

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios Culturales**

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Políticas Culturales

### **El *Pahu* en los tejidos de barro**

**La producción y comercialización de objetos culturales de las ceramistas kichwa  
canelos, provincia de Pastaza**

Samir Mauricio Valencia Vélez

Tutor: Santiago Cabrera Hanna

Quito, 2021





## **Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis**

Yo, Samir Mauricio Valencia Vélez, autor de la tesis “El Pahu en los tejidos de barro. La producción y comercialización de objetos culturales de las ceramistas kichwa canelos, provincia de Pastaza”, 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 Estudios de la Cultura 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 los formatos virtual, electrónico, digital, 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 autor/a 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.

8 de febrero de 2021

Firma: \_\_\_\_\_



## Resumen

Temas de comercialización de la artesanía tradicional, la realidad y condiciones de vida de las artesanas que las elaboran, y la continuidad de las expresiones culturales como la alfarería tradicional, han sido escasamente abordados en investigaciones académicas. Esta tesis tiene como objetivo principal: comprender las problemáticas de producción y comercialización del trabajo artesanal cerámico, desde diversas perspectivas que activan la economía local, comunitaria y del grupo de mujeres ceramistas en la comunidad kichwa Canelos.

Esta investigación se plantea como etnográfica, exploratoria y descriptiva, para lo cual se usaron diversas metodologías basadas en la participación y construcción colectiva con las mujeres de la asociación de ceramistas Kuya Kuyan Warmikuna. Además, se complementó con herramientas como la observación participante, entrevistas abiertas y registros audiovisuales, sin dejar de lado el aporte de las fuentes en bibliografía especializada.

A partir de esta convivencia con el grupo de ceramistas se conoció sobre el vínculo existente entre las mujeres kichwas, el barro y la elaboración de cerámica, así como la influencia del contexto histórico y ecológico en el surgimiento de los oficios. Se logró llegar a una descripción detallada del proceso de elaboración y producción. Finalmente, con esto, se comprende la situación actual de las mujeres artesanas indígenas, el aporte y beneficio de continuar con la elaboración de sus productos, la transmisión de conocimientos a nuevas generaciones, pero también, las carencias y descuido del sector artesanal por parte de las dirigencias comunitarias, organizaciones indígenas, gobiernos locales y el gobierno central.

Aún queda mucho trabajo por realizar, crear agencia desde las asociaciones, organizaciones de artesanas indígenas y provocar la visibilización de este sector descuidado. Así mismo, las nuevas propuestas de investigación deben enfocarse en ámbitos como la política, el arte, la situación económica, entre otros, en torno a la artesanía y no solo desde el enfoque antropológico.



Dedicado a todas esas mujeres artesanas y entre ellas a las mujeres indígenas campesinas y artesanas, guardianas de nuestra memoria, las más olvidadas por parte de las autoridades nacionales y locales.



## **Agradecimientos**

El presente trabajo no se habría logrado sin el apoyo de las mujeres de la asociación Kuyan Kuyan WarmiKuna y en especial a Rosa Canelos, Ernestina Vargas, Amelia Gayas, mujeres luchadoras, que buscan precautelar sus conocimientos y costumbres, quienes desde la cerámica han logrado visibilizarse y proponer cambios en beneficio de las demás mujeres, dentro y fuera de la comunidad y en defensa, además, de su territorio.

Otras personas a quienes es importante agradecer es a Didier Lacaze, Katic García y Norberto Canelos por su incesante trabajo en favor de la cultura amazónica de nuestro país, por sus oportunos consejos y su colaboración desinteresada.

Agradezco a la Universidad Andina Simón Bolívar, a los profesores de la Maestría de Estudios de la Cultura quienes estuvieron interesados y pendientes de mi trabajo, y a Santiago Cabrera Hanna por su acompañamiento en el desarrollo y preocupación de esta investigación.

Agradezco a mi madre Rosario Vélez y a mi padre Jorge Valencia quienes desde el cielo me acompañan y a quienes me hubiese encantado tenerlos a mi lado en este momento, a mi hermana Leonor Valencia quien es mi guía, mi consejera y mi apoyo incondicional. Y a mi hijo Didi, la luz que camina a mi lado.



## Tabla de contenidos

Introducción.....	21
Capítulo Uno: Entornos naturales y culturales en el surgimiento de oficios.....	31
1. La comunidad Canelos y su contexto histórico – ecológico .....	31
2. Naturaleza, barro y memoria: vínculos para el origen del oficio artesanal .....	36
3. La alfarería y cerámica como oficio tradicional.....	41
4. <i>Pahu</i> de la cerámica: el poder de las <i>Kuyan Warmi</i> .....	48
Capítulo Dos: Producción y comercialización de la cerámica tradicional kichwa.....	67
1. Materiales, métodos y técnicas para la transformación de la <i>Allpa mama</i> .....	69
2. <i>Churanga</i> y <i>aisana</i> : patrones artísticos y estéticos de la cerámica kichwa.....	88
3. Comercialización y revitalización del producto cultural.....	96
Conclusiones.....	113
Recomendaciones .....	115
Lista de referencias.....	117
Anexos .....	123



## Lista de tablas

Tabla 1. Población económicamente activa de la parroquia rural de Canelos .....	35
Tabla 2. Tipos y nombres de las cerámicas kichwas .....	70
Tabla 3. Análisis iconográfico de mokawas de las mujeres Kuyan Kuyan Warmikuna	92



## Lista de gráficos

Gráfico 1. Mapa de la Parroquia Rural de Canelos .....	34
Gráfico 2. Mapa del Barrio Jatun Puerto, lugar donde se encuentra la Asociación Kuyan Kuyan Warmikuna, parte de la Comunidad y Parroquia Canelos .....	35
Gráfico 3. Resumen de las cerámicas que se producen actualmente en Canelos .....	71
Gráfico 4. Esquema del proceso de elaboración de la cerámica kichwa de Canelos .....	82
Gráfico 5. Cartografía nacional donde se comercializa la artesanía Kuyan Warmi .....	107
Gráfico 6. Cartografía de países donde se comercializa artesanía Kuyan Wami .....	108



## Lista de imágenes

Imagen 1. Mujeres de la Asociación Kuyan Kuyan Warmi .....	36
Imagen 2. Naranjilla silvestre .....	40
Imagen 3. Algodón silvestre cerca de la mina de Abel .....	40
Imagen 4. Olla Guayusera en la <i>Guayusa Upina</i> .....	54
Imagen 5. Ernestina Vargas, transmisión del <i>Pahu</i> de partera a su hija en la toma de la <i>Guayusa upina</i> .....	56
Imagen 6. Transmisión de <i>Pahu</i> de la cerámica de Rosa Vargas a Rosa Canelos .....	56
Imagen 7. Elaboración de cerámicas en la casa de Karlota Vargas para la fiesta del Niño Jista .....	61
Imagen 8. Curación en la mina de Abel .....	65
Imagen 9. Ernestina Vargas sacando barro en la mina de <i>Putuallpa</i> .....	73
Imagen 10. Técnica del acordelado .....	75
Imagen 11. Bruñido o pulido de paredes de mokawa con piedra .....	76
Imagen 12. Pinceles hechos con cabellos y barro blanco .....	77
Imagen 13. Pico de corneta roto por el calentamiento de una piedra al momento de la quema .....	79
Imagen 14. Inicio de quema de objetos de cerámica .....	79
Imagen 15. Horno a gas con cubierta de fibra de vidrio y ladrillo refractario en el taller de Leticia Mayancha .....	80
Imagen 16. Tinajas realizadas con horno a gas en el taller de Leticia Mayancha .....	80
Imagen 17. Uchumanga u olla para cocinar en proceso. Diseño achurado por incisiones .....	81
Imagen 18. Olla de barro Uchumanga elaborada con la técnica de acordelado .....	84
Imagen 19. Pintado con barro de color .....	85
Imagen 20. Vasija con corrugado zonal en la parte inferior. Museo Etnoraqueológico de Pastaza .....	87
Imagen 21. Mokawas policromadas de Sarayaku expuestas en el evento de Kawsak Sacha .....	88

Imagen 22. Jóvenes Kichwas con cerámicas en forma de sombrero y la representación del biri biri .....	90
Imagen 23. Fotografía de Magdalena Vargas con pintura facial hecha con witu .....	94
Imagen 24. Mokawas elaboradas por Clemencia Malaver, artesana que vive en Puyo .	94
Imagen 25. Cerámica de Sarayaku elaborada por Clemencia Guatatuca y comercializada en Puyo .....	95
Imagen 26. Imágenes de las figuras elaboradas por Lila Vasquez .....	96
Imagen 27. Logotipo de la Asociación Kuyan Kuyan Warmikuna.....	104

## Glosario

*Aisana*: líneas delgadas de la cerámica.

*Aswa*: chicha.

*Chakra*: espacio de relación de la mujer con la tierra, para la producción de alimentos.

*Churanga*: líneas gruesas de la cerámica

*Guayusa manga*: u olla guayusera. Olla de barro que se utiliza para preparar la bebida de guayusa.

*Guayusa upina*: ritual kichwa comunitario de toma de guayusa.

*Huihuishcu*: pedazo de tejo, pilche o mate que se utiliza para adelgazar las paredes de las cerámicas.

*Jista amu o jista dueñu*: dueño o prioste para la celebración de la Fiestas del Niño Jista.

*Kallana*: plato de barro que se utiliza para transportar alimentos calientes. Generalmente se coloca un plato con suficiente yuca, verde o papachina para compartir entre varias personas.

*Machonas o carishinas*: dentro del contexto kichwa canelos, son las mujeres que no pueden elaborar cerámica, cocinar o encargarse de la *chakra*, que son actividades propias de las mujeres.

*Gargajo*: flema o mucosidad que se tiene en la garganta y no permite respirar, soplar o silbar.

*Guayusa mama*: mujer que es la única autorizada a compartir la bebida de la guayusa durante el ritual de *guayusa upina*.

*Manga allpa*: hace referencia al barro.

*Mokawa*: cuenco de barro que se utiliza para beber la chicha o *aswa*.

*Muscuj warmikuna*: maestras con mayor experiencia en la cerámica.

*Pahu*: hace referencia a un poder o don.

*Shillkillu*: resina vegetal que se utiliza para dar brillo e impermeabilizar algunos objetos de cerámica.

*Tinaja*: vasija grande de barro que se utiliza para la fermentación de la chicha.

*Uchu manga*: olla de barro que se utiliza para preparar un plato tradicional a base de ají (*uchu*).

## Introducción

La presente tesis se interesa por comprender la realidad en la que se encuentran las artesanas del pueblo kichwa de Canelos en Pastaza,<sup>1</sup> sobre una de sus actividades domésticas, rituales y espirituales principales, como es el uso del barro y la producción de objetos cerámicos. Práctica que está ligada a su conocimiento femenino, a su cosmovisión, a una estética comunitaria y, en la actualidad, a su incursión en el ámbito laboral, comercial y político.

En la comunidad de Canelos, son varias las actividades productivas y culturales tradicionales que realizan, entre ellas, las agropecuarias y la producción de objetos culturales para diferentes usos cotidianos, rituales y comerciales o de turismo. Esta práctica forma parte de su saber hacer femenino, junto al trabajo en la *chakra* y las labores domésticas, espacios que no son solo para sembrar o elaborar alimentos, sino de enseñanza, diálogo y organización política.

Tejer el barro, en sus diferentes dimensiones de práctica y entendimiento, es un saber, una forma de conexión con la naturaleza. “La mujer que hace cerámica tiene poder”<sup>2</sup> o *pahu* como ellas lo conocen, por todo el proceso que implica elaborar cada figura, desde la extracción del barro, elaboración, por la paciencia y su habilidad para darle forma a la tierra.

Así, en el sector de Jatun Puerto, nació la “Asociación de Mujeres Ceramistas Kichwas de Canelos Kuyan Kuyan Warmikuna”, nombre que se tomó de un tipo de avispa que recolecta barro para tejer o elaborar su panal. Esta organización “de hecho” (no poseen personería jurídica) se conformó hace aproximadamente dos años y la integran tres generaciones de mujeres, entre maestras y aprendices, quienes tienen el propósito de mantener viva la tradición de *tejer* el barro. Es un trabajo colectivo que ha fortalecido la identidad kichwa Canelos.

Conforme se desarrolló esta investigación surgieron varias preguntas, todas importantes ¿Cuál es la relación entre las mujeres kichwas, el barro y la cerámica? ¿Qué

---

<sup>1</sup> Debo señalar que según las últimas normas gramaticales kichwas, la letra K, reemplaza a la Q y a la C, norma que se aplica en este trabajo.

<sup>2</sup> Rosa Canelos, entrevistada por el autor, junio del 2018.

relación mantienen las mujeres con su entorno a través de la elaboración de la cerámica? ¿Tejer el barro aún forma parte de su oficio, qué motiva esta continuidad entre las nuevas generaciones? ¿La cerámica forma parte de las actividades de sustento económico de las mujeres en Canelos? ¿Cuáles son las formas de comercialización los productos en cerámica?

Frente a esto, quise conocer el proceso de evolución del oficio de las ceramistas tradicionales en la Amazonia, quienes se dedican a la misma actividad que yo, pero, donde la relación entre las mujeres y el barro es más directa y primaria. Así mismo, creció un interés por comprender su pensamiento sobre esta práctica y entender la forma en que subsisten los artesanos en diferentes contextos fuera de la ciudad, especialmente aquellos que no nacieron como tales. También, ha sido de mi interés entender cómo logran subsistir económicamente y a su vez mantener la cultura y expresiones culturales de los miembros de la comunidad kichwa canelos, y en qué forma está sucediendo la transmisión de saber generacional. Finalmente, reconocer las carencias con las que viven estas familias, similares a la que viven la mayoría de artesanos no solo en Ecuador, sino en la región, en especial las mujeres ceramistas.

Para responder a esas preguntas, en el presente trabajo planteo como objetivo principal: comprender las problemáticas de producción y comercialización del trabajo artesanal cerámico, desde diversas perspectivas que activan la economía local, comunitaria y del grupo de mujeres ceramistas en la comunidad kichwa Canelos, a partir del análisis de la relación del entorno natural y cultural que inciden en la matriz del oficio artesanal en la comunidad. Poniendo en tensión el tema de saberes ancestrales, transferencia de conocimientos, producción y comercialización de objetos y productos culturales desde una visión comunitaria, estatal y de mercado.

Por lo tanto, se vuelve imprescindible investigar y comprender la realidad en la que se encuentra el grupo de mujeres ceramistas de Canelos y los desafíos actuales para revitalizar la cadena de producción del objeto cultural dotado de conocimientos, con una imagen propia desde la identidad territorial como parte del patrimonio cultural del país. Así como su incorporación en el circuito comercial desde la visión de comercio justo, donde se evidencian los actores y las instituciones vinculadas directamente con el sector artesanal, por lo que debemos preguntarnos quién, cómo, para quién, para qué y cuándo produce, además, de qué forma vive el que produce (Colombres 2014).

Así, esta investigación se desarrolla siempre en diálogo con las categorías de análisis como son: objeto cultural, producto cultural, artesanía, mujer artesana, mujeres ceramistas, artesanas obligadas y territorialidad.

Entre los principales enfoques teóricos en que se sustenta la presente investigación están aquellos que nos hablan de la relación existente entre seres humanos y naturaleza apegada, por un lado, al determinismo ambiental, en donde, entorno, clima y suelo influyen en las actividades humanas. Por otro lado, se toma en cuenta cuáles son los sistemas humanos de adaptación y apropiación del paisaje – territorio (Ledergerber 2006), reflejado en la cultura material y en sus expresiones bioculturales, que parte del conocimiento del complejo *kosmos – corpus – praxis* dentro de los procesos de producción. Con esto se logra comprender la realidad local mediante el estudio de las diferentes dinámicas, representaciones, ritualidades y simbolismos de los factores naturales, como se lo viene planteando en la etnoecología por parte de Toledo y Barrera-Bassols (2009).

Para sustentar esto, me apoyo en enfoques como el de la Historia Ambiental, que da las pautas para comprender esta relativamente nueva disciplina.<sup>3</sup> También acudo a investigaciones desde el campo de la geología, la geografía y la evolución del paisaje amazónico desde épocas remotas, de paisajes y pueblos antiguos.<sup>4</sup> Lo que me sirve de sustento para abordar la situación de la Asociación Kuyan Kuyan Warmikuna donde interviene la domesticación del suelo en diferentes dimensiones, desde la *chakra* y desde su experimentación, transformación y creación de los objetos de cerámica. También se considera el vínculo del entorno con la producción de la artesanía tradicional y sus orígenes,<sup>5</sup> el manejo y la sobreexplotación de recursos naturales, la salud ocupacional de los artesanos, entre otras situaciones que también ocurren en contextos ecuatorianos.<sup>6</sup>

Tratando que esta investigación se aleje de la visión antropocéntrica con que se trabaja desde las ciencias sociales, me acerco a diferentes planteamientos relacionados con la Biocultura y la Historia Ambiental, para luego aproximarme a la relación de las mujeres con el barro y la cerámica en sus diferentes aristas. Saberes que están en constante amenaza por la tendencia hacia el “progreso” y la “modernización” desde el esquema de

---

<sup>3</sup> Stefania Gallini, Sofía de la Rosa, y Rigoberto Abello (2015)

<sup>4</sup> Paulina Ledergerber (2006)

<sup>5</sup> Alberto Sato (2001)

<sup>6</sup> Eduardo Caro, Francisco Cornejo, Mariana Cruz, Noé Navarrete, y Citlalli López (2009)

“desarrollo” fundamentado en la competencia, la especialización, la hegemonía y estandarización.

Hablaré del surgimiento de la alfarería, de su paso de objeto cultural a producto cultural y de su fase de comercialización ya como artesanía, comprendiendo de mejor manera la situación de las artesanas y artistas campesinas indígenas.<sup>7</sup>

Necesariamente, para el estudio de la cerámica Kichwa de Canelos debemos retroceder en el tiempo, conocer el contexto histórico que originó lo que actualmente son, comprender el desarrollo de las mujeres junto a su organización sociocultural y política y el porqué de este *pahu* u oficio.<sup>8</sup> También hay que abordar temas de género junto a la relación con la *chakra*, de tradición oral y desde los objetos culturales en barro;<sup>9</sup> otras líneas de análisis, como el de la cosmovisión, aún tan presente en el trabajo de las mujeres ceramistas,<sup>10</sup> artes populares relacionadas con la mujer, junto a temas de comercialización y comercio justo.<sup>11</sup>

Un tema importante es el de la juventud y los nuevos retos que trae la modernidad, la educación, el sistema laboral y la política, los conflictos de los términos jóvenes y juventud en la sociedad en contextos indígenas, además de los conflictos generacionales que existen en comunidades indígenas.<sup>12</sup> Por otro lado, se abordan los temas relacionados a las formas de producción y comercialización como un producto fuera de la ritualidad y del uso comunitario;<sup>13</sup> la iconografía de las nuevas formas, patrones artísticos y estéticos elaborados en figuras contemporáneas rituales, utilitarias y suntuarias.<sup>14</sup> Para finalizar, los temas de territorio y territorialidad son importantes para un análisis cartográfico de las artesanías de las mujeres kichwas.<sup>15</sup>

## Metodología

Esta investigación se caracteriza por ser de carácter etnográfico cualitativo. Se utilizaron como herramientas principales las entrevistas abiertas, registros audiovisuales,

---

<sup>7</sup> Ticio Escobar (2008)

<sup>8</sup> Alessandra Folletti (1993), Julián López y Paloma Sánchez (2001)

<sup>9</sup> María Antonieta Guzmán (1997), Dorothea Scott (2004)

<sup>10</sup> Stéphen Rostain, Geoffroy de Saulieu, Jaime Betancourt, y Carlos Duche (2014)

<sup>11</sup> Eli Bartra (1994)

<sup>12</sup> Jhon Durston (1998), Celso Ortiz (2002), René Unda y Germán Muñoz (2011)

<sup>13</sup> Magdalena León (2008); Wilian de Jesús Aguilar, Esperanza Tuñón, Eduardo Bello, y Francisco Gurri (2008).

<sup>14</sup> Erwin Panofsky (1998)

<sup>15</sup> Diego Jaramillo (2013)

talleres participativos con la aplicación de actividades de construcción grupal como los cosmogramas y los recorridos por espacios comunitarios significativos para las mujeres ceramistas.

Para cumplir con estos objetivos se trabajó con un grupo de aproximadamente 27 mujeres de la Asociación de Ceramistas Kuyan Kuyan Warmikuna que viven en diferentes sectores de la parroquia rural de Canelos, pero que se reúnen en lo que hoy llaman barrio de Jatun Puerto<sup>16</sup>, perteneciente a la misma parroquia del cantón Pastaza.

Entre las personas con quienes pude trabajar en esta investigación, encontramos a mujeres de tercera edad que son maestras, mujeres mayores, mujeres jóvenes, adolescentes y niñas aprendices. Por otro lado, la participación de los hombres jóvenes fue esporádica y se debía más a temas de organización de la asociación, pocas veces asistieron a elaborar figuras en barro; en los talleres y reuniones participaron algunos líderes de la comunidad, quienes también son fuente primaria de la investigación. Siendo este mi universo de estudio.

En este proceso de investigación fui apoyado constantemente por dos de sus dirigentes: Rosa Canelos Vargas y Ernestina Vargas quien es una maestra en este oficio. Ellas proporcionaron parte de la información que se comparte en este texto, junto al del grupo de mujeres mayores Kuyan Kuyan Warmikuna, huellas orales y memoria viva del pueblo Canelos. Con el grupo de mujeres ceramistas se realizaron entrevistas grabadas y un amplio registro fotográfico de los procesos de elaboración y de las figuras terminadas, de los talleres, reuniones grupales y de algunos eventos locales.

En este espacio, el idioma no fue una barrera, pero el poco manejo de la lengua kichwa sí fue un limitante al momento de comprender las disputas domésticas o políticas, relatos importantes o bromas que se hacían fuera de los momentos “formales” de la investigación. Sin embargo, estos pudieron ser comprendidos con la ayuda de Rosa Canelos, quien supo explicar con claridad cada suceso. Esto, a su vez se mezcló con la reflexividad inherente al investigador y sus condicionamientos sociales y de género, en mi caso siendo un hombre artesano ceramista, algo que aún se lo mira con ciertos prejuicios dentro de la comunidad, además de mi pertenencia étnica.

Adicional a esto, se pudo estar en un contacto más continuo por un proyecto de comercialización de sus productos que fue financiado por el Ministerio de Cultura y

---

<sup>16</sup> Jatun Puerto anteriormente se denominaba como “comuna” pero para acceder a obras por parte del municipio y prefectura adquirieron la categoría de barrio

Patrimonio en el marco de los fondos concursables del 2018, realizando visitas quincenales por 4 meses, con estancias de 3 a 4 días.

Una de las metodologías aplicadas en la comunidad fue la elaboración de cosmogramas en conversatorios, como herramienta didáctica sobre temas de interés en torno a la cerámica. La cosmovisión de un grupo, puede definirse como la visión que tiene de su entorno, este le da orden y sentido en el tiempo y espacio, así, el cosmograma es una representación gráfica de las formas en las que ese grupo ordena su mundo, organización del espacio, de los elementos vivos, humanos y no humanos con los que comparten un hábitat, las relaciones naturales y las relaciones sociales. (Hernández 2018)

Estos cosmogramas se plasmaron sobre cartulinas con diferentes elementos (lápices de colores, marcadores, esferos, hojas, recortes de cartulinas, barro de colores, etcétera) la forma en que conciben su relación entre los diferentes lugares y espacios relacionados con los objetos cerámicos que producen como la mina, el río, la casa de cerámica (lugar donde comercializan los productos dentro de la comunidad). Lo que nos permitió comprender, dentro de su territorio, cómo estos espacios son parte importante del pensamiento mítico, de su cosmovisión y de su racionalidad indígena desde la observación de lo cotidiano (Guber 2001).

La búsqueda de significación en el entramado de prácticas a través de un enfoque etnográfico (Geertz 1983), fue otra de las metodologías aplicadas. Se realiza del territorio donde se consume toda la actividad cultural y la cosmovisión, pensamiento político y social que se tiene sobre este, además de la influencia que tiene la naturaleza sobre la sociedad. Al conjunto de metodologías y procesos utilizados en la investigación se le podría llamar una descripción densa en todo el contexto de las mujeres ceramistas kichwas de Canelos, comprendiendo sus códigos establecidos.

En el trabajo de campo se puso en práctica la conversación y observación participante durante la elaboración y tejido de los objetos cerámicos. Las mujeres mayores narraban sobre las herramientas empleadas, dónde las obtenían, cómo las construyen y emplean y qué significan los diseños creados. De la misma manera, ellas relataron la leyenda relacionada con el barro, en compañía de las niñas y jóvenes quienes, aunque ya sabían las técnicas para elaborar cuencos y tinajas, desconocían el motivo de su elaboración, por qué se usaban ciertas formas o colores, y algunas leyendas que ya no se las narraba.

Otra actividad importante fue el recorrido y visita a las dos minas de barro, que se encuentran dentro de la comunidad de Jatun Puerto, la una se llama Moretal por los

árboles de palma de morete que se encuentran en la zona (*Mauritia flexuosa*) y la otra llamada *Putuallpa*. Caminar con las mujeres en estos lugares llena de aprendizaje y se comprende aún más la racionalidad indígena, también nos permite conocer los elementos de la naturaleza y sus diferentes usos.

La observación participante acompañó diferentes momentos de la asociación y de la comunidad, desde las actividades cotidianas en la elaboración de la cerámica, en los espacios de compartir los alimentos o el ritual de la *Guayusa upina*, pero también en el adecentamiento de su casa taller de cerámica y en la minga organizada para la exposición y comercialización de productos dentro de la comunidad. Es decir, esta metodología nos es útil debido a la inespecificidad de las actividades que comprende residir en la comunidad (Guber 2001).

Pero con esto no se quiere caer solo en la idea de la investigación antropológica como una actividad de observación, sin transformarse en uno de ellos o imitarlos, ni tampoco caer en la verificación o evaluación, sino más bien en la comprensión de los hechos. Entonces, se puede establecer la significación que determinadas acciones sociales tienen para sus actores y enunciarlas lo más explícitamente que podamos (Geertz 1983). La presencia directa, es indudablemente, una valiosa ayuda para el conocimiento social, porque evita las mediaciones, del incontrolado sentido común de terceros, pudiendo vivenciar lo real del diario vivir del lugar y de sus actores (Guber 2001).

Se realizaron entrevistas no dirigidas a informantes especialmente a las *mamas*, maestras y mujeres mayores del grupo (fuentes orales), principalmente a Ernestina Vargas, Amelia Gayas y Magdalena Vargas dirigentes de la asociación y maestras artesanas, al curaca saliente Adolfo Illanes de la comunidad de Jatun Puerto, quien conversó y narró algunas prácticas, además de leyendas en torno a la cerámica.

Esta investigación también se apoya en fuentes secundarias como publicaciones y videos, documentos de archivos locales y nacionales, informes técnicos, científicos, artículos de prensa, además de otras investigaciones con temas cercanos a este, mapas de la localidad, todo esto junto a fuentes normativas y legales, lo que nos da un panorama más amplio de los cambios políticos, económicos y socioculturales que de alguna forma influyen en la realización de la cerámica pero principalmente en su comercialización.

En lo posible, se trata de deconstruir los conceptos atravesados por perspectivas de clase, género y colonialidad que por décadas ha invisibilizado el trabajo de la mujer y el aporte que tiene a su comunidad y a la sociedad, en parte por la forma como se

conformado el andamiaje cultural, desde donde han sido excluidos los más pobres y también ha primado el racismo, como en el caso de las mujeres indígenas.

En un momento dado, mientras se realizaba el trabajo de campo para la presente tesis, se tuvo la oportunidad de participar en los fondos concursables del IFAIC (2018) para el fomento de la creatividad, artes e innovación. Como resultado, se pudieron realizar talleres de capacitación en temas de comercialización, diseño e innovación en cerámica tradicional con este mismo grupo mujeres ceramistas kichwas.

Los talleres se enfocaron en técnicas de fotografía para publicidad, diseño de marca, logotipo, diseño de afiches y catálogos, así como elaboración de empaques y comercialización para productos culturales.

En este sentido, en la tesis he utilizado ciertos elementos del proyecto que me sirven para el análisis de algunos temas de la tesis, principalmente en lo que se refiere a la incursión de las mujeres ceramistas en procesos de comercialización local, nacional e internacional, en donde se presentan temas como la creación y consolidación de la marca, calidad de los productos, atención al cliente, costos e ingresos para los artesanos entre otros.

### **Partes de la tesis**

La presente investigación está dividida en dos capítulos y se estructura de la siguiente manera:

El primer capítulo “Entornos naturales y culturales en el surgimiento de oficios tradicionales” aborda la gran relación que existe entre las mujeres kichwas y el barro, la generación de un oficio tradicional que engloba el uso de los elementos de la naturaleza, el conocimiento y entendimiento del espacio y las relaciones que se tejen a través de la elaboración de la cerámica. Para comprender esta dinámica, empiezo con la presentación del contexto histórico – ecológico de la comunidad de Canelos y cómo estas características ambientales y culturales se relacionan con el surgimiento de oficios tradicionales a través de la comprensión y el manejo de los elementos que hay en el entorno, en este caso, el barro.

Así mismo, es necesario acercarnos a las definiciones básicas que rondan al oficio de la alfarería: el objeto cultural, producto cultural y la artesanía. Finalmente, hago una aproximación a la visión del oficio ceramista dentro del contexto de las mujeres kichwa canelos, su cosmovisión y la transmisión de conocimientos.

En el segundo capítulo, “Producción y comercialización del trabajo artesanal cerámico kichwa”, realizo una descripción densa del proceso de elaboración de la cerámica tradicional kichwa, en donde se incluyen los materiales, técnicas de decoración e iconografía plasmada en las cerámicas. Posteriormente, realizo un análisis de los procesos de comercialización de los productos cerámicos de las mujeres de Kuyan Kuyan Warmikuna, desde la visión comunitaria, local y nacional a través de una cartografía del comercio de estos productos.



## **Capítulo Uno:**

### **Entornos naturales y culturales en el surgimiento de oficios tradicionales**

Para la mayoría de investigadores de la Amazonía es innegable la relación que las mujeres tienen con la naturaleza, la *Pachamama* y el territorio que habitan; vínculos que se han generado a través de los años y que entreteje su identidad femenina que se expresa en conocimientos, costumbres y tradiciones milenarias, como la elaboración de objetos cerámicos tradicionales.

Entendiéndose que la fenomenología del paisaje se relaciona con la comprensión del ser humano, en su doble relación, individual e histórico social, siendo por lo tanto geografía e historia, paisaje y cultura inseparables, pero que se ilumina solamente a la luz de la estructura fundamental de la vida humana (Watsuji 2006, 31). Un ejemplo de esto puede ser la forma de nombrar los personajes míticos de los pueblos indígenas amazónicos. Los términos *Sungui* – espíritu del agua, *Ayahuasca warmi* – planta de la ayahuasca, *Allpa supay* – espíritu de la tierra o *Manga allpa mama* relacionado a las actividades productivas de las mujeres, todos estos son términos altamente ecológicos y bioculturales que surgen en un determinado periodo espacio – temporal por su relación con el entorno y el paisaje.

El contexto natural y los diferentes acontecimientos históricos influyeron en las mujeres indígenas de Canelos, en sus creencias, en la forma de producir objetos culturales y significar a dichos objetos. Así, en este capítulo se aborda el vínculo que existe entre las mujeres, el barro y el oficio de la elaboración de la cerámica, desde la cosmovisión kichwa de la Amazonía.

#### **1. La comunidad Canelos y su contexto histórico – ecológico**

Existen registros cronológicos que ubican el origen de los kichwas Canelos en el siglo XVII. La llegada de los españoles afectó directamente en su cultura y en el resto de la Amazonia de forma más tardía. Se habla que muchos de los integrantes de los canelos

vinieron huyendo de la colonización internándose en la selva, otros fueron traídos por las diferentes misiones para poblar y traer la civilización a la Amazonia.

Los restos prehispánicos datan de 2000 y 3000 años a C. en toda la Amazonia ecuatoriana y en Pastaza no fue la excepción, sucediéndose diferentes culturas precolombinas independientes con diferentes estilos cerámicos (Rostaín, de Saulieu, Betancourt y Duche 2014, 10). Aunque se desconoce exactamente de dónde vinieron o surgieron, algunos arqueólogos mencionan que la cerámica tipo Moravia, hallada cerca de Puyo tiene un diseño achurado, similar al estilo Pastaza – Kamihun, pero estas, son independientes de la cerámica kichwa que hoy se elabora. Por otro lado, se considera que la cerámica kichwa Canelos heredó combinaciones de los estilos Muitzentza, Napo y Corrugado (Rostain et al. 2014).

Norman Whitten (1987) menciona que los kichwas Canelos son portadores de una cultura proveniente del este y sureste, quizás de zonas regadas por los ríos Curaray, Tigre, Pastaza, Marañón y Huallaga, con la probabilidad de ser una fusión entre sáparas y achuar que expandieron la cultura emergente por medio del creciente uso de la lengua kichwa.<sup>17</sup>

La fusión de estas dos etnias tiene diversas explicaciones posibles, una de ellas es que debido a la reducción de la población indígena a causa de las enfermedades traídas por los colonizadores como el sarampión, viruela, varicela y malaria buscaron poblar nuevamente esta zona y se unieron y procrearon (Whitten 1987). También, Premauer (2016, 65) habla que la población del grupo etnolingüístico sáparoano se encontraba diezmado, por lo que se trasladaron a la misión dominica de Canelos y se casaron con kichwas Canelos para lograr subsistir.

Otro de los motivos de unión era el disfrutar de la cerámica canelos, es decir, algunos shuar se casaban con mujeres canelos por su alfarería y su conocimiento femenino (Whitten 1987, 39). Así, las dos culturas además de aumentar su parentela, que ayudaría a defenderse de enemigos, adquirieron nuevos territorios y también nuevas costumbres y lengua.

Por otro lado, se indica que los kichwas Canelos es una cultura emergente formada por las primeras experiencias coloniales con las misiones dominicas, estableciendo su arquidiócesis para finales del siglo XVII y, de los jesuitas de la orden religiosa de la Compañía de Jesús y los franciscanos en la amazonia entre los siglos XVII y XVIII.

---

<sup>17</sup> El término “zápara” es utilizado en documentos nacionales y literatura, sin embargo, desde 2008, las comunidades manifestaron la decisión de usar el término “sápara”. Se argumenta que en su idioma no existe el sonido de la letra zeta, además no se tildan las palabras.

Además, cerca de 150 quijos kichwas del Napo escaparon del sistema de hacienda, este puede ser uno de varios casos de indígenas que trataron de escapar de la opresión colonial (Premauer 2016; Whitten 1987).

En épocas más contemporáneas, los kichwa Canelos incluirían a los andwa runas provenientes del asiento peruano de Andwa Nuevo en la frontera entre Ecuador y Perú, siendo los miembros más orientales de su cultura. Para mediados del siglo XX, los andwa runas, los sapara hablantes, algunos casados con achuar, tomaron el kichwa como su lengua (Whitten 1987), pareciendo culturalmente parte del sistema Kichwa Canelos. Esto forma parte de la evidencia contemporánea de la fusión achuar – sapara y del fenómeno de expansión de la lengua kichwa que, hasta la actualidad, está absorbiendo a las demás lenguas amazónicas. Para esta época, el pueblo Canelos runa comprende seis territorios: Puyo Runa, Canelos, PacaYacu, SaraYacu, Montalvo y Carari o Curaray.

Para 1968, el boom petrolero que inició en la década de 1920 y que modernizó el aparato burocrático en la época de la dictadura en los años setenta, ocasionó que Canelos fuere una de las zonas más intervenidas para la extracción (Premauer 2016). Este proceso que duró hasta mediados de los setentas, sería la base de la modernidad capitalista que continua hasta la actualidad, pero del cual fueron relegados sus habitantes.

En esta misma época se promulga la Ley de Cultura Nacional a través del Consejo Nacional de Cultura que se utilizó como herramienta para acabar con la cultura indígena de la Amazonía. De esta forma se impuso una cultura nacional de “desarrollo”, de tal forma que todo lo que se apartara de esta visión podría ser considerado en contra de la nueva revolución cultural (Whitten 1987).

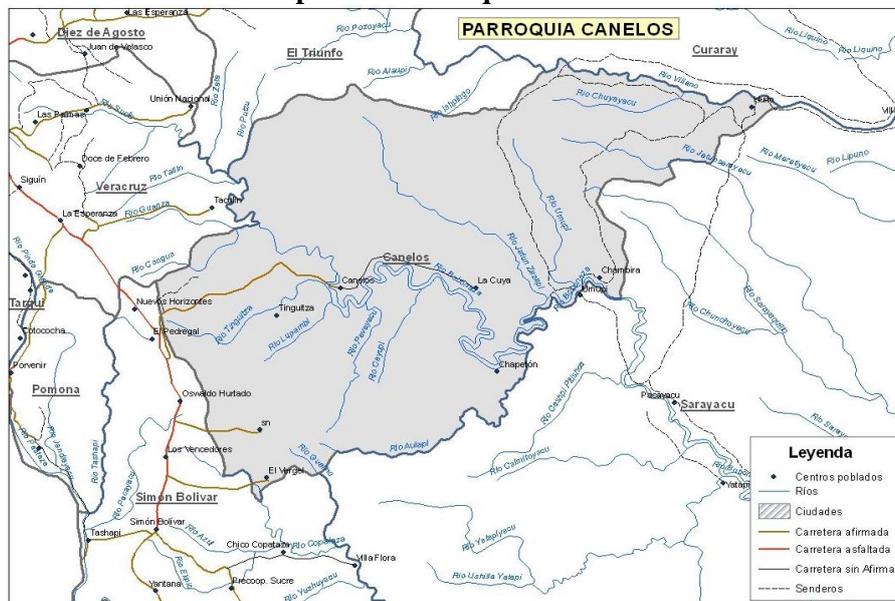
Actualmente, la mixturas entre diferentes pueblos o nacionalidades es más fuerte que en tiempos pasados. Aunque hay hombres canelos casados con mujeres shuar o viceversa, incluso entre otras etnias, generalmente la cultura kichwa Canelos absorbe a las demás, incluyendo la lengua. Así se demuestra la adaptabilidad cultural de los kichwas, llamada etnogénesis y en la actualidad ocupan el 80% del territorio y representan el 60% de la población (Premauer 2016, 12 y 116).

En la provincia de Pastaza, la nacionalidad kichwa convive con 6 nacionalidades más: Achuar, Andwa, Shuar, Shiwiar, Waodani y Sapara. Como se mencionó anteriormente, hasta los años 1980, el pueblo kichwa de Canelos se denominaba o Pastaza Runa e incluía a Sarayaku y Montalvo, pero actualmente, existe una clara distinción entre estas comunidades, como si se hablara de pueblos kichwas diferentes que habitan en un mismo territorio.

La comunidad indígena kichwa Canelos, cuyo nombre deriva de la abundancia del árbol de canelos, es la segunda más grande del Ecuador, la más antigua y es una de las trece parroquias rurales de Pastaza junto con: Diez De Agosto, Fátima, Montalvo (Andwas), Pomona, Río Corrientes, Río Tigre, Sarayacu, Simón Bolívar, Tarqui, Teniente Hugo Ortiz, Veracruz, El Triunfo. Puyo es la única parroquia urbana de la provincia (Gobierno Provincial de Pastaza 2019).

Canelos se encuentra al suroeste de la ciudad del Puyo y tiene una extensión de 440 Km. Está atravesada principalmente por el río Bobonaza y es considerada una zona de transición o amortiguamiento entre la zona intervenida y conservada, con un territorio menos densamente poblado (Departamento de Planificación 2012).

Gráfico 1  
Mapa de la Parroquia Rural de Canelos



Fuente y elaboración: Gobierno provincial de Pastaza 2019

En la parroquia Canelos hay una población de 530 habitantes en área de residencia urbana y 1338 en área de residencia rural; entre ellos 846 mujeres entre 13 y 65 años y; la mayoría son indígenas. La actualización de la población económicamente activa (PEA) de la Parroquia Canelos del 2015 indica que hay 532 hombres entre 18 y 65 años y 505 mujeres en los mismos rangos de edad (Núñez 2015).

El sector económico primario representa el 82% de la PEA, quienes se dedican a la agricultura y ganadería, el 18% corresponde al sector económico secundario y terciario, es decir, realizan trabajos de artesanía, comercio y servicios profesionales. Pero se debe tomar en cuenta que existe una tasa de desempleo del 76% (Núñez 2015).

Tabla 1  
**Población económicamente activa de la parroquia rural de Canelos**

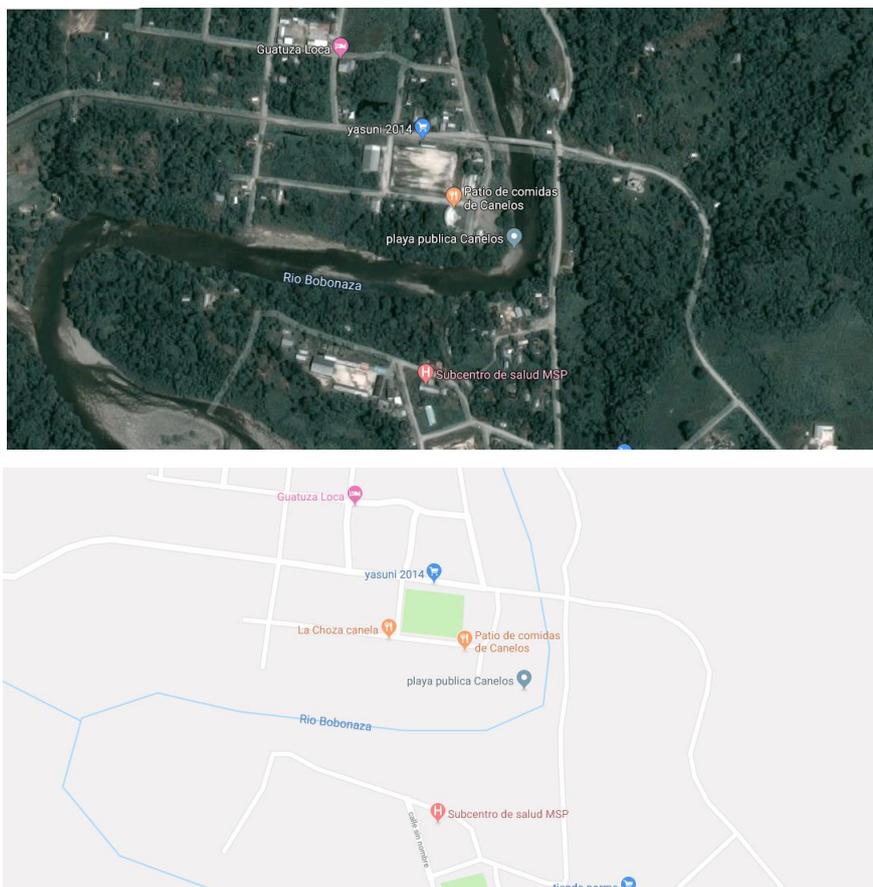
Población Económicamente Activa de Canelos 18 a 65 años (2015)	
<b>Hombres</b>	532
<b>Mujeres</b>	505
<b>TOTAL</b>	<b>1037</b>
SECTOR ECONÓMICO	
<b>Sector económico primario (agricultura y ganadería)</b>	82%
<b>Sector económico secundario y terciario (artesanía, comercio y servicios profesionales)</b>	18%

Fuente: Núñez 2015

Del sector artesanal, las mujeres son quienes se dedican a la producción de cerámica o artesanías en mullos y semillas, muchas veces desde la niñez. Dos ejemplos de esto son: la Asociación de Mujeres Ceramistas Kuyan Kuyan Warmikuna y la de URU Warmi, quienes poseen lugares de comercialización como las casas de venta de cerámica, aunque también las viviendas funcionan como tiendas de expendio de artesanías.

Gráfico 2

**Mapa del Barrio Jatun Puerto, lugar donde se encuentra la Asociación Kuyan Kuyan Warmikuna, parte de la Comunidad y Parroquia Canelos.**



Fuente: Google Maps

Elaboración propia

Imagen 1  
**Mujeres de la Asociación Kuyan Kuyan Warmi**



Fuente y elaboración propia

Esta parroquia, y la provincia en general, está atravesada natural e históricamente por una serie de procesos geológicos y climáticos que se produjeron hace millones años, marcando las principales características naturales actuales. A esto se suman otros procesos que originan la realidad social, política y cultural en la que viven sus habitantes.

## **2. Naturaleza, barro y memoria: vínculos para el origen del oficio artesanal**

La presente investigación vincula ciertos elementos de las ciencias de la tierra y las ciencias humanas, ya que, un estudio sobre el oficio de las mujeres ceramistas kichwas, al ser un grupo humano que se encuentra vinculado a la naturaleza, requiere de una visión más amplia. Por esto, se toma en cuenta la influencia y el condicionamiento que existe entre el entorno, territorio y la naturaleza con quienes lo habitan y, entre ellos, los seres humanos,

Actualmente, esta área de estudio se conoce como “ecología biocultural” o “historia ambiental”. Es decir, abarca el estudio de las interacciones de determinadas sociedades humanas con ecosistemas particulares y en continuo cambio. También considera los procesos ecológicos históricos que se producen hace millones de años y marcan las principales características naturales y sociales que se viven actualmente.

Existen varios autores que abordan este eje de investigación, sin embargo, para el presente trabajo, tomaré como referencia a Stefania Gallini (2005).

Lo que se puede vislumbrar en principio, es que la ecología biocultural o la historia ambiental son ciencias relativamente nuevas; la primera más vinculada con las ciencias biológicas, pero añadiendo el componente humano y su cultura; la segunda, está relacionada con el campo del saber histórico, y donde existen pocas investigaciones.

Dependiendo del país, encontramos trabajos de historia ambiental esparcidos en secciones de historia de la ciencia y de la tecnología, historia económica, ecología y medio ambiente, historia natural, geografía, política ambiental, a veces eco feminismo y en los estudios culturales (Gallini 2005, 2), lo que demuestra que existen propuestas de investigaciones aisladas de la ecología histórica, emprendidas desde diferentes disciplinas.

De esta forma, si bien indago en las relaciones que se construyeron en el tiempo entre el pueblo de Canelos y los ecosistemas de la selva amazónica, es necesario reconocer que, antes que *homo economicus*, agente cultural, *homo religiosus*, o cualquier otra denominación que se nos haya asignado, el ser humano es un mamífero biológicamente adaptable a condiciones cambiantes (Gallini, de la Rosa, y Abello 2015, 12). En este caso, el tipo de suelo arcilloso presente en este sector provoca que las mujeres aprovechen este material y lo vuelvan parte de sus manifestaciones culturales.

También, es necesario comprender la manipulación de los componentes del paisaje por parte del ser humano, como en este caso de la elaboración de la cerámica que se encuentra altamente relacionada con el uso del suelo, minerales y otros materiales que les rodea. Este manejo de los recursos, desde la cosmovisión kichwa canelos, representa un *pahu* o poder femenino, el cual, posteriormente se vuelve oficio, que no las desvincula de los procesos sociales, culturales e históricos de su pueblo. Así, el ser humano se encuentra condicionado por los elementos naturales que le rodean. La naturaleza, no solo es el escenario donde se interrelacionan varios actores, sino que se vuelve uno de ellos y, provoca el surgimiento de ciertas prácticas y expresiones culturales. Algunas de estas actividades, en la actualidad, se las considera oficios y, por la distancia en el tiempo y el grupo humano que los hace, son considerados tradicionales.

Como menciona Echeverría (2001) sobre la teoría de la producción social,<sup>18</sup> esto implica un intercambio de materias entre lo humano y lo natural: el ser humano

---

<sup>18</sup> Teoría propuesta por Karl Marx en su obra "El Capital",

transforma la naturaleza, pero es también la naturaleza quien lo transforma, o devuelve esa transformación, existiendo un diálogo, en este caso, con una parte de ella misma, que se autonomizó, es decir, la vida humana. Lo que para Gallini (2005) son las interacciones de determinadas sociedades humanas con ecosistemas particulares y en continuo cambio. Ante esta posición materialista dialéctica, el ser humano no difiere de la naturaleza ni del género al que pertenece, el de los animales, es parte de la naturaleza, se reproduce, consume determinados bienes, la transforma parcialmente y vive de ella (Echeverría 2001).

El ser humano, en el aprovechamiento de la naturaleza y su transformación, emplea ciertos instrumentos sobre un objeto de trabajo, el barro en el caso de las mujeres, obteniendo un objeto práctico y haciendo una transformación adicional de la naturaleza. Posterior a esto llega el momento de consumo, pero también de disfrute, convirtiéndose además en un bien suntuario, utilitario o en los dos, que posee un valor de uso. Así, la naturaleza se convierte en motivo de goce (Echeverría 2001), pero donde se expresa, a su vez, las variantes nociones culturales de la relación ser humano – naturaleza, y las ideas que distintas sociedades tienen sobre esta (Gallini 2005).

La naturaleza, re-actuando sobre el sujeto, lo transforma a través de un medio de consumo o factor objetivo de disfrute, desdoblándose en dos partes, en la del trabajo y en la de satisfacción, convirtiéndose en dos subsistemas: producir y consumir. Pero considerando como los humanos han sido afectados por el medio ambiente a través del tiempo, pero también como ellos lo han afectado, y con cuales resultados como se plantea desde la historia ambiental (Gallini 2005), asumiendo el papel que cumple la naturaleza como socio colaborador y no solo como contenedor o telón de fondo, a través de la producción de un artículo con valor de uso, para el deleite humano. En este caso la cerámica, es el objeto práctico que relaciona al sujeto productor con el sujeto consumidor, que en un principio puede ser el mismo, pero desde un determinado entorno, siendo el grado cero de la comunicación como dice Echeverría (2001), a través del disfrute de la forma del bien producido.

La alfarería es una actividad a la que históricamente se han dedicado las mujeres, por la relación que existe con la fertilidad y fecundidad con la tierra, similar al trabajo en la *chakra*, en donde se tejen vínculos entre naturaleza y mujer. Como resultado de esta intervención en el territorio hay una transformación de la naturaleza, que a su vez es un trabajo de autorrealización, sin existir una separación entre lo natural y lo cultural (Echeverría 2001). El objeto cerámico se vuelve el medio por el cual se transmite un

mensaje de un cifrador o emisor a través de los diseños en un proceso de comunicación, como ha sucedido durante cientos y miles de años con los objetos culturales producidos por las diferentes culturas. Este, llega a uno o varios descifradores o receptores y quiere decir que el proceso de producción y consumo está acompañado de un proceso semiótico y de comunicación, existiendo una identidad esencial, pudiendo ser una variante del proceso de producción/consumo de significaciones (Echeverría 2001). Además, quedan en evidencia los procesos de adaptación de la naturaleza a través de prácticas que son inevitablemente culturales (Gallini, de la Rosa, y Abello 2015), y que las realizan las mujeres que habitan en este caso la selva urbanizada o intervenida de Canelos, pero que se encuentran atravesados por diferencias de clase, de cultura, de género y asimetrías de poder.

Estos saberes, conocimientos y formas de relacionarse con el entorno se transmiten a través de la educación parental, de padres a hijos y madres a hijas, que forma parte de la herencia cultural de un pueblo. El principal espacio de encuentro para la educación y el aprendizaje de la cerámica, es el hogar y se combinan con actividades agrícolas, mineras o pesqueras, y en este caso, lo silvícola (Cornejo 2009, 13).

En esta investigación, analizo la relación entre la producción artesanal, el territorio y la identidad como parte de un ecosistema. Ya que, es innegable la influencia y el condicionamiento existente entre el ser humano y el territorio. Por lo tanto, la lógica cultural de los oficios surgió en épocas tempranas y los, actuales, oficios se generaron por necesidades que imponen la modernidad y globalización y deben comprenderse también desde el contexto natural y cultural en el cual se desenvuelven. Pues, de ahí devienen las expresiones culturales y las prácticas cotidianas vigentes para conocer el medioambiente en el pasado y la forma en que las sociedades se relacionaban con él a través del tiempo (Gallini 2005, 5).

Para continuar con dicha reflexión y acercarnos al caso de las mujeres ceramistas, es necesario contextualizar la realidad del territorio de Canelos. Así, la comunidad se encuentra poblada, en su mayoría, por asentamientos rurales de indígenas kichwas o familias interétnicas (kichwa, shuar, entre otras); se observan pocos colonos de la sierra y de la costa ecuatoriana.

En el territorio aún se mantienen espacios de abundante vegetación con selva secundaria y lugares de pastoreo para ganado vacuno. Durante cientos de años y hasta la actualidad se encuentran varias plantas que son utilizadas para su alimentación como yuca, camote, chonta, achiote, maní, canela, ají, varios tipos de palma, guayaba,

naranjilla, chirimoya y maíz; así mismo, cultivan de forma semisilvestre: banano, papaya, cacao silvestre y unguragua.

*Imagen 2*  
**Naranjilla silvestre**



Fuente y elaboración propia

*Imagen 3*  
**Algodón silvestre cerca de la mina de Abel**



Fuente y elaboración propia

Hay que considerar que la manipulación y domesticación de plantas comenzó en algunas partes de la región hacia el noveno milenio antes del presente (C. López y Ranere 2008, 13). Por ejemplo, en el sector de Jatun Puerto y cerca de la mina de barro aún se

puede encontrar plantas de algodón silvestre, que en épocas tempranas fue recolectado y procesado.

En las *chakras*, a más de los alimentos, se cultivan y cuidan plantas medicinales para los diferentes malestares físicos y espirituales. En general, la producción que se obtiene en este espacio se utiliza para autoabastecimiento del grupo familiar y son pocos los productos o la cantidad que puede llegar a comercializarse fuera de la casa o la comunidad. Por otro lado, su alimentación se complementa con la pesca de carachama, bagre y otros peces, aunque en los últimos años ha disminuido su población en los ríos, situación similar a la escasez caza de animales de monte.

Simultáneamente a las actividades mencionadas, la fabricación de cerámica utilitaria suele ser una práctica cotidiana y sus productos usados dentro del círculo familiar o comunitario en el caso de fiestas. Sin embargo, la falta de abastecimiento de alimentos con la caza o pesca y el escaso comercio fuera de la comunidad de otros productos agrícolas como la fibra para la elaboración de escobas, ha generado presión económica en las familias. Como resultado de esto, alrededor de la cerámica nació una posibilidad de actividad productiva de las mujeres que va desde la elaboración de los objetos cerámicos y también se crean redes de obtención de materias primas en las comunidades a lo largo del río Bobonaza.

La comunidad de Canelos se encuentra asentada sobre un suelo de tipo arcilloso, lo que provocó (como sucede en un sinnúmero de lugares) que sus habitantes se adapten y se beneficien de lo que les proporciona el entorno. De ahí que las mujeres aprovechan las particularidades y singularidades de la naturaleza en función de sus necesidades materiales y locales, y resultado se tiene una amplia gama de interacciones finas y específicas (Toledo y Barrera-Bassols 2009, 26). De esta manera, se forman enclaves donde se mantienen rasgos civilizatorios tradicionales, no modernos, en continua interacción con la naturaleza, algunos de cuyos saberes se han mantenido y se transmiten entre generaciones.

### **3. La alfarería y cerámica como oficio tradicional**

La alfarería es un caso muy interesante de apreciar, en primer lugar porque es una actividad que existe desde las culturas iniciales primigenias, y también porque aquí se hacen presentes los cuatro elementos de la naturaleza: tierra, agua, fuego y aire (Cornejo 2009, 11).

Esta es una práctica inherente a la actividad humana, se la usa desde hace cientos y miles de años por las culturas prehispánicas tempranas y, en la actualidad, la continúan usando las culturas de la Amazonia. En las mujeres kichwas de Pastaza, y en especial de Canelos, esta actividad se fundamenta en el conocimiento femenino que las pobladoras locales tienen sobre el uso del barro, un recurso natural que es utilizado como materia prima (Caro et al. 2009, 18). Además, la elaboración de la cerámica es parte de la división sexual del trabajo, situación que es muy marcada en culturas amazónicas como la kichwa.

Como sucedió en las culturas tempranas y actuales, los diferentes objetos de barro se utilizan en la conservación, transporte y preparación de alimentos. La cerámica en el contexto cultural kichwa es de uso doméstico y ritual; pero ¿en qué momento pasa a ser un oficio?

La mujer alfarera cumple una función muy importante dentro de la comunidad, a más de elaborar piezas de uso doméstico, también es la encargada de materializar los espíritus, los mitos, las creencias y los sueños. Ellas convierten las imágenes de la mente en una realidad palpable, por lo que muchas figuras tienen un simbolismo muy abstracto, difícil de describirlo.

La producción de estas figuras permite mantener la conexión con lo sagrado debido a la relación que tiene la mujer con el barro y los elementos de la naturaleza, la tierra, la huerta y la *Pachamama*, así, la alfarería y la cerámica, se encuentran vinculadas directamente con las mujeres. De esta forma, podemos intuir que las creaciones del arte prehispánico que encontramos en los museos y donde se representa la fauna y flora fueron realizadas desde la creatividad y la interpretación que la mujer de las épocas antiguas y modernas tienen de su entorno.

Tal cosa se debe a que los procesos de conquista durante la época de la colonia se demoraron en ingresar a la selva, esto permitió la conservación y enraizamiento de los conocimientos acerca del barro e incluso de la estética originaria de las cerámicas hasta la actualidad. Se puede mencionar que ese pensamiento se mantuvo en las mujeres, la forma de producción de cerámica o las formas de representación, serían la continuación de quienes hacían cerámica en épocas precolombinas.

### **3.1 Cerámica ¿objeto cultural, producto cultural o artesanía?**

En esta investigación emplearé el término “arte popular”, aunque es un término híbrido (Escobar 2008), no lo tomaré desde el lado despectivo, subvalorado o moral, el

cual ha sido contemplado desde la llegada de los europeos a estas tierras. En este sentido, el arte mayor, el producido por las élites o los grupos de poder se diferencia del arte popular, el cual considera la parte creativa de los grupos subalternizados y se lo relaciona con lo primitivo, irracional, salvaje o atrasado, producido por fabricantes, hacedores, maestros, creadores, artesanos o artistas, siendo la denominación de quien lo hace tan variada como ambigua.

Así, en esta investigación, el arte popular se plantea desde un giro identitario y con un enfoque reivindicatorio:

El uso de los términos *arte popular* no solo permite ensanchar el panorama de las artes contemporáneas, acosado por una visión demasiado estrecha de lo artístico, sino alegar en pro de la diferencia cultural: reconocer modelos de arte alternativos a los del occidental y refutar el prejuicio etnocéntrico de que existen formas culturales superiores e inferiores, merecedoras o indignas de ser consideradas expresiones excepcionales (Escobar 2010)

Además, define al arte popular como el conjunto de formas estéticas, producidas por sectores subalternizados para apuntalar diversas funciones sociales, vivificar procesos históricos plurales (socioeconómicos, políticos, religiosos), afirmar y expresar las identidades sociales y renovar el sentido colectivo (Escobar 2008, 148).

También, Catalina Sosa,<sup>19</sup> impulsadora del sector artesanal nos proporciona un concepto sobre arte popular e indica que “El arte popular engloba todas las manifestaciones culturales de un pueblo, la cultura comprendida no como folklore, que es una visión externa, sino la cultura entendida como la raíz, desde donde el pueblo nace, crece y crea”.

Pero se debe entender que el arte popular de las mujeres y en general de todos los creadores populares, aunque ha sido admirado, consumido, comercializado (casi siempre a bajos costos) y usado. Así mismo, ha sido desvalorizado, considerándolo poco refinado, malhecho, en algunos casos se lo considera hasta fácil de hacer (Bartra 1994, 11).

De esta forma, al arte popular se lo comprende como el conjunto de formas estéticas que están presentes en ciertas actividades cotidianas, principalmente en el orden suntuario y quienes lo hacen regularmente son anónimos (Escobar 2008). Pero de forma más fuerte, está en las diferentes expresiones culturales de grupos subalternizados y subordinados como: fiestas, celebraciones y rituales que están ligados al mito, la magia y la religión.

---

<sup>19</sup> Catalina Sosa, entrevistada por el autor, 2 de abril del 2019.

Este tipo de arte cumple diversas funciones sociales, espirituales y políticas, además está en constante cambio, transformación y reactualización según las necesidades históricas en las que se encuentren los grupos que las crean. El arte popular se puede clasificar en tres grupos: utilitario, ceremonial y recreativo (Bartra 2004), tomado desde el punto de vista como objeto, pero también se lo puede observar como un ente de acompañamiento, participante de la vida social (Premauer 2016, 119). En el caso de las cerámicas de las mujeres de Canelos, un solo objeto puede pertenecer a estos tres tipos de clasificaciones.

Quizás la categorización de arte popular frente al arte como tal, aún está en discusión y existe una amplia información sobre esto, más que nada por temas ideológicos y políticos, con lo que, por la participación del Estado en este sector, se podría pensar que esta brecha se ha acortado. En Colombia y México, la inversión en el sector artesanal es alta, así como en la educación de sus consumidores y el público que lo aprecia.

Considero que el omitir el término arte popular y solo arte, implica su invisibilización y de las personas que lo elaboran y a su vez su completa asimilación en todo lo que comprende el término arte. Denominar el arte popular como solo arte es también una acción de blanqueamiento, tratando de asemejarse al otro, y en este caso al que “domina”, con lo que también se puede caer en el avergonzamiento, pensando que si se plantea el término de arte popular desde la academia se aleja de los planteamientos de la decolonialidad, como menciona Santiago Arboleda.

Como ejemplo más claro de esto, podríamos hablar de la música. Si denominamos como música a todo, seguramente se invisibilizaría la multiplicidad de géneros que envuelven a la música popular, tradicional, entre otras. Así mismo, si se diera el caso de llamar solamente arte a una parte de los objetos culturales que producen los pueblos indígenas, se pierde su trabajo o su origen, se negaría la existencia del arte indígena.

Es así que, se debe pensar la categoría de arte popular o indígena desde una nueva postura de reivindicación y no desde el significado originario de segregación y exclusión de la producción manual y cultural comparada con el arte planteado desde de los grupos hegemónicos, y buscando ubicarlo en paridad con el arte “culto”.

A propósito de esto, Larry Shiner (2004) en su libro “La invención del arte”, busca entender cómo y cuándo el antiguo sistema del arte/artesanía fue gradualmente sustituido por un nuevo sistema que distinguía radicalmente las bellas artes de las artesanías. Así, el autor indica que el concepto de arte se acerca más al concepto de artesanía, que a la idea

de bellas artes, entendiendo que en la antigüedad no existían las categorías de artesanos o artistas, sino más bien “artesanos/artistas” (Shiner 2004, 35).

Entonces, el arte y la artesanía quedaron separadas a partir del siglo XVIII, una idea y concepción llegada desde Europa y con no más de 200 años de nacimiento. Lo que primaba antes de esto era el arte más utilitario. Finalmente, el arte estaba relacionado a la actividad humana realizada con habilidad y gracia y se refería a las bellas artes y se diferenció de la artesanía y las artes manuales como el bordar, tejer (Shiner 2004).

También se debe considerar el término de arte popular a los objetos que, por sus características de producción, mantienen en su esencia significados simbólicos de su cultura y en su proceso de elaboración entra la colaboración comunitaria en las técnicas y en la estética de la misma debiendo diferenciarse de la mera artesanía.

De lo mencionado anteriormente, queda claro que los diferentes grupos subalternizados, en especial los grupos campesinos e indígenas, se ven en la necesidad de elaborar sus “objetos culturales” para disfrute individual, colectivo o incluso la comercialización como un “producto cultural” o “artesanía”.

Entonces, es necesario diferenciar cada uno de estos términos, así, el “objeto cultural” es la parte inicial de un proceso que consiste en la producción y consumo o disfrute de un objeto que nace para uso cotidiano o ritual, aquí interviene un solo individuo que será el productor y quien da uso al objeto. Por otro lado, el “producto cultural” puede ser considerado como un objeto que también tiene un fin cotidiano o ritual, sin embargo, aquí intervienen dos personajes: el productor o constructor y el consumidor o quien lo disfruta, pero donde no existe un intercambio monetario. Finalmente, en la “artesanía” ya interviene un proceso de comercialización con un fin lucrativo vinculando con el proceso de comunicación (Echeverría 2001).

Por consiguiente, basándonos en la ubicación tiempo – económica de la artesanía, pienso que el objeto cultural es a-capitalista, muchos de sus procesos nacen en épocas prehispánicas, no es precapitalista, especialmente refiriéndonos a ciertos objetos del arte popular indígena o étnica (García Canclini 1984). Por otro lado, la artesanía podría considerarse como un producto pre-capitalista, o un término netamente capitalista ya que forma parte de la forma de producción mercantil simple, donde el dinero no es un fin, pero sí el medio para cubrir sus necesidades vitales. En este sentido, debemos tomar en cuenta que García Canclini (1984) y Colombres (2014) no hacen una distinción clara de artesanía y arte popular, la cual sí se presenta en este trabajo.

De otra manera, podríamos entender que todas las manifestaciones de objeto cultural, producto cultural, son precapitalistas y con una lógica capitalista de producción, pero la elaboración de artesanía la considero postcapitalista. Todas estas etapas son golpeadas principalmente y en formas diferentes por los procesos del capitalismo, en especial de la imposición del capital financiero y de la modernidad, en este caso en la Amazonía.

También se debe tomar en cuenta que, el objeto cultural no nace con un sentido exclusivo de estética, sino pensado más con un sentido útil - ritual, aunque en las creaciones actuales de las mujeres kichwas Canelos también prima lo estético en sus creaciones, desde la selección del barro y los pigmentos para luego ir a los diseños. Pero, al igual que en el mercado, ellas mismo no consideran a sus productos como obras de arte, por lo que las cerámicas se destinan a una función utilitaria.

Con mucha frecuencia los objetos artesanales tienen un destino, adornar un ambiente o de relación de antinomia moderna con otros objetos o como objetos de colección presentándose como un objeto único, testimonio auténtico de las culturas “tradicionales” (García Canclini 1984; Sato 2001). El público nacional las adquiere porque así se siente identificado con la cultura nacional, siendo un acto político económico y como planteamiento cultural, esta es una de las principales motivaciones para su adquisición, en algunos casos se le restituirá su función originaria, pero en la mayoría se desvincula de esta función.

Por otro lado,

La artesanía con relación al arte, creo que es únicamente una visión del espectador más que del productor, porque un productor cuando crea una pieza artesanal, cuando no está reproduciendo la pieza, sino creándola, en realidad es un acto artístico, pero el momento que ya el artesano reproduce, ya creo que hay un factor creativo mejor y también en la artesanía hay mucha copia, que puede ser bien vista, así como puede ser mal vista, en términos de que no se crea sino que se copia, se reproduce sin alma. La artesanía tiene que hacer una lucha propia, creo que el arte tiene otras características, además la artesanía es un trabajo muchas veces comunal, comunitario, entre varios, donde entran varias manos, varios procesos, el artista en cambio es un ser individual, es un solo ego se podría decir. En la artesanía es más compartido, es más flexible. (Catalina Sosa, entrevistada por el autor, 2 de abril del 2019)

En este sentido, la cerámica tradicional kichwa de Canelos puede moverse a lo largo de estas tres manifestaciones del arte dependiendo del estadio de producción. Es decir, como objeto cultural lo encontramos el momento en que cada mujer elabora la pieza de cerámica para el compartir de su comida; como producto cultural, cuando producen para otra mujer que no sabe hacer cerámica y; finalmente, es artesanía en el momento que

las mujeres la producen para participar en ferias o comercializarlas en Canelos, Puyo, Quito o en ciertos casos para exportarlos.

El arte popular difiere de la artesanía por el motivo y la forma de su elaboración. Así, el primero se elabora principalmente para uso cotidiano o empleo en los diferentes rituales o ceremonias, es poseedor de un valor cultural y social y está ligado al servicio del ritual. El segundo es elaborado netamente para su comercialización, pudiendo ser realizado en serie, la artesanía se encuentra completamente desritualizada, solo tiene un valor exhibitivo y de comercio en la mayoría de casos o de mera contemplación artística (Escobar 2008, 51).

Sin embargo, existen casos que combinan características de estos tres modelos en un mismo espacio:

El caso de la *mokawa* amazónica, que para mí es un proyecto de las mujeres de Pastaza, es una producción emblemática del país, en ese caso cada pieza es única, cada pieza es un objeto artístico que tiene un concepto, una base técnica de modelado del barro y luego la pintura tiene mucha información ancestral importante y una cosmovisión de la vida. Entonces, la línea entre arte y artesanía es bien borrosa, hay la reproducción en serie de productos artesanales, ahí es muy fácil decir “es una artesanía”, además que suele ser de poca calidad, pero hay artesanía de altísima calidad y yo creo que los cuadros de (Oswaldo) Viteri, cuando incluye las muñequitas y hace los soles y tiene un concepto, es un objeto artesanal, con un precio altísimo, con firma de autor. Ahí estamos en un campo que le interesa mucho a la sociología, pero yo pienso que los artesanos en sí mismo, ellos creo que están trabajando porque la artesanía sea una categoría que por sí mismo tenga todos los atributos y todas las bondades y que no tenga que competir ni igualarse con nadie (Catalina Sosa, entrevistada por el autor, abril del 2019).

Por lo tanto, el arte popular y la artesanía pueden tener gran valor artístico, el uno por motivos más emocionales o emotivos y el otro, comerciales o turísticos. Igualmente, pueden ser elaborados en forma personal o colectiva, lo que denomino regularmente como grupos subalternizados y que en la actualidad son los pobres de la sociedad. Esto no significa que las personas que habitaron la selva o los sectores que se encuentran en transición (selva – urbanidad) siempre hayan sido pobres, pero quienes actualmente habitan estos espacios en su mayoría, si lo son. Grupos que además deben soportar el rechazo a la alteridad y la constante lucha por no ser asimilados por la cultura nacional hegemónica y contra la religión “oficial” que rompe y modifica la racionalidad indígena a través de su proceso evangelizador, pero que se mantiene en parte gracias al sincretismo o porque el poder hegemónico los transforma en un subsistema, sin lograr respuestas propias más contestatarias (Escobar 2008, 153).

De esta forma, no podemos dejar de hablar de los productores, constructores o artesanos. Echeverría (2001, 84) menciona que los sujetos como productores de objetos

concretos, siempre tratan de modificar la forma en que viven los otros individuos, en el caso de las artesanas, buscan formas de mejorar las condiciones de vida a través de los elementos de la naturaleza, en esta búsqueda crean ciertos objetos que son consumidos y disfrutados en calidad de bienes por otros sujetos sociales, quienes dejan modificar su modo de vida por los productores.

El Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP) también adopta un concepto para hablar del artesano/a artífice:

Es la persona que ejerce la actividad artesanal en la cual predomina la actividad manual en la elaboración de bienes utilitarios o decorativos, los mismos que se reflejan en su creación y saberes transmitidos de generación en generación o que han sido adquiridos en centros de formación y cuyos productos expresan su identidad, tradiciones y/o percepción del mundo. La innovación permanente de su labor posibilita ligar la producción artesanal con la contemporaneidad. (CIDAP 2019, 1).

Pero este concepto no menciona o incluye a los creadores y productores artesanales de comunidades, sino que se enfoca más en artesanos y artesanas de ciudades o urbanos. Esto se evidencia en el Festival organizado por el CIDAP que reúne a artesanas y artesanos del Ecuador y del exterior, quienes deben seguir un proceso de selección y el cumplimiento de algunas bases de participación, para acceder a un espacio en la feria, a la que asisten un gran número de personas, cerca de 80 mil visitantes – compradores, según lo menciona Diego Carrasco.<sup>20</sup> Una parte importante del Festival es la puesta en valor y comercialización de productos elaborados por artífices con trayectoria y el reconocimiento de la excelencia artesanal a través de la “Medalla CIDAP”.

#### **4. *Pahu* de la cerámica: el poder de las *Kuyan Warmi***

Desde tiempos iniciales la mujer se relaciona con la tierra, es considerada un ser femenino o poseedora de alma de mujer (Rostain et al. 2014, 8), portadora de conocimiento y creatividad artística, y que, con el barro, surge en la selva viva del Pastaza.

El pensamiento kichwa Canelos sobre el origen de la cerámica nos habla del personaje mítico de Illicu, de cuya barriga reventada salió y que proveyó de todo lo necesario para *tejer el barro* (Folletti 1993; J. López y Sánchez 2001, 131). Por otro lado, una versión relativamente reciente se atribuye a Nunkui, espíritu femenino de la *chakra* y la yuca también reconocida como deidad de la tierra para los shuar, como responsable

---

<sup>20</sup> Diego Carrasco, entrevistado por el autor, abril de 2019.

del origen de la cerámica y de su enseñanza (Lepe Lira 2000 en J. López y Sánchez 2001, 131).

El trabajo de las mujeres, es un proceso de ellas con la naturaleza, algo similar a lo que menciona Echeverría (2001) unas décadas atrás, un proceso en el que el hombre (la mujer en este caso) media, regula y controla su metabolismo con la naturaleza. El hombre se enfrenta a la materia natural, la que a su vez funciona como un poder natural, para las mujeres kichwas, en su cosmovisión sería el *pahu* de la cerámica. Al obrar sobre la naturaleza y transformarla, el ser humano transforma su propia naturaleza.

Entonces, podemos considerar al *pahu* como una facultad importante del género femenino, en el contexto de la cultura kichwa en la comunidad de Canelos. Las mujeres que llegan a dominar el *pahu* de la cerámica pueden transformar el barro y crear figuras que contienen vida. Por lo tanto, no hay que confundir entre las personas que elaboran artesanía de cerámica y las que crean figuras utilizando este poder, es por eso que, la artesanía se considera un objeto sin alma, como ellas mismo lo han mencionado, pero el objeto cultural creado para la ceremonia, fiesta o rito es el creado con *pahu*.

Dominar este poder, implica también que la mujer tendrá otro estatus dentro del grupo de mujeres y de la misma comunidad, será reconocida porque puede elaborar una buena *tinaja*, donde se producirá una mejor chicha, o que tiene la mejor *mokawa* para recibir al invitado y donde el sabor de la chicha será bueno, finalmente, también tendrá más facilidades para tener un mejor marido. Se debe comprender que no toda mujer alcanza el *pahu*, esto también puede propiciar envidia de otras mujeres que no han alcanzado esta maestría, sin embargo, el *pahu*, traerá riqueza al hogar, desde protección, cuidado y abundancia. Al crear figuras hermosas, atraerá a gente que quiera tener estos objetos.

También, es necesario recordar que el *pahu* se activa en ciertos momentos, como antesala a la fiesta o al ritual, para la elaboración de objetos que se utilizarán en celebraciones como la fiesta del niño Jista, la *guayusa upina* o la visita de un familiar, en resumen, en cada actividad mágico-cotidiana,

El *pahu* se transmite entre mujeres. La maestra o mama conocedora del barro, coge una de sus herramientas (piedra, pincel, pilche u otro elemento) y frota las manos de la joven ceramista, en esta forma se transmite el conocimiento y el poder que la mujer necesita y que le ayudará a que elabore figuras con mayor facilidad, más vistosas, de mejor calidad y que en un futuro alcance su maestría.

Este *pahu* en específico no se transmite a los hombres. Es así que, en una de las tomas de guayusa se hizo la transición del *pahu* de la cerámica de Rosa Vargas (mujer mayor y maestra ceramista) a Rosa Canelos. Yo, al ver este momento, quise aprovechar para que se me transmita este conocimiento a mí. Rosa Vargas, un poco enojada y de manera tajante respondió: ¡Tú nunca vas a tener el *pahu* de la cerámica! Porque eres hombre. En ese momento, Rosa Canelos les mencionó a las mujeres presentes que yo era un hombre ceramista de la ciudad, entonces, todas se pusieron a conversar en kichwa,

Así comprendí, que no solo tenía el limitante de la lengua, sino que también mi condición de hombre, me impedía ser aceptado como ceramista entre las mujeres. Sin embargo, es necesario comentar que a lo largo de la estancia en la comunidad de Canelos y la convivencia con las mujeres de Kuyan Warmi, por un lado, si bien no se logró romper completamente esta barrera de género, debido a que mi condición de hombre y ceramista, se prestaba para que ellas realicen comentarios, burlas o bromas. Por otro, la cercanía y la relación generada en este proceso también permitió que, en un punto, las mujeres abran espacios en los cuales yo pude enseñar parte de lo que yo sé y hago en mi oficio de ceramista y que ellas las pusieron en práctica.

La mujer kichwa de Pastaza se ha visto con el reto de asumir el impacto cultural constante a su identidad y expresiones culturales, sin embargo, ha logrado mantener su autodeterminación, su herencia cultural y estilística (en la cerámica), a partir de la resolución de los diferentes conflictos que, desde épocas de la colonia se dieron de manera agresiva y que, en la actualidad, aunque de forma más sutil, aún existe.

Para comprender en su total magnitud el rol de la mujer en la producción de la cerámica, es necesario conocer los diferentes espacios en los que se desenvuelve y entender lo que ocurre en el ámbito doméstico. Esto debido a que el manejo del poder nace en el núcleo familiar o unidad doméstica constituido entre un hombre y una mujer, se extiende a la familia ampliada donde se suman los demás integrantes como sus padres, hermanos, tíos y su descendencia y, llega hasta el ámbito comunal donde comparten con otros integrantes no sanguíneos.

Así, algunas mujeres tienen sus viviendas en la comuna de Jatun Puerto, cerca de la iglesia de la misión y otras viven con sus familias en otras comunas que se encuentran a dos o tres horas de camino. Generalmente, sus *chakras* suelen estar a distancias que van de una hasta cinco horas de caminata y pueden tener dos o tres *chakras* en distintos lugares. El espacio de trabajo dedicado a la alfarería suele estar compartido con la

vivienda, pocas mujeres tienen sitios especiales destinados para la elaboración de cerámica, equivalente a lo que se conoce como taller.

En este sentido, las mujeres realizan un trabajo de elaboración y producción de cerámicas de forma individual y autónoma, sin embargo, al ser una actividad que es cotidiana, al mismo tiempo es de encuentro entre mujeres, por lo que no es extraño ver que al menos una vez por semana varias mujeres pueden encontrarse en uno de los hogares y compartir este quehacer junto a rituales, también cotidianos, como la *guayusa upina*.

En Jatun Puerto, hay una casa de cerámica en donde funciona la asociación “Kuyan Kuyan Warmikuna”. Este espacio se desempeña más como un lugar de acopio, una tienda para la comercialización y demostraciones de su trabajo para los visitantes y turistas. También tienen un pequeño espacio donde almacenan algunos materiales necesarios para la elaboración y empaque de las cerámicas.

De esta manera, los espacios que ocupa la mujer son de transformación: la huerta donde crecen los alimentos y, en especial la yuca, que es transformada a través del fuego y el agua o *yaku*, con la masticación y la saliva de las mujeres, en lo que será el alimento y bebida para la fiesta. La mina y la cocina, donde el barro o *allpa* es transformado en objetos mediante el trabajo de sus manos, de su pensamiento y de su poder para crear. Al final, *chakra*, cocina y cerámica se unen en diferentes momentos para crear y transformar. Por lo tanto, lo femenino está en construcción y con el completo aprendizaje, trabajo y comprensión de estos espacios (*chakra*, cocina y cerámica), reafirmando el ser femenino y donde inicia su vida adulta, no tanto el procrear un hijo, hay varios casos de mujeres que no han podido tener hijos, pero han criado niños, solventando esta carencia (Guzmán 1997).

Junto al tejido de espacios comunitarios femeninos podemos situar a las redes de conocimiento que se construyen mediante procesos de enseñanza parental, y una de estas formas es el *pahu* que realizan las mujeres. Muchas de las mujeres mayores adquirieron el conocimiento desde sus abuelas, madres, suegras, tías, hermanas para luego enseñar a su descendencia. Este conocimiento o *pahu* que es más bien un poder que adquiere la mujer, con el tiempo, la experiencia y la ayuda de otra mujer quien le transmite el poder a través de las manos, de las plantas, y de la enseñanza. Al *pahu* podríamos considerarlo como un saber y poder femenino, que va dando forma a su género y lo va fortaleciendo. En la comunidad de Jatun Puerto, las maestras con mayor experiencia o *muscuji warmikuna* son Ernestina Vargas, Amelia Gayas y Rosa Vargas, quienes tienen un largo

camino en la elaboración de cerámica; por lo tanto, sus piezas son excepcionalmente trabajadas, ellas son las que dominan el *pahu* de la cerámica y quienes pueden transmitirlo.

Hay diferentes *pahu*: para la medicina, la cocina, la *chakra* y también hay para la cerámica. Entonces la mujer es completamente mujer cuando tiene el *pahu* o al menos se trabajan algunas piezas en barro para su uso en la casa. Premauer (2016, 82) menciona esta acción, como la construcción del género a través de la incorporación de conocimientos y habilidades y que las vinculan con personas del mismo género. Algunas mujeres aprendieron a elaborar la cerámica de manera obligada, por presión social, “artesanas obligadas”, porque esto era parte de ser mujer, pero en la actualidad se ha vuelto un oficio, una forma de sustento e historia de vida.

Aun así, desde el arte popular y la artesanía kichwa Canelos, se presenta la sororidad como estrategia de supervivencia ante las desventajas laborales y sociales, y, que a su vez, es un ejercicio político de mujeres frente a la producción y organización (González 2014, 260). Tomando en cuenta que, el arte popular es categorizado como arte secundario es subvalorado, por lo tanto, se desconocen los rostros de las creadoras y portadoras, al ser indígenas, campesinas y artesanas; siendo las más pobres de entre las pobres.

Por otro lado, por el mismo hecho de ser las mujeres quienes elaboran las piezas de cerámica, ayudan a comprender su identidad femenina, su origen y condición social dentro de la cultura kichwa Canelos. Entonces, estos objetos sirven como medio de comunicación de los valores culturales de estas mujeres y también en la actualidad representan una actividad económica que les reporta un ingreso complementario, lo cual influye también en el ejercicio de poder de decisión dentro del hogar y en la comunidad. En donde escasean los trabajos para los hombres y aún más para las mujeres, varias de ellas son cabeza de familia, amas de casa, cuidadoras de maridos y se han empoderado, a través de su trabajo y oficio; ahora son consideradas maestras, aunque siempre lo fueron, pero la sociedad machista indígena y el patriarcado no lo querían mencionar, por este velo cultural que existe.

Frente a esto, desde la mirada occidental, el arte popular ciertamente ha sido relegado o usado como objeto de estudio desde disciplinas como la antropología del arte o la estética antropológica (Bartra 2004, 12). Al arte popular no se lo incluye dentro del gran arte, es ampliamente invisibilizado, al igual que otras actividades que realizan las mujeres kichwas como el trabajo doméstico o el de la huerta, así, se hace presente con

más fuerza la sociedad patriarcal en estos espacios. Y, desde las mismas investigaciones feministas, especialmente de los países desarrollados, no han abordado el tema del arte popular y poco han considerado su valor artístico, conceptualizándolo solo como oficio (Bartra 2004, 20). En ese sentido, en este trabajo se aborda tanto el objeto artístico como el contexto socioeconómico en el que se encuentra, comprendiendo que las mujeres son creadoras de arte popular desde la profundidad de los tiempos.

#### **4.1. Conocimiento y saberes para tejer el barro**

Es conocida la disputa entre la historia oral y la historia escrita, prevaleciendo la escrita porque se le atribuye la única sede de la racionalidad y se relaciona a los grupos de poder (Portelli 2016). La oralidad, por otro lado, ha sido ignorada y subalternizada y, dentro de esta, a todas las formas de narrativa. Por esto, las fuentes orales pertenecientes al mundo de las clases no hegemónicas se las relaciona con la tradición narrativa popular, mucha de la cual en varios momentos de la historia se la ha tratado de invisibilizar y hasta desaparecer (Portelli 2016). Pero quizás esta acción misma de su oralidad, ha ayudado a que se mantenga presente su cosmovisión hasta la actualidad, yendo a la par con el quehacer manual del pueblo. Estas dos actividades narrativas son fuente de enseñanza parental actual en las comunidades indígenas.

El ingreso de la educación desde la llegada de los españoles, en un inicio con las misiones religiosas católicas en tiempos de la colonia e inicios de la república, la educación laica en la actualidad, junto a la educación evangelista en las últimas décadas, e incluyendo a la educación intercultural, no se ha basado o ha tomado aportes de la oralidad y del aprendizaje a través de la práctica y el compartir de pueblo kichwa canelos. De esta forma, se ha afectado continua y profundamente la identidad de los grupos étnicos con relación a sus expresiones y tradiciones culturales, al uso de la lengua y en la forma de transmitir sus conocimientos, técnicas y tecnologías.

Es así que los espacios de encuentro dentro de la comunidad, no significan únicamente un lugar y un tiempo de socialización, sino que aquí también se dan procesos de enseñanza, aprendizaje y práctica de las diferentes expresiones culturales del pueblo. Es decir, un momento en el río implica no sólo aprender a nadar, sino también ayudar a pescar, aprender de ecología, reconocer el entorno y sus componentes, su funcionamiento y también su utilidad en el cotidiano.

Ciertamente, uno de los espacios con mayor interacción, es la *guayusa upina* o toma de la guayusa, una práctica que se realiza durante cientos de años. Empieza en horas de la madrugada, a las 3 o 4 de la mañana, cuando los miembros de una familia o comunidad, se reúnen, pueden ser solo las mujeres de diferentes edades y generaciones junto a los niños, según como hayan quedado de acuerdo en días anteriores. En este sentido, en las actividades comunales los niños se encuentran junto a sus madres o hermanas, es decir, los más pequeños asisten junto a las mujeres, siendo parte del proceso de práctica – enseñanza – aprendizaje en la comunidad.

Para empezar con este ritual, se enciende el fuego y se coloca una *guayusa manga* de barro u olla guayusera llena agua, cuando ya está hirviendo se introducen las hojas de la guayusa; esta preparación es de las mujeres. Por otro lado, uno de los hombres toca un tambor pequeño, hecho de piel de mono o de sajino, anunciando a los vecinos, amigos o familiares que la toma de guayusa está próxima a empezar; también, se hace el llamado con una corneta. En la olla empieza a producirse una espuma espesa y de color café, la cual es retirada con un pilche para que la bebida no coja mal sabor, después de unos minutos la guayusa está lista para ser servida por la *mama guayusa*, una mujer que es la única autorizada a compartirla.

Imagen 4  
**Olla Guayusera en la *Guayusa Upina***



Fuente y elaboración propia

Todos los invitados se sientan en torno al fuego y a la olla de guayusa ya sea para abrigarse, alcanzar un poco de luz por la oscuridad de las horas o para escuchar las historias que van a ser narradas.

Ingerir el agua de guayusa es una práctica que comprende varias actividades: al inicio se realiza la limpieza de la garganta enjuagándose la boca y escupiendo la flema o *gargajo*, como ellos lo denominan, después se lavan la cara con la bebida al menos tres veces, después de esto, ya se puede empezar a tomar la guayusa.

Algunas mujeres aprovechan este momento para elaborar los diferentes objetos de barro, otras aprovechan el momento para realizar alguna limpia o curación. Entonces, cuando una persona que asiste a la toma de guayusa está con *malaire* o alguna dolencia puede sentir mareos y náuseas, entonces, puede realizarse una limpia. Así, una de las *mamas* que tiene el *pahu* (poder) para curar y sanar, toma un carbón encendido y soplando lo frota en sus manos, para luego pasar la ceniza por todo el cuerpo de la persona afectada mientras va cantando, también se puede complementar la curación con ortiga de monte y tabaco. Esta acción se realiza varias veces también con los niños y jóvenes que no hacen caso a sus mayores, se les aconseja para luego ser ortigados.

Al finalizar la toma de la guayusa, las personas que participaron, se bañan en el río. Al entrar, golpean el agua con la palma de las manos a su vez que entonan cantos y gritos, así se limpiarán de los males. Algunos vomitarán, un efecto causado también por la toma excesiva de la guayusa, pero que es un símbolo de purga o limpieza del cuerpo y de los males.

Quizás una de las actividades más importantes que forma parte del ritual de la *guayusa upina*, es la de contar los sueños de la noche anterior, las cosas buenas o malas. Si alguien tuvo un mal sueño, este, se lo comparte a todos los asistentes ya que puede atribuirse futuros acontecimientos desafortunados a quien soñó o a toda la comunidad; lo mismo sucederá con los buenos sueños. Es así que, damos cuenta del grado de relación y vínculo comunal existente, las personas no son individuales, son un todo junto a la comunidad, entre todos ellos se busca interpretar y comprender los sueños.

Otra de las narraciones importantes son de las historias y leyendas que, de generación en generación, han sido contadas entre los kichwas de Canelos, y la *guayusa upina* es el espacio primordial de transmisión de esa sabiduría legendaria, tan importante para la verdad histórica (Portelli 2016). Si bien en estas narraciones surgen o aparecen personajes fantásticos y míticos, también convergen partes importantes de su realidad, es

en esta forma, que los jóvenes y niños aprenden el hondo significado que estos personajes tienen y la importancia de esta práctica comunitaria.

Además, esta práctica funciona como una forma de control interno dentro de la comunidad y de las familias, donde los padres piden a familiares y vecinos, especialmente a los más ancianos, aconsejen a sus hijos, adolescentes y niños, se comporten bien, al final de los consejos se acostumbra ortigarlos y bañarlos.

Imagen 5

**Ernestina Vargas, trasmisión del *pahu* de partera a su hija en la toma de la *Guayusa upina***



Fuente y elaboración propia

Imagen 6

**Transmisión de *pahu* de la cerámica de Rosa Vargas a Rosa Canelos**



Fuente y elaboración propia

Como es de conocimiento general, en las culturas alrededor del mundo, lugares, objetos, o elementos de la naturaleza que son considerados sagrados, suelen esconder una historia. Sin embargo, mucha de la historia oral del territorio kichwa de Canelos, pero en especial la información que es transmitida por las mujeres, ha sido menospreciada y desvalorizada. Se les ha implantado una mentalidad de avergonzamiento sobre el trabajo producido con las manos, y prevalece el trabajo producido por el pensamiento, imponiendo su validez. Esta situación se ha extendido a todas las naciones y los pueblos de América, porque se ha hecho pensar que se encuentran retrasados e incivilizados.

Por este motivo, como parte de un proceso civilizatorio, se emprendieron proyectos, desde el inicio de la república: cuando los criollos se declaran mestizos, tratando de homogenizar a todos, sean negros o indios. Esto ha sido implantado principalmente desde la educación, recordemos que los primeros sistemas educativos implantados en estos lugares fueron los de la religión católica, la cual trató de borrar toda práctica que se consideraba idolatría, es entonces, que desde la escritura se plantea una dicotomía entre sociedades letradas y sociedades orales (Vich y Zavala 2004).

La *guayusa upina*, entonces representaría una forma de resistencia de esta comunidad indígena, donde se niegan a que desaparezca su historia, sus costumbres y sus tradiciones. Es este continuo relato de los sueños, cuentos, leyendas e historias y su interpretación, un tipo de formación no formal y de educación parental con los más jóvenes, en la que intervienen los padres, pero, además, los tíos, vecinos, padrinos. Está práctica, por lo tanto, se mantiene vivo el significado de comunidad y esa unidad como una gran familia.

Nuevamente, retomando el tema del barro, durante mi participación en el espacio de encuentro de la *guayusa upina*, pude conocer sobre los personajes míticos o espíritus que intervienen en la creación de la cerámica, y los describo a continuación:

*Nunghui / Nunkui*: Espíritu de la *chackra*, la yuca del barro, espíritu femenino, también se la conoce como *Chagra mama*, la que proporciona el barro (Whitten 1987, 59). Es el personaje principal en la elaboración de barro.

*Sungui*: Espíritu del agua y de los ríos, en algunos textos lo nombran como *Yaku supay runa* y tiene su pareja *Yaku supay warmi* o *Yaku mama*, y también se la representa como *sinchi amaru* - la gran anaconda (Whitten 1987, 60).

*Amasanga*: Espíritu masculino, que se lo representa como un tronco. También lo relacionan con el árbol del guanto o floripondio, siendo el espíritu de los bosques.

*Amasanga* y *nunghui* son *guanuj manda* (árbol de guanto), confieren el conocimiento a hombres y mujeres, siendo *huanduj supai* o el espíritu de *Datura* (Whitten 1987, 59).

*Numui / Nunguli*: Espíritu de las plantas, relacionadas con las que viven en la mina, algunas de las cuales son utilizadas en la elaboración y quema de la cerámica.

*Ayahuasca warmi*: Planta de la ayahuasca, también puede intervenir en la elaboración a través de su ingesta y producir visiones que pueden ser plasmados en los objetos de barro. Se la representa como una hermosa mujer, aunque algunas mujeres de la comunidad hablan de una anciana (Whitten 1987, 62). También se considera macho a la ayahuasca, pienso que la atribución de género depende del motivo o el sujeto que la utilice.

*Juri juri*: también lo llaman *Allpa supay*, simboliza el mundo inferior o subterráneo y se lo representa en forma de serpiente con dos y tres cabezas. Aunque la representación puede variar: Whitten (1987) habla de un monstruo peludo de color marrón que tiene cierta relación con los monos, pudiendo ser su jefe; por el contrario, las mujeres de Kuyan Kuyan Warmikuna lo representan con cuerpo de serpiente. No se lo relaciona con la tierra ni con el barro, pero sí con lo que vive en su interior.

*Manga allpa mama (Nungui)* y *Yaku mama (Sungui warmi)*: son quienes vigilan los trabajos de las mujeres o los trabajos femeninos, como el trabajo de siembra, cuidado y cosecha de alimentos y también en el trabajo de la alfarería.

Como podemos observar, alrededor de la cerámica no solo aparecen técnicas de producción de un objeto, sino que existen historias, creencias, realidades que constituyen parte importante de la forma de ver el mundo entre los kichwas de Canelos. En este sentido:

Es muy interesante que ellas dicen que quien les enseñó a las mujeres kichwas amazónicas a hacer la *mokawa* con esa delicadeza y con paredes tan delgadas, fue una mujer mítica, que es la *manga allpa mama*, esa mujer les enseñó a usar el *pilche* o *wiwishcu*, para alivianar y adelgazar las paredes; y en realidad la magia y el gran arte de la *mokawa* viene mucho de la mano o la clave es el *wiwishcu*. Porque los artistas urbanos que hacen cuencos que no lo usan, no logran esas paredes. (Catalina Sosa, entrevistada por el autor, abril del 2019)

De esta forma, resultan también otras expresiones culturales entorno a la mujer kichwa, al barro y a la alfarería, como la celebración del Niño Jista, cuya interpretación es la Fiesta del Niño. Esta festividad está relacionada con el nacimiento del Niño Jesús o Navidad de los católicos, sin embargo, conserva varios elementos relacionados a las tradiciones de los kichwas Canelos como la caza, la preparación comunitaria de la chicha,

la pelea y confrontación, y la elaboración de la cerámica. En un primer momento los preparativos involucran a toda la comunidad, pero en su última etapa se integra la misión religiosa como uno de elementos principales.

Los padrinos y madrinan piden la organización de la fiesta con unos meses de anticipación, en el 2018 este pedido fue realizado por Magaly Cuji Vargas acompañada de su pareja, pero según descripciones de esta celebración suelen ser seis las parejas organizadoras (Guzmán 1997). La fiesta implica un fuerte gasto económico, pero a cambio se espera recibir un año prospero.

Un mes antes, los priostes buscan parejas que ayuden en la organización y se nombran las casas ceremoniales de hombres y mujeres, y la casa guerrera. En total son seis casas ceremoniales: dos de estas parejas son los *jista amu* o *jista dueño*, las otras cuatro casas restantes son casas guerreras (Guzmán 1997, 177).

Entre los personajes importantes de la fiesta tenemos tamborileros, pihuaneros,<sup>21</sup> la *aswa mama*,<sup>22</sup> *yanuna mama*,<sup>23</sup> y el *huachic runa*,<sup>24</sup> sin embargo, esto dependerá de cómo los *jista amus* logren organizar las demás casas.

La dinámica de organización de la fiesta se basa en la realización de mingas, tanto para preparar chicha, como para pescar o reparar las casas y malokas donde se va a ser la fiesta. En estas actividades comunales intervienen hombres y mujeres, quienes regularmente están unidos por lazos familiares.

Otro momento importante es la salida de los hombres a la selva, durante quince días ellos se internarán para cazar varios tipos de animales como monos, aves y, si hay suerte, sajinos o animales grandes. Actualmente hay escasez de estos, por lo que deben ir a lugares más profundos.

Las mujeres por su parte, aguardan con cierta preocupación la llegada de los cazadores, esperando que no hayan tenido accidentes, como mordeduras de serpientes. Por lo que, varios días antes de su arribo prepararán bastante chicha para recibirlos, su llegada es un momento de alegría y ciertamente el clímax de la fiesta.

Los momentos finales de la celebración se realiza en la plaza de la iglesia de la misión, similar a una toma de la plaza. Se observa un círculo de hombres y mujeres bailando, tamborileros y flautistas, existen empujones, se lanzan chicha o la escupen,

---

<sup>21</sup> Músicos tradicionales que interpretan el pihuano, que es instrumento musical de viento construido con guadua. Actualmente, existen pocos exponentes.

<sup>22</sup> Madre de la chicha, es la mujer que se encarga de repartir chicha entre los asistentes a la fiesta.

<sup>23</sup> Madre de la cocina, es la mujer que se encarga de la preparación de los alimentos para la fiesta.

<sup>24</sup> Jefe de cazadores. Puede ser un solo coordinador o coordinadora o jefe de la casa.

literalmente se bañan con ella; de alguna forma el derramarla simboliza el beber la chicha con la tierra, con la pacha, esperando haya abundancia. Varios cazadores usan la piel o plumas de los animales en su cuerpo como atuendo o como tocado, demostrando que son buenos cazadores, esto también simboliza de que son buenos maridos y proveedores.

Este momento también se aprovecha para realizar reclamos por antiguos resentimientos que pueden llegar a ciertas riñas o peleas, pero que terminan brevemente, se espera que existan estos reclamos para solucionarlos y poder empezar un nuevo periodo sin resentimientos.

Al congregarse a un gran número de personas de la comunidad de Canelos y de sus cinco barrios, las mujeres se unen en la elaboración de *tinajas*, ya que sin ellas no se puede elaborar la bebida principal, el *aswa*, y el *vinillo*. En el caso de la cerámica, las *mokawa* y *tinajas* son protagonistas importantes de la fiesta, se elabora una gran cantidad de estas piezas para preparar, fermentar y servir el *aswa*. Todas las mujeres dedican gran parte de su tiempo en esta actividad y presentar una buena chicha en una buena *mokawa* es parte del estatus de cada mujer que ayuda a la priosta, quien también se cuida de no generar rumores negativos sobre la fiesta y su organización.

Hay que tener suficiente chicha y suficientes *mokawas* para todos los visitantes, el sabor de la chicha y el trabajo artístico de las *mokawas* será comentado mucho después de terminada la fiesta. Los asistentes podrán llevarse las *mokawas*, aunque otras se romperán en el jolgorio de la celebración y entre los empujones. También, hay objetos de cerámica y *mokawas* que son lanzadas al techo de las *malokas*; si estas logran quedarse en el techo y no caen al suelo es símbolo de que será un buen año. En algunas chozas se observa esto, pero es una práctica que casi no se la realiza.<sup>25</sup>

Demostrar la abundancia es un factor importante en la fiesta, conseguir una gran producción de *tinajas* y *mokawas* y obtener una gran cantidad de animales, marcará una buena celebración y por lo tanto un buen año; los organizadores esperan que hablen bien de la fiesta en general. Estas críticas sean positivas o negativas pueden durar varias semanas o hasta meses (Guzmán 1997).

En definitiva, el ritual de la caza representa una actividad económica importante que ayuda a sostener la celebración, pero no queda de lado su lenguaje ritual, en el que yo considero, que expresa el dominio del hombre sobre la naturaleza. El hombre se

---

<sup>25</sup> Rosa Canelos y Norberto Canelos, en entrevista con el autor, mayo de 2018.

representa transformado y siendo parte de ella, y al mismo tiempo dominándola, donde obtiene recursos para el disfrute de todos los integrantes de la celebración y la ritualidad.

Imagen 7

**Elaboración de cerámicas en la casa de Karlota Vargas para la fiesta del Niño Jista**



Fuente y elaboración propia

#### **4.2. Relaciones y conflictos entre juventud y un oficio tradicional**

No todas las sociedades reconocen una etapa diferenciada entre la infancia y la adultez, es por esto que más de una vez ha surgido la pregunta de si existe la juventud indígena y rural (Ortiz 2002). A pesar de esta discusión académica, los movimientos indígenas en América Latina reconocen el concepto de juventud indígena. La juventud no es un “don” que se pierde con el tiempo, sino una condición social con cualidades específicas que se manifiestan de diferente manera según las características históricas sociales de cada individuo.

La investigación de la juventud en contextos indígenas en nuestro país es escasa, es por esto que se vuelve imprescindible su estudio y análisis para comprender de forma clara, las necesidades y problemas que le suscitan a este grupo social, superando así la invisibilidad en la que se encuentran y comprender que son sujetos reales, doblemente subalternizados.

Es importante comprender cómo se encuentran conformadas las familias en este espacio social, que permite ubicarnos en los múltiples puntos de intersección entre los planos de lo geográfico, lo histórico, lo cultural y lo sociopolítico en una determinada

temporalidad (Unda y Muñoz 2011). Ya que, la juventud tiene diversas formas de manifestarse y su tiempo de duración es una de estas formas, a las cuales se deberá agregar variables como la clase social, el género, la región y, desde luego, el momento histórico (Brito 1998).

La pareja con hijos es el núcleo fundamental en la familia indígena de la comunidad kichwa de Canelos, aunque el conjunto familiar en realidad es más amplio, la conforman los hermanos, tíos, primos, padrinos, abuelos y demás familiares, en algunos casos hasta sus muertos. Pueden vivir varios integrantes en una misma casa, en donde principalmente los hombres trabajan fuera de la comunidad, por lo tanto, aquí aparece la formación parental donde colaboran todos los familiares, pero la madre es la principal transmisora y custodia de los conocimientos.

El caso de los jóvenes de Canelos, se encuentra marcado por otras circunstancias: en las mujeres la condición de juventud termina con el embarazo, cosa que sucede generalmente a corta edad y pasan a ser señoras o *mamas*, y, en el caso de los hombres sucede de manera similar, cuando contraen matrimonio o se unen a una pareja estable, a temprana edad pasan de ser jóvenes a ser señores o *taytas*. Con esto, la persona adquiere otro status dentro de la comunidad, sucede lo mismo cuando el hombre se incorpora al empleo y contribuye en el sustento de la familia (Ortiz 2002). En el caso de las mujeres, su adultez también está determinada por hacer una buena cerámica, cosechar una buena yuca o hacer una buena chicha (Premauer 2016, 143).

De esta manera, podemos encontrar jefes y jefas de hogar de corta edad, casados y con hijos, que no estudian pero que trabajan para mantenerse y sobrevivir. Parece legítimo decir que su juventud terminó, antes de empezar, aunque quizás esto es un juicio de valor que lo hacemos desde nuestra mirada occidental (Durstun 1998).

La denominación de juventud entre los indígenas kichwas Canelos, puede ser conservada por las personas que han pasado de los 30, 40 o más años, por el hecho de no contraer matrimonio. Pero para las mujeres, una forma de distinguir esta condición es de acuerdo al uso de su traje típico: las niñas y jóvenes usan blusas azules, las mujeres adultas usan una blusa blanca y las ancianas usan una blusa verde, pero en todos los casos usan una falda azul. Hay que tomar en cuenta que no se encuentra claramente definida en qué momento dejan de usar una blusa por otra y hace cuánto tiempo empezaron a usarlas.

La condición de juventud se da cuando existe una serie de condicionantes sociales como normas, comportamientos e instituciones que distinguen a los jóvenes de otros grupos de edad, en el caso de la comunidad de Canelos (Ortiz 2002). Estas condiciones

sociales las podemos encontrar principalmente en los centros educativos, los colegios son las instituciones en donde se aprecia de mejor manera la condición de juventud y reúne al grupo de jóvenes. De la misma forma sucede en la Asociación Kuyan Kuyan Warmikuna, donde está marcado la condición de juventud está claramente definida, es decir, las más jóvenes son las aprendices y las mayores son las maestras, como resultado del tiempo en el que han adquirido conocimientos y la experiencia del trabajo que han realizado.

Otro espacio que comparten los grupos de jóvenes hombres y mujeres dentro de la comunidad, son los infocentros, espacios creados y proporcionados por el Estado, así como los locales de alquiler de computadoras, en donde brindan el servicio de internet. Estos espacios son puntos de encuentro, conversan entre jóvenes, realizan las tareas escolares, pero principalmente se conectan a las redes sociales, lo que ayuda a vincularse con otros jóvenes.

De las conversaciones con un grupo focal de 15 jóvenes de diferentes géneros, todos tenían una cuenta en la red social de Facebook, pero solo uno de ellos tiene el servicio de internet en su casa, esto le ayuda a mantenerse conectado con otros jóvenes fuera de la comunidad. Estos espacios son poco visitados por personas adultas y ancianos, por la falta de conocimiento en el uso de estas tecnologías, haciéndose presente la brecha generacional y tecnológica. A través de estos medios y en estos espacios penetra parte de la información que se comparte en la comunidad, aunque también se encuentran los medios de comunicación tradicionales, especialmente la radio y televisión.

Los lugares tradicionales de la comunidad como la *chakra*, la cocina, la mina de barro o el río para la pesca, son ocupados por determinados géneros, existiendo una división tradicional del trabajo en los oficios artesanales. La cocina y la mina de barro, así como la *chakra* son espacios principalmente para las mujeres de diferentes edades y generaciones que los comparten con los niños. En este sentido, no existen, al parecer, espacios dentro de la comunidad, donde se separe a los niños de las mujeres adultas y de algunas jóvenes. Por otro lado, la actividad de la pesca la efectúan principalmente los hombres, aunque algunas mujeres también la realizan.

Sin embargo, esta estructura tradicional de división del trabajo se ha visto afectada por la modernidad, donde la migración por parte de sus habitantes a otras ciudades ha ocasionado que se dediquen a nuevas y diferentes actividades económicas asalariadas como guardias de seguridad, empleadas domésticas, empleados/as de empresas turísticas, de instituciones públicas y privadas, entre otros. Este proceso de desapego de la

comunidad (descomunalización) y por tanto de su cultura ha dado como resultado un alejamiento de sus formas de ser, pensar y actuar, siendo atraídos por la cultura occidental.

En la comunidad de Canelos, aún subsisten algunos oficios artesanales. Durante cientos de años la producción de objetos culturales en barro fue una actividad exclusivamente de las mujeres, solo ellas poseían el *pahu* o poder del barro. Se piensa que los hombres que se ponen en contacto con el barro, corren el riesgo de perder su virilidad y su energía sexual, “no se le para el *pishku*”, como mencionan entre risas las mujeres mayores.

Dentro de la comunidad, hay una reducción en las prácticas culturales por parte de los niños y jóvenes, por no encontrarlas útiles dentro de un mundo moderno que se impone a la tradición, a la costumbre, a la espiritualidad y, que ofrece tecnologías que “facilitan” la vida. Por ejemplo, se ha reemplazado la labor de elaboración de cerámica tradicional utilitaria por utensilios plásticos o de aluminio. También hay cambios en el tipo y la forma de alimentación, y en la salud, la exclusión de las plantas medicinales por el uso medicamentos recetados por un doctor.

Estos son hechos que llevan a la descontextualización cultural. Surgen nuevas necesidades que empujan a los jóvenes a educarse dentro de un sistema educativo occidental para llegar a “ser alguien”, dando como resultado que los conocimientos tradicionales aprendidos no desaparezcan, pero sí que pasen a un plano secundario. Los pueden tener presente pero no ponerlos en práctica, lo que afecta profundamente la identidad de los grupos étnicos con relación a sus costumbres, tradiciones, al uso de la lengua y la forma de transmisión de sus conocimientos y su historia.

Las mujeres de más edad consideran *machonas* o *carishinas* a las mujeres más jóvenes por no saber *tejer* el barro como ellas lo denominan, al ser un condicionante, actualmente no obligatorio, para acceder al matrimonio o a una pareja estable. Así, se hace presente la tensión que se produce entre las mujeres mayores, el adultocentrismo y las jóvenes. Por otro lado, el hombre no tiene condicionantes para acceder al matrimonio o unirse a una pareja, haciéndose presente un tipo de machismo, que es común en las comunidades indígenas de nuestro país. Por lo tanto, el matrimonio es el condicionante para pasar a la adultez o *sentar cabeza*, siendo la forma en que se logra autonomía de la tutela de los padres (Vásquez 2014).

Los hombres se dedican al oficio artesanal del tejido y la cestería con el uso de la paja toquilla y otras fibras, la *chakra* es un lugar en el que trabajan principalmente las mujeres de diferentes edades y generaciones. Los hombres ayudan a tumar árboles,

desyerbar y a quitar la maleza de estos espacios, también buscan otros oficios fuera de la comunidad y la mayoría se dedican a la extracción legal de madera de los árboles de *piwi*, para la elaboración de cajas en la que se transporta frutas o verduras en los mercados de las ciudades de Quito, Ambato y Latacunga, en esta actividad, trabajan tanto jóvenes como adultos. Como menciona Ticio Escobar, su situación es complicada, ya no hay lugar para cazadores (...), se han vuelto en parte agricultores o ganaderos (Escobar 2008, 189). Pero actividades de los hombres como la caza, la recolección, la pesca y la elaboración de objetos culturales como la cestería son cada vez más restringidas y se las vuelve a realizar en determinados momentos, como en la Fiesta del Niño Jista.

Existen varios hombres jóvenes que han accedido a la educación superior, del grupo con el que se trabajó, pero, de diez mujeres jóvenes, ninguna se encuentra cursando estudios superiores, la mayoría cursa el bachillerato, pero la mayoría no han concluido esta etapa de estudio. Aún está presente el pensamiento de que ellas deben estar en la casa, “ellas son para la casa” mencionan varias personas de la comunidad y las mismas mujeres, por lo tanto, se dan más oportunidades para que estudien los hombres carreras como: comunicación, biología y turismo, aunque de lo que se conoce hasta el momento existen pocas fuentes de trabajo.

La cocina y la mina de barro son lugares en los se preparan los alimentos o se extrae la materia prima para elaborar sus objetos, es el espacio en donde se aprecia el funcionamiento de la tradición oral a través de historias y curaciones. Aquí se vivencia la relación que tienen las mujeres con la tierra, con la *Pachamama*, y que se extiende hasta lo comunal, siendo una de las dimensiones identitarias más profundas de lo indígena.

Imagen 8  
**Curación en la mina de Abel**



Fuente y elaboración propia

La comunidad indígena como espacio social, se encuentra atravesada por prácticas de producción y reproducción social vinculadas con los usos de la tierra (Unda y Muñoz 2011), siendo un elemento central, de relación social del mundo indígena, aunque las jóvenes se están alejando cada vez más de esta relación, como viene sucediendo con las actividades artesanales. Este alejamiento hacía sus conocimientos tradicionales, causa preocupación entre los mayores, es por esto que se creó Kuyan Kuyan Warmikuna.

La condición de juventud depende del grupo social y del contexto en el que se desarrolla, siendo importante comprenderla para que exista un verdadero entendimiento, no es un estado de despreocupación, inconformismo o rebeldía, como se viene planteando, es donde la cultura y la identidad se reafirman y reinterpretan. Desde los jóvenes se plantean los cambios drásticos, son ellos quienes introducen los cambios más notables en las comunidades, evidente no solo en Canelos, sino también en otras comunidades indígenas.

Como menciona René Unda y Germán Muñoz (2011) en su investigación, estos cambios son evidentes en la introducción de nuevas vestimentas, tipos de géneros musicales como el hip hop, rap, trap, reguetón entre otros, con sus respectivos bailes, la lengua, el uso de dispositivos móviles y hasta los anhelos y las aspiraciones que la modernidad demanda en esta comunidad. Esto presenta tensiones culturales y generacionales entre los integrantes de la comunidad, que están lejos de resolverse, manteniéndose un sentido de pertenencia enraizado en el futuro, pero distanciado de sus tradiciones.

## Capítulo Dos:

### Producción y comercialización de la cerámica tradicional kichwa

Este capítulo nos acerca a los procesos actuales de producción, las técnicas tradicionales y conocimientos sobre la elaboración de la cerámica: cómo se mantienen o han modificado a través del tiempo y su influencia en los patrones artísticos y estéticos.

Un campo relativamente nuevo en el que me adentro, es de la comercialización, desde el paso del *pahu* de la cerámica al oficio como ceramista, las formas de subsistencia de las mujeres kichwa y su inserción en el mercado económico local y nacional a través de la producción artesanal.

La pluriactividad es una característica de la economía que manejan los pueblos amazónicos y en específico los hombres y mujeres kichwa de Canelos; de esta forma, logran generar recursos, económicos o materiales, más o menos suficientes para el sustento familiar. Por ejemplo, las actividades agrícolas y pecuarias suelen ser las principales: la recolección de la corteza del árbol de canela o diversas frutas, la siembra de yuca, verde, papachina cacao y guayusa, la caza en el monte y la pesca en el río; ya que sirven para el consumo familiar, y solo el excedente de producción puede ser vendido en la comunidad o en Puyo.

Por otro lado, las actividades relacionadas con la elaboración de artesanías pero que han resultado del comercio de objetos culturales tradicionales, en la actualidad generan uno de los mayores ingresos monetarios en las familias. Así, los kichwa Canelos cuidan la palma de *chonta* de la cual usan el palmito para su alimentación y aprovechan la larva parásita llamada *chontacuro* o *chontaduro*, para su consumo interno y para la visita de turistas.

Otra palma utilizada es la *chambira*, en otras comunidades utilizan su fibra para la elaboración de *shigras*, hamacas, sogas, entre otras, pero en Canelos solo la emplean para la elaboración de cuerdas delgadas o como material complementario para la elaboración de aretes u otras artesanías. También los hombres realizan cestería con el empleo de fibras vegetales que se obtienen de la *paja toquilla* y otras fibras más duras.

Finalmente, una de las actividades principales que está proveyendo sustento y alimentación a las familias de Canelos, y que es una actividad netamente femenina, es la

elaboración de artesanía en cerámica o *mokawas*. Sin embargo, esto no quiere decir que, con la producción artesanal, las familias kichwas tengan una tranquilidad económica, es cierto que ayuda a llevar cierta cantidad de recursos al hogar, pero la mayoría de artesanas viven en la pobreza.

Otro factor que incide en la pluriactividad de las familias kichwas es la división sexual del trabajo: tejer el barro o la cerámica y el cuidado de la *chakra* es para las mujeres, mientras que la cestería, la caza y la pesca es para los hombres. Pero, varios de los habitantes han migrado a ciudades más grandes para dedicarse a otras actividades económicas como educadores, guardias de seguridad, empleadas domésticas, empleados de empresas turísticas, de instituciones públicas y privadas. En este caso, la división del trabajo suele ser menos evidente ya que al momento de migrar, hombres y mujeres buscan opciones de trabajo; sin embargo, si podemos notar una diferencia en el mayor nivel de educación que alcanzan las mujeres, por lo tanto, ellos tienen mejores opciones de trabajo.

Actualmente, las mujeres mayores de esta comunidad continúan con la producción de objetos de barro para su uso y, algunas, para su comercialización. Comparten su tiempo y oficio con el trabajo en la *chakra*, además de actividades habituales de la comunidad como la minga, asambleas, celebraciones, entre otras. A diferencia, las mujeres jóvenes y adolescentes se han alejado de la práctica artesanal y de sus costumbres, por ende, de su cosmovisión, ya no encuentran útiles estos conocimientos y prácticas para su vida cotidiana. Como resultado de esto, las mujeres no sólo dejan de trabajar con el barro, sino que dejan todas las otras prácticas, oficios y conocimientos que son parte implícita de esta actividad y de su cultura en general; actividades que han sido consideradas un *pahu* (poder), como alfarería, la medicina, la partera, entre otros. Entonces, empiezan a incursionar en otros oficios, inclusive porque las necesidades de las mujeres jóvenes son diferentes y se están formando en carreras que la modernidad exige para integrarse al mundo laboral.

La sociedad y el estado patriarcal nos presenta a la mujer como económicamente dependiente de otros o del dinero en sí (León 2008, 3), pero al adentrarnos un poco en la forma de vida de grupos de mujeres nos damos cuenta que esta concepción es bastante equivocada. La mujer indígena campesina y artesana, que en muchas ocasiones se vuelve cabeza de familia, se encuentra creando constantemente formas de sustento, algunas de ellas se las realiza y han permanecido durante cientos de años y en donde no interviene el valor monetario. También se desarrollan otras, que como resultado de la modernidad han afectado directamente su forma de vida y sus tradiciones. Como es el caso del arte popular

de la cerámica, la concepción sobre esta y su forma de elaboración y cómo se las visualiza, podríamos decir que forman parte de las economías no valoradas.

En este sentido, es necesario un trabajo real sobre la concepción, apreciación y la forma de valorar el arte popular, de dónde viene, quiénes son sus actores, cuáles son sus espacios y contextos. A partir de esto se podría pensar en lo que propone Magdalena León (2008), una complementariedad dinámica, donde el uno no busque sobreponerse al otro, haciendo presente lo más atroz de la economía neoliberal. De forma contraria, la complementariedad dinámica reproduce condiciones ideales para producir e intercambiar con “ventajas compartidas” (la relevancia es de mi autoría).

### **1. Materiales, métodos y técnicas para la transformación de la *Allpa mama***

Como he mencionado anteriormente, la cerámica tradicional kichwa está presente desde hace cientos o miles de años, esto ha implica una transformación y adaptación del proceso de elaboración con respecto a la disponibilidad de recursos de su entorno y también una evolución en las formas de representación de su cultura en el barro a través de las figuras o pinturas. Por lo tanto, para conocer la elaboración de la cerámica también debemos conocer un poco del contexto histórico y cultural del trabajo en barro de las mujeres kichwas Canelos.

Las figuras que elaboran las mujeres kichwas en la actualidad son muy variadas y cada una cumple una función específica: almacenar, servir y consumir alimentos, dentro de la cocina o fuera de ella. Por ejemplo, las *tinajas* son vasijas grandes en las cuales se almacena la chicha para su fermentación, las *mokawas* son cuencos circulares de boca ancha para tomar chicha y vinillo, las ollas o *uchumangas* son utilizadas para la cocción de los alimentos, a las *guayuseras* se las usa para la preparación de guayusa y, las *kallanas* son platos para servir los alimentos calientes. En el caso de las *mokawas* estas tienen una relación directa con la chicha,<sup>26</sup> no observé que sirvieran otra bebida que no fuera la chicha o el vinillo en estos objetos. Como se puede ver, existe un completo repertorio de la vajilla usada por los Canelos.

---

<sup>26</sup> Como anécdota, en una de las primeras reuniones con las mujeres, en mi ignorancia, llevé alimentos para brindar y una botella de jugo de naranja. Mientras las señoras se preparaban para repartir la bebida, una de las niñas cogió una *mokawa* para servir el jugo, pero una de las mujeres mayores se molestó y la reprendió. Dijo que en las *mokawas* no se sirve ese veneno. Obviamente, nunca más llevé una bebida de esas a la comunidad, porque ahí nunca faltaba chicha y *mokawas* para servirla.

Debo mencionar que, junto con las piezas utilitarias se elaboran piezas con un sentido más estético y espiritual. Muchas piezas pueden utilizarse en festividades y se extiende al plano espiritual. Estas figuras tienen diseños muy variados: la luna, el sol, figuras antropomorfas o fitomorfas (seres humanos, animales, plantas, etcétera)

Dorothea Scott (2004) en el texto “Conexiones” menciona algunos nombres de vasijas dependiendo el uso que le dan, y se los resume a continuación:

Tabla 2  
**Tipos y nombres de las cerámicas kichwas**

<b>Nombre de la cerámica</b>	<b>Uso</b>
<i>Yanuna manga</i>	Ollas grandes para cocinar
<i>Uchu manga</i>	Ollas medianas para cocinar con ají
<i>Guayusa manga</i>	Olla para preparar Guayusa
<i>Kallanas</i>	Recipiente para llevar alimentos calientes
<i>Cachi manga</i>	Jarra para sal
<i>Aswa churana manga</i>	Jarra de Chicha decorada
<i>Sicuanga Manga – Ollas Tucán</i>	Jarras pequeñas para guardar cuentas, piedras para pulir o sustancias secretas, guardando en lugares secretos, especialmente altos, donde no se pueda ver.

Fuente: Scott 2004. Elaboración propia

La vasijas y platos policromados, llamados *mokawas* o cuenco pintado, sirven para servir los alimentos fríos. Estas piezas son utilizadas principalmente para la elaboración y consumo de chicha y de alimentos fríos como *la aswa churana manga*. También se elaboran figuras antropomorfas, zoomorfas, fitomorfas y en la mixtura de todas estas, aunque estos diseños son recientemente utilizados, como explicaremos más adelante.

En el siguiente esquema podemos encontrar un resumen de los tipos de cerámicas que se elaboran actualmente en la comunidad de Canelos:

## Gráfico 3

## Resumen de las cerámicas que se producen actualmente en Canelos

**Mokawas**

- Es un cuenco que varía en su tamaño. Las *mokawas* de mayor tamaño, entre 40 cm o 20 cm de diámetro, se las utiliza para servir bebidas frías como el aswa (chicha). Las *mokawas* más pequeñas, entre 5 cm a 10 cm, son usadas para servir el *vinillu* que es una bebida más fermentada a partir de la chicha de yuca.
- Este tipo de cerámicas siempre son pintadas con diferentes diseños, los cuales varían de mujer a mujer o de comunidad a comunidad.

**Tinajas**

- Estas vasijas generalmente se las elaboran de 60 cm de altura o más, ya se utiliza para el proceso de fermentación de la chicha.
- Estas cerámicas también son pintadas y barnizadas con el *shillkillu*, por lo que solo se usa con las bebidas frías.
- Actualmente podemos encontrar veriones pequeñas de tinajas, de 20cm, que se usan para servir el *vinillu* o se elaboran para la comercialización, ya que transportar una tinaja de tamaño original puede resultar dificultoso

**Kallanas**

- Estas piezas forman parte de las cerámicas oscuras o negras, es decir no son decoradas con pinturas ni son barnizadas.
- Las *kallanas* son cerámicas en forma de grandes platos con o sin base (a manera de copa), genalmente son lizas y se utilizan para transportar alimentos calientes.
- Las *kallanas* grandes suelen llenarse de papa china, yuca o plátano verde cocinado y se coloca en la mitad de la mesa, para compartir los alimentos con todos los invitados, cada uno se sirve la porción y el alimento que desea.
- También podemos encontrar figuras mas pequeñas, que las usan para servir alguna sopa o para comercializarlas.

**Guayusa manga**

- Esta olla es una de las cerámicas más utilizadas en la cultura kichwa, ya que aquí se prepara el agua de guayusa para el ritual (cotidiano) de la *guayusa upina*.
- También pertenece a las cerámicas oscuras, no barnizadas. Sus decoración consiste en inscripciones con las uñas a lo largo de todo el cuerpo de la vasija.
- Las dimensiones también pueden variar de acuerdo al uso que se le vaya a dar (comercial o doméstico)

**Uchu manga**

- Esta olla se utiliza para preparar un platillo caliente a base de ají (uchu), de ahí su nombre.
- También pertenece a las cerámicas oscuras y tiene las características similares a la *guayusa manga*, la diferencia radica en que la *uchu manga* tiene una mayor apertura de la boca de la vasija y un cuello más cerrado.

**Cornetas**

- Este instrumento sirve para convocar a la gente de la comunidad a participar en alguna de las actividades sea minga, asambleas, celebraciones o rituales. Su uso es similar al del churo en las comunidades andinas. El sonido se emite al soplar uno de los orificios de la cerámica.
- Las cornetas son cerámicas pintadas y barnizadas, son figuras que representan algunos animales o en su defecto las pinturas nos pueden remitir a eso.

**Figuras con representaciones antropomorfas, zoomorfas y míticas**

- Este tipo de cerámicas aparecen con mayor frecuencia en la actualidad, suelen ser figuras con un fin más ornamental y destinados a la comercialización.
- Aquí se representan diferentes elementos de la naturaleza, tucanes, peces, armadillos, tortugas, etc. También hacen la representación de seres mitológicos que forman parte de la cosmovisión kichwa como el *juri juri*, *inti*, *killa*, entre otros.

**Otras**

- Parte de la actividad comercial de las mujeres como artesanas las ha llevado a que innoven en productos. Así, actualmente en la casa de cerámica de las mujeres de Canelos podemos encontrar tazas, platos, jarras, ollas y otros elementos de las vajillas como las conocemos en la ciudad, incluso elaboran cucharas, pipas, floreros, lapiceros, entre otras cosas.

Así mismo, con relación a la estética de las cerámicas kichwas, Ernestina Vargas,<sup>27</sup> maestra ceramista de Canelos, cuenta que antiguamente las *mokawas* no eran pintadas como las conocemos ahora, con la llegada de la misión dominica a Canelos es cuando se las empieza a pintar. Algo similar a las mujeres andwas que solo pintaban las cerámicas de rojo por fuera y blanco por dentro (Sjöman 1992). También, Rosa Canelos indica que su madre,<sup>28</sup> Karlota Vargas, le contaba que anteriormente a las *mokawas* se las llamaba *taruga mokawa*, debido a que tenía el color del barro similar al color del venado (*taruga*), pero esto fue cambiando y actualmente hay varias cerámicas que son muy coloridas.

Por otro lado, se dice que no se modelaban figuras antropomorfas o zoomorfas, ni representaciones míticas o fantásticas de su cosmovisión, es con la comercialización de estos objetos que se empieza a innovar y las mujeres empiezan a crear en barro los personajes importantes de su tradición oral.

En este sentido, se puede decir que los diseños en figuras pequeñas como *mokawas* son contemporáneos, lo que es muy factible, ya que el arte popular está en constante cambio y evolución, como resultado de sus necesidades históricas y su creatividad es suficientemente capaz de asimilar los nuevos desafíos que impone el mercado en innovación, pero sin la pérdida de identidad. El arte popular no se encuentra inmóvil, pensar que este se ha mantenido idéntico durante cientos de años es equivocado, esto es más bien un mito de la cultura occidental, siendo un alegato de ideologías nacionalistas (Escobar 2008). Entonces, el arte culto es beneficiario del cambio y del futuro, pensando que si el arte popular se transforma se pervierte o contamina quedando enclaustrado en el pasado.

### **1.1. Proceso de elaboración de la cerámica kichwa de Canelos**

Los pasos para iniciar la producción artesanal o lo que, en algunos talleres más contemporáneos y pequeña industria se conoce como la cadena operativa, empiezan por la extracción del barro. El barro es la principal materia prima y para conseguirla, las mujeres caminan hacia las minas que existen en Canelos: la de Moretal y *Putuallpa*, que quedan muy próximas a su lugar de reuniones y del hogar de varias de ellas. Una de las minas más cercanas es la “De Abel”, lleva ese nombre debido a un hombre que vivió

---

<sup>27</sup> Ernestina Vargas, entrevistada por el autor, junio del 2018.

<sup>28</sup> Rosa Canelos, entrevistada por el autor, mayo del 2018

cerca del lugar, ubicada a unos 15 minutos a pie desde Jatún Puerto. Para conseguir otros tipos de barro que se usan como pigmentos recorrerán largas distancias dentro del territorio kichwa.

Para extraer el barro las mujeres salen muy temprano y en grupo para apoyarse entre sí, ya que es un proceso en el cual el trabajo colectivo es fundamental.<sup>29</sup> El día de recolección de barro, no se debe defecar ni orinar o ir con menstruación, de lo contrario el barro puede salir malo, sucio, con mucha basura, arenoso o simplemente no se encuentra.

Una vez que llegan al lugar indicado, saludan a la “abuelita” o *Allpa mama*, que en la mitología kichwa canelos es la dueña del barro. En la mina, ya existen varios huecos de, aproximadamente, un metro de profundidad de anteriores visitas y que se encuentran repletos de agua. Una de las mujeres entra en estos huecos y con ayuda de una barra de metal comienza a cavar un orificio, otra mujer sumerge su mano para extraer el barro y otras con baldes o botellas tratan de disminuir el agua empozada para alcanzar el barro.

Imagen 9

**Ernestina Vargas sacando barro en la mina de *Putuallpa***



Fuente y elaboración propia

Cada porción de barro que es extraída se entrega a las demás mujeres que acompañan para que la limpien y amasen. Una vez terminado esto, guardan las porciones en sus *chalos* (canastas elaboradas con paja o fibra vegetal) para transportarlos. En

---

<sup>29</sup> En una actividad colectiva, se pidió que dibujen la extracción de barro, y una de las asistentes dibujo una hilera de hormigas, representando a las mujeres, dirigiéndose a la mina.

algunas ocasiones el barro que se extrae puede contener piedrecillas o ser un barro de color café oscuro, el cual no es bueno para la elaboración de la cerámica. Enseguida se oyen los comentarios de que alguien habría orinado o defecado, no necesariamente en el lugar, sino en el transcurso del día, por lo que deben cavar más profundo o ir a otro lugar. Por otro lado, cuando se extrae un barro de color gris claro, aunque el tono puede variar dependiendo de la mina, es muy limpio y sin piedras, su plasticidad se siente al tacto, en estas ocasiones las mujeres mencionan que la “abuelita”, la dueña de la mina está contenta y está dando buen barro.

Cuando terminan de reunir el barro que extrajeron, levantan sus pesadas canastas, agradecen y se despiden de la mítica “abuelita” para regresar a casa y continuar con el proceso de elaboración. Cabe señalar que una vez que se obtiene el barro, no se debe jugar ni desperdiciar, porque se puede malograr, puede quebrarse o explotar al momento de la quema o cocción o no encontrar barro en la siguiente visita a la mina. Por lo tanto, el barro debe ser bien cuidado, pues este tiene vida.

Dependiendo del tipo de pieza a elaborar, se extrae un determinado tipo de barro, que se caracteriza según su consistencia, de la siguiente forma: para las *mokawas* se necesita un barro muy suave, para las ollas que se utilizan para cocinar en leña el barro es más suave y contiene más piedrecillas, lo que le da una textura densa para que resista al fuego. Las *tinajas* se elaboran con un barro más resistente, una mezcla de arena y piedrecitas o con ceniza de la corteza del árbol de *apacharana*, técnica que ya la utilizaban los pueblos prehispánicos tardíos del bosque tropical (Morales 1998), lo que da más plasticidad al barro y resistencia al momento de someterlas constantemente al fuego; el interior se lo cubre con *pungara*, una cera elaborada por abejas silvestres (Sjöman 1992).

Sobre la corporalidad al momento de crear una figura, las mujeres no utilizan una mesa de apoyo, la postura tradicional es sentadas alrededor de la *maloka* en unas bancas bajas o en el suelo, el barro se asienta en tablas de madera rústica o *taula pala*. Esta forma de trabajo, es un hábito y una técnica corporal que las mujeres adoptaron de acuerdo a las costumbres y mejor rendimiento en el trabajo (Premauer 2016); en este caso, el barro también va moldeando a la mujer, le proporciona una forma y una postura.

Quizás, una de las técnicas más importantes, por no decir la principal, es el acordelado o elaboración de cordeles, rollitos o tiras de barro (rollitos o llantitas como lo denominan las mujeres). Esta es la base para la elaboración de la mayoría de figuras de las mujeres kichwas de Canelos.

Debido a esta técnica, las mujeres denominan a la elaboración de cerámica como “tejer el barro”, ya que ellas lo asemejan a la forma en que se tejen los canastos o *ashangas* con fibras vegetales hechas por los hombres. Al sobreponer las tiras o rollos de barro, una sobre otra, y luego unir las, lo consideran un tejido, en algunos casos se puede decir que la costura queda vista, como cuando usan la técnica del corrugado o achurado por incisión, en otros casos, como en la elaboración de *mokawas* o *tinajas*, esa costura o unión se la desaparece completamente. Pero es a través de esta técnica que se teje no solo el barro, sino que también se tejen relaciones entre las mujeres de diferentes generaciones, entre las mujeres y la comunidad; se teje una postura política y, a través de este tejido también se mantienen los lazos con la naturaleza.

En la tabla enrollan el barro formando unas tiras, las cuales se colocan una sobre otra de forma circular, a esto se conoce como la técnica de acordelado. El trabajo es completamente a mano con la técnica del cordel, por este motivo la mayoría de figuras tendrán forma circular, y en base a esta forma se trabajan los diferentes objetos. La forma de los bordes se da con la ayuda de cáscaras de plátano verde o maduro.

Imagen 10  
**Técnica del acordelado**



Fuente y elaboración propia

Hay piezas como la *mokawa* que se elabora en serie, mientras que otras con adornos o aquellas que tienen representaciones antro-po-zoomorfas (humano-animal) requieren una elaboración más detallada y son elaboradas por partes.

Después, con la ayuda de una espátula de *pilche* (mate o calabaza) a la que le llaman *huihuishcu*, se adelgazan las paredes y juntan las tiras de barro para dar una textura liza, las paredes de la pieza van adquiriendo forma. Una vez que se ha conseguido formar la figura pasan a un proceso de secado y cuando está en “estado de cuero” las mujeres pulen las piezas con unas piedras de río que traen exclusivamente de Villano, con estas piedras las cerámicas adquieren brillo. Luego, pintan la cerámica con el barro rojo a lo que llaman poner el color, en algunas ocasiones emplean el blanco y luego vuelven a bruñir la pieza, ayudando también a impermeabilizar su interior.

Imagen 11  
Bruñido o pulido de paredes de *mokawa* con piedra



Fuente y elaboración propia

Para la pigmentación de las cerámicas policromadas se usan arcillas rojas ricas en óxido de hierro, arcillas blancas o caolín y arcillas negras mezcladas con polvo de carbón en forma de engobe. Cada color es triturado en piedras cóncavas (morteros o metates) y diluido en agua. En algunos casos, se usan arcillas amarillas, aunque es poco usada en el pintado y decoración de las piezas de Canelos, ya que este tipo de barro, se extrae de minas muy lejanas que implicaban largos viajes para conseguirla. Hoy en día, estos

pigmentos son comercializados por personas que llegan a la comunidad y los ofrecen junto a las resinas vegetales, lo que facilita la obtención de este material, no obstante, aumenta su costo.

Los pinceles que se usan para decorar las figuras de cerámica son elaborados con los cabellos de niñas o niños pequeños. Las mujeres dicen que el cabello debe ser completamente fino y sobre todo lizo, caso contrario la decoración no saldrá bien.

Imagen 12  
Pinceles hechos con cabellos y barro blanco



Fuente y elaboración propia

El tipo de quema también es el mismo utilizado hace cientos o miles de años, es una quema abierta con combustible vegetal de diferentes árboles y palmas. Para las figuras pequeñas se utiliza leña de guadua, para la *mokawa* es necesaria la leña de *waranka* y para la *tinaja* se utiliza leña de *piku*; esto permite lograr una consistencia de la cerámica de acuerdo a los diferentes usos.

En el fogón, se pone tres pedazos de leña formando un triángulo donde se pone la pieza. Para asar la *mokawa* se requiere ceniza de *waranga*; así, se coloca la *mokawa* dentro de otra estructura similar, pero sin la base y se rellena con la ceniza que debe ser blanca para que no manche la figura o que el color de la cerámica se vuelva oscuro.<sup>30</sup> También se debe tener cuidado de que la leña no esté húmeda para que no produzca humo

<sup>30</sup> Ernestina Vargas, entrevistada por el autor, junio del 2018.

negro. Esta cocción permite que la figura se petrifique y adquiera resistencia. Una vez que la cerámica ha sido cocida y todavía caliente se aplica el *shillkillu*, resina vegetal que al contacto con el calor se derrite y adhiere a la cerámica.

En una lata o puede ser un pedazo de techo de zinc, se apoyarán las piezas para previamente calentarlas, acercando poco a poco al fuego, estas cambian a un color rojizo oscuro. Cuando ya estén listas para la quema, se las cubrirá con ceniza y luego con la madera.

Es necesario esperar un poco de tiempo de su punto máximo de quema. Cuando la leña se vuelve ceniza, se limpian las cerámicas y se las cubre con el *shillkillu*. Cubrir las piezas con esta resina es una verdadera proeza, las mujeres soportan grandes temperaturas con sus manos, así que se ayudan de maderos o cuchillos para colocar rápidamente la resina en el interior y exterior de las *mokawas* y *tinajas*. Si se calienta demasiado la resina, se la remoja con saliva o agua para enfriarla. También se conoce el uso del látex del árbol de caucho (*Ficus elástica*), para impermeabilizar el interior de las vasijas (Whitten 1987). Con respecto a los procesos de quema, podría añadir una discusión con otras investigaciones sobre el alcance de las temperaturas.

Por la consistencia y resistencia de la cerámica, se pensaría que apenas alcanza los 600 grados y no los 850 que mencionan algunos investigadores. Por lo tanto, las piezas son frágiles, si contienen líquidos estas duran muy poco, deshaciéndose sus paredes. Esta situación es conocida por las mujeres. pero al parecer también hay un interés intrínseco de que el material regrese pronto a su origen, no hay problema en elaborar otras, pero para el tema comercial eso no es favorable. Esta desventaja puede ser fácilmente superada, con diferentes tipos de combustible vegetal o diferente tipo de quema.

Si alguna de las piezas estalló o se rompió durante la quema, las mujeres atribuyen a que la artesana que hizo la cerámica pudo estar de mal humor, triste o con alguna preocupación que fue transmitida a la pieza. Ya en la parte técnica, se puede hablar de que no tuvo un buen proceso de limpieza y no sacaron piedras relativamente grandes que contenía el barro, como se aprecia en fotografías.

Imagen 13

**Pico de corneta roto por el calentamiento de una piedra al momento de la quema**

Fuente y elaboración propia

La práctica de la quema abierta no implica un impacto en el medio ambiente, ya que no existe sobre explotación de los recursos y, por otro lado, la quema se la realiza al interior de las *malokas* o chozas y aunque se produce humo, sirve para eliminar hongos de las hojas de los techos y expulsar animales (insectos y murciélagos) que viven dentro de estas. Sin embargo, se está tratando de mejorar esta quema para aumentar la resistencia de la cerámica.

Imagen 14

**Inicio de quema de objetos de cerámica**

Fuente y elaboración propia

Algunos talleres de cerámica ubicados en Puyo han mejorado los tipos de quema, realizándola en hornos a gas como el de Leticia Mayancha, quien junto a su esposo armó

un horno de estructura de fibra de vidrio con ladrillo refractario usando como combustible GLP (gas licuado de petróleo). Ella realiza quemas de dos horas y un enfriamiento de 4 a 5 horas, como resultado tiene piezas con una consistencia más sólida de petrificación en comparación a la quema tradicional de las mujeres en Canelos.

Imagen 15  
**Horno a gas con cubierta de fibra de vidrio y ladrillo refractario en el taller de Leticia Mayanacha**



Fuente y elaboración propia

Imagen 16  
**Tinajas realizadas con horno a gas en el taller de Leticia Mayanacha**



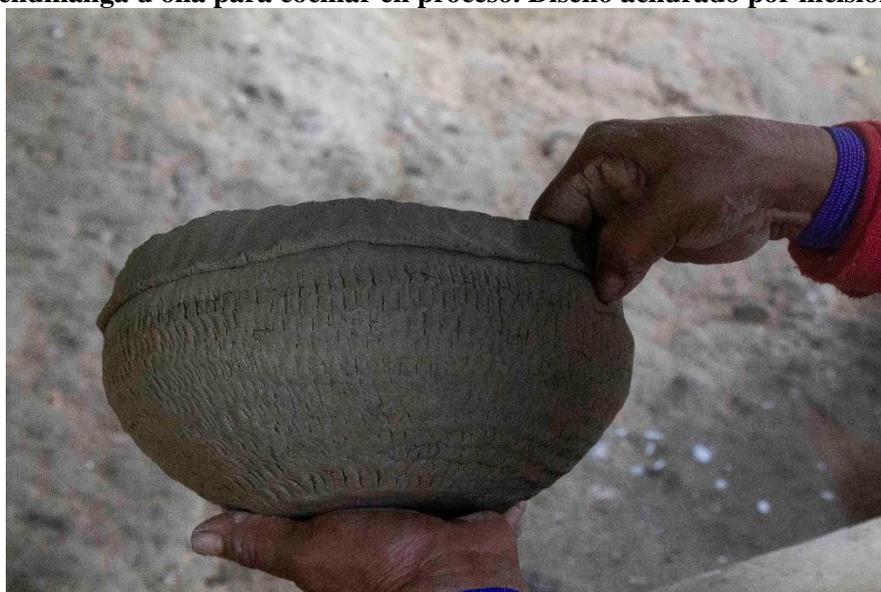
Fuente y elaboración propia

Entonces, en las cerámicas tradicionales que son decoradas prevalecen las figuras geométricas, que en su conjunto representan diferentes elementos de su entorno natural, de su cosmovisión y también nuevos elementos resultado de la modernidad o de la transculturación. Estos objetos son de uso cotidiano y para las ceremonias rituales, en donde se sirven alimentos y bebidas frías, principalmente los diferentes tipos de chicha. Si se coloca algún alimento caliente en las cerámicas pintadas el *shillkillu* se sale o desprende con facilidad. La resina se coloca en las piezas cuando están recién horneadas, esto permite impermeabilizarlas y dan brillo a las figuras de colores.

También encontramos las figuras de barro que son oscuras o negras, las *kallanas* y *uchumangas*, estas se usan para la cocción o el transporte de alimentos calientes. Las decoraciones son hechas directamente en el barro, como incisiones o escisiones provocadas con las uñas, o lo que se le conoce como diseños achurados. No se emplea ningún elemento decorativo con pigmentos, ni barnices o resinas vegetales, pero si se recubre a la cerámica con una pátina que se obtiene con la técnica del ahumado. En una segunda quema se utiliza la hoja de papa china que provoca un humo intenso el cual se impregna en las paredes de las vasijas, esto le da un color negro y un brillo intenso el cual no es tóxico y que con el uso continuo se va perdiendo, además esta técnica ayuda a impermeabilizar la cerámica.

Imagen 17

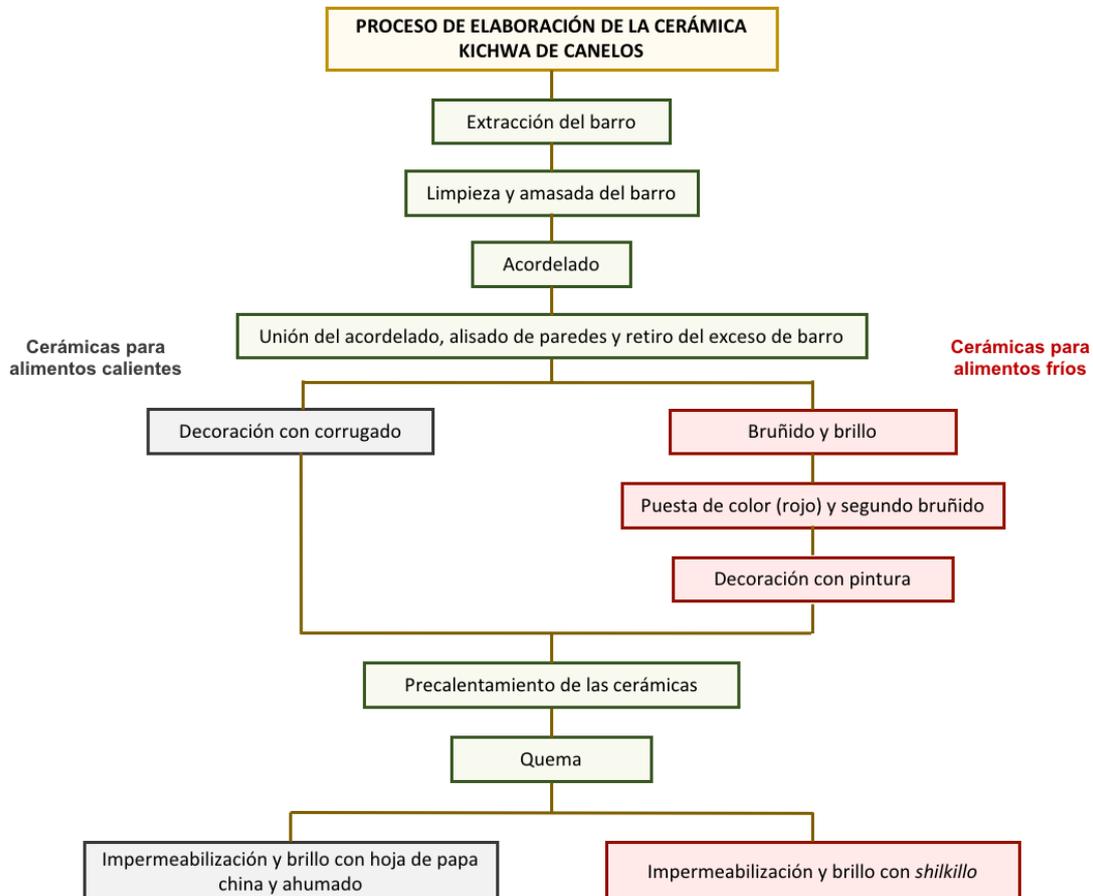
**Uchumanga u olla para cocinar en proceso. Diseño achurado por incisiones**



Fuente y elaboración propia

Como podemos observar, la elaboración de una pieza de cerámica constituye un gran esfuerzo y trabajo por parte de las mujeres, que no implica solo lo material, sino también la continuación y transmisión de una serie de saberes alrededor de este oficio. A continuación, presento un esquