. El Estado otorgó en la región amazónica una concesión de casi un millón y medio de

una transgresión a su *espacio de vida*, ha motivado acciones de resistencia<sup>41</sup> en su defensa que se establecen como actos de re-afirmación de su ser y de su palabra como nacionalidad Kichwa. Ejemplo de esto es la resistencia liderada por las *mujeres Sarayaku*, por la defensa y protección del bosque amazónico, el lugar en el que construyen su sentido de vida como comunidad. En el año 2002 trabajadores de la empresa argentina: Compañía General de Combustibles, la CGC, ingresaron a Sarayaku, sin permiso de la comunidad para iniciar las labores de explotación. Sus acciones contaron con el respaldo del Gobierno de Ecuador, que envió su ejército para detener cualquier acción por parte de la comunidad que impidiera llevar a cabo las labores de prospección sísmica. En ese momento, *la mujer Sarayaku*, alzó su voz y afirmó:

Ustedes dicen: el Estado tiene que hacer porque la tierra es del estado, pero el estado somos nosotros señores [...] el pueblo es el que manda [...] ustedes no respetan a la tierra que es nuestra madre, no respetan a todo lo que nos rodea, que es lo que nos da la vida, [y nuestra] energía para ser fuertes [...] por favor respeten a las comunidades, respeten las culturas, [...] sus riquezas, su manera de vivir tranquila, respeten lo que dice el [indígena.] Se acabó [nuestro sometimiento a lo que] dicen los blancos, somos otros [...] hemos decidido defender nuestro territorio” (Pueblo kichwa Sarayaku 2003).

---

hectáreas, para la exploración y explotación de hidrocarburos por un periodo de 58 años, a favor del consorcio Texaco-Gulf” (Pueblo originario kichwa de Sarayaku 2009).

En la década de los ochenta se concedieron varias licitaciones específicamente en “la Amazonía central (Provincias de Pastaza y Morona Santiago), [desplegando] un corredor de penetración de la industria en dirección norte-sur, formado por tres Bloques petroleros contiguos: el Bloque 10, el Bloque 23 y el Bloque 24. El Bloque 10, actualmente operado por la petrolera de origen italiano AGIP [...] Los Bloques 23 y 24, [...] por la petrolera argentina CGC [y] la petrolera estadounidense Burlington Resources [...] han sido materia de denuncias a nivel nacional e internacional por violaciones a derechos humanos [...] El bloque 10 es un área de 200.000 has. [...] en la provincia de Pastaza, entre los ríos Curaray y Pastaza, al norte de Sarayaku. Incluye porciones de los territorios de las nacionalidades Waorani, Kichwa y Zápara. [concesionadas mediante] la firma de un contrato entre el Estado y el consorcio ARCO [Muestra de las devastadoras consecuencias de la explotación en el territorio es la salida de] la transnacional de origen estadounidense Texaco. [...] operó en la Amazonía Ecuatoriana desde 1964 hasta 1990. Perforó 339 pozos y extrajo 1.500 millones de barriles de petróleo. [Su actividad se esparció] alrededor de dos millones y medio de hectáreas de bosques amazónicos. [...] área [en la que] se derramaron a las fuentes hídricas unos 20.000 millones de galones [con] desecho[s] de la extracción de hidrocarburos, altamente tóxico. Se quemaron al aire libre 235.000 millones de pies cúbicos de gas y se derramaron 16.800 millones de galones de crudo. A su salida del país, Texaco dejó abandonadas 600 piscinas con desechos de petróleo a la intemperie [ejecución identificada como] un ‘desastre ambiental y social’” (Pueblo originario kichwa de Sarayaku 2009).

<sup>41</sup>Aproximadamente hacia la década de los ochenta, el pueblo comenzó a manifestar su *resistencia* a la acción de las petroleras en el territorio. Su invasión no solo ha significado la explotación de los recursos naturales, a la vez ha transformado las relaciones con comunidades vecinas y a su interior ha traído división atrayendo a sus habitantes para entregar su fuerza de trabajo a las petroleras, a estos hechos se suma el despliegue militar hacia esta zona de la Amazonía.

## 2. Tránsitos categoriales. El pensamiento habitado por el pueblo Sarayaku

La [A]mazonía como cuna nutricia del primitivo núcleo suramericano *con su gran océano fluvial de selvas y fauna, justificaría la persistencia mítica* del agua, la serpiente, la rana, el pez y otras deidades comunes en [nuestros] pueblos (Énfasis añadido).

Manuel Zapata Olivella

Más allá de la intención siniestra de las empresas evangelizadoras, y en los últimos tiempos de las compañías petroleras, es posible imaginar que en esos tránsitos continuos, una parte del mundo mitológico común entre los pueblos de los Andes, brotó ante la inmensidad del bosque tropical rodeado por el imponente río Amazonas, aquél que ha sido cobijo de diversos pueblos y que hoy constituye su espacio de *reafirmación*, su lugar de enunciación.

Intentar aproximarse a una parte del saber del pueblo Sarayaku, ha sido el interés de algunos investigadores, voluntarios y visitantes de la Amazonía; sin embargo, considero que habitarlo desde el cuerpo, la palabra y el pensamiento, necesariamente requiere acercarse a ese universo epistémico presente en lo cotidiano y en lo ritual-ceremonial. Allí, en su interior, la cosmovisión del pueblo originario Kichwa de Sarayaku resguarda un mundo de saberes interrelacionados, presentes en sus prácticas cotidianas, un conjunto de significados propios de su “creación simbólica” que determina sus formas de ser y estar como comunidad (Guerrero Arias 2010, 444).

De ahí que, para conocer la práctica de la *cerámica*, es ineludible tener una mirada cercana a su forma de vida, a su concepción de mundo plasmada en el *manka allpa*, portador de la cromática térrea dada por la *sacha* a las *mujeres*. Sobre este eje epistémico, establecí los siguientes pares-conceptuales: *kawsay sachá* (territorio), *chakra* (sementería), *yaku* (río); *ayllu* (familia), *huasi* (hogar); *aswa* (chicha), *minka* o *minga*, *raymi* (fiesta), *ayllu llakta* (comunidad); *cerámica*, arte, artesanía, valor de uso (ritual-ceremonial), valor de cambio, que permiten entender el lugar y el sentido que tiene la *cerámica* casa-adentro como una práctica femenina. Es pues, una apuesta desde el saber-hacer característico de la cotidianidad de la comunidad que crea un puente de diálogo con los estudios culturales alrededor de los conceptos de estrategia-

modernidad, resistencia, reafirmación, re-existencia, zona del no ser, prácticas creativas, casa-adentro, casa-afuera.

Previo al análisis de cada una de las categorías identificadas dentro de la episteme del pueblo Sarayaku, considero importante mirar hacia Abya Yala, territorio en el que se inscribe la realidad de la comunidad Kichwa, aquél que bajo la estrategia-modernidad fue negado y a sus pobladores se les apartó y llevó a la condición de indios. Significa entonces, pasar la mirada por un acto puesto en escena hace quinientos veinticinco años, no para recordarlo<sup>42</sup> literalmente, sino para cuestionarlo dado que su escritura «en la historia» fue tergiversada y permaneció en el tiempo como único guión, sin ser interpelado ni reinterpretado, sin embargo ha sido centro de reflexión para los estudios culturales que han propuesto ese giro en la mirada desde el pensamiento hacia el desprendimiento de esa quietud o quizá parálisis histórica que aún tiene vigencia en el imaginario colectivo, en la voz, en el cuerpo y en la mirada de muchos de nosotros que en medio de un profundo desconocimiento, no nos detenemos a cuestionar la presencia inmaculada del pasado en el presente.

La negación de nuestra región partió en (1492) y extendió sus eslabones como una cadena de silenciamiento que, aún hoy tiene lugar en cada una de sus ciudades, municipios y pueblos. De ahí que mirar hacia Sarayaku, es una apuesta a visibilizar un campo de creación que irrumpe con la historia marcada desde occidente.

*Abya Yala* significa “*tierra plena, en plenitud, tierra de vida*” (De León Kantule 2014) (Énfasis añadido) es el espacio-territorio que reafirma la existencia de los pueblos que en él habitan. Su denominación está escrita en la lengua *Guna*<sup>43</sup>, de los hermanos *Gunadule* asentados entre Panamá y Colombia. *Abya Yala* constituye un acto de *reafirmación* en la voz de los pueblos, un acto que emerge desde su lugar de enunciación, escrito en lengua propia, expresado desde el propio territorio físico y simbólico, en el que se crean y re-crean unas formas de vida compartida. América es

---

<sup>42</sup> Revisar el acto re-creado en (1492), no responde a un interés por recordar el pasado para evitar su olvido, ésta ha sido una tarea emprendida por la instrucción escolar de nuestros países bajo la pedagogía de la memorización, que niega la posibilidad de comprensión, por ser un ejercicio de automatización, una herramienta contra la interpelación de ese pasado, porque ¿memorizamos o comprendemos? Sin lugar a dudas, este asunto es parte de un amplio análisis, que no abordaré en este espacio, pero si quiero dejar enunciado, como una pequeña inquietud, tal vez simple pero que ha tenido y tiene cada día, un impacto devastador en nuestra región.

<sup>43</sup> Las razones por las que empleo la *g*, en lugar de la *k*, para escribir la palabra *guna*, *gunadule* y *Guna Yala*, responden a la modificación del alfabeto *guna*, que se llevó a cabo en el año 2010, momento en el que se define la supresión de cuatro letras: p, t, k, y ch. Por lo que la lengua *Guna* cuenta ahora con quince letras, de las que cinco son vocales a, e, i, o, u, y diez son consonantes b, d, g, l, m, n, r, s, w, y (Guna Yala 2010).

por tanto una denominación ajena, cargada del espíritu propio del momento de la colonización que se extendió por toda la región y significó el sometimiento de los pueblos, su territorio y su cultura.

En el origen de la denominación *Abya Yala*, también está presente un acto de resistencia al relato histórico, que en el imaginario colectivo, ha expandido la idea de que el territorio fue descubierto y que Colón fue el hombre héroe-blanco que emprendió tal hazaña. Frente a ello, Nelson de León Kantule, de la comunidad Guna Yala de Panamá, explica cómo los sabios abuelos del pueblo Guna, por su sabiduría conocían que vendrían hombres blancos:

Abya Yala es el nombre original que el pueblo *Guna* conocía antes que llegara la cruz y la espada a nuestro territorio. En el año 1977, durante la realización del evento internacional en la comarca *Guna Yala*, el dirigente aymara Constantino Lima, dirigente de lucha, preguntó a un sabio mayor de la comunidad, por el significado y el nombre de ese territorio que existía antes, del mal llamado: América, con todo dolor el sabio *guna* empezó a contar el exterminio y las matanzas [ocurridas] desde 1492. [De ahí] Abya Yala ha sido interpretado por las últimas generaciones como *tierra de sangre*, por la resistencia que hubo en la antigua colonización y porque se derramó sangre; [en la lengua *guna*] *Aby* es sangre y *Yala* territorio. [En la actualidad] hay un consenso internacional [mediante el cual buscamos] tapar ese nombre colonial y su descubridor: Colón. Antes de su llegada había un sabio: Oro Kara Guner, que dijo: un día nos llegarán a visitar hombres de tez blanca, de barbas largas, su piel es como balsa. Nosotros sabíamos que ellos iban a llegar, así que es una mentira histórica que [fuimos descubiertos], cuando nosotros ya sabíamos que existían cuatro continentes en el mundo (De León Kantule 2014).

Para Abya-Yala, la estrategia-modernidad significó el solapamiento del conjunto de saberes inmersos en la construcción simbólica de los pueblos, de sus costumbres y lenguas, violentamente buscó la destrucción de todo conocimiento y práctica cultural, en sí de sus formas de ser y estar en el mundo. El mundo, comprendido como el espacio físico, habitado y cargado de significados construidos en el tiempo por una población, a la vez, vinculado con su pensamiento, su conocimiento y su sentir, hacia lo que Enrique Dussel (2008) identifica como el “‘encubrimiento’ de lo no-europeo” (8).

La supremacía en este encuentro, por definición propia se la otorgó Europa como centro del saber civilizado. “Figurín” a partir del cual debió trazarse toda forma de vida en Abya-Yala para alcanzar el crecimiento social, cultural y económico, que a los ojos de sus usurpadores, era imprescindible lograr para llegar al desarrollo, que por invitación directa trajo consigo la estrategia-modernidad a partir de 1492.

Así todo acto impulsado por la estrategia-modernidad se soportó en la invisibilización e instrumentalización de los sujetos en el marco de una “violencia civilizadora” (74) impulsada en la expansión de proyectos como la religión, el crecimiento de mercados, el dominio del territorio.

Dussel hace evidente dos perspectivas inmersas en la estrategia-modernidad: una racional que explica su interés liberador hacia la civilización y otra irracional fundada en el holocausto como la retribución de los pueblos para llegar a la modernización:

La Modernidad, en su núcleo racional, es emancipación de la humanidad del estado de inmadurez cultural, civilizatoria. Pero como mito, en el horizonte mundial, inmola a los hombres y *mujeres* del mundo periférico, colonial (que los [pueblos de Abya Yala] fueron los primeros en sufrir), como víctimas explotadas, cuya victimación es encubierta con el argumento del sacrificio o costo de la modernización. Este mito irracional es el horizonte que debe trascender el acto de liberación (racional, como deconstructivo del mito; práctico-político, como acción que supera el capitalismo y la modernidad en un tipo transmoderno de civilización ecológica, de democracia popular y de justicia económica)” (Dussel 2008, 131).

En el marco de la estrategia-modernidad surge el concepto de indio como calificativo del otro, racializado, subalterno, inferiorizado, radicado en la periferia, sin un lugar dentro de la estructura social, como lo expresa Silvia Rivera la categoría de indio es propia de la modernidad el “indio es el colonizado”<sup>44</sup>, por tanto es una denominación ajena que ha sido dada por el colonizador quien acudiendo a “la invisibilidad [del otro] se dota de una mayor astucia y capacidad de ejercer la violencia simbólica, nombrando y clasificando indios con el fin de someterlos y empuñarlos” (Rivera Cusicanqui 2015). Es por tanto, una categoría que no entra en diálogo con los pueblos indígenas, desconoce su origen, su cultura, su visión de mundo y por tanto no reconoce su voz, en la medida en que es algo dado, asignado por dominación e infortunadamente se haya interiorizado.

Ante esta realidad, es necesario reflexionar en torno a la categoría: indígena, para intentar comprender su lugar dentro del complejo social, donde la lucha por el respeto de sus derechos como miembros de la nación Ecuatoriana es un acto permanente, por supuesto este no es un ejercicio sencillo, va más allá de habitar su territorio y de recorrerlo junto a la palabra conversada, pero es un paso necesario para reconocer el lugar de enunciación de las *mujeres* de la comunidad Kichwa de

---

<sup>44</sup> (Rivera Cusicanqui 2015).



Sarayaku, que también encierra la lucha que cada *mujer* emprende por la defensa de su vida, de su cultura, de su territorio, de su comunidad, es un ejercicio que inicia “casa-adentro”, se transmite, se vive y se comprende en/con la comunidad, y de allí se proyecta “casa-afuera” (Salazar 2010).

Ejemplo de ello, es el uso del término nacionalidades indígenas, que ha sido introducido en la denominación de las diferentes organizaciones indígenas del Ecuador a nivel nacional y local, entre éstas: la Confederación de las Nacionalidades Indígenas del Ecuador, la CONAIE<sup>45</sup>, que representa a todas las comunidades a nivel nacional, también está la Confederación de las Nacionalidades Indígenas de la Amazonía Ecuatoriana, la CONFENIAE, que orienta su gestión por la defensa del territorio amazónico y la protección de la cultura de sus pueblos.

En este sentido, la autodefinición de nacionalidades indígenas para el caso específico de Sarayaku constituye un ejercicio de *reafirmación* de su existencia. Por una parte este término tiene un enfoque político, porque emerge de su propia voz y se hace presente en el lenguaje cotidiano, sumado a ello lleva implícito el interés por suprimir el uso del término *indio*, categoría impuesta en la colonia, orientada al menosprecio e inferiorización, que rápidamente se extendió hasta el tiempo presente manteniendo su aire peyorativo. Por otro lado, la expresión nacionalidades indígenas constituye un acto enunciativo mediante el cual se reconoce la existencia y presencia de las comunidades indígenas establecidas en el territorio nacional.

Como lo subraya Boaventura (2012), un punto importante en la Constitución de la República de Ecuador (2008), es el reconocimiento a la pachamama inmerso en el concepto: plurinacionalidad, mediante el cual las nacionalidades indígenas buscan alcanzar la autonomía de su territorio, pensada no solo en el marco del espacio agrícola productivo sino más allá, el territorio que a partir de su cosmovisión construye su cultura, define sus formas de vida, reafirma su saber tradicional y su lengua.

Una posible lectura sobre ello, permite ver que el ejercicio de auto-definición inicia en expresión verbal y se proyecta hacia el imaginario colectivo, es decir, como

---

<sup>45</sup> En su texto, Enrique Ayala hace referencia a la organización comunal o comuna que como forma de organización “ha existido seis u ocho mil años y hasta hoy es la base de la organización indígena. Pero solo en 1938 se le reconoció base legal. A partir de allí, [...] surgieron uniones de comunas parroquiales o cantonales. [...] Se formaron luego organizaciones regionales como [...] la CONFENIAE en la Amazonía. Hacia los ochenta ya todos los pueblos contaban con una o varias organizaciones. Entonces se desarrolló la coordinación a nivel nacional que se concretó en la formación de la CONAIE, Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador, que se constituyó en 1986” (Ayala Mora 2002).

práctica de reafirmación que se construye casa-adentro, de allí se proyecta hacia fuera y en la medida en que éste está presente en el imaginario colectivo va siendo apropiado en el lenguaje, lo va transformando, desde luego no es suficiente, pero sí es un paso de auto-afirmación que desde la propia voz, llega a ser un acto de re-conocimiento en la voz del otro.

*Kawsay Sacha 'selva viva', chakra, yaku*

Nuestra vida depende en su totalidad de la selva. Sin ella no existimos.  
Sarayaku 2003

En la mirada profunda del pueblo de Sarayaku, el territorio trasciende la noción occidental de espacio físico y de propiedad privada, por cuanto éste “es un espacio de vida” (Sarayaku 2003, 89), que se define a partir de lo relacional, en el diálogo de la comunidad con los seres que lo habitan: el sol, la luna, la lluvia, el espíritu de sus ancestros, los ríos, los bosques, los animales, los sembradíos, todos hacen parte de él y viven en él, guiados por el principio del “*Mushuk Allpa*, nuestra tierra sin mal [y por] las normas de comportamiento en la selva, [transmitidas] a través de la observación [...] la tradición oral, [...] los sueños y [...] cantos sagrados” (80-88).

La estrecha conexión de *la mujer* y el hombre con su territorio los hace representantes de la sabiduría de los espíritus de la selva, como lo afirman Whithen (1987) y Guzmán (1997) son *Sacha runa*, es decir, personas de la selva. En ella habita la fuerza femenina de *Nunguli*<sup>46</sup>, denominada como *Chagra mama*: la madre de la tierra donde se siembra, o *Manka Allpa*: dadora de la arcilla, de ahí su presencia en la *chakra* y en el barro, con su fuerza le concedió a las *mujeres* todo su conocimiento para tejer y sembrar entre otros cultivos la yuca o *lumu*, alimento central dentro de la cultura Kichwa de la Amazonía; y a su lado la fuerza masculina de *Amasanga*, señor de la *sacha*, quien guía a los animales, se presenta a través del “jaguar negro[:] *Jatun yana puma*, o *huagra puma*” (1987, 59). Es muy significativo la equivalencia que hace Whithen asemejando estos dos espíritus con el cuerpo de un árbol, en el que la raíz es *Nunguli* y el tronco es *Amasanga*. Junto a ellos está *Sungui* el espíritu del agua, presente en la anaconda<sup>47</sup>. A su lado el espíritu del agua *Yacu Supai* en su plenitud

---

<sup>46</sup> A lo largo de su investigación Norman Whithen escribe Nunghui. Sin embargo, María Antonieta Guzmán, en su libro observa que los pobladores de Montalvo y Sarayaku escriben *Nunguli*. Por esta razón, a lo largo del documento empleo la última en correspondencia con la escritura del pueblo Sarayaku.

<sup>47</sup> La anaconda está presente en el río y la boa en la selva, dentro de la cultura kichwa ambas son denominadas como “*amarun*” (N. Whithen 1987, 347).

abraza los bosques, siendo cada uno la prolongación de la *sacha* desde lo femenino y lo masculino.

En la concepción andina del territorio, el tiempo y el espacio confluyen inseparables, su unión forma la *Pacha* o “universo” (Castro, Lozano 1996, 70), en ella confluyen tres mundos: el terrenal que cobija a las *mujeres*, los hombres, los animales y a los demás seres vivos; el de arriba o cielo donde habitan los astros y, el espacio subterráneo, en Kichwa: “el *Kaypacha*, el *Jawapacha* y el *Ukupacha* [están interrelacionados y] separarlos es como separar un corazón del cuerpo en que se aloja” (Sarayaku 2003, 91), ellos se extienden en la selva física y espiritualmente.

Es evidente que existe una mirada paradójica hacia la Amazonía como territorio, por un lado el enfoque capitalista reconoce su existencia en tanto territorio rico en petróleo; pero por otro es un espacio invisible, sin lugar dentro del territorio nacional, sin voz para quienes lo habitan y se resisten a la extracción petrolera emprendida por el Estado Ecuatoriano mediante la concesión parcial de bosque dada a diferentes compañías petroleras: ¿negar su voz es desconocer su cultura! En este sentido, es válido decir que existe una táctica de des-en-cubrimiento hacia la Amazonía, mediante la cual es visibilizada como una zona rica en petróleo, a la vez que, se invisibilizan las formas de vida que en su interior re-crean cada día su existencia.

Por esta razón, su relación con el territorio es otra, completamente ajena a los procesos capitalistas que centran su interés en la explotación de los recursos, acciones que se han ejecutado aproximadamente desde la década del cuarenta<sup>48</sup> y que progresivamente vienen devastando todo el ecosistema de la Amazonía. De manera opuesta, su cosmovisión mantiene una relación armoniosa con la selva viviente o *Kawsay Sacha*, a partir de la protección de sus tres hábitats esenciales: “*Sacha* (Selva), *Yaku* (ríos) y *Allpa* (tierra)” (Sarayaku 2013) los cuales dentro de la propuesta de buen vivir o *Sumak Kawsay*, son protegidos mediante la aplicación de “tecnologías propias” (Sarayaku 2003, 98) empleadas en trabajos de siembra, pesca y caza para el autosostenimiento y regeneración permanente de la selva, sin afectación de su fauna y su flora, presente en la inmensidad de bosques que la integran.

---

<sup>48</sup> De acuerdo Franco Viteri, la invasión petrolera en la comunidad de Sarayaku inicia hacia “los años 40, con la Shell” cuando aún no se tenía conocimiento del impacto de esta actividad (en FLACSO 2005, 75).

Su propuesta *Kawsay Sacha*<sup>49</sup> espacio de vida, está orientada al fortalecimiento psicológico, físico, espiritual y afectivo de la comunidad, es allí donde la sabiduría de los shamanes o Yachak<sup>50</sup>, se refuerza mediante la comunicación con seres superiores o guardianes que guían su accionar para mantener el equilibrio del territorio. En ella está la figura del *Jatun kawsak sisa ñampi* (el camino viviente de las flores o frontera de vida)<sup>51</sup> dirigida a sostener y conservar sus fuentes de vida, resguardar las prácticas ancestrales del “*Sacha Runa Yachay*, (saber del hombre de la selva), para poder llevar a cabo con autonomía y en un ambiente de armonía el *Runakuna kawsay* (la vida de los hombres en la selva), proteger y salvaguardar el *Sumak Allpa* (la tierra fértil sin mal), para lograr el *Sumak Kawsay* (armonía entre los seres vivientes en la selva), desde el *Sumak* (pensamiento interior, conductor del orden, la armonía) entre las *mujeres* y los hombres de la selva y los seres superiores y *Kawsay*, (la vida cotidiana de todos los seres)” (Sarayaku 2013), todo ello hacia el restablecimiento del equilibrio interior que ha sido alterado a través de diversas acciones ejercidas durante muchos años por hombres extraños al territorio, que desconocen la forma como se habita, porque su interés económico sobrepasa el afecto por preservar la vida, caso específico son las invasiones ejecutadas por empresas petroleras<sup>52</sup> que han ocasionado transformaciones en lo ambiental, cultural, social, económico y político.

---

<sup>49</sup> La invasión ejercida en el marco del plan católico-misionero sobre su territorio y su cultura, fue superado por el proyecto extractivo, aún vigente y motivo de lucha permanente en las nacionalidades indígenas de la Amazonía. Su interés central es la explotación de petróleo, la que a gran escala ha liderado el estado ecuatoriano dando concesión de grandes extensiones de bosque tropical amazónico a diversas compañías petroleras, atentando contra el eje vital de la cultura Sarayaku: *el territorio como espacio de vida*.

<sup>50</sup> Los Yachak son “guías de la vida social, cultural y espiritual” (Universidad de Cuenca 2012, II: 32).

<sup>51</sup> Mediante una delimitación “geográfica y simbólica [la implementación del *sisa ñampi*, en algunas áreas de la selva,] representará un perímetro de árboles de flores en un espacio sagrado [...] un camino viviente para poner de manifiesto el pensamiento y la vigencia de los pueblos amazónicos sobre la selva, en donde empieza y se plasma su vida y su cultura” [La propuesta consiste en la siembra de árboles frutales y de flores en zonas de poca vegetación. Durará entre unos] 20 y 30 años [...] como una manta de colores visible desde el aire, para embellecer a la Pachamama y proteger el espacio territorial [a la vez constituirán] centros de biodiversidad ya que las flores de estos árboles atraen una variedad de especies de insectos, abejas, pájaros, mariposas, loros, [...] monos chorongos, [...] aves [...] animales terrestres, como el tapir, los pecarís, venados, guatusas, perdices, [se constituirá como el] refugio de las especies de fauna” (Sarayaku 2013).

<sup>52</sup> Entre las empresas petroleras que han intentado ingresar a explotar el territorio de la Amazonía Ecuatoriana está: Shell, Western, ARCO, CGC (Compañía General de Combustibles S. A.) (FLACSO 2005) Su presencia ha causado afectación en el territorio y ha motivado la movilización de las comunidades indígenas de la Amazonía en recorridos desde la ciudad de Puyo hacia Quito, uno de ellos se realizó en el año 1992 y el más reciente en el 2015.

De esta manera, la vida en armonía es guiada por la voz de los sabios y de las *mujeres*, quienes recuerdan el respeto por la selva, como camino hacia una vida futura para sus descendientes:

Nuestras principales divinidades, Amazanga<sup>53</sup> y Nunguli<sup>54</sup>, nos recuerdan que de la selva solo debemos aprovechar lo necesario si queremos tener un futuro. Nunca han aceptado que cazásemos más de lo permitido o que sembrásemos sin respetar las reglas del Ukupacha y el Kaypacha. Sus iras, complacencias y sabidurías nos han sido reveladas a través de nuestros sabios y *mujeres*, quienes nos han enseñado acerca de los secretos para alcanzar la armonía de uno consigo mismo y con la naturaleza, nuestra máxima del Sumak Kawsay. Así, había que dar tiempo de regeneración a la naturaleza, para poder renovar nuestra propia vida. [...] Mushuk Allpa, la tierra en permanente renovación, ha sido una premisa fundamental del Sumak Kawsay. Estar, crecer, hacer y ser en nuestro espacio de vida, implica vivir según las normas dadas por los espíritus en la voz de nuestros sabios. En lo fundamental, y pese a los intentos desde afuera por organizarnos de otras formas, nosotros hemos tenido que adaptarnos conforme al ordenamiento y a las normas de la propia Sacha. Esto nos ha permitido vivir una relación de complementariedad mutua, y con ella satisfacer nuestra salud, vivienda, alimentación y educación, es decir, la base material de nuestra vida, llena de cambios, movilidad y ciclos, que ha permitido que la naturaleza también descanse y se revitalice, y con ella nosotros (Sarayaku 2003, 79).

Lo anterior se relaciona con el análisis de Escobar (2000) mediante el cual hace evidente la existencia de “modelos de organización local” –distantes de la organización establecida por Occidente– en los que las formas de vida se definen a partir de la relación de tres mundos:

El mundo biofísico, el humano y el supernatural [...] concebidos [...] sustentados sobre vínculos de continuidad entre las tres esferas. Esta continuidad [...] está culturalmente arraigada a través de símbolos, rituales y prácticas y está plasmada en especial en relaciones sociales que también se diferencian del tipo moderno, capitalista. [En su cosmovisión] el universo entero es concebido como un ente viviente en el que no hay una separación estricta entre humanos y naturaleza, individuo y comunidad, comunidad y dioses (A. Escobar 2000, 4-5).

Dentro de la cosmovisión de Sarayaku, la noción de existencia es otra, difiere de la mirada racional de Occidente que separó el mundo natural del mundo inerte, el mundo humano del mundo animal, marcó como parámetro un orden basado en polos

opuestos, una realidad de orden transversal a toda la existencia, que divide en lugar de integrar, distante de ella está la mirada del pueblo Kichwa que integra, disidente de la exclusión propia del sistema de clasificación marcado por la mirada panóptica de Occidente.

En *el libro de la vida de Sarayaku para defender nuestro futuro* (2003), bajo el “principio del Mushuk Allpa”, la comunidad expone claramente cómo en su búsqueda por mantener una vida en armonía con la selva, emplean “tecnologías tradicionales” (Sarayaku 2003, 97) orientadas a una permanente renovación de la tierra y cuidado de la diversidad de fauna y flora, mediante un uso mesurado de los recursos van implementando procesos de cultivo de acuerdo con las características del terreno, donde la mínima o la alta productividad y los tiempos de renovación de la tierra son los que permiten prepararla para retomar los procesos de siembra; a la vez estos procesos garantizan el mantenimiento de fuentes de alimentación familiar en el marco de actividades de trabajo comunitario.

Similar a una gran atarraya extendida a lo largo del Bobonaza, la estructura establecida en Sarayaku “desde el tiempo de los abuelos” para ocupar y cultivar el territorio, marca los tránsitos realizados por las familias en las zonas residenciales y agrícolas, a la vez es un acto de *reafirmación* de su ser comunitario, puesto que la forma como los Sarayaku definen su uso y asiento en el territorio es una muestra de la unión que existe al interior de la comunidad. Es también un acto de *reciprocidad* entre el territorio y el tejido de relaciones que surgen en su interior, vale decir, el lugar se construye a partir de las diferentes relaciones sociales, a la vez, determinadas por éste. Al respecto, es importante el énfasis que Escobar hace frente a la relación que hay entre el lugar y la comunidad, en tanto no es algo dado, tampoco fijo, por el contrario es una circunstancia dinámica, donde la unión con el lugar, crea una identidad y determina la formación de relaciones de poder en su interior, de ahí que, “identidad, lugar y poder crean una condición que no debe ser asumida como una identidad -entre la creación del lugar y la creación de gente- sin naturalizar o construir lugares como fuente de identidades auténticas y esencializadas” (A. Escobar 2000, 2).

Dentro del territorio, la chakra es un espacio fundamental para la pareja, es el lugar para el cultivo, heredado de los padres de alguno de los dos. Está destinado para el sustento del hogar o huasi, integrado por: la pareja y sus hijos; en él todos trabajan conjuntamente retirando la maleza y removiendo la tierra para el cultivo de: banano,

plátano, cacao, maíz, maní, papa china, naranjilla, papaya, guineo, hortalizas y el principal alimento que es la yuca o lumu. En el acto de remover y sembrar la tierra, está implícita la comunicación de la *mujer* y el hombre Kichwa con su territorio, esta conexión les da el conocimiento necesario para sembrar en el tiempo propicio; además les otorga el derecho sobre la tierra que están cultivando, de tal forma que ahora les pertenece todo lo que en ella cosechen.

Sin embargo, hay una visión sesgada que desconoce el conocimiento unido a la práctica del cultivo, ejemplo de ello es la perspectiva del antropólogo Paul Richards, citada por Arturo Escobar, frente al conocimiento agrícola local:

Éste, debe ser visto como una serie de capacidades de improvisación, específicas de un contexto y de un tiempo, y no como constitutivas de un ‘sistema indígena del conocimiento’ [al respecto, Escobar afirma que] es más correcto hablar de capacidades corporeizadas que están en juego en la ejecución de tareas y que ocurren en contextos sociales, configurados por lógicas culturales específicas (A. Escobar 2000, 6).

La apreciación de Richards reduce el conocimiento agrícola al ejercicio práctico, despojándolo de la sabiduría inmersa en los modos y tiempos de siembra y de cosecha centrales dentro del modelo de sustento familiar organizado a través de la *chakra*, mediante los cuales luego de un largo periodo de cosecha se deja descansar la tierra para volver a sembrar en ella; a su vez está desconociendo el significado de la tierra en la cosmovisión de los pueblos indígenas en tanto es un ser vivo, dador de vida.

Si bien en algunas labores en la *chakra* participa el hombre y los hijos, llegar a tener una buena cosecha es gracias a la sabiduría femenina transmitida por *Nunguli* o “*Chagra Amu*, [quien provee] la fertilidad y la productividad [en la tierra]” (FLACSO 2005, 39). De esta manera la vinculación de su ser con fuerzas superiores<sup>55</sup> se manifiesta a través de su conocimiento para cultivar la yuca, es ella quien conoce cómo y en qué tiempo debe sembrarla y recogerla, siendo uno de los epistemes más valiosos de la *mujer* Kichwa, así garantiza que la bebida de la chicha esté presente en los hogares, las mingas y las fiestas.

---

<sup>55</sup> En su libro, María Antonieta Guzmán, describe el maravilloso mito sobre la *mujer estrella*, en kichwa: *Ishirilla huarmi*, en él las fuerzas superiores que acompañaban a “la *mujer* estrella [...] bajaban del cielo y le ayudaban a talar y sembrar” (Guzmán Gallegos 1997, 109), ratifican la conexión femenina con el espíritu de la tierra.

En este lugar, el hombre tiene como deber quitar los árboles, así *la mujer* podrá levantar su *chakra* para comenzar a sembrar la yuca, es un trabajo colaborativo entre la pareja, basado en el conocimiento que cada uno tiene, ejemplo de ello es que el tiempo en el cual *la mujer* cultiva y cosecha la yuca, es necesario que el terreno sea limpiado por los hombres por medio de la siembra de plátanos, para poder sembrar nuevamente yuca, este acto reafirma la noción de comunidad inmersa en la pareja, es también una acción de *reciprocidad* en el que cada uno da parte de su saber y de su trabajo para que siempre haya cosecha de yuca.

El establecimiento en el territorio inicialmente se adquiere por la existencia de un vínculo genealógico, pero ello no asegura la permanencia en el mismo, para obtener este derecho es necesario trabajar en el espacio de la *chakra* y en la construcción de la casa, actividades en las que hay colaboración de los hombres que integran el *ayllu* para actividades de tumba y preparación del terreno y de acuerdo con el tamaño de éste se convoca para la *minga* o “sistema de cambia mano (compromiso de devolver el trabajo)” (Sarayaku 2003, 96) de esta forma el trabajo se convierte en un proceso comunitario que reúne a las familias para el bienestar de la pareja, que goza de un espacio de cultivo organizado, garantía para la alimentación del hogar.

Con su trabajo y conocimiento, la pareja asegura la alimentación de sus hijos, la habilidad que debe tener el hombre para cazar garantiza el pescado o la carne para cada día, junto a él *la mujer* debe conocer los tiempos de siembra y cosecha que le permiten llevar yuca, frutas, hortalizas para sus hijos, para lo cual trabaja a partir de cultivos rotativos, es decir, tiene un tiempo para plantar<sup>56</sup> y un tiempo para dejar respirar la tierra mientras se cultiva otra semilla. Si la capacidad de trabajo de la pareja es lo suficientemente fuerte, existen “zonas no cultivadas” (Guzmán Gallegos 1997, 130) retiradas de los centros poblados, ubicadas bien adentro de la selva donde la pareja puede construir su casa y ampliar en número los sitios de cultivo, de esta forma incrementa las áreas familiares para vivir y sembrar, espacios que más adelante heredarán sus hijos y conservarán por medio de su trabajo. Estas fracciones de tierra son conocidas como “*purun* [y se ubican en áreas retiradas de los centros poblados] a lo largo de los ríos Bobonaza, Rutuno y Kapawari” (FLACSO 2005, 34), en las épocas

---

<sup>56</sup> De acuerdo con Guzmán (1997) la primera cosecha se obtiene a los seis meses de haber realizado la plantación y aquellas áreas de cultivo que llevan varios años dando cosecha deben dejarse descansar.



en las que las familias se trasladan a estas zonas buscan “iniciar a los niños en el *ñucanchij yachana* (‘nuestros conocimientos culturales’)” (en FLACSO 2005, 34).



15 Boceto organización territorio huasi de Ena Santi e hijos (casa y chakras), Bitácora de dibujos visita a Sarayaku, n. 3, 2015

En el espacio de la chakra, la *reciprocidad* es un acto permanente que no solo se da entre los miembros del huasi, está presente desde el momento en el que la pareja hereda el terreno y adquiere el derecho sobre éste, en agradecimiento *la mujer* comparte con sus suegros los alimentos que cosecha y la comida que prepara, cuando son los suegros del hombre quienes han dado el terreno, el trabajo de éste en la casa y las habilidades para cazar son ejemplo de su gratitud. Del mismo modo los suegros y padres acompañan a la nueva familia permitiendo que cosechen en sus terrenos mientras construyen su chakra y obtienen la primera cosecha.

Un espacio fundamental en la cotidianidad es el río o yaku, su presencia es fundamental en la vida de los Sarayaku haciendo posible la conexión con otras comunidades, el estado de sus aguas determina las condiciones de navegabilidad y permite el ingreso o la salida de las personas que tienen como destino la ciudad de Puyo, Quito, o hacia algún otro punto. Los tránsitos que cada día, se realizan a lo largo del Bobonaza para ingresar al pueblo, se convierten en acciones de *reafirmación* del mismo, caracterizan las formas de vida de la comunidad, distantes del mundo capitalista que transforma el espacio para controlarlo, vale decir, la cultura local se sobrepone a la Modernidad (A. Escobar 2000), a pesar de que existe avioneta, en su mayoría, la población realiza cinco o seis horas de viaje en canoa para ingresar al pueblo, por esta razón el *río* es la vía principal para llegar a la comunidad.

Dentro de la construcción simbólica del pueblo Kichwa es el lugar donde está presente la boa, la fuerza de su espíritu se manifiesta en el dominio que tiene el agua, se hace visible en la creciente del río o en la intensidad de la lluvia, determina un trayecto seguro o una larga espera, el nivel y estado de sus aguas condiciona el ingreso

de insumos que no se consiguen adentro como el arroz, azúcar, sal, algunos víveres, entre otros suministros. Es el lugar para la pesca, lo que lo convierte en una de las fuentes de abastecimiento dentro del sistema de alimentación de las familias.

De esta manera, las formas de habitar el territorio Sarayaku son re-creadas desde la construcción simbólica que caracteriza las formas de vida de las familias que integran la comunidad; la relación territorio-vida no es algo inherente a la condición de los miembros de la nacionalidad Kichwa, tampoco está establecida por parámetros de orden social, por el contrario se forma en el día a día, es un proceso activo que se define constantemente en la conexión con el lugar y en el conocimiento que a partir de éste se adquiere.

*Ayllu (familia), huasi (hogar)*

Casa-adentro (Salazar 2010) la distribución y organización del espacio está definida por las relaciones de parentesco y de consanguinidad, trazadas en el tiempo a partir del asentamiento de las primeras familias o *ayllu* en el territorio, organizados como “un clan máximo [a partir de] un antepasado animal común, [...] una variedad de puma o jaguar” (N. E. Whitten 1987, 40-41) con el que se asemejaron, ejemplo de ello es la familia Gualinga, según lo comenta Patricia Gualinga<sup>57</sup> el linaje de su familia es derivado de los descendientes del jaguar, llamadas las hijas del jaguar y los hijos del jaguar. Por lo tanto, el *ayllu máximo* es una organización familiar que vincula la “estructura mítica, tiempo antiguo e historia [...] con el presente y el futuro [a partir de las] ayas de los ancestros de apayaya-apamama, quienes se entre-casaron y obtuvieron sus sustancias de gente de los Tiempos Antiguos” (134). En las últimas décadas, los *ayllus*:

Existen como vínculos de consanguinidad y afinidad que se ramifican hacia afuera y [...] se expanden. Estos lazos tienen como su base a shamanes contemporáneos y a los padres shamanes de los viejos que hoy viven. Los shamanes proveen los enlaces cruciales con la gente de los Tiempos Antiguos a través de su adquisición de las almas de los antepasados. El llegar a ser *yacha[k]* implica una secuencia gradual de adquisición del alma con [...] los antepasados y que al menos parcialmente recupera la sabiduría perdida en los Tiempos de Destrucción. El proceso de búsqueda del poder shamánico une además la estructura *Runa Ayllu* [...] con el mundo de los espíritus. (N. Whitten 1987, 169)

Particularmente la organización del *ayllu* es abierta, esto significa que el uso del territorio no es una condición fija; sí bien en la relación tiempo-espacio hay una

---

<sup>57</sup> (Gualinga, Encuentro con Patricia Gualinga 2015).

continuidad ligada a su uso, la formación de nuevos hogares junto con su trabajo basado en el cuidado y mantenimiento de las zonas que ha recibido de sus padres para el cultivo, crea nuevas relaciones familiares, es decir, amplían la red familiar a la vez que, constantemente delimitan nuevos asentamientos en el territorio familiar. En su interior, el ayllu está formado por hogares denominados “huasi”<sup>58</sup>, éstos son la organización más pequeña dentro de la comunidad, integrada por la madre, el padre y los hijos; dentro del territorio gozan de “una casa [con] dos o tres huertos [más] las tierras de barbecho” destinadas al cultivo de frutas, tubérculos y hortalizas necesarias para su sostenimiento. De esta manera la ocupación del territorio por parte de la pareja y sus hijos, los convierte en dueños de la casa y la chakra cultivada, así mismo garantiza la continuidad de las zonas familiares, pero dejar de cuidarlas y no sembrar en ellas significa que están disponibles para que otra familia las trabaje. Frecuentemente en la comunidad se suele tener como referencia de un lugar el apellido de la familia a la que pertenece, por ejemplo: la familia Santi, en la zona de Sarayakillo (FLACSO 2005, 33-34).

*Aswa (chicha), minka o minga, raymi (fiesta)*

Las plantaciones de yuca en las chakras, son el umbral de la chicha en Sarayaku, en ellas las manos y el conocimiento de las *mujeres* permiten su gestación, éste es un tiempo especial en el que se realizan algunos rituales para fortalecer la energía del cultivo por medio del riego “con achiote [que] significa la sangre y la yuca es como criar a un bebé [de esta manera] las *mujeres* le dan vida, mientras en su canto invocan a la nunguli, que es la madre de la yuca” (El Comercio 2015) (Énfasis añadido) con este acto se busca que la cosecha sea muy buena para que se obtenga una deliciosa chicha. La ritualidad también está presente en el momento de preparación de la bebida, cuando las *mujeres* se reúnen en torno al fogón para cocinarla, macerarla en la batea y mascarla en su boca para fermentarla con su saliva, es un instante muy importante en el que se reafirma la cultura de *la mujer* Kichwa a través del encuentro acompañado por la palabra “en el capítulo tres abordaré detalladamente el proceso compartido en casa de Ena Santi”.

Su existencia trasciende todos los espacios de la comunidad: en la casa siempre está dispuesta en vasijas de barro o tinajas en las que se mantiene fresca y poco a poco se va fermentando, cada vez que llega visita a la casa se le brinda servida en una

---

<sup>58</sup> (FLACSO 2005, 32).

mukawa; permite también la realización de la minga y de la fiesta, encuentros en los que se reúnen algunas familias o la comunidad en pleno, como en la celebración de la Uyantza.

El encuentro en el que el trabajo colectivo se hace presente para lograr un beneficio en la comunidad o para alguna de las familias, constituye el propósito principal de la minga. Para su realización el Kuraka se encarga de invitar a la comunidad difundiendo el objetivo para el cual se está convocando para la minga, entre éstos puede estar el arreglo de alguna zona del pueblo, la construcción de caminos. Durante mi estadía en Sarayaku se llevó a cabo la inauguración del campeonato de fútbol, por lo cual se convocó a una minga para arreglar el estadio y tuve la oportunidad de participar en ella; el sábado anterior a la apertura del juego nos reunimos y de manera organizada se distribuyeron las siguientes tareas: retirar la maleza, podar el pasto, recoger la basura y delimitar muy bien cada una de las zonas en el campo de juego; de esta manera el trabajo compartido permitió la recuperación y preparación del estadio.

Existen mingas en las que la invitación la realiza directamente una de las familias para la construcción o arreglo de su casa, en ella participan los familiares de la pareja dueña de la casa y aquellas familias que son muy cercanas a ella, como es el caso de los padrinos de alguno de sus hijos. El encuentro inicia con la preparación de los materiales como son: los troncos y las hojas de palma, durante la minga hay una distribución de tareas, en ella los hombres se encargan de la edificación de la casa y las *mujeres* de la preparación de la comida y la servida de la chicha, que días previos han preparado para que se pueda llevar a cabo la *minga*.

Entre la pesca y la caza, la preparación de la chicha y el tejido del *manka allpa*, el baile alrededor del tambor y la toma de la chicha, la comunidad de Sarayaku *reafirma* su existencia en la fiesta, es el escenario ritual donde el ser y el saber del hombre y *la mujer* se integran con “los dueños y protectores de la selva [para celebrar la] unidad entre pueblos hermanos” (GAD Sarayaku 2014) y la vida que la pachamama hace posible como acto de *reciprocidad* hacia sus hijos.

En el pueblo originario Kichwa de Sarayaku la celebración más importante es la Uyantza, es un tiempo de agradecimiento a la selva como madre portadora y protectora de la vida, por todo cuanto ella proporciona al pueblo cada día. La

celebración tiene lugar cada dos<sup>59</sup> años en el mes de febrero; en días previos a la fiesta se realizan los preparativos bajo la organización de cuatro<sup>60</sup> priostes o “*amu chayuj* cabeza ceremonial” (N. E. Whitten 1987, 196) hombres elegidos en la última fiesta para hacerse cargo de los preparativos necesarios para la próxima *Uyantza*; entre éstos está la siembra de yuca en su *chakra*, en la que sus esposas cultivan entre seis a diez meses antes. Cada prioste tiene su grupo de ayudantes para las labores de recolección de leña, pesca, cacería, elaboración tambores, coronas con plumas y atuendos para la fiesta diseñados con las pieles de los animales, siempre apoyados en la fuerza de “Amazanga, el alma del amo de la selva” (199) a la vez sus esposas junto a otras *mujeres* organizan la recolección de la yuca para la preparación de la chicha, la comida y el tejido del *manka allpa*, ellas se unen a “Nunghui, dadora de la arcilla y ama de la cha[kra]” (199).

La última *Uyantza*, se realizó en el año 2015, en su reportaje el Gobierno Autónomo Descentralizado de Sarayaku, anunció entre las actividades previas a la celebración la realización de cuatro mingas a cargo de los hombres: la minga de leña o *Yandanguichu*, de la chicha o *lumu mingai*, de la guadua o *wamac mingai* y de las flores o *sisa mingai*. En este tiempo también organizan todas sus municiones para la caza y la pesca; mientras las *mujeres* dan inicio a la preparación de la chicha, inmediatamente inician el tejido de tinajas y mukawas para almacenar y servir la chicha a los visitantes. Cada instante está acompañado por cantos inspirados en la “*lumu sisa* [o] flor de yuca”, en él también envían mensajes a los cazadores, deseando que en la nueva fiesta todo salga bien (N. E. Whitten 1987, 195).

A su llegada, los cazadores traen curado por el humo, el pescado y la carne de saíno, de aves y monos, es el tiempo de apertura de la fiesta, las *mujeres* aguardan su regreso con chicha y disponen toda la cacería sobre los maderos que soportan los techos de las casas donde se llevará a cabo la *jista*<sup>61</sup> o ceremonia, este momento se conoce como “Shamunguichu” (GAD Sarayaku 2014).

---

<sup>59</sup> En la comunidad se está trabajando por el cuidado de la *sasha* o selva, dos años es un tiempo suficiente para que el bosque amazónico se recupere luego de una extensa jornada de caza, acompañada por la numerosa presencia de visitantes, estas razones son la principal motivación para que la *fiesta de la Uyantza*, no se realice todos los años.

<sup>60</sup> 2014. Gobierno autónomo descentralizado rural parroquial de Sarayaku. Consulta: 1 de julio de 2016. <http://gadsarayaku.gob.ec/Fiesta-Uyanza-2015.php>.

<sup>61</sup> Whitten, Norman E. *Sacha runa. Etnicidad y adaptación de los quichua hablantes de la Amazonía Ecuatoriana*. (Quito: Abya - Yala, 1987), 345.

Al día siguiente, la comunidad lleva como obsequio palmas y flores a las casas ceremoniales, como bienvenida se les brinda suficiente chicha y a la vez ésta es derramada sobre cada uno, símbolo de abundancia que concede la yuca: como “dadora de vida” (N. E. Whitten 1987, 202), para cada visitante. Simultáneamente, los ayudantes de los sacerdotes van tocando los tambores y avanzando en círculo, las *mujeres* participan del baile dibujando pequeños círculos con sus pies, avanzan agitando su hermosa y larga cabellera azabache de un lado para otro al compás de los tambores. El baile y el canto acompañan la toma de la chicha, es la celebración por la vida, por la plenitud que permite la *shacha* a sus hijos Kichwas. Aquellos regalos recibidos en las casas de los sacerdotes son llevados a la plaza del pueblo, las palmas organizadas en círculo y las flores son entregadas como ofrenda a la virgen en la iglesia: es la *Sisa Kamari*<sup>62</sup> o regalo de flores.

Previo al cierre de la fiesta el sacerdote del pueblo celebra la unión de un hombre y una *mujer*, su presencia en este ritual es una huella dejada en tiempos pasados por los misioneros y que hoy figura entre las costumbres del pueblo Sarayaku. Este es el tiempo para compartir la comida que consiguieron los hombres “luego de varios días de cacería”, junto a ella, la chicha y el baile resurgen sin mostrar alguna señal de cansancio, todos gozando de la fiesta siguen danzando y bebiendo porque ya se acerca el último día en el que serán elegidos otros hombres como sacerdotes para el próximo raymi, quienes se presentan ante el sacerdote, para otorgarles la tarea de organizar la próxima jista.

La acción de conferir, le otorga al sacerdote un poder dentro de la comunidad, que como una huella del tiempo colonial, ratifica la presencia de elementos de la religión católica en la tradición cultural del pueblo Sarayaku, junto a él las ofrendas a la virgen frente a la iglesia, constituyen elementos de los que se ha nutrido su cultura y que hoy hacen parte de su tradición.

El espacio-tiempo en el que tiene lugar la fiesta es la puesta en escena del conjunto de construcciones simbólicas que definen la cultura de los Sarayaku, una expansión del conocimiento femenino y masculino que se unen en los días de celebración para reproducir la tradición. La Uyantza, significa *re-existir* como un solo

---

<sup>62</sup> 2014. Gobierno autónomo descentralizado rural parroquial de Sarayaku. Consulta: 1 de julio de 2016. <http://gadsarayaku.gob.ec/Fiesta-Uyanza-2015.php>.

pueblo! desde las prácticas que construyen los sentidos de vida en comunidad (Albán Achinte 2013).

*Arte o artesanía, valor de uso (ritual-ceremonial), valor de cambio*

Las artesanías pertenecen a un mundo anterior a la separación entre lo útil y lo hermoso.

Octavio Paz

La *cerámica* es el tema central de este escrito, el desarrollo del proceso y significado que tiene dentro de la comunidad de Sarayaku hace parte del capítulo tres. Por ello, en este espacio dirijo mi atención a la dualidad presente entre las categorías arte y artesanía, la definición del valor de uso y monetario en función del sujeto creador, el contexto y el grupo social que lo apropia.

*¿Arte o artesanía?* Un primer enfoque basado en una clasificación rápida, nos sugiere partir de la revisión de dos elementos: el espacio de creación en el que se origina la pieza y el sujeto creador, este planteamiento a manera de ejemplo, podría ser el más próximo para identificar ¿por qué razón un determinado objeto es catalogado como: artístico o artesanal? Posiblemente sea ésta una aproximación bastante ligera, pero no dista de ser una tendencia general en nuestra sociedad, que tiende a considerar el objeto artístico, concebido en el taller de un sujeto dotado de una magnífica habilidad manual, manifiesta en la creación de obras con un inmenso valor estético, únicos e irrepetibles.

Sí despojamos el arte, del sentido excelso que se le ha transferido en el tiempo y por un instante nos acercamos a él, libres del prejuicio creado por la mirada lineal, occidental que separa y clasifica, podremos reconocer su verdadero propósito. Estando libre de la sombra que lo sublima, el arte produce objetos que llevan impreso un lenguaje, reúnen una simbología que en el imaginario colectivo delinean significados compartidos, en tanto práctica busca crear inquietudes y cuestionar los significados construidos en la vivencia cotidiana. Ésta, es una interpretación que busca alejar la marcada tensión entre el arte y la artesanía, surgida en la belleza y la poética definidas como propias del arte moderno, escindiendo de ellas a la artesanía, asumiéndola como una práctica despojada de pensamiento, de lo bello y de su significado; al respecto Ticio Escobar resalta cómo el arte “solo registra como legítimamente artísticos los productos que cumplen las exigencias del estricto formulario moderno” (T. Escobar 2013).

En nuestra región, como en otros países, el objeto artesanal es muy valorado, muestra de ello es el gran número de proyectos que se vienen impulsando hacia el reconocimiento del trabajo de los artesanos, pero nunca al nivel del ingenio del artista, más bien lleva implícita la condición de “precariedad” (Lauer 1989, 12), asociada a una práctica privada de pensamiento, podría decir un hacer maquinal. Con esto no estoy llevando el arte y la artesanía al mismo universo de creación, pero sí interpeleo el imaginario que se ha cultivado en torno a la artesanía, como una práctica carente de sentido reflexivo, de idea.

Acoger en el mismo universo de creación lo artístico y lo artesanal, sería asegurar condiciones históricas, culturales, espacio-temporales y materiales similares, convergiendo a un forzado paralelismo entre ambos campos del saber-hacer, sugiero ponerlos “en pie de igualdad”<sup>63</sup> desvelando lo artístico de las piezas artesanales, lo que necesariamente requiere despojarlas de la etiqueta de subalternidad, que las inferioriza y separa del arte hegemónico por carecer del halo creador que es propio del artista.

De ahí que, en la lectura entorno a la artesanía, no cabe la exaltación del artesano, ni la unicidad de la pieza acabada, su conocimiento no está inscrito en los ritmos canónicos del arte eurocéntrico, orientado a la exaltación del “genio individual” (Miñana 1998, 29) con el que se ha pretendido caracterizar al artista. Tomando la expresión de Ticio Escobar (1986) el “arte indígena” marca otras sendas en su hacer creador, allí (re)construye sus símbolos y significados, “se autorrepresenta”, se resiste a una caracterización que reviste a sistemas culturales distantes, completamente ajenos a su realidad (31).

Por lo anterior, las piezas trabajadas en la comunidad indígena de Sarayaku, no encajan en el estatus de belleza definido por Occidente, entrar en este circuito las mantiene en condición marginal puesto que no son comprendidas bajo su propia concepción de mundo, por el contrario sería exponerlas a ser miradas con la lupa de la colonialidad que inferioriza, racializa y oprime todo aquello que sea distinto.

Las categorías arte-artesanía han cultivado una relación de disputa que acrecienta una marcada tendencia a la inferiorización de la artesanía como un proceso

---

<sup>63</sup> Ticio Escobar, aborda el estudio del arte de “formas populares (mestizas e indígenas) como genuinas expresiones de arte [desde una completa imparcialidad, que posibilita una lectura eminentemente artística, en el que las piezas están despojadas de cualquier] clave etnográfica, folclórica o histórica” (1986, 8).



simple y mecánico basado en la elaboración de objetos, soportado en las manos del artesano y como tal desprovisto de pensamiento; distante, muy distante de él, está el arte: lleno de esplendor, majestuoso y visible en el ser del artista como hábil creador de objetos únicos. Esta fisura es cada vez más creciente, está naturalizada en la mente y en el cuerpo de nuestras sociedades, pueden existir hoy grandes proyectos<sup>64</sup> de promoción al arte, desarrollado en y por nuestras comunidades, pero siempre está implícito el calificativo de arte menor, avivado por un aliento que emite un aprecio compasivo, con absoluta conciencia de que no llegará a ser más que el “*gran arte*” (T. Escobar 1986, 45).

Desafortunadamente en nuestras sociedades, específicamente en nuestra región, el concepto occidental de arte se instituyó en la colonia como referente, desde ese momento ha permeado nuestra visualidad y desdibujado la historia de manifestaciones de creación-comunitarias, desconociendo su valor, su poética inmersa en la ritualidad de la fiesta, del tejido, de la música y de la *cerámica*. Encubriendo el sistema de valor asignado por cada comunidad, las ubica dentro de su marco referencial en la “zona del no ser” (Fanon 2009, 220), como creaciones emanadas de sujetos carentes de espíritu artístico, significa “no ser visto como ser [creativo]” (218), ni reconocido como artista, ni sus creaciones como arte, ciegamente tildadas como “salvajes [y carentes] de todo valor” (T. Escobar 1986, 40).

En términos de Fanon, el sistema de clasificación definido por el arte ubica a las comunidades en el lugar del colonizado y le exige asimilarse al artista para poder existir (Fanon 2009, 267). Es decir, ser nombrado es una condición de privilegio, inherente al sujeto dotado del poder creativo, condición que no se reconoce como propia de las comunidades-creadoras de objetos con un significado propio dentro de su universo simbólico.

---

<sup>64</sup> Para el caso colombiano, Artesanías de Colombia (2015) es la entidad que impulsa las producciones de las comunidades de artesanos en todo el país. Desde procesos de capacitación, desarrollo tecnológico y comercialización de los productos artesanales, ha orientado toda su mirada en pro del rescate de la actividad artesanal, preservación de los oficios y de la tradición local y regional para el bienestar de los artesanos. La pregunta que surge es si ¿realmente se está impulsando el trabajo artesanal desarrollado por las comunidades en nuestra región? o más allá de fortalecer el trabajo artesanal y hacer visible la riqueza cultural de cada comunidad, hay un marcado interés por mercantilizarlas y a partir de su ingreso a los mercados nacionales e internacionales, tras reconstituir la economía comunitaria hay una tendencia a robustecer el capital de una minoría de inversionistas, esto sin considerar si hay un equilibrio entre el precio de compra pagado a los artesanos y el precio de venta. Todo ello orientado por el lema apoyemos lo nuestro.

El idioma español, heredado en el proceso de conquista, trajo consigo la negación de las diferentes lenguas que en su momento hablaban nuestras comunidades, este punto permite ver cómo las categorías arte y artesanía son ajenas a la lengua Kichwa, por cuanto desconocen el universo en que están inmersas las prácticas creadoras<sup>65</sup> en Sarayaku, el conjunto de símbolos, sentidos y significados. En la lengua Kichwa, la palabra arte no existe, más aún en su lenguaje cotidiano la expresión arte popular tampoco está inmersa, porque estas manifestaciones existen en la inmanencia de su cosmovisión, donde nombrar algo no reviste la misma connotación de Occidente, así lo artístico está enlazado “profundamente a los procesos más vitales” (Miñana 1998, 6), hace parte de la vivencia cotidiana, de lo ritual y lo festivo y allí se visibiliza a plenitud.

*Valor de uso (ritual-ceremonial), valor de cambio*

¡Jista puru!<sup>66</sup> O, vasija de fiesta, es la denominación en Kichwa de una pequeña tinaja elaborada para beber la chicha durante celebraciones como la *Uyantza* en honor a la *Pachamama*. La casa y la fiesta son el lugar y el ritual, donde la belleza y la utilidad de la figura *cerámica* entran a develar el universo de significados construidos por la comunidad, inmersos en su forma, en su grafía, en su cromática y allí se determina su valor de uso. La *Uyantza* constituye el escenario donde la magnificencia ritual reúne a las *mujeres* para tejer hermosas tinajas, purus y mukawas para beber la chicha. La belleza característica de estas vasijas pierde sentido si se le despoja de su función para el acto ceremonial-ritual o para la casa, vale decir, la plenitud estética que recoge una mukawa se eleva a través de su función, en la experiencia que vive el hombre Sarayaku cuando una *mujer* le da de beber chicha en una hermosa mukawa.

Estas figuras *cerámicas* participan de otros espacios “casa-afuera” (Salazar 2010), donde su uso y valor son transformados y determinados por el intercambio mercantil. Un primer espacio son las comunidades vecinas, donde para la época de fiesta las *mujeres* Sarayaku venden sus *cerámicas*; en la ciudad de Puyo la apertura del mercado artesanal se ha incrementado con el turismo, razón por la que se promueve a mayor escala el tránsito de variadas figuras *cerámicas* elaboradas por comunidades de la Amazonía Ecuatoriana. Ahora el turista es quien asigna un nuevo valor a las

---

<sup>65</sup> En su texto sobre Prácticas culturales basadas en lugar, Adolfo Albán, resalta la importancia de las prácticas culturales de las comunidades, como actos creativos son la ruta para acercarnos a sus mundos (Albán Achinte 2013).

<sup>66</sup> (Whitten 1987, 111).

*cerámicas*, estando fuera del lugar, donde su *valor ceremonial* cobra sentido y sobre éste se superpone el valor de cambio definido por el intercambio monetario. De esta manera, la figura queda despojada de todo significado otorgado en el momento de su creación, su uso y significado son transformados.

Sacar la mukawa del espacio donde su uso guarda completo sentido, trae consigo la pérdida de su utilidad, la despoja del valor que encierra su presencia en la cotidianidad de la comunidad, en el ritual y, lo ingresa en lo que Escobar llama la “emancipa[ci]ón de su destino utilitario” (1986, 39) que la encubre bajo el rol de mercancía, despojándola de lo que Benjamín (1989) identifica como su “valor ‘cultural’” (28) presente en lo ritual-ceremonial, es allí donde las figuras *cerámicas* tienen “su primer y original valor útil” (26) donde el capitalismo trastoca todo su sentido comunitario y se concentra en la percepción individual, que se crea hacia la vasija o figura *cerámica*: reubicándola en el lugar de objeto-comercializado.

Lo anterior abre la reflexión en torno a las *cerámicas* llevadas a la Cumbre del Cambio Climático, la COP21, realizada en París en el año 2015, allí los representantes de la comunidad asistieron para socializar su propuesta *Kawsay Sacha* y la realidad del pueblo Sarayaku frente a la incursión petrolera. En el encuentro, presentaron las mukawas, como uno de los elementos que hace parte de la cultura del pueblo Kichwa, puestas en la escena de la cumbre mundial, éstas son despojadas de su utilidad y trasladadas al lugar de la exhibición, donde puede llevar la etiqueta: hecho en, pero carece de todo valor ritual ¿Surge entonces una exotización hacia la mukawa? Es sustraída del lugar donde la comunidad asigna un valor e ingresa ya al espacio de la contemplación.

Siguiendo a Lena Sjöman es necesario “comprender [la *cerámica* en el] contexto socio-cultural” (Sjöman 1992, 17) de la comunidad para la que ha sido creada, fuera de éste queda despojada del propio sentido que reviste su creación dentro de la cultura Sarayaku “entendiendo éste como su propio fin” y pasaría al lugar del objeto puramente utilitario o decorativo. Empero, la *cerámica* Sarayaku es “una artesanía viva” (339) que atraviesa todos los campos de la vida comunitaria con un propósito dentro de ésta, la cual está ligada al trabajo de *la mujer* que la teje y en ella, resguarda sus relatos fundados en su cosmovisión.

En este sentido, la *cerámica* producida por *la mujer* Sarayaku responde a ese “acto creador [...] de la existencia” (Albán Achinte 2013, 450) que emerge mediante

su diálogo con el *manka allpa*, reafirma el lugar del saber-hacer femenino y responde a los “gustos y necesidades” (Sjöman 1992, 17) propios de la comunidad. En el momento en el que los procesos de comercialización permean los tránsitos de la *cerámica* Sarayaku y la trasladan a espacios de circulación propios del mercado, su fin y valor culturales quedan silenciados, por más que una mukawa lleve una etiqueta que describe sus usos y significados dentro de la comunidad, está fuera del lugar en el que cobra sentido su creación y así, pasa a ser un mero objeto atractivo por sus diseños, materiales, origen y es despojado de todo contenido.

De lo anterior, es importante subrayar que el interés no está enfocado en ver el despropósito de comercializar la *cerámica* Sarayaku, ésta es una realidad presente en la ciudad de Puyo, donde algunas *mujeres* han puesto sus talleres, trabajan sus *cerámicas* y las comercializan. Además, hace parte de los tránsitos de todas o de la mayoría de las artesanías creadas en nuestras comunidades, permeadas por el mercado que ha motivado desde varias décadas atrás la casa de la *cerámica* en Sarayaku, para la comercialización con los turistas que llegan al pueblo. Sin lugar a dudas, es una forma como las *mujeres*, a través de la venta de las figuras, pueden tener dinero para poder movilizarse en la ciudad.

#### *Ayllu llakta (Comunidad)*

Pensar en las formas de vida propias de las nacionalidades indígenas es reconocer que el fundamento de su existir está en el *ayllu llakta* (la *comunidad*), ella define la forma de habitar el territorio y da sentido a su existir como un solo pueblo. De manera que, el otro, es fundamental en la formación del ser de la *comunidad*, de ahí su presencia transversal a todas las categorías definidas por el pueblo Kichwa de Sarayaku. Su ubicuidad es asible durante la toma de la chicha, en la que todos los presentes beben de la misma mucahwa: beber chicha y tejer la palabra son acciones permanentes, como también lo es la comunicación en casa, mientras se prepara y comparte la comida.

Reflexionar sobre esta categoría, me remite a la acción de re-existencia, que Adolfo Albán (2006) define “como [una] decisión consciente de construir socio-vida [a pesar de] las condiciones más críticas” (30) asumida por nuestros pueblos indígenas, mediante la lucha continua, desde el momento de la colonia, y aún hoy, sigue siendo una constante en defensa de su concepción de mundo, amenazada y opacada por la imposición de la individualidad que caracteriza a la modernidad, que en el marco de

la colonialidad del ser, del poder y del saber, exaltó a la razón y buscó bajo todas sus formas de violencia silenciar el saber construido, concebido y vivido en *comunidad*, estableciendo al individuo por encima de ella; sin embargo, la pervivencia de sus tradiciones y su memoria viva, han sido una forma de resistir y de *reafirmar* la vida en *comunidad*.

La *comunidad* como categoría, hace visible en todo tiempo y espacio el tejido de relaciones que se anudan casa-adentro. En mi visita pude percibirlo frecuentemente, pero particularmente quiero anotar dos experiencias que vivencié en diferentes escenarios y que claramente describen el significado del concepto comunidad para el pueblo Sarayaku. El primero, fue en casa de Lila Cisneros, durante nuestro encuentro para trabajar la *cerámica*; *en el momento de la comida nos sentamos en círculo, junto al fogón de la cocina: Lila, su esposo Francisco, su cuñada Jazmín, y yo. Lila sirvió sopa en dos callanas (platos de barro), uno para mí y otro para ellos, bebieron juntos de la misma callana* ¬este hecho me sorprendió, porque hasta el momento, en las diferentes casas que había visitado, sólo había visto que compartían la bebida de la chicha¬ y *sobre una hoja de plátano extendió la yuca y la porción de sahíno (cerdo) que Francisco acababa de cazar*. Es común entre nuestros pueblos indígenas, el extender la hoja y sobre sí poner plátano y yuca, pollo o pescado: una acción de *reafirmación* de su ser y estar, en y como, *comunidad*.

El otro evento tuvo lugar en el colegio, durante las clases de los *wawas* (niñas y niños) del inicial uno y dos, donde Ena es profesora. *Una mañana, Cintya, la hija mayor de Ena, salió con su hija menor a la ciudad de Puyo, como es costumbre alistó algo de comer para el camino, había preparado arroz, pero lo olvidó en la cocina de su casa, al momento de salir para el colegio a dictar sus clases, Ena vio el paquete y lo empacó en su bolso para alcanzárselo a su hija en el camino, pero cuando llegó a la orilla del río la canoa ya había salido, así que, Ena continuó hacia el colegio, llegó, descargó su bolso y al cabo de un rato su hijo David, lleno de curiosidad, metió su mano en el bolso y sacó el paquete de arroz, lo abrió y se sentó en círculo junto con sus compañeritas y compañeritos del inicial, cada uno fue acercando su mano a la bolsa para coger un poco y comer*. Este acto<sup>67</sup>, fue la expresión literal de la categoría *comunidad* para el pueblo Sarayaku, ninguno dijo: ¡esto es mío! Llevan en su ser y en

---

<sup>67</sup> Soy consciente que en occidente, infortunadamente ¬sin llegar a generalizar¬, el egoísmo e individualismo es característico de un gran número de niñas y niños, lo llevan interiorizado, lo han apropiado en medio de una sociedad que exalta la individualidad.

su imaginario, la concepción de *comunidad* como una forma de vida, de ser y estar siendo con el otro.



*16 Wawas reafirmando la "comunidad", estudiantes inicial uno y dos Unidad Educativa Sarayaku, Autoría propia, Archivo personal n.34, 2015*



## Capítulo tercero

### Saber-es hacer-es

#### 1. La reafirmación de la *mujer* Sarayaku

Amiga, uno deja de aprender cuando se muere

Ena Santi<sup>68</sup>

La resistencia de los Sarayaku deviene de la fuerza femenina. El hacer de *la mujer* Sarayaku está presente en el espacio de la *chakra*, la cocina, la *chicha*, la casa, la *cerámica*, cada uno acompañado por la palabra, aquí la palabra es acción. La acción de tejer en sus manos el *manka allpa*, cuidar la *chakra* para sembrar en buena tierra, cultivar la yuca, macerarla y mascarla para preparar la *chicha*, cocinar *maytu* para el cuidado de su familia, bajar al río a lavar la ropa; en cada acción *la mujer* resguarda su cultura y reafirma su sentido de vida dentro de la comunidad, desde su hacer con las manos y su andar por la palabra, vivifica en la cotidianidad las tradiciones del pueblo Sarayaku.

En los días compartidos en Saryaku, desde mi mirada, comprendí que el campo femenino es homónimo de la tierra fértil, ya que sin ella la comunidad no puede sembrar, ni cultivar y tampoco cosechar. Sin alimento, para el cuerpo la vida en la comunidad se debilita, así mismo, sin la presencia de *la mujer* en el territorio la tradición se va desvaneciendo, su palabra es eco en los oídos de sus hijas e hijos que escuchan atentos su voz y van dibujando sus pensamientos en su propia lengua: en Kichwa, así a través de la palabra conversada ella reúne a la familia en torno al fogón, con su cuerpo y sus manos protege la fertilidad de la *chakra*, manteniendo viva la tradición “casa adentro” (Salazar 2010, 113).

---

<sup>68</sup> Ena Santi (2015). Durante varias de nuestras conversaciones expresó su interés por aprender cada día, por estar en permanente formación. Desde nuestro primer encuentro y durante la escritura de mi tesis, tuve conocimiento de su participación en diferentes encuentros de formación en diferentes organizaciones como Flacso, convocadas para *mujeres* de diversas nacionalidades indígenas.



Desde muy niñas levantamos la mamá o el papá, cocinamos guayusa, hacemos levantar, damos consejo empezamos a conversar, planificar qué vamos a hacer hoy día [...] yo sigo dando consejo a mis hijos [...] siempre sabían levantar y ahí toca conversar [...] los problemas van a venir cuando ellos estén grandes, cómo van a hacer y cómo tienen que comportar, o sea parte del estudio también toca dar consejo a los niños, o sea siempre bien eso, en cada casa familia, y por eso los chicos de Sarayaku, sí saben tomar guayusa (Santi 2015).

La fuerza femenina presente en *la mujer* Sarayaku deviene de su ser, de su vientre, de su palabra, de su cuerpo, se manifiesta en la cotidianidad como *reafirmación* de su existencia y su cultura, a la vez, éstas son acciones de resistencia por la defensa de su territorio, ante la invasión ejercida por parte del Estado que ha dado apertura al ingreso de empresas petroleras para procesos extractivistas, de ahí que su lugar dentro de la comunidad construye el camino hacia la “re-existencia” (Albán Achinte 2013).

En mi búsqueda por la actividad propia de la *cerámica*, reconocí que es habitando el campo femenino como se comprende el papel de *la mujer* dentro de la comunidad Sarayaku, ello me ha permitido ver la pervivencia de la mirada que caracteriza a la colonialidad, a partir de la cual ubica el hacer cotidiano y el espacio de *la mujer* —quien habita fuera de la urbe: en la selva— en una condición inferior, puesto que, sitúa su hacer y su práctica como desprovistos de sentido y de conocimiento, simplemente como un acto maquinal y repetitivo.

Este planteamiento responde a un desconocimiento de lo que Alicia Garcés Dávila (2006) identifica como la distribución de la acción-labor en las nacionalidades de la Amazonía Ecuatoriana, establecida de acuerdo con la organización social y cultural de cada comunidad y definida a partir de “su relación con la naturaleza” (2006, 11), aspecto central en la organización de las acciones que corresponden a *la mujer* “casa adentro” (Salazar 2010, 113).

Si bien en la comunidad hay una distribución en las labores para *mujeres* y para hombres, existe un campo que es compartido: la dirigencia, en este espacio *la mujer* ha liderado grandes procesos que evidencian la fortaleza de su pronunciamiento e interpelación, como lo expresa claramente Patricia Gualinga<sup>69</sup>: “*la mujer* tomó la iniciativa que ahí no habría explotación petrolera, no habría a perpetuidad, no habló de negociaciones, excluida a perpetuidad, eso es algo que nace desde la fuerza de la

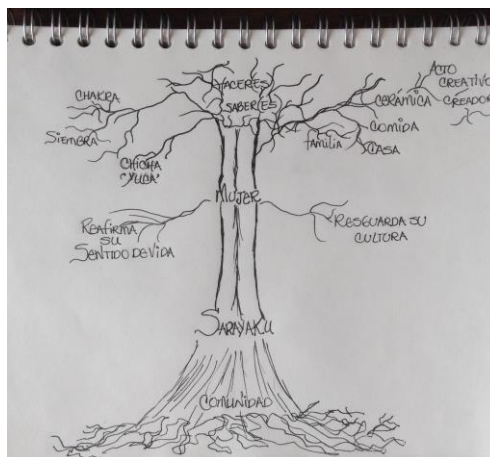
---

<sup>69</sup> Dirigenta del pueblo originario Kichwa de Sarayaku en la Amazonía Ecuatoriana. De ascendencia de sabios chamanes.

*mujer*” (Gualinga, Encuentro con Patricia Gualinga 2015) (Énfasis añadido), es decir, es su cuerpo y palabra en acción, visibles en grandes actos encaminados a la defensa del buen vivir o *Sumak Kawsay*, en Sarayaku. Ejemplo que ha motivado a *mujeres* de otras nacionalidades de la Amazonía Ecuatoriana a luchar por la defensa de su territorio.

Los compromisos de la casa y la familia, hacen que *la mujer* lidere su vocería “casa adentro” (Salazar 2010, 113), razón por la que varias de ellas no son tan visibles, pero sí son muy fuertes al interior de la comunidad, llevan el liderazgo en las asambleas, a través de sus cuestionamientos para la toma de decisiones y en la actualidad la comunidad también requiere su presencia “casa afuera” (Salazar 2010, 141). Según Patricia Gualinga, lideresa Sarayaku: “habemos muy pocas voceras visibles y estamos intentando que una nueva generación empiece a asumir vocerías externas para que se visibilice lo que realmente [sucede al interior] (Gualinga, Encuentro con Patricia Gualinga 2015).

Así, la resistencia femenina se hace visible en su defensa por el territorio, él mismo es la pacha mama, que provee el alimento para el cuerpo, su armonía es el *sumak kawsay* para la comunidad, al interior de este cuerpo de selva viva está la familia ampliada o *ayllu*, raíz en la que crece, se cultiva y transmite la cultura, en su interior ella resguarda el cuerpo y pensamiento de la *mujer*, cuya fuerza mantiene la fertilidad de la tierra. De esta manera, los tres cuerpos son dadores de vida; sí el gran cuerpo sufre o se acaba los demás enferman o dejan de existir, por ello en su acción, pensamiento y palabra *la mujer* protege el espiral de la vida en Sarayaku.



17 Boceto “Representación del ser mujer dentro la cultura Sarayaku”, Bitácora de dibujos visita a Sarayaku, n. 4, 2015

La figura de *la mujer Sarayaku*, tiene un campo de acción muy amplio, éste inicia en su casa con la preparación de los alimentos para su familia, el lavado de ropa en el río y el cuidado de los niños, acciones diarias que combina con el cultivo y cuidado de la *chakra*, la recolección de yuca y la preparación de la *chicha*: todos ellos se funden en su saber femenino y se manifiestan en actos de resistencia por la defensa de la tierra y actos creadores como el tejido y la pintura del barro, reflejo de su *ser-mujer* y de su conexión con los seres espirituales. Campos donde la práctica como saber-hacer es un entramado de producción de conocimiento, que recoge un saber-habitar el territorio desde los modos de vida construidos y definidos en comunidad, compartidos por *la mujer*, quien habita cada espacio y lo hace visible a sus hijas, hijos, a su familia.

### **1.1. Epistemes otros, emergentes en la cotidianidad de *la mujer Sarayaku***

El presente apartado ha sido trenzado para las *mujeres* que están al interior de la comunidad, para: Lila Cisneros y Ena Santi, que a mi asomo aceptaron la oportunidad de acercar-nos “en cuerpo”, pensamiento y corazón. “Casa adentro” (Salazar 2010, 113) nos “jalamos la lengua”<sup>70</sup>, permitiéndonos, desde su saber-hacer co-habitar para crear y tejer mukawas con el *manka allpa*. Así como para Jazmín Gualinga, quien hábilmente visibilizó con sus manos la grafía pintada en las mukawas. Y de igual forma para Ilda Santi, que aceptó acercar-nos en la palabra-mediada<sup>71</sup> a pesar de la distancia de nuestros cuerpos.

También quiero hacer que resuene ¡cual murmullo! entre las *mujeres* que están fuera de la comunidad y hacen parte de otra nacionalidad, para que reconozcan la fuerza que encierra esta práctica cultural entre las Sarayaku, que ratifica su lugar de enunciación como *mujer*, creadora, madre y compañera. Finalmente, quiero anotar que ésta es una pequeñísima trama, que hace parte de la gran urdimbre que las *mujeres* estamos escribiendo en muchos espacios del mundo para las *mujeres*, con ella buscamos reafirmarnos y visibilizar nuestro lugar, nuestra voz, nuestros actos.

---

<sup>70</sup> Expresión que compartió Ramiro Huanca, Soto en conversación con la autora (2015).

<sup>71</sup> Con Ilda Santi nos acercamos a través de la palabra mediada conversada a partir de la conexión por Skype el 25 de mayo de 2016.

Existen dos *mujeres* Sarayaku con quienes nos acercamos mucho más desde la escucha atenta durante la palabra conversada: Ena Margot Santi y Lila Cisneros Malaver. Para el momento de nuestro encuentro Ena tiene cuarenta y cuatro años de edad, nació en Sarayakillo, pero en la actualidad vive en Sarayaku Centro, es madre cabeza de familia de once hijos<sup>72</sup>: Cintya, Suso, Félix, Tilli, Kucha, María, Misha, Sashi, Akangau, Antonio y David. Una creadora de preciosas mukawas y tinajas, profesora en la Unidad Educativa Sarayaku del grupo inicial 1 y 2, integrado por niños entre los cuatro y seis años de edad –incluido su último hijo: David–, lideresa de *mujeres* y familia a nivel nacional desde el año 2014, compañera y amiga incondicional desde que inicié este camino.



18 Ena Santi, mujer Sarayaku, Madre cabeza de familia, Profesora y Lideresa de mujeres y Familia, Serie “mujeres y Barro” n. 1, Autoría propia, Archivo personal, 2015

En la cotidianidad pude reconocer la fuerza de Ena: una fuerza mental, física y emocional que la atraviesa completamente y desde allí responde a cada una de sus responsabilidades, a pesar del dolor que le ocasiona tener que dejar a sus niños más pequeños en casa, al cuidado de su hija mayor: Cintya, ya que, con frecuencia debe salir a la ciudad de Quito para atender diferentes reuniones, propias de su rol como lideresa Sarayaku. A pesar de sus múltiples obligaciones, abrió su espacio y en medio de sus actividades me permitió compartir con *la mujer* que es, con su familia, con sus estudiantes y con su comunidad.

Lila es una *mujer* Sarayaku, madre de ocho hijos<sup>73</sup>, nació en Sarayakillo, uno de los cinco centros de Sarayaku y actualmente vive en Kalikali con su esposo Francisco Ikiam de cincuenta y seis años de edad. A nuestro encuentro tiene cincuenta y siete años y, desde hace quince años trabaja la *cerámica*.

---

<sup>72</sup> A la fecha de nuestro encuentro, Cintya la hija mayor de Ena tiene veintiún años y David su hijo menor tiene cinco años y medio. Infortunadamente no fue posible conocer la edad de todos sus hijos.

<sup>73</sup> Durante mi encuentro con Lila solo conocí a dos de sus hijos: Dogman Ikiam de 23 años, quien apoyó mis diálogos con su madre, a través de la traducción al kichwa y Miriam Cisneros una de sus hijas mayores, *mujer* Sarayaku que ha liderado importantes proyectos dentro de las *mujeres* de la comunidad y de otras nacionalidades.



19 Lila Cisneros, *mujer Sarayaku, Madre, Profesora de cerámica, Serie "mujeres y Barro" n. 2, Autoría propia, Archivo personal, 2015*

Su saber-hacer es extenso, trasciende con su habilidad el campo del tejido que es parte del trabajo de los hombres, así Lila teje grandes hamacas en chambira, ésta es una fibra formada por hebras que el hombre extrae del tronco de una palma y que se caracteriza por ser bastante espinoso. Previo al tejido, las hebras se retuercen sobre la pierna, poco a poco como ejerciendo presión con los dedos en pequeños movimientos hacia adelante y hacia atrás, luego de retorcer se sacan las madejas con un largo de aproximadamente noventa centímetros *por* diez vueltas.

*Al rato Francisco sacó un bulto lleno de madejas, armó un marco con cuatro palos y Lila empezó a tejer una hamaca de noventa líneas, me miró y me invitó a tejer a su lado, me concedió el deseo de tejer con otra mujer. Mientras avanzaba en el tejido, ella revisaba y empezaba a desbaratar hasta donde había quedado bien la trama, nuevamente me explicaba con la sonrisa que siempre está en su rostro.*



20 Lila Cisneros *tejiendo chambira, Serie "mujeres y Barro" n. 3, Autoría propia, Archivo personal, 2015*

Junto a Lila, su cuñada Jazmín Gualinga, una *mujer* de catorce años de edad, acompañó nuestro andar, desde la escucha y la mirada, con su cuerpo completamente dispuesto mantenía en sus manos la precisión necesaria para trazar una línea y luego otra, hasta llegar a un conjunto de rayas simétricamente distribuidas en el interior de las mukawas.



21 Jazmín Gualinga, mujer Sarayaku, Serie "mujeres y Barro" n. 4, Autoría propia, Archivo personal, 2015

*Mientras la madrugada avanza paciente, mi cuerpo está asombrado, detenido junto al barandal de la casa y con la vista inquieta, parpadeante entre el verde de cerca y los innumerables verdes que habitan a lo lejos, son las 5:30 a.m., el fogón de leña arde al interior de la cocina, su olor se despliega por toda la casa hasta visitar mi olfato y se mezcla con el de la tierra húmeda ¡es la Amazonía que me habita! transita por mi cuerpo, mi mente, abraza mis sentidos y me sumerge en su mundo sonoro...e hincho mi pecho complaciente por su compañía.*

Es el momento para la toma de la *guayusa*, se toma antes que el sol se asome; es un instante en el que se enciende el fogón y la familia se reúne para recibir el día, se prepara el cuerpo, fortaleciéndolo por medio de la bebida y la palabra conversada, cultiva el ser y la lengua propia: el Kichwa; es un tiempo-espacio otro desde el que se fortalece a la comunidad.

La cocina constituye el espacio liderado por la voz de la *mujer*, de acuerdo con lo que los hombres hayan pescado o cazado, es ella quien, en colaboración con sus hijos, dirige la preparación de la comida. Es un espacio reservado para el acto de cuidar el cuerpo a través del alimento y, desde la palabra conversada junto al fogón, se fortalece el conocimiento y se cultiva la apropiación del Kichwa desde los mayores hasta los más pequeños.

La *chakra* es el espacio en el que las manos de *la mujer* remueven la tierra, allí la fuerza femenina ayuda a mantener una tierra buena, productiva y libre de la maleza para poder sembrar. Para ello, dentro de la ritualidad de la cultura Sarayaku, en el proceso de la siembra *la mujer* debe estar en un tiempo propicio para cuidar la tierra, donde físicamente su cuerpo no estará pasando por la "menstruación [tampoco] deben

chupar caña [ni] barrer con escoba unos días antes [ni] después de la siembra” (Sarayaku 2003, 96).

Cada situación impide una buena cosecha de tubérculos, así: la menstruación ocasiona que éstos se pudran, chupar caña hace que se endurezcan y barrer evita que se engrosen, esta energía que reviste a la *mujer*, por la cual ella facilita una tierra en abundancia recibe el nombre de “*Lumu Paju*. El *paju* [se caracteriza por ser] un poder energético ritual [y] uno de los abonos más eficaces: facilita el buen desarrollo de las plantas y contribuye a la buena calidad y cantidad del producto [...] los *pajus* se transmiten de una persona a otra mediante una ceremonia. En la actualidad existen tres tipos de *paju*<sup>74</sup>: el *Yali Ali* (*paju* agrícola); el *Caran Laya Paju* (el *paju* curativo); y el *Tarpui Paju* (*paju* negativo o dañino)” (Sarayaku 2003, 96).

*Emprendimos dos horas de camino para llegar a la chakra de Ena, llegamos, retiramos la maleza y recogimos la yuca, ayudé a pelarla con machete, llenamos todo el chalo, retornamos y a mitad de camino la lavamos en el río, allí también refrescamos nuestro cuerpo, sabía que estaba andando el camino que la mujer Sarayaku cotidianamente recorre para preparar la chicha de la yuca. Llegamos a casa, descargamos y Ena puso a cocinar la yuca en el fogón de leña, cuando estuvo en su punto, la bajó y vació en una batea grande de madera, acercó los asientos de madera y empezó a macerarla con un mazo, mientras iba conversando en Kichwa con Cintya su hija mayor, ambas tomaban puñaditos macerados para mascar, me acerqué para ayudar, me invitaron a sentarme y me pasaron el mazo, continué machacando firmemente, mientras ellas fermentaban con su saliva la yuca, sin parar de conversar combinando el Kichwa y el Español, revolvía constantemente a la vez que Ena sacaba pedazos de yuca que estaban por debajo para que todo quedara macerado y cuando todo estuvo mascado, lo pasó a un balde plástico para dejar reposar durante la noche, a la mañana siguiente ya estaría lista para empezarla a beber.*

La chicha es una de las bebidas más importantes en la comunidad, su preparación es privilegio del campo femenino, con un mazo de madera asido en sus manos maceran la yuca dentro de una batea de madera: ¡es un verdadero ritual! Puesto que reúne a las *mujeres* de la casa, quienes van conversando y poniendo en su boca la

---

<sup>74</sup> Para conocer más sobre *los pajus*, dentro de la ritualidad de los Sarayaku, revisar: Sarayaku 2003. «El libro de la vida de Sarayaku para defender nuestro futuro.» En Antología del pensamiento indigenista ecuatoriano sobre el Sumak Kawsay. Sumak Kawsay Yuyay, de Hidalgo Antonio Luis, García, Guillén Alejandro y Guazha, Deleg Nancy (Eds.) Capitán, 77-102. Huelva y Cuenca: CIM, PYDLOS, FIUCUHU, 2014.

yuca para mascarla y fermentarla con su saliva, luego mediante el acto de escupir la devuelven a la batea, las más pequeñas se acercan y a ejemplo de las mayores van aprendiendo, toman pequeñas porciones de la yuca macerada y la van mascando. La dejan enfriar y la guardan en una tinaja, en Kichwa “as[w]a churana manga o shinquillu manga” (N. Whitten 1987, 111), para que esté siempre fresca, a disposición de todos en casa y como bebida de bienvenida para los visitantes, por tradición se mantiene en una tinaja grande, ya que el barro acelera su proceso de fermentación, infortunadamente hay cocinas donde la chicha es almacenada en recipientes plásticos.

La *fiesta de la Uyantza* es un tiempo de encuentro muy importante en el que se reúnen las *mujeres* para elaborar la *cerámica*. En los primeros días organizan la minga de leña y recogen el *manka allpa*. La leña debe ser suficiente para la quema de todas las vasijas, el proceso de cocción se realiza al aire libre armando una fogata con palos y ramas que cubren todas las figuras, una vez cocidas, -se limpian e inmediatamente empieza a aplicarse el *shilquillu*.

Con el *manka allpa* comienzan a tejer las tinajas para fermentar la chicha; los purus y las mukawas son decorados con figuras, en Kichwa: “*jista puru*, [...] vasija de fiesta o *sisa puruhua* vasija de flores” (N. E. Whitten 1987, 111) para brindar chicha a cada uno de los hombres que ha salido de cacería, por esta razón la fiesta congrega en torno al tejido a las *mujeres* porque es necesario que haya suficientes vasijas para brindar la chicha. Al finalizar la fiesta, es tradición romper las *cerámicas*, como una despedida llena de alegría<sup>75</sup>, pero en los últimos tiempos éstas se entregan como recuerdo a los visitantes y tan solo se rompen unas pocas.

## 2. Awashka Manka Allpa<sup>76</sup>

*Sonrió, puso el chalo en su cabeza, alistó su pala, su machete, preguntó si estaba lista, y empezó a andar...*<sup>77</sup>

La *cerámica*, es manifestación de un saber tejido en las manos de la *mujer*, inicia con su andar hasta el terreno adecuado para recoger el *manka allpa* y, en diálogo

---

<sup>75</sup> Conversación con Ena Santi (2016).

<sup>76</sup> En Kichwa. Traducción al castellano: tejido de barro.

<sup>77</sup> Apartes sobre mi andar por Sarayaku junto a Lila Cisneros que me invitó a emprender camino a su lado para recoger el *Manka Allpa* y empezar a tejer.



respetuoso le pide permiso a la dueña de la mina para cavar, coger y depositar en su chalo, estando lleno lo pone en su cabeza y emprende camino de regreso a su casa. Así inicia el ritual para el tejido de la *cerámica* entre las Sarayaku, un campo de creación que es su privilegio, de abuelas a nietas su energía creativa se comparte para aprender a trenzar el *manka allpa* que se transforma en hermosa mukawa, tinaja<sup>78</sup>, manga<sup>79</sup> *ollas* y callana *plato*.

*Empezamos a alejarnos de su casa, avanzamos por el bosque hasta llegar a la mina donde Lila y Jazmín descendieron, Lila giró su cuerpo y junto con una seña en su mano derecha me dijo: -usted espere ahí no más, luego cortó tres hojas de palma que enseguida Jazmín puso ordenadamente en el fondo del chalo. Lila empezó a echar machete para despejar la zona, esperó un momento y fue cogiendo porciones de manka allpa que exprimía entre sus manos para sacar el exceso de agua, terminó de llenar el chalo, enjuagó sus botas y sus manos, se inclinó y con ayuda de Jazmín pasó por su frente el lazo del chalo que lleno de barro descendía por su espalda, que mantenía erguida y con su rostro sonriente me indicó que ya tomábamos el camino de regreso a casa.*



22 Jazmín Gualinga y Lila Cisneros, Mina de Manka Allpa Pueblo Kichwa de Sarayaku, Serie “mujeres y Barro” n. 5 y 6, Autoría propia, Archivo personal, 2015

*Entrando a casa descargó el chalo, -¿cansada? le pregunté, me dijo no, e inmediatamente sonrió. El manka allpa que había recogido era color gris, estaba muy fresco y bastante húmedo, le pregunté por el color, me explicó que era especial para mukawas y me invitó a seguir hacia la parte de atrás de su casa, donde tenía costales grandes llenos de barro protegidos por encima con bolsas *fundas*: había barro amarillo y gris y una caneca con barro amarillo en remojo, muy seguramente endurecido por el ambiente. Tomó una parte del manka allpa gris que ya estaba listo*

<sup>78</sup> En kichwa “*tinaja o asua churana manga o shinquilla manga*” (Whitten 1987, 111).

<sup>79</sup> En kichwa “*yanuna manga, olla [para] cocinar, yacunda, la olla [para] la huayusa, [y] uchu manga, la olla para cocinar con aji*” (Whitten 1987, 111).

para empezar a tejer y me alcanzó una parte, al tocarlo pude sentir que estaba en el punto exacto  $\neg$ el que acababa de traer tenía que ser limpiado y pasar por el proceso de secado para poderlo trabajar, así que trabajamos con el que ya estaba listo $\neg$ .

Allí, en su interior, la madre se reúne con sus hijas, sobrinas y nietas, para amasar, guardar y dejar reposar el *manka allpa*, toma en sus manos una parte de aquél que había recogido en días pasados y que está listo para ser tejido, sí, porque éste no es moldeado en el torno, son las manos hábiles de *la mujer* las que dan forma a cada figura mediante la técnica del cordel. La tecnología<sup>80</sup> cercana a la pequeña industria empleada en gran parte de talleres de *cerámica*, aún no hace parte, de este espacio. A lo largo de la tradición trabajan el *manka allpa* con su propia tecnología, con recursos que han ido cogiendo del bosque, transformados con su ingenio y creatividad, convirtiéndose en sus herramientas.

Al día de hoy, de los mil doscientos<sup>81</sup> habitantes de Sarayaku, en total hay setecientas *mujeres*, cuatrocientas cincuenta son *mujeres adultas*, doscientas cincuenta son *mujeres jóvenes y niñas*. Todas conocen el proceso de la *cerámica*: es un saber transmitido principalmente en la casa y reforzado en la Unidad Educativa Sarayaku, escuela ubicada en el territorio Sarayaku, donde la formación está basada en el Sistema de educación intercultural bilingüe que implementó el Gobierno Ecuatoriano mediante la Ley Orgánica de Educación Intercultural del 30 de marzo de 2011. Sin embargo, durante mi estadía en la comunidad, no tuve la oportunidad de conocer los procesos de enseñanza de la *cerámica* en los niveles de educación: básica y bachillerato, únicamente con las niñas más pequeñas que asisten al inicial 1 y 2, donde Ena es profesora. Pero desde mi mirada veo, sin lugar a dudas, donde se transmite y cultiva este saber es la casa, allí junto a la madre, hermanas, tías y abuelas, es donde la cotidianidad hace fluir ese aprendizaje.

Acercándome al concepto de: casa-adentro, propuesto por Juan García (2010), es maravilloso ver cómo en cada casa las *mujeres* están trabajando la *cerámica*: una

---

<sup>80</sup> La realidad de las *mujeres* Sarayaku que trabajan “casa afuera” (Salazar 2010, 141) el tejido de la *cerámica*, específicamente en la ciudad de Puyo, vislumbra la llegada de elementos como el torno y hornos, para la quema de varias figuras. Puede ser que suceda en un tiempo no tan inmediato y se acuda al empleo de estas herramientas, más aún si el fortalecimiento del comercio empieza a exigirlo, hecho que no debe sorprendernos cuando el tránsito de piezas de *cerámica* en la comunidad, desde hace un tiempo circula por el mercado de capitales, permitiendo a las *mujeres* y a sus familias tener un ingreso que les permita habitar la ciudad con una lógica distinta a la vida que “casa adentro” (Salazar 2010, 113) tiene *Sarayaku*.

<sup>81</sup> Estos datos  $\neg$ son una aproximación $\neg$  han sido aportados por Hilda Santi, mediante nuestra conversación vía Skype, realizada el día 25 de mayo de 2016.

acción creativa que se realiza a la vez al interior de cada casa y atraviesa todo el territorio como un acto de “reafirma[ci]ón” (Albán, Achinte 2007, 3). En mis recorridos desde el centro de Sarayaku hacia el colegio, mi mirada iba siguiendo a lo lejos el interior de las casas, allí veía sentada a una o dos *mujeres*, amasando el barro y re-creando su saber-hacer.

*Tomó suficiente manka allpa para empezar a tejer dos mukawas y una pequeña tinaja. No hacía falta tener butacas con patas largas, ni mesa para disponer sobre ésta el barro y empezar a amasar, había tres butacas en madera elaborados por su esposo Francisco –bastante bajos–, en uno de ellos Lila se sentó y tomó el manka allpa, primero lo separó en dos partes, luego lo amasó y dividió porciones más pequeñas, todas del mismo tamaño, tomó una de éstas y amasándola empezó a cerciorarse que no tuviese ninguna piedrita y estuviese limpio, así siguió con todos los fragmentos. A la vez, los iba calentando para trabajar con más facilidad, yo disfrutaba viendo la flexibilidad del barro entre sus manos, reflejo de la sabiduría que encontraba en Ella.*



23 Lila Cisneros, Amasado y distribución de Manka Allpa, Elaboración de Mukawa, Pueblo Kichwa de Sarayaku, Serie “mujeres y Barro” n. 7 y 8, Autoría propia, Archivo personal, 2015

*Mientras alistaba el tejido, me miró, sonrió y me dijo: usted también puede trabajar. –Le dije: nos une el trabajo de la cerámica.*

En el tejido de mukawas y tinajas, las *mujeres* comienzan trabajando la base, el tamaño de ésta está directamente relacionado con el de la vasija que se va modelar: pequeña, mediana o grande. A partir de la técnica del cordel, los cordones de *manka allpa* se extienden uno a uno desde la base en forma ascendente.

*Trabajando la base para una mukawa pequeña, tomó una parte entre las palmas de sus manos, con movimientos circulares formó una esfera que luego aplanó por presión, la puso a girar sobre un pequeño retazo de madera liso para pulirlo por los bordes, terminó de aplanarlo, girándolo y presionándolo con sus dedos –como pinzas–, estando listo lo puso sobre la tabla, las demás partes las fue alargando sobre*

*otra tabla, ejerciendo cierta presión con su mano izquierda mediante movimientos cortos hacia adelante, hacia atrás y hacia los lados, hasta formar rollos de veinticinco o treinta centímetros aproximadamente.*



*24 Lila Cisneros, Formación de rollos y tejido de Manka Allpa, Elaboración Mukawa, Pueblo Kichwa de Sarayaku, Serie "mujeres y Barro" n. 9, 10 y 11, Autoría propia, Archivo personal, 2015*

*Llevó sobre sus piernas una tabla, en ésta puso el círculo que había modelado para la base, tomó el primer rollo, sosteniéndolo de un extremo con su mano izquierda lo mantuvo hábilmente estirado hacia arriba –impidiendo que éste se partiera–, a la vez, con su mano derecha, empezó a unirlo a la base por el otro extremo, iba haciendo presión con sus dedos y girando la base hasta que se completó el primer giro, cortó el sobrante e inició con éste el segundo giro, continuó uniéndolo por presión a través de sus dedos, hasta que terminó el primer rollo –era apenas el comienzo del tejido, por lo cual, el largo del cordel alcanzó para un giro y medio. Ya que a medida que va creciendo el tejido de la mukawa, su diámetro es mayor–. Tomó el segundo cordel y continuó el tejido siguiendo la ruta que trazó con el primer rollo, en un espiral ascendente que fue ensanchando sutilmente, en total empleó cinco rollos para tejer una mukawa mediana.*

En el tejido de la mukawa, *la mujer* va ampliando apacible, el diámetro desde la base hasta la boca, la pericia que tiene en sus manos se manifiesta en el modelado, en la terminación pulida y delicada de las vasijas, claramente su habilidad trasciende el manejo del torno y el vaciado por molde, su *hacer-creador* lleva implícito su propio sistema de proporciones, el más idóneo, que define el tamaño para la mukawa pequeña, mediana o grande, para el puru y la gran tinaja.

*La presión que ejerció con sus dedos sobre el manka allpa fue transformando el espiral de cordeles en una mukawa. Se levantó y trajo un trozo de pilche –o totumo– y unos recortes<sup>82</sup> de hojas de maíz, herramientas para pulir por dentro y por fuera el*

---

<sup>82</sup> El recorte de hoja de choclo, puede tener alrededor de unos diez centímetros de largo, se emplea doblado por mitad como pasando un fragmento de lija de agua por los bordes de la mukawa.

*tejido. Empezó a pasar el pilche por la parte de afuera, de la base hacia arriba, con su otra mano como soporte sostuvo el interior cuidando que el tejido no perdiera su forma, luego continuó alisando el interior sosteniendo con la palma de su mano la pared externa.*



25 Lila Cisneros, *Pulida con pilche, Elaboración Mukawa, Pueblo Kichwa de Sarayaku, Serie "mujeres y Barro" n. 12 y 13, Autoría propia, Archivo personal, 2015*

El pilche es de una textura lisa, un material firme que permite pulir y alisar la mukawa, va borrando las huellas que –con la presión de sus dedos– *la mujer* ha marcado durante el tejido. Su paso es continuo, como raspando suavemente las paredes de la mukawa ya que éstas son bastante delgadas. Esta herramienta tiene cierta curvatura que facilita el alisado en el fondo, donde el diámetro es menor, por ejemplo en una mukawa pequeña puede alcanzar tan solo los 4 centímetros.

*Con la punta de sus dedos*<sup>83</sup> retiró los excesos de manka allpa que aún estaban en toda la boca, sumergió en un poco de agua el trozo de hoja de maíz y lo pasó limándola suavemente. Así quedó finamente pulida. La puso sobre una tabla resguardada bajo la sombra del techo de paja toquilla de su casa donde la humedad de la pieza poco a poco se va perdiendo.

Cuando la mukawa está en un buen punto de secado –o de dureza de cuero–, aproximadamente dos días después de haber sido tejida, se afila –o bruñe– con el pilche y se recubre de engobe rojo con ayuda de una espuma, de acuerdo con Dorothea Whitten el color de éste “generalmente [es] blanco” (D. Whitten 1981, 211), se deja secar y nuevamente se pule con una piedra de río que esté bien lisa, la piedra se pasa por toda la superficie buscando quitar cualquier sobrante, queda completamente pulida, de una textura muy fina y con cierto brillo, para luego trazar su expresión personal, sus conocimientos y sueños a partir de las graffías que con mucha precisión

---

<sup>83</sup> Otra forma en que la *mujeres* finalizan el tejido y lo emparejan es “pellizcando el borde; cerrándolo con los labios y los dientes, sin dejar señal alguna” (Whitten 1987, 112).



las *mujeres* delinear simétricamente por dentro y por fuera de la mukawa, a partir de tres colores tradicionalmente utilizados: rojo, blanco y negro.



26 Mukawa pulida y pintada, (fase dureza de cuero, lista para la quema), Elaboración Mukawa, Pueblo Kichwa de Sarayaku, Serie "mujeres y Barro" n. 14, 15 y 16, Autoría propia, Archivo personal, 2015

Finalizada la pintura, Lila alistó el fogón, *“el mismo que utiliza para cocinar la comida, formado por tres palos grandes de leña”*, sobre éste puso un recipiente de barro hueco en la base *“lo que alguna vez fue una vasija de barro”*, en su interior ubicó la mukawa boca abajo, ésta empezó a calentarse y se oscureció, en ese momento vertió sobre ella una buena cantidad de ceniza hasta que la cubrió completamente, alrededor de unos treinta minutos<sup>84</sup> la dejó al fuego, agarró dos machetes y apoyada en la hoja de éstos, asida por los costados la retiró del fuego, la sacudió para vaciar la ceniza y con un trapo terminó de limpiarla; sacudió también la vasija hueca, sobre ésta puso la mukawa e inmediatamente comenzó a recubrir toda la boca con shilquillu *“goma natural”* empleado para darle brillo, esperó un poco para que éste se fijara bien, la giró, empezó a pasarlo por toda la parte externa y finalizó recubriendo el interior de la mukawa. Todo este proceso lo hizo estando la vasija caliente, porque en frío el shilquillu no queda adherido. Terminada la mukawa la dejó enfriar y la llevó junto a otras que había trabajado en días anteriores a nuestro encuentro, había quedado lista para brindar chicha o para vender en Puyo *“en realidad no supe la ruta que seguiría!”* En conversación con Ena Santi, conocí que para lograr una mukawa más resistente, debe cuadruplicarse el tiempo de cocción, ya que, generalmente este proceso se lleva a cabo para las vasijas destinadas para la venta, las cuales, por las condiciones de transporte necesitan ser más fuertes.

<sup>84</sup> El tiempo de temperatura es muy importante aquí, para evitar que al aplicar el *shillquillu*, la *cerámica* se cuartee.



27 Proceso de quema (sobre fuego de leña y recubierta por ceniza) y Aplicación de shilquillu, Elaboración Mukawa, Pueblo Kichwa de Sarayaku, Serie "mujeres y Barro" n. 17, 18, 19, 20, 21 y 22, Autoría propia, Archivo personal, 2015

La chicha se conserva y fermenta en tinajas de aproximadamente setenta centímetros de alto y cuarenta centímetros en su diámetro mayor; durante la época de fiesta se elaboran pequeñas tinajas o *puru* para beberla, tienen alrededor de veinte centímetros de alto y quince centímetros de diámetro. Se pintan a dos colores rojo y blanco y su interior se ahúma con ceniza.

*Pasados tres días, acordamos reunimos para tejer una tinaja pequeña o puru. A mi llegada, Lila ya había separado el manka allpa, uno con piedritas, diferente al de la mukawa; alistó cordeles de unos veinte centímetros de largo y comenzó a tejer con mucha habilidad la base, tomó luego un trozo de pilche y empezó a pulirla por fuera, de abajo hacia arriba, luego pulió el interior como formando una curvatura ↯ similar a la de una copa↯. Fue recortando la boca con las puntas de sus dedos, diestros para emparejarla y adicionar uno a uno los cordeles con los que continuó trenzando la parte superior, angostándola gradualmente en proporción con la base. Hacía dos giros, pausaba para pulir y seguía tejiendo, ↯ya que el fondo de la tinaja es profundo y su boca angosta. Lila alternó estas dos acciones: tejer y pulir, con esto le dio firmeza a las paredes de la vasija↯. Luego empezó a trabajar la parte final y formó la boca de la tinaja. Sostuvo con su mano izquierda la parte interior, mientras con su dedo índice derecho fue borrando las uniones de los últimos cordeles que tejió para crearla, esparció cuidadosamente el manka allpa, repetidas veces, sin dejar vetas suprimió las uniones de los últimos cordeles fundidos en la plasticidad del barro. Mojó el pilche y amplió un poco la abertura formando un saliente. Ya pulida, quedó lista la pequeña tinaja; en los días siguientes el paso del aire transformó la elasticidad del manka allpa en dureza de cuero: lista para ser bruñida, pintada y quemada.*



28 *Puru (tejido y pulido)*, *Elaboración Mukawa, Pueblo Kichwa de Sarayaku, Serie "mujeres y Barro"* n. 23, *Autoría propia, Archivo personal, 2015*

Para la elaboración de tinajas grandes, las paredes se trabajan gradualmente, manejando tiempos de secado que permiten adicionar poco a poco el *Manka Allpa* sobre la parte trabajada, que a la vez sirve como soporte. Una *mujer* puede demorar “hasta quince días” (Sjöman 1992, 346) en el proceso de elaboración de *una* tinaja grande.

Para la pintura las *mujeres* aplican inicialmente dos colores, rojo para la base y blanco para el cuerpo de la tinaja. Sobre la pintura blanca hacen trazos horizontales, verticales y diagonales muy finos con pintura negra, además bosquejos de animales, dejan secar y preparan el fogón para la quema, para ello ubican la tinaja encima de otras tinajas que ya no se utilizan –posiblemente porque se han quebrado– y la recubren toda con leña. Una vez cocida, la parte exterior es recubierta con shilquillu. Finalmente para la impermeabilización aplican “‘pungara’ [o] cera fabricada por abejas silvestres: ‘putan’” (Sjöman 1992, 353), otra forma de recubrir su interior es a partir del “alquitrán de árbol [y] savia de caucho cocido” (Whitten 1987, 117), con éstos se forma una goma espesa que se esparce con un palo aun cuando la tinaja está caliente.

En la *cerámica* Sarayaku la mukawa es elaborada específicamente para beber la chicha, la tinaja para guardarla y fermentarla –aunque en tiempo de fiesta también se hacen tinajas pequeñas para tomar en ellas la chicha–, la manga está hecha para cocinar la yuca y la callana reservada para servir la comida.

De acuerdo con Lila Cisneros ni la callana, ni la manga se pintan “*solo se ahúma, no se le aplica shilquillu, el solo humo le da el brillo al interior*”<sup>85</sup>. *Los antiguos: mis abuelos y mi mamá, solo sabían cocinar con callana, cocinaba la yuca para la chicha en unos como éstos pero grandes –extendiendo sus manos me indicaba*

---

<sup>85</sup>Dado que en el proceso de cocción la callana y la manga se cosen boca abajo, la parte interna recibe el humo directamente oscureciéndose completamente.



*que eran más amplias que la que tenía en casa*¬, *en ésta* ¬*una manga pequeña*¬ *cocinaba arroz, carne, uno puede hacer caldo, menestra y queda de buen sabor ¡riquísimo!*”<sup>86</sup>. Aunque en mi encuentro con Lila, pude disfrutar la comida servida en callana, no obstante ésta fue preparada en olla de aluminio, no había manga sobre el fogón.

Sin embargo, en la actualidad el uso de la manga y la callana es muy escaso en los *huasi* ¬hogares¬, de igual manera se emplea el pilche ¬que es extraído de la calabaza o totumo¬ para servir la chicha, pero a los hombres no les gusta beberla en este recipiente, así lo conocí en diálogo con José Santi<sup>87</sup>, ya que es muy significativo para un hombre Sarayaku que una *mujer* le brinde chicha en una mukawa, sobre todo cuando ésta ha sido hermosamente trabajada, ello es un halago, lo enaltece.

*Acercándose el momento de cerrar nuestro encuentro, Lila tomó uno de los cordeles que había alistado para la pequeña tinaja, pero que no necesitó. A partir de éste tejió el cuerpo de un lagarto, de quince centímetros de largo, sin estructura alguna* ¬*vacío en su interior*¬, *dejó abierto uno de sus extremos y con gran habilidad formó la cabeza, luego apoyó ambas figuras sobre una tabla lisa y empatando el cuerpo dentro de la cabeza los unió, eliminó cualquier exceso de material esparciendo con sus dedos el manka allpa, así los integró. Estando listo el cuerpo del lagarto, modeló los ojos a partir de dos pequeñas esferas de barro amasadas entre el pulgar y el índice, humedeció sus dedos y siguió puliendo todo el tejido. Al instante cogió una cantidad mayor de manka allpa, moldeándola entre las palmas de sus manos, formó dos pequeños cuernos, cada uno con tres picos en el lado más ancho, los unió a cada lado del cuerpo un tanto atrás de la cabeza. Finalmente, de un tronco arrancó una astilla pequeña de madera y la atravesó en la boca del lagarto para abrir su mandíbula.*

Pasarían dos o tres días hasta que la figura del lagarto estuviese en dureza de cuero para ser pulido, pintado y quemado. Dado que el proceso de cocción se realiza a fuego de leña, la temperatura que se alcanza está alrededor de los “800-980 grados C°” (D. Whitten 1989, 215).

---

<sup>86</sup>Encuentro con Lila Cisneros, en su casa, en Sarayakillu el día 5 noviembre de 2015.

<sup>87</sup>José Santi, es un joven Sarayaku, que dentro de la comunidad su desarrolla trabajo en el área de comunicaciones. Sobre el tema conversamos vía Skype, el día 25 de mayo de 2016.



29 *Manos tejedoras, Lagarto tejido y pulido, Pueblo Kichwa de Sarayaku, Serie "mujeres y Barro" n. 24, Autoría propia, Archivo personal, 2015*

## 2.1. Llamkanakuna<sup>88</sup>

Su saber-hacer deviene de “*Nunguli* [que es] el espíritu femenino, [la] dueña de la tierra, de los cultivos [en la chakra] y de la arcilla para fabricar la *cerámica*” (FLACSO 2005, 52) (Énfasis añadido). Esto reafirma la conexión entre la tierra y la *mujer*, ligada a la fertilidad, la creatividad, portadora de un conocimiento que trasciende la habilidad manual y se manifiesta en una grafía plasmada en el cuerpo de las *cerámicas*.

Alrededor del *manka allpa* existen diversas historias transmitidas oralmente por las abuelas, particularmente a Ena, su abuela le enseñó que con *manka allpa* nunca se juega porque éste tiene dueña. Y por medio de un antiguo relato me explicó el poder de *manka allpa* *apa* o *anciana de barro*:

Había estado una señora embarazada y otras han sabido hacer lindas mukawas y tinajas, pero la otra señora no ha sabido hacer, por lo que su marido le ha reclamado diciéndole:

– ¿Tú, por qué no puedes hacer mukawa, ni tinaja como otras *mujeres*?

– Y ella le ha dicho: – porque no conozco.

Ha habido una fiesta y han invitado a *la mujer* embarazada como ayudante. Mientras otras *mujeres* se han ido a coger bastante *manga allpa*, al momento que ven que *la mujer* se acerca, cierran el espacio y lo cubren todo con palos y piedras, entonces *la mujer* piensa:

– ¿Dónde voy a coger? ¿Por qué me humillan tanto? Así que se ha puesto a llorar buscando el *manka allpa*, pero justo en ese momento sale de la mina una viejita, una anciana y le dice:

– Ni llores, a ti te envidian tanto, yo soy dueña de *manka allpa* y quiero ayudarte,

*La mujer* se ha quedado asustada viéndole y la anciana le ha dicho:

– Puedes pegarte a mi espalda, quiero cargarte, pero *la mujer* seguía con miedo

<sup>88</sup> En Kichwa. Traducción al idioma Español: herramienta.

¬No, no.

¬Quiero, ayudarte.

Finalmente *la mujer* se trepa y en un instante la anciana la lleva dentro. Adentro habían lindas *cerámicas* de gran calidad, ha habido muchas cosas. Y le ha dicho la anciana: ¬esto son mis cosas, lo he elaborado yo, nuevitos, ahora escoja, para que usted lleve.

¬Y *la mujer* se ha quedado fría y le ha dicho: ¿cómo voy a llevar, si aquí adentro no hay camino? ¿Cómo voy a salir?

¬Por eso no se preocupe, escoja

¬Y *la mujer* empieza a escoger, esto, esto quiero y lo mismo las mukawas.

¬Y luego le ha dicho, vuelta pégate en mi espalda y cierre los ojos.

¬Y *la mujer* se pega, cierra los ojos y está afuera y las tinajas también, todito ha estado afuera. Empieza a llevar a su casa, su marido se ha ido a hacer casería. Hasta regresar el esposo, ella ya ha hecho tres tinajas de chicha.

¬Antiguamente [explica Ena], no sé cómo lo han hecho, pero ese rato han sabido hacer tres tinajas: una ha sido de guarapo, otra de chicha de maní y otro chicha de maíz. Y llega el marino y ella empieza a brindarle en lindas mukawas y el esposo ha quedado admirado.

¬ ¿Quién te dio haciendo?

¬A ella la viejita le había dicho: no avisarás a nadie, así te pregunte tu esposo no avisarás a nadie, si tú avisas van a terminar todas las mukawas y nunca vas a poder hacer y *la mujer* ha aceptado.

¬Cuando llega su marido, ella no ha conversado nada. Y las otras *mujeres* han quedado bien envidiosas y le preguntaron: ¿dónde has conseguido? Y ella responde:

¬Yo hago

¬ ¿Cómo, si tú no has sabido hacer? Nosotras sabemos hacer mejor que usted

¬Pero, *la mujer* siguió diciendo, yo las hago.

¬Sin embargo, las *mujeres* seguían incrédulas, por lo que acodaron hacer bastante chicha e invitar a *la mujer* y a su esposo. Le hacen tomar bastante chicha, hasta que la han hecho chumar [emborracharse] y *la mujer* empieza a decir:

¬A mí, me dio ella.

¬Ha conversado. Así que al día siguiente otras *mujeres* se han ido corriendo, pero no había nada ahí, no se asomaba nada.

¬Al regresar *la mujer* a su casa, de las lindas tinajas que tenía ya no había nada, se ha dañado, se ha roto, ya no quedaba nada.

¬A partir de ese momento, cuando se van a recoger, saben decir: *manka allpa apa*, es decir ¿puedes dar más?<sup>89</sup>

Como éste, hay varios mitos entre las *mujeres Sarayaku* alrededor de la conexión *mujer*-barro y cada uno es transmitido a sus hijos, fluye desde su imaginación y su creatividad, así en una de esas historias cuentan cómo a través de los sueños “*manka allpa* [visita] a las *mujeres* a soñar con ella. [Y en el] sueño, mete la mano en su vientre sacando arcilla para confeccionar la *cerámica* que decorará con los rasgos característicos de los animales de su entorno[,] rasgará la corteza de un árbol llamado shillkillu [...] con el cual barnizará [y] de un soplo mágico incandescente fraguará su recipiente” (Rostain, y otros 2014, 88) (Énfasis añadido).

---

<sup>89</sup> Registro audiovisual. Mito narrado por Ena Santi, ciudad de Puyo, Ecuador, 14 de noviembre de 2015.

Sin lugar a dudas, la fuerza creadora de las *mujeres*, viene cargada de su inventiva, ésta también se hace manifiesta durante el proceso de preparación de herramientas y pinturas, identificación y selección del *manka allpa* para elaborar diversas vasijas, recolección y preparación de barnices, todo ello en un tiempo previo al proceso de tejido, pulida, pintura y quema de la *cerámica*.

La preexistencia del *manka allpa* como materia, hace posible la *cerámica* Sarayaku, el conjunto de vasijas y figuras propias de esta cultura. Su presencia se esparce a lo largo del suelo terrestre, sus características están determinadas por las condiciones del territorio del que se extrae, particularmente la provincia de Pastaza se caracteriza por ser un bosque tropical lluvioso y a lo largo del territorio se encuentran bastantes zonas húmedas que proveen un *manka allpa* demasiado limpio, que define su alto nivel de plasticidad. En otras franjas, lo hay con mayor cantidad de arena y piedras que actúan como desgrasante o antiplástico ya que reducen su plasticidad y permiten mayor resistencia del objeto durante el tiempo de quema: éste es ideal para el entramado de la manga y la tinaja. Así mismo, el nivel de pureza define el color del objeto en el momento de la quema, particularmente aquellas “arcillas rojas [tienen] óxido de hierro y la quema resultante puede ser un rojizo más claro o más oscuro, según la cantidad de óxido” (Sondereguer y Marziali 2001, 16).

El *manka allpa* recogido tiene determinadas características idóneas para la formación de cada vasija: el de color gris es para el tejido de mukawa y el blanco para tinajas. Para la mukawa debe estar muy limpio, despojado de piedras y ser bastante dúctil, ello permite hacer un tejido muy fino, por el contrario para la tinaja y la manga, éste lleva piedras y arena<sup>90</sup> que permiten tejer fuertemente todo su contorno, ya que en el interior de la tinaja se incorpora gran cantidad de chicha y en la manga se cocina bastante yuca, plátano, arroz, por lo que deben tener muy buena consistencia.



30 *Manka Allpa* (almacenado en bolsas para conservar humedad), Pueblo Kichwa de Sarayaku, Serie “*mujeres y Barro*” n. 25, 26 y 27, Autoría propia, Archivo personal, 2015

<sup>90</sup>En ocasiones emplean como desgrasante ceniza de la corteza de árbol apacharana.

Una tabla lisa como soporte para moldear el *manka allpa*, un fragmento de pilche<sup>91</sup> extraído de una calabaza es la herramienta para dar curvatura e ir puliendo todo el tejido, además de una piedra de río que esté lo bastante lisa para no maltratar la superficie, un pequeño recorte de hoja de maíz humedecida es útil para pulir la boca de la mukawa, la perspicacia e ingenio heredados por *la mujer Sarayaku*, se hacen también palpables en la hechura de los pinceles armados a partir de su propio cabello, como haciendo ataditos de pelo: unos largos, otros un tanto menos y perfilados con diferente calibre, posibilitando infinidad de trazos definidos en magníficos diseños inspirados en la selva.



31 Pinceles, pilche, espuma, hoja de mazorca y piedra con arcilla para pintar, Lila Cisneros alistando sus pinceles, Pueblo Kichwa de Sarayaku, Serie “mujeres y Barro” n. 28 y 29, Autoría propia, Archivo personal, 2015

Las pinturas devienen<sup>92</sup> de diversas arcillas esparcidas a lo largo del suelo Amazónico, sus colores son rojo, amarillo, gris, blanco y negro. La “arcilla amarilla [proviene] de Villano [en Curaray]” (Rostain, y otros 2014, 48), la “roja, [presente en el territorio Sarayaku] existe en tres tonos distintos[:] del claro al más oscuro – quilluallpa, colorallpa y pucallpa [la pintura] blanca ‘ruyajallpa’ [es traída] del sur, cerca de la frontera peruana [y] la negra ‘yanallpa’ [desde] Curaray” (Sjöman 1992, 347). Luego de su recolección, las *mujeres* preparan las arcillas para la obtención de los engobes, las “remojan” (347) y maceran.

Ya preparadas, son puestas en pequeñas cantidades junto con un poco de agua, en el fondo de una piedra de río, con figura similar a un mortero o cuenco pequeño, allí junto con un poco de agua, está lista para aplicar sobre las vasijas. Es un proceso pausado, en el que solo el conocimiento heredado permite saber las proporciones de arcilla y de agua que con precisión permiten que el engobe no quede muy aguado; la

<sup>91</sup> En kichwa “*huihuishu pilche*” (N. E. Whitten 1987, 112).

<sup>92</sup> La investigación más reciente sobre la *cerámica* de la Amazonía Ecuatoriana, se puede ver el precio aproximado que en la actualidad pagan las *mujeres* por una porción de barro *cerámica*, “alrededor de 20 USD [veinte dólares] por una pequeña cantidad, este precio puede variar según la distancia recorrida y el medio de transporte utilizado” (Rostain, y otros 2014, 48).

báscula que permite calcular con precisión los gramos exactos para preparar el color, aquí no tiene lugar: la precisión hace parte de la sapiencia femenina.

La mukawa es revestida por un brillo natural y a la vez “impermeabilizante” (Sjöman 1992, 352) aplicado –únicamente– a las vasijas elaboradas para bebidas frías, esta resina se saca del árbol de shilquillu, que por espacio de tres meses es cosechado en el monte. Para impermeabilizar las tinajas se cubre el interior con “‘pungara’ [...] es una ‘brea’ o cera fabricada por abejas silvestres” (353).

## **2.2. Más allá de la belleza del dibujo trazado en las *cerámicas* Sarayaku. La inventiva femenina, impregnada en el barro tejido: un acto creativo cargado de significados**

¿Es posible aproximarme a la *cerámica* Sarayaku desde una mirada artística? Exige abordar una ruta otra, distante del campo arqueológico y antropológico, sus investigaciones han dado un aporte significativo en el conocimiento de la historia de vida de diversos grupos humanos y las geografías que transitaron, han permitido reconstruir la memoria de su estructura cultural, su realidad social, económica y política. Abordarlo desde lo artístico es un acto divergente, y considero que muy pocas veces es analizado, quizá porque aún no reconocemos y tampoco deseamos ver que existe un proceso creativo que surge en las prácticas comunitarias realizadas “casa-adentro”, conceptualmente cargadas de significados y ligadas a su mirada de mundo (Salazar 2010, 113).

La labor de tejer el barro y pintar en él la espiritualidad de su pueblo, su mirada como *mujer* portadora de un saber y memoria viva de su cultura, no es visto como una acción creativa, sino como algo innato al ser *mujer*, vale decir naturalizado. Es ésta una mirada que desconoce la grandeza de este acto, su fuerza conceptual, su vínculo con: lo ritual-ceremonial, el saber femenino, el trabajo en la chakra y la tradición oral del Kichwa, resguardado a partir de la palabra conversada, todo ello constituye un relato-relacional que *la mujer* a través del dibujo narra en las *cerámicas*.

A la vez, hace evidente la necesidad de sobrepasar primero la idea de la belleza pura, de la figura *cerámica* como soporte de una hermosa pintura, que a su vez, cumple con una función decorativa, o la de la vasija elaborada solo con un fin utilitario.

Percepciones que no permiten comprender el mundo de significados que envuelven a la *cerámica* Sarayaku, desconocen su verdadero sentido dentro de la comunidad y minimizan su valor ritual. Es imprescindible sacarla de este lugar, reconociéndola como portadora de una memoria viva desde la propia grafía de las *mujeres* Sarayaku.

Teniendo claridad sobre ello, me he propuesto: aproximarme a su iconografía para ver la simbología inmersa en estas figuras, conocer el conjunto de significados trazados entre líneas de color rojo, negro y blanco, aproximarme a una descripción desde sus relaciones con el mundo espiritual, hacer un recorrido por la estética del *manka allpa* tejido, pintado y quemado que trasciende el concepto de belleza occidental, por cuanto está ligado a la exaltación de la habilidad femenina, a su saber-hacer y a su uso definido casa-adentro y, resaltar el valor artístico de la acción creativa como manifestación de la expresión poética femenina.

Acercarme al mundo de símbolos –a la iconografía– trazados en las *cerámicas* inicia conociendo cómo en la cosmovisión Sarayaku cohabita el mundo de la selva viva con el mundo de los sueños, estos espacios están presentes en la memoria visual de las *mujeres*, hacen parte de su visión de mundo, donde se resguarda la concepción mítica en torno a las tres almas femeninas que *la mujer* da al *manga allpa*. La primera, emerge en el momento en que pule la vasija y de esa “piedra [emerge] *manka allpa aya mama* –alma de la arcilla dada por Nunghui. Los dibujos que decoran la muka[w]a, provienen de Nunghui: es de ella que las *mujeres* consiguen su propia habilidad, y es a través de ella, que su alma eterna vivirá para siempre” (N. E. Whitten 1987, 112) (Énfasis añadido), por tanto, camino de *reciprocidad* que surge entre Nunghui<sup>93</sup> y la *mujer*, quien a partir de la destreza que recoge en sus manos hace posible la perennidad del barro.

A través de su sabiduría femenina, desde su conocimiento en torno al tejido, la pintura y el dibujo, *la mujer* introduce en el barro la segunda alma: “*ahuashca huarmi aya*”. La tercera alma es “*huarmi huasimanda aya tián*, [...] de la continuidad del hogar” o esencia de la existencia. Éste, es un instante pleno, lleno de fuerza, en él converge la introducción de las almas en el barro, con la grafía sobre el cuerpo de la vasija y los cantos que llegan al pensamiento “‘...*huarmi runa man’*...’ *la mujer*, es una persona’ [así ella va cubriendo cada espacio de la *cerámica* con] el espíritu o el alma del poseedor del canto” (N. E. Whitten 1987, 113).

---

<sup>93</sup> Es “el espíritu principal del barro para [tejer] la *cerámica* y de la tierra” (N. E. Whitten 1987, 346).

Aquí, el proceso de dibujo y pintura están ligados a la fuerza femenina, a sus sueños, sus pensamientos y a su propia experiencia e inspirados en la relación con los seres espirituales, alcanzada en las visiones a través de la toma de alguna planta alucinógena como la ayahuasca. Así brota cada trazo pintado con color rojo, negro o blanco, de diferente tamaño y cargado de significado. De ahí que acercar el cuerpo, la mente y el corazón a la visión inmersa en cada línea, es sumergirse en un mundo lleno de conexiones corporales y espirituales, con un sentido propio que trasciende el acto de realizar una pintura hermosa.

Dentro de la simbología inmersa en el decorado de las figuras *cerámicas* habita un cosmos conceptual –estimulado por los pensamientos, sueños o cantos de la *mujer*–, formado por líneas de diferente color y tamaño, trazadas por ella con la precisión necesaria para crear su relato, en él la línea roja o “*mama churana* [es la imagen de] la continuidad femenina, ya sea como su ‘cuerpo’ o como su ‘vestimenta’ . [...] Paralela [a ella] una fina raya negra ‘*cari pintashca* o *cariaisana*’ [es la figura] del esposo o *turi pintashca* [la] del hermano”. Así la visión y la espiritualidad del mundo Sarayaku, se imprimen en el cuerpo de la vasija. Semejante a un escrito, la pintura surge aquí como una grafía que muestra la unidad femenino-masculino, la prolongación de este último es posible “únicamente a través del cuerpo de la *mujer*”, concepción que reafirma la existencia femenina y su fuerza creadora (N. E. Whitten 1987, 113).

Existen otros diseños en los que la línea definida como *mama churana* prevalece a partir de sutiles líneas negras llamadas “*aisana* [que simbolizan] la belleza masculina”, trazadas desde la base se extienden por todo el contorno de la mukawa siguiendo una trama de rayas paralelas, que narra las relaciones que se dan entre esposos o hermanos fundadas en el “calor familiar, [la] unidad y [...] continuidad de la esencia del linaje hombre y linaje *mujer*” (D. Whitten 1981, 212).

En su mayoría los trazos están basados en líneas rectas, muy finas, existen dibujos realizados que extienden el diseño de la línea interrumpiendo su continuidad para marcar ángulos de izquierda a derecha, en algunos de ellos está presente el símbolo del espíritu de “*Sungui* [...] señor del reino acuático [o el de] *Nunghui* [...] señor de la chakra y del barro” (D. Whitten 1981, 211). El primero como personificando al “río [y el segundo a] una inofensiva serpiente” (212). Ello muestra la variedad de formas esbozadas, infundidas en los innumerables seres que habitan el



espacio de la Amazonía, en éstos veo cómo el ritmo del río o el detalle de la piel de serpiente, inspiran múltiples bosquejos, de ahí que es clave reconocer su singularidad, sí bien son similares, el solo instante en el que fueron hechos, lo que inspiró a *la mujer* a hacerlos de una manera u otra forma, es definitivo para que sea único.



32 Mukawa mediana, detalle de su grafía, Elaborada por Lila Cisneros, Pueblo Kichwa de Sarayaku, Serie “mujeres y Barro” n. 30, 31, 32 y 33, Autoría propia, Archivo personal, 2015

En el interior de esta mukawa, el diseño escogido por *la mujer* es el cuerpo de una serpiente, definido a partir de una delgada línea negra que resalta junto a una blanca de mayor espesor, en ella el dibujo de la piel de una boa es formado a partir de un conjunto de líneas negras trazadas en torno a pequeños rombos rojos, surgidos a partir del fondo de la mukawa. El diseño de la piel de boa está muy presente en las pinturas, la peculiaridad de sus figuras inspira variados entramados de líneas. En su mayoría el decorado de las *cerámicas*, surge de la definición de esquemas extraídos del cuerpo de animales como: tortuga, lagarto, arañas, hormigas, serpientes, también se introduce la figura de la luna, el sol, monos o insectos, esbozados siguiendo un patrón general que se repite muchas veces, formado a partir de líneas muy finas que dibujadas con mucha exactitud se van extendiendo por todo el cuerpo de la vasija, revistiéndola.

Dentro del conjunto de símbolos graficados en la pintura de las *cerámicas*, el decorado recibe el nombre de “*huahua churana* vestimenta o cuerpo infantil”, en éste una corta línea roja es “*mama churana*”; un conjunto de líneas negras y cortas simbolizan los “*cuerpos de niños*” y “*pintashca*” son las líneas masculinas, largas y de color negro (N. E. Whitten 1987, 113).

El cuerpo de la mukawa tiene una textura lisa, formada a través del minucioso acto de pulida y bruñida, que a la vez logra que su estructura sea muy fina, sumado a ello su boca es delgada y su peso muy liviano, es trabajada en tres tamaños: pequeña, mediana y grande. Primero es recubierta con pintura roja o blanca, sobre ésta los bocetos guardados en la imaginación femenina son graficados con absoluta sapiencia, habida cuenta que, la delicadeza impresa en cada trazo proviene del dominio de la

técnica y del relato –que a partir del universo de significados propios de su cosmovisión, de sus experiencias y de sus sueños– ha construido.



33 Mukawa pequeña, detalle de su grafía, Elaborada por Lila Cisneros, Pueblo Kichwa de Sarayaku, Serie “mujeres y Barro” n. 34, 35 y 36, Autoría propia, Archivo personal, 2015

En la imagen, he registrado una pequeña mukawa tejida por Lila Cisneros mediante la técnica<sup>94</sup> del cordel, su cuerpo ha sido hecho a partir de un fino<sup>95</sup> barro gris y recubierto con engobe rojo, los dibujos delineados en ambas superficies han sido trazados con pinceles de pelo natural de diferentes calibres, elaborados para la aplicación del engobe negro y blanco, ha sido cocida sobre el fuego de la leña y cubierta con ceniza caliente por un tiempo aproximado de 30 minutos, revestida luego con shilquillu que protege su fina estructura, le da un brillo y realza los colores que la revisten.

Este cuenco, es elaborado especialmente para beber la chicha, su forma es semiesférica, sin bordes, su textura bastante lisa, con un acabado suave al tacto, bastante delicado, ha sido revestida de pintura roja y su cuerpo está decorado a partir de una serie de tramas geométricamente trazadas –probablemente– inspiradas en el pelaje de una boa.

Los dibujos que visten su contorno muestran trazos hechos con absoluta precisión, insinúan la aplicación de un sistema geométrico trazado con mucho cálculo y me llevan a recorrer con detalle cada trazo desde la abertura de su boca, resaltada con una línea blanca de 4mm de grosor que recorre todo su contorno, contiguo está el dibujo de una trama formada por cuatro líneas negras paralelas, cada una de 5cm de largo, a partir de éstas surgen seis rombos semejantes a las figuras que lleva en su piel una boa, cada rombo está formado por tres niveles de líneas negras y un fino trazo de color blanco delinea su contorno. Visualmente esta trama sugiere un andar, la simetría

<sup>94</sup> Como lo expuse antes, las *mujeres* Sarayaku solo trabajan el tejido por rollos o cordeles de barro.

<sup>95</sup> Un barro caracterizado por su alta plasticidad, limpio sin piedras, ni arena.

marcada en tramas homogéneamente graficadas propone un movimiento análogo al desplazamiento de la boa.

En su lado exterior, el contorno de la base sobresale delineado con pintura negra y de ella salen cuatro triángulos pequeños, por encima dos franjas formadas por un conjunto de líneas negras, junto a una gruesa línea blanca recorren su cuerpo, dibujando cada una un zigzag, arriba de éstas aparece nuevamente una línea blanca y una delgada línea negra demarcando la boca de la pequeña mukawa. Por último, de acuerdo con su tamaño, sus dimensiones son: 5cm alto x 12cm diámetro x 5cm base x 2mm espesor y su peso es de 150 gramos.

Esta pequeña tinaja o puru, elaborada especialmente para beber la chicha durante la fiesta, ha sido tejida por Lila Cisneros y pintada por Jazmín Gualinga. Para su elaboración Lila utilizó barro color gris, compuesto por piedras y arena para dar firmeza a las paredes, su forma es ovalada, angosta en la boca y con un pequeño diámetro en su base, de acuerdo con su tamaño, sus dimensiones son: 18 cm alto x 18,5 cm diámetro mayor x 7 cm diámetro en su boca y, su peso es 400 gramos.

Desde la base hasta alcanzar los siete centímetros de altura, está revestida con engobe rojo, el resto de su cuerpo con engobe blanco, sobre éste prevalecen diseños con pintura negra como un complejo texto infundido a partir de la corteza de algún árbol de la extensa Amazonía y de animales, inmersos en ritmos geoméricamente delineados.

El cuerpo del puru está dividido cromáticamente, de esta partición nueve triángulos negros –sin guardar simetría entre sí– abren la grafía sobre el fondo blanco, a partir de cada uno de ellos un conjunto de líneas definen nueve medios rombos, las dieciocho figuras cubren el contorno mayor del puru. En el centro de dos semi-rombos aparecen dos alacranes dibujados horizontalmente, los otros siete están atravesados por una gruesa línea negra trazada verticalmente, en su interior, tres o cuatro rombos blancos dan la apariencia de ser pequeñas perforaciones casi proporcionalmente esbozados. Una línea roja de aproximadamente tres milímetros, acompañada a cada lado por dos trazos marcados con pintura negra, sugieren una pausa en el relato. Dos figuras cercanas a las antenas de algún insecto se dejan ver a cada lado de la pequeña tinaja. Finalmente, su interior está cubierto por un color negro brillante, fruto del ahumado producido durante el proceso de quema.



34 *Puru*, detalle de su grafía, Elaborada por Lila Cisneros, Pueblo Kichwa de Sarayaku, Serie “mujeres y Barro” n. 39 y 40, Autoría propia, Archivo personal, 2015

La técnica, las características físicas de las figuras y la visualidad esbozada, son elementos constitutivos de lo iconográfico que se halla inmerso en el cuerpo de las *cerámicas* Sarayaku. Éste, se concibe en el conocimiento femenino, que hace posible seleccionar el *manka allpa* apropiado para iniciar el tejido de la figura, avanza por la cromática que reviste toda la urdimbre y alcanza su plenitud en la complejidad de tramas cargadas de significado que habitan sus contornos, fijadas a éstos mediante la quema, es un instante visualmente mágico en que el fuego, el humo y la ceniza ennegrecen la figura, pero a medida que ésta se va enfriando y se limpia, lo oscuro desaparece para dar paso a los colores de los engobes que han sido aplicados y que inmediatamente el *shilquillu* aviva.

Acercarme a la estética de las *cerámicas* Sarayaku, me lleva a contemplar el saber-hacer vinculado con el uso o función dado a la vasija, es decir va más allá de mirar su belleza<sup>96</sup>: es reconocerla como un objeto cargado de significado dentro de lo ritual. Así, en su modelado, pintura y quema, *la mujer* hace de la *cerámica* un objeto portador de toda su expresión y creatividad, a la vez, le otorga sentido a su *estar/existir* dentro de la comunidad, es decir, su presencia trasciende el concepto de objeto utilitario-cotidiano, porque ha sido cuidadosamente elaborada para usar en un espacio y tiempo determinado. Tanto para las *mujeres*, como para los hombres “la *mukawa* y la tinaja representan los más altos conocimientos artísticos de su cultura y además demuestran la continuidad del pasado, el presente y el futuro” (D. Whitten 1981, 211).

---

<sup>96</sup>En este sentido, es importante ver cómo en el estudio de la experiencia estética durante el siglo XVIII Kant traza una escisión en el análisis de “la representación artística [es despojada] de sus fines tradicionales (usos y funciones utilitarias, rituales, etc.) para centrarse fundamentalmente en la forma estética [atendiendo solo al] ‘gusto estético’ [para ello, es necesario liberarse de cualquier afecto y dejarse llevar por] la mera contemplación pura y libre; [así clasifica el gusto a partir de los] ‘juicios puros’ [reflejo de una hermosura genuina] y [los] ‘juicios impuros’ [o espurios, donde el uso oscurece la forma]” (T. Escobar 1986, 36-38).

De esta manera, una mukawa es tejida para beber chicha en la casa, en la fiesta, en la minga o para brindarla a los visitantes. El uso en la casa, inmediatamente me lleva a la cotidianidad del hogar donde la chicha se mantiene almacenada en tinajas y durante el día la familia la bebe en una mukawa y como bienvenida a los visitantes se le brinda chicha servida en una mukawa. En los momentos de minga, las *mujeres* preparan bastante chicha para los ayudantes, ésta se guarda en tinaja y se sirve en mukawa; para la fiesta las *mujeres* se reúnen a tejer numerosas tinajas, purus y mukawas para todos los asistentes, sin embargo, algunas *cerámicas* se destruyen al finalizar la celebración como signo de “alegría por culminarla o, para dar ánimo al dueño de la próxima fiesta”<sup>97</sup>.

Cabe resaltar que, la mukawa es la memoria viva de la cultura, portadora de la sabiduría de la *mujer*, es el episteme femenino moldeado, su interior contiene la bebida sagrada, que es la chicha de la yuca y su contorno es el soporte y relato escrito en clave femenina. Enaltece la belleza del tejido y de la grafía, enlazándolos al sentido de su existencia como *mujer*.

Pensar en el valor artístico me remite a figuras *cerámicas* únicas, elaboradas por una *mujer* con un pensamiento, experiencia e imaginación propios. Su riqueza visual reafirma el lugar de su creación asible en la cromática térrea que la recubre, el diseño plasmado desde líneas rectas y curvas es la forma como la voz femenina recrea su relato, infundido desde su sentir, su vida cotidiana, su espiritualidad y su forma de ver el mundo. La mucahwa, es entonces, el barro cocido sobre el que *la mujer* escribe su relato, y a la vez, es el relato. La conjunción de todas las grafías trazadas por las *mujeres* es lo que Whitten define como la generación de “un universo femenino intraceremonial” (N. E. Whitten 1987, 205), en el que confluye toda la fuerza creativa femenina visible en las mucahwas moldeadas.



35 Detalle grafía en Mukawa (antes de la quema), Decorada por Jazmín Gualinga, Pueblo Kichwa de Sarayaku, Serie “mujeres y Barro” n. 41 y 42, Autoría propia, Archivo personal, 2015

<sup>97</sup> Ena Santi (2016) conversación sostenida a través de internet.



36 Mukawa Chicatsu, Re-creada a partir del fruto chicatsu, Elaborada por Lila Cisneros, Pueblo Kichwa de Sarayaku, Serie "mujeres y Barro" n. 43 y 44, Autoría propia, Archivo personal, 2015

### 3. Wawas Kichwa Awillinkuna<sup>98</sup>

No lo comprendí en la palabra conversada con las *mujeres* adultas, lo reconocí en mi encuentro<sup>99</sup> con las wawas y los wawas del inicial uno y dos, entre los cuatro y seis años de edad, estudiantes en la Unidad Educativa Sarayaku —para quienes Ena, en ese tiempo era su maestra—. *Aquella mañana acordamos con Ena esperar la entrada de sus estudiantes para ir a recoger el manka allpa, al ingresar al salón de clase, las niñas y los niños descargaron sus maletas, Ena los invitó a salir y los guió hacia la parte que está detrás del salón, allí empezó a cortar hojas de uno de los árboles —de aproximadamente veinte centímetros de largo— y le fue entregando una a cada niña, las fue llamando para que se acercaran a recibirla; poco a poco, yo veía que los niños solo miraban o se alejaban unos pasos, pero no venían hacia Ena, no lo entendía, así que, empecé a llamarlos por su nombre: —Leandro, acércate, David ..., pero ellos no se acercaron a recibirla. Ena se dirigió al lugar donde había suficiente barro, —noté que éste, estaba bastante mojado, pues era época de mucha lluvia—. Comenzó a cavar con una pala que acaba de conseguir en una casa vecina, cada palada que sacaba la escurría sobre el pasto, luego lo amasaba entre sus manos y lo ponía sobre la hoja que cada una de las niñas sostenía entre sus manos, cuando todas lo habían recibido, regresamos al salón.*

*Al ingresar, Ena agrupó las mesas y alrededor de éstas se sentaron las niñas, cada una ubicó en la mesa la hoja y el manka allpa que tenía, mientras repetían: ¡Manka Allpa! ¡Manka Allpa!, al tiempo los niños se ubicaron en un extremo del*

<sup>98</sup> En Kichwa. Traducción al castellano: Niñas Kichwa urdidoras.

<sup>99</sup> Nunca imaginé que el anhelado encuentro con varias *mujeres* tejiendo la *cerámica casa-adentro*, no se realizara con las *mujeres* adultas. El regalo fue un encuentro de tejido de mukawas con las *niñas* de la comunidad, asistentes al inicial uno y dos de la Unidad educativa Sarayaku.



salón, junto al columpio que colgaba del techo  $\neg$ formado por una soga con una tabla muy bien atada $\neg$  y comenzaron a mecerse. En ese instante, comprendí que la cerámica es una acción-labor femenina, un proceso reservado para las mujeres, un saber heredado de abuelas a hijas y nietas. ¿Cómo lo sabían las wawas? ¿Conocían los wawas que no debían recibir el *manka allpa* en sus manos? No hubo necesidad que Ena lo dijera, cada uno conocía que, en la tradición de su pueblo solo las *mujeres* tienen la oportunidad de asirlo y tejerlo. Ellas se han encargado de transmitir desde el vientre, desde la acción cotidiana la cultura<sup>100</sup> del pueblo Kichwa de Sarayaku.

*Paso a paso, Ena fue enseñando a las wawas la técnica del cordel para empezar a tejer pequeñas mukawas  $\neg$ muy seguramente ya tenían una idea sobre el proceso $\neg$  y ella buscaba que desarrollaran<sup>101</sup> su habilidad para amarlo, separarlo en partes iguales, formar rollos, moldear la base y empezar a unir uno a uno los rollos. Cogía el *manka allpa* de una de las wawas y le explicaba cómo moldearlo, las demás veían y la seguían, así avanzó con cada una. Algunas amasaron entre sus dedos bolitas y las pusieron al interior de la mukawa, simulando la bebida o los granos de maní que en algunas ocasiones le adicionan las mujeres a la chicha.*

*En algunos momentos, los wawas se acercaban a las mesas para ver cómo amasaban el *manka allpa*. Luego, David y Leandro, se colgaron  $\neg$ cada uno $\neg$  un tambor<sup>102</sup> y empezaron a golpearlo con lápices de color mientras caminaban en círculo alrededor de las mesas donde las wawas estaban sentadas tejiendo cada una su mukawa. De pronto, se acercó David a una de ellas llamada Amazonas y le dijo: ¡*jupichipay!* que significa ¡hágame tomar!, entonces ella le alcanzó la mukawa para que bebiera chicha, así avanzaron acercándose a cada una sonriendo y pidiendo que les diera de beber, mientras seguían golpeando cada uno su tambor, repitiendo alegremente ¡*jupichipay!**

*Fue un instante pleno ¡estaban de fiesta! espontáneamente habían seguido el proceso de preparación de la fiesta: las wawas tejiendo el *manka allpa*, los wawas avanzaron trazando un círculo, golpeando los tambores y simulando beber chicha.*

---

<sup>100</sup> Dentro de su cosmovisión, el hombre no debe asir el *Manka Allpa*, si lo hace perdería su capacidad para desempeñarse sexualmente.

<sup>101</sup> Comenzar desde muy pequeñas fortalece su habilidad y creatividad para el diseño de las vasijas.

<sup>102</sup> Los hombres elaboran los tambores a partir del cuero de sahino o mono para el parche  $\neg$ dispuesto a cada uno de los lados $\neg$ , madera de canoa para la caja de resonancia, chambira para la correa y los amarres, y palo de balsa para las baquetas con que se golpea para hacerlo sonar.

Tal acción, recreaba muy bien la celebración que hubo en el pueblo el día de mi llegada: era una noche de minga, acompañada por el baile de las *mujeres*, contoneando su cabeza y exhibiendo su cabello, mientras el hombre tocaba el tambor, y los asistentes bebían la chicha que las *mujeres* de la casa les brindan.



*37 Wawas tejiendo Manka Allpa para Mukawa, Inicial 1 y 2, Pueblo Kichwa de Sarayaku, Serie "mujeres y Barro" n. 36, 37, 38 y 39, Autoría propia, Archivo personal, 2015*



## Conclusiones

### *Mujer y barro, estratégicamente des-en-cubiertos*

#### 1. El ojo blanco disfraza su mirada hacia *la mujer* y el barro

En mi aproximación a la construcción simbólica del pueblo Kichwa de Sarayaku, comprendí la conexión entre *la mujer* y el barro, uno y otro cohabitan espacios de *reafirmación* y de negación. Me situaré primero casa-adentro<sup>103</sup>, donde la fuerza de *la mujer* Sarayaku es visible en: su pensamiento, su voz y su acción cotidiana. Asimismo, el *manka allpa* es respetado desde el momento en el que *la mujer* se acerca a él y le pide permiso para asirlo, reconociendo que su presencia en la comunidad es immanente. Sus relaciones se entretajan de tal forma que, sin la presencia de uno la existencia del otro pierde sentido, por ejemplo: sin *manka allpa la mujer* no puede tejer la mukawa; sin mukawa no puede servir, ni brindar la chicha; sin chicha no hay minga, tampoco fiesta, ni el encuentro cotidiano entre las familias. Pero, por medio de Nunguli, dueña del *manka allpa*, *la mujer* obtiene su sabiduría, de ella emana su saber-tejer para dar vida a la mukawa, su saber-cultivar para obtener la yuca, y con ella la chicha que da sentido a la presencia de la mukawa. Entrelazadas por Nungulli, *la mujer*, la mukawa, la yuca y la chicha, hacen posible estar-siendo comunidad, que constituye un acto de *reafirmación* permanente desde el saber femenino y su ser creativo.

Contrario a lo anterior, casa-afuera<sup>104</sup>, el imaginario colectivo los ha invisibilizado, encubierto e inferiorizado. El *ser mujer de nacionalidad Kichwa* y habitar en la Amazonía, inmediatamente la ubica en la “zona del no ser”<sup>105</sup>, vale decir, *la mujer* “nativ[a] colonial”<sup>106</sup> sin voz, ni lugar dentro de la sociedad capitalista patriarcal, que solo reconoce a aquella que vive en la ciudad, sumida en la dinámica de vida capitalista, individualizada y regulada por el consumo. A su lado, está el barro,

---

<sup>103</sup> (Salazar 2010, 113).

<sup>104</sup> (Salazar 2010, 141).

<sup>105</sup> (Fanon 2009, 196)

<sup>106</sup> (Fanon 2009, 267).

igualmente minimizado, sobre él la mirada ilustrada es peyorativa, niega sus cualidades y posibilidades como elemento central en una acción creativa. Subrayo algunos aspectos: es tejido por *mujeres indígenas*, lo tejen en la selva, un lugar que dentro de la definición espacial establecida por la modernidad hace parte de la periferia y su proceso de transformación es completamente manual, desprovisto de alguna tecnología moderna, empleando solo herramientas construidas con materiales provistos por la selva.

Esta mirada permanece interiorizada, atraviesa nuestro pensamiento, consciente o inconscientemente lo llevamos en nuestros ojos –algunos más contaminados que otros–. Seguimos viendo este espacio como otro, carente de desarrollo<sup>107</sup>, menor en su proceso, en sus herramientas y falta de tecnología. Ambos, se encuentran atravesados por una larga contemplación que se niega a aceptar la construcción de *epistemes otros*, surgidos en lugares no “convencionales” o poco comunes, geográficamente distantes y habitados desde otra noción de vida. Tampoco, hay una interpelación por el acto creativo que realiza la *mujer*, sigue silenciada, percibida como una acción naturalizada.

Un aspecto que he considerado a lo largo de esta grafía, es la transformación de nuestra mirada hacia las prácticas creativas de base comunitaria, vedadas por la obviedad que entraña nuestra mirada. En esta oportunidad, tuve la fortuna de encontrarme<sup>108</sup> con la comunidad de *mujeres Kichwa de Sarayaku*, esa es la razón por la que he volteado mis ojos hacia ellas, porque quiero hacer “ruido” desde una escritura muy descriptiva del hacer como saber, que por cierto, irrumpe con la idea de práctica artística, en tanto que, no estoy abordando un “arte ilustrado”, sino que me-acerco a las mujeres indígenas creativas desde el tejido del *manga allpa*, libres del conocimiento individual, ególatra, que escinde el pensamiento del cuerpo y en esta separación, el conocimiento es despojado de su principal fuente de formación: la experiencia corporal.

---

<sup>107</sup> El concepto de desarrollo, analizado aquí, en el marco de clasificación capitalista, que a partir de: la ubicación espacial, el área construida, los adelantos tecnológicos implementados, los modos de vida, determina si una población es o no desarrollada.

<sup>108</sup> Llegar a Sarayaku, respondió a una intención que surge en mi corazón y permanentemente está haciendo “ruido” en mi cabeza. Quizá su zumbido llegó a mi compañero y colega Alberto Muenala, quien sin recelo me acompañó a la CONAIE, en la ciudad de Quito (abril de 2015), para iniciar comunicaciones con el pueblo a través de Franco Viteri.

En la separación cuerpo-pensamiento encuentro una gran dificultad para la comprensión de la práctica creativa de la *cerámica*, que impide reconocerla como un hacer creativo conceptualmente valioso. Ubica al cuerpo en el lugar de la máquina, como un elemento automatizado y al pensamiento en el lugar racional, desprovisto de la experiencia corporal. Por el contrario, *la mujer kichwa*, precisa de la conexión cuerpo-pensamiento en su saber-hacer, en la práctica de *la cerámica* su pensamiento es un relato tejido y graficado en el *manka allpa*, que surge desde su habilidad corporal<sup>109</sup> para el acto creativo.

El recorrido que he realizado en esta investigación, me ha permitido ver que ante las estrategias de negación, *las mujeres Kichwas*, están posicionando su voz, es ésta el puente de visibilización y resistencia de su ser como un solo pueblo. Su resonancia en varios espacios está atrayendo la mirada de diferentes organizaciones: a nivel nacional e internacional, interesadas en la situación de su territorio y su cultura. A la vez, su participación en proyectos de formación casa-afuera, les ha permitido instrumentalizar el conocimiento externo, para alcanzar mayor agenciamiento como *mujeres indígenas*, para ir recuperando aquella voz silenciada desde el tiempo de sus abuelos.

No significa un desprendimiento de su saber, por el contrario, es una respuesta táctica a los procesos impulsados por la estrategia-modernidad, presentes desde los tiempos de la colonia, que siempre ha buscado negar su existencia, situándolas en la periferia del ser y del saber. Pero, como respuesta *las mujeres Sarayaku*, han apropiado elementos ajenos a su cultura, como acción táctica de resistencia ante la modernidad. Un ejemplo de ello: es el aprendizaje de otros idiomas como el Español y el Inglés, que constituyen herramientas estratégicas para su movilización fuera de su territorio, así mismo, su participación activa en procesos de formación y capacitación impulsados por algunas universidades, les brinda elementos para conocer cómo gestionar sus propuestas ante organizaciones interesadas en la protección de su territorio y su cultura.

Pero, las respuestas a las dinámicas desplegadas por la estrategia-modernidad no siempre constituyen actos de resistencia. En mi visita pude evidenciar que la negación del barro también es parte de una colonialidad interiorizada, visible en las

---

<sup>109</sup>El tránsito a la mina, la puesta del chalo en su cabeza, la recolección del barro, el tejido, la pintura y la queema, todo su cuerpo está atravesado por una experiencia ligada a su saber.

cocinas de los hogares donde se ha desplazado el uso de la manga y de la callana por las ollas de aluminio y los platos de fabricación china; recipientes plásticos son empleados para el almacenamiento de cubiertos, platos y pocillos, posiblemente han sido suministrados por alguna organización que impulsa programas de salubridad al interior de las comunidades. En menor proporción, la tinaja, destinada para fermentar y almacenar la chicha, es reemplazada por baldes o canecas plásticas. No sucede lo mismo en el espacio ritual-ceremonial, donde la presencia de la mukawa y la tinaja, permanece. Lamentablemente, evidenció una reducción en el uso cotidiano de las vasijas *cerámicas*, transmití mi inquietud a Ena Santi, pero no logré encontrar alguna razón distinta a la expuesta sobre la presencia del aluminio, resaltó una situación desfavorable, ligada a las condiciones climáticas que deterioran el cuerpo de las vasijas.

A este aspecto, agrego el interés manifestado por Ena Santi, referente a la construcción de la Casa de la *Cerámica*, casa-adentro, como una alternativa económica para *las mujeres*: Proyecto que se inició algunos años atrás, pero no fue sostenible. Desde mi punto de vista, la recuperación de la Casa, por un lado, constituye una forma de hacer visible la práctica creativa de la *cerámica* liderada por *las mujeres* y manifiesta en las figuras *cerámicas*. Por otro, es una forma de apropiarse los espacios que abre la estrategia-modernidad, como una táctica de capturar y no simplemente ser capturado, de entrar en el mercado local, incluso con proyección internacional, reconociendo que las vasijas son atractivas a los ojos de los turistas. Obedece a lo que Silvia Rivera define como “la astucia del oprimido [que consiste] en conceder ciertas cosas, pero para mantener un espacio de autonomía” (Rivera Cusicanqui 2015) que en este caso les permite moverse entre la ciudad y el territorio, intercambiar bienes para poder moverse en la dinámica económica que envuelve a la ciudad.

Mi apuesta inició por interpelarme en torno a una práctica creativa que se halla invisibilizada, por ello extiendo mi cuestionamiento para *las mujeres Sarayaku* y, para las demás *mujeres* que cotidianamente “al interior de sus comunidades” re-crean su saber-creativo. Reconozco que ante la mirada que estratégicamente encubre a *la mujer y al barro*, la sabiduría femenina, es la base de la creatividad, sobre la que ambos se *des-en-cubren*.

Finalmente, luego de mis días en Sarayaku, logré entrevistar a Ena Santi en la ciudad de Puyo, cito a continuación la parte final de nuestra conversación:

Angélica: Ena, quiero agradecerte por este espacio que me has brindado. Eres mujer, mamá, abuela, amiga, compañera, profesora, lideresa de mujeres y familia y, ejemplo de vida, no sólo para las mujeres de tu comunidad, también para nosotras. ¡Muchas gracias!

Ena: Agradezco a usted, también compañera, pues hay que unirnos entre *mujeres* de diferentes países para poder fortalecer nuestra cultura, nuestra vivencia, que tenemos una riqueza muy importante en las comunidades, en las bases las *mujeres* somos únicas *mujeres* que siempre estamos luchando por la defensa del territorio, por la defensa de las mujeres o por la defensa de la comunidad, siempre estamos, o sea las *mujeres de la Amazonía* estamos ahí, fuerte y bien parado o estamos luchando, somos madre de familia, pero hay que unirnos compañera, ayúdenos a nosotros también, usted que viene de otro país, usted es una estudiante con el tiempo que me ayudes sacando algún pequeño proyecto o escribiendo un proyecto para yo poder ayudar a las mujeres en mi comunidad, gracias por ...(sonrió) ¡por sacarme información! (Santi 2015) (Énfasis añadido).

## Bibliografía

- Albán Achinte, Adolfo. «Epistemes "otras": ¿epistemes disruptivas?» *Kula. Antropólogos del Atlántico Sur*, 2006: 22-34.
- . «Pedagogías de la re-existencia. Artistas indígenas y afrocolombianos.» En *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*, de Catherine Walsh, editado por Catherine Walsh, 443-468. Quito: Abya-Yala, 2013.
- . «Prácticas culturales basadas en lugar e investigadores locales.» Junio-octubre de 2013.  
<<http://www.territoriosonoro.org/marimba/documentacion/investigacion>>  
(último acceso: 19 de Febrero de 2016).
- . «El acto creador como pedagogía crítica decolonial.» *Ponencia-performance presentada en el Quinto seminario de formación artística: encuentro con la creatividad, el arte y la educación*. Popayán, Colombia: Institución Educativa La Pamba, 2007. 4.
- Artesanías de Colombia. *Artesanías de Colombia*. 2015.  
<[http://artesaniasdecolombia.com.co/PortalAC/General/template\\_index.jsf](http://artesaniasdecolombia.com.co/PortalAC/General/template_index.jsf)>  
(último acceso: 8 de Febrero de 2016).
- Ayala Mora, Enrique. *Ecuador: patria de todos. La nación ecuatoriana, unidad en la diversidad*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2002.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- Bourdieu, Pierre. *La miseria del mundo*. Madrid, España: Ediciones Akal, S. A., 1999.
- Caso Pueblo Indígena Kichwa de Sarayaku Vs. Ecuador*. 12.465 (Corte Interamericana de Derechos Humanos, Centro por la justicia y el derecho internacional (CEJIL) 10 de septiembre de 2009).
- Castro, Lozano, Alfredo. *Ciudad andina. Concepción cultural. Implicaciones simbólicas y técnicas*. Quito: Centro de investigación urbana y arquitectura andina, 1996.
- Castro-Gómez, Santiago, y Ramón Grosfoguel. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.

- Cerámica Olmos. Diciembre de 2015. <<http://ceramicasolmos.blogspot.com.co>> (último acceso: 9 de Abril de 2016).
- Chávez, Gina, Rommel Lara, y María Moreno. *SARAYAKU: El pueblo del cenit. Identidad y construcción étnica: informe antropológico-jurídico sobre los impactos sociales y culturales de la presencia de la Compañía CGC en Sarayaku*. Quito: FLACSO, Sede Ecuador CDES, 2005.
- Cusicanqui, Silvia Rivera. «El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la decolonización de la historia.» *Temas sociales*, 1987: 49-64.
- Dávila, Alicia Garcés. *Relaciones de género en la Amazonía ecuatoriana. Estudios de caso en comunidades indígenas Achuar, Shuar y kichua*. Quito-Ecuador: Ediciones ABYA-YALA, 2006.
- De León Kantule, Nelson. «Abya Yala: significado e historia.» *Foro nacional e internacional comunicación indígena y políticas públicas. Convocado por el Consejo regional indígena del Cauca - CRIC*. (29 de noviembre de 2014).
- De Sousa Santos, Boaventura, entrevista de Susana Caló. *Democratizar el territorio, democratizar el espacio* Coimbra, Portugal, (27 de Julio de 2012).
- Dussel, Enrique. *1492 El encubrimiento del otro. Hacia el origen del "mito de la modernidad"*. La Paz - Bolivia: Pensamiento crítico, 2008.
- El Comercio. «El ritual de la chicha conecta a Sarayaku con la naturaleza.» *El Comercio*, 11 de Enero de 2015: 2.
- El Sanatorio. *El sanatorio cerámica*. 4 de 2 de 2016.  
<<http://elsanatorioceramica.blogspot.com.co/>> (último acceso: 4 de Febrero de 2016).
- Escobar, Arturo. «El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿globalización o postdesarrollo?» En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas.*, de Edgardo (comp.) Lander, 246. Buenos Aires, Argentina: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales CLACSO, 2000.
- Escobar, Ticio. «Arte indígena: el desafío de lo universal.» *Casa de las Américas*, 2013: 3-18.
- . *El mito del arte y el mito del pueblo*. Asunción: Ediciones metales pesados, 1986.
- Fanon, Frantz. *Piel negra: máscaras blancas*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2009.

- Ferrarotti, Franco. «Las historias de vida como método.» *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales* 14, n° 44 (mayo-agosto 2007): 15-40.
- FLACSO. *Sarayaku: el pueblo del Cenit. Identidad y Construcción Étnica: Informe antropológico-jurídico sobre los impactos sociales y culturales de la presencia de la Compañía CGC en Sarayaku*. Ecuador: FLACSO, Sede Ecuador CDES, 2005.
- GAD Sarayaku. *Gobierno autónomo descentralizado rural parroquial de Sarayaku*. 2014. <<http://gadsarayaku.gob.ec/Fiesta-Uyanza-2015.php>> (último acceso: 1 de julio de 2016).
- García, Lorenzo O.C.D. *Historia de las misiones en la Amazonía ecuatoriana*. Quito, Ecuador: Abya-Yala, 1999.
- Gualinga, Patricia, entrevista de Soledad y Borja, Soléne Tregnaui. *Encuentro con Patricia Gualinga Puyo*, Ecuador, (Enero de 2015).
- Guerrero Arias, Patricio. *Corazonar. Una antropología comprometida con la vida*. Quito: Abya-Yala, 2010.
- . *Usurpación simbólica, identidad y poder. La fiesta como escenario de lucha de sentidos*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar; Corporación Editora Nacional; Abya-Yala, 2004.
- Guna Yala. «Proyecto de educación bilingüe intercultural. Congresos generales Guna de Guna Yala.» *ISGAR Boletín informativo*, diciembre de 2010: 4.
- Guzmán Gallegos, María Antonieta. *Para que la yuca beba nuestra sangre. Trabajo, género y parentesco en una comunidad quichua de la Amazonía Ecuatoriana*. Quito-Ecuador: Abya-Yala, 1997.
- Katari.org. «Katari.org.» 1 de junio de 2013. <<http://www.katari.org/archives/abya-yala>> (último acceso: 20 de febrero de 2016).
- Lander, Edgardo (comp.). «Europa, modernidad y eurocentrismo.» En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, de Enrique Dussel, 246. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000.
- Lauer, Mirko. *La producción artesanal en América Latina*. Lima: Mosca Azul Editores, 1989.
- . *La producción artesanal en América Latina*. San Isidro, Lima: Mosca Azul Editores, 1989.



- López F. Cao, Marián. «Metodologías para la investigación sobre arte y género: Una propuesta posible.» abril de 2015. <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/arte2o/documentos/investigacionmarian.htm>> (último acceso: abril de 2015).
- Lumbreras, Luis Guillermo. *Historia de América Andina*. Editado por Luis Guillermo Lumbreras. Vol. 1. 4 vols. Quito: LIBRESA, 1999.
- Maldonado Torres, Nelson. «Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto.» En *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, de Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, 127-167. Bogotá: Iesco-Pensar-Siglo del Hombre Editores, 2007.
- MINCULTURA. «(Ministerio de Cultura República de Colombia).» 2010. <<http://www.mincultura.gov.co/SiteAssets/Artes/Lineamientos%20de%20los%20Laboratorios.pdf>> (último acceso: 6 de febrero de 2016).
- Ministerio de Cultura de Colombia. *Los cuadernos de barro. El Carmen de Viboral, el jardín llevado a la loza*. Bogotá, 2014.
- Miñana, Carlos. *Universidad Nacional de Colombia, Facultad de ciencias humanas*. 27 de julio de 1998. <[http://www.humanas.unal.edu.co/red/files/4012/7248/4186/Articulos-cminana\\_formac\\_artist.pdf](http://www.humanas.unal.edu.co/red/files/4012/7248/4186/Articulos-cminana_formac_artist.pdf)> (último acceso: 3 de Febrero de 2016).
- . «Facultad de ciencias humanas.» *Universidad Nacional de Colombia*. 16 y 17 de junio de 2004. <[http://www.humanas.unal.edu.co/red/files/2312/7248/4195/Articulos-politicas\\_eduartist\\_minana.pdf](http://www.humanas.unal.edu.co/red/files/2312/7248/4195/Articulos-politicas_eduartist_minana.pdf)> (último acceso: 4 de Febrero de 2016).
- . «Formación artística. Elementos para un debate.» En *Memorias del Seminario formación artística y cultural*, de Ministerio de cultura, 100-121. Bogotá, 1998.
- Ortiz, Pablo. *Espacio, Territorio e Interculturalidad. Una aproximación a sus conflictos y resignificaciones desde la Amazonía de Pastaza en la segunda mitad del siglo XX*. Quito: Repositorio Institucional UASB-Digital, 2012.
- Polo Müller, Regina. *Povos indígenas no Brasil*. Editado por Instituto Socioambiental (ISA). Mayo de 2002. <<https://pib.socioambiental.org/es/povo/asurini-doxingu>> (último acceso: 11 de 03 de 2016).

- Soy defensor de la selva*. Dirigido por Eriberto Gualinga. Producido por Acción creativa. Interpretado por Pueblo kichwa Sarayaku. 2003.
- Quijano Valencia, Olver. «La conversacion o el 'interaccionismo conversacional'. Pistas para comprender el lado oprimido del(os) mundo(s).» 20 de Julio de 2015.
- Quijano, Aníbal. «Colonialidad del poder y clasificación social.» En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, 285-327. Buenos Aires: CLACSO, 2014.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI editores, 1987.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. «El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la decolonización de la historia.» *Temas sociales*, 1987: 49-64.
- Rivera Cusicanqui, Silvia, entrevista de Emma Gascó y Martín Cúneo. *Entrevista a la socióloga Silvia Rivera Cusicanqui* (24 de mayo de 2011).
- Rivera Cusicanqui, Silvia, entrevista de Lulú Barrera y Perla Vásquez. «Entrevista a Silvia Rivera Cusicanqui.» *Rompeviento TV*. (28 de Octubre de 2015).
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Más allá del dolor y del folclor*. Editado por Guilherme Leandro. Recops. Joaquim Castro y Luiz Giban. Vallias, André;. 25 de julio de 2015.
- . «Pueblos en camino.» *Pueblos en camino*. 3 de mayo de 2015. <<http://pueblosencamino.org/?p=1527>> (último acceso: 8 de marzo de 2016).
- . «Universidad de Chile.» *Facultad de Ciencias Sociales*. 19 de octubre de 2012. <<http://www.facso.uchile.cl/noticias/85824/>> (último acceso: 19 de febrero de 2016).
- . *Violencias (re) encubiertas en Bolivia*. La Paz: Piedra Rota, 2010.
- Rostain, Stéphen , Geoffroy De Saulieu, Carla Jaimes Betancourt, y Carlos Duche Hidalgo. *Manga allpa. Cerámica indígena de la amazonía ecuatoriana*. Quito: Ministerio coordinador de conocimiento y talento humano e IKIAM, 2014.
- Salazar, Juan García. *Territorios, territorialidad y desterritorialización. Un ejercicio pedagógico para reflexionar sobre la importancia de los territorios ancestrales*. Juan García Salazar. Fundación al Trópico, 2010.

- Santi, Ena Margot, entrevista de Angélica María Cárdenas Piedrahíta. *El saber de la mujer Sarayaku en torno a la Cerámica* (14 de noviembre de 2015).
- Sarayaku . «El libro de la vida de Sarayaku para defender nuestro futuro. Sarayaku Sumak Kawsayta Ñawpakma Katina Killka.» En *Sumak Kawsay Yuyay. Antología del pensamiento indigenista ecuatoriano sobre el Sumak Kawsay.*, de Antonio Luis Hidalgo-Capitán, Alejandro Guillén García, Nancy Deleg Guazha y edits., 77-102. Huelva y Cuenca: FIUCUHU, 2003.
- . *Sarayaku el pueblo del medio día*. 2013. <<http://sarayaku.org>> (último acceso: 13 de 4 de 2016).
- Saulieu, Geoffroy de. «Revisión del material cerámico de la colección Pastaza (Amazonía ecuatoriana).» *Journal de la société des américanistes [en línea]*, Enero 2012: 279-301.
- Sjöman, Lena. *Cerámica de Sarayaku*. Ecuador: CIDAP, 1991.
- . *Vasijas de barro, la cerámica popular en el Ecuador*. Cuenca: Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP, 1992.
- Sondereguer, Cesar, y Mirta Marziali. *Cerámica Precolombina*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2001.
- Universidad de Cuenca. *Sabiduría de la cultura kichwa, de la Amazonía ecuatoriana. Tomo I*. Cuenca - Ecuador: Universidad de Cuenca/UNICEF, 2012.
- . *Sabiduría de la cultura kichwa, de la Amazonía ecuatoriana. Tomo II*. Cuenca: Universidad de Cuenca/UNICEF, 2012.
- Walsh, Catherine. *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Editado por Catherine Walsh. Quito: Abya-Yala, 2013.
- Walsh, Catherine y García Salazar, Juan. «Memoria colectiva, escritura y Estado. Prácticas pedagógicas de existencia afroecuatoriana.» *Cuadernos de Literatura* 19.38, 2015: 79-98.
- Whitten, Dorothea. «Antiguas tradiciones en un contexto contemporáneo: cerámica y simbolismo de los canelos quichua en la región amazónica ecuatoriana.» En *Amazonía ecuatoriana. La otra cara del progreso*, de Norman Whitten, 202-234. Quito: Abya-Yala, 1989.
- Whitten, Norman. *Amazonía ecuatoriana la otra cara del progreso*. Editado por comp Norman E. Whitten. Quito: Abya-Yala, 1989.

—. *Sacha runa. Etnicidad y adaptación de los quichua hablantes de la Amazonía ecuatoriana*. Quito: Abya-Yala, 1987.

Zapata Olivella, Manuel. *Nuestra voz. Aportes del habla popular latinoamericano al idioma español*. Bogotá: ECOE, 1987.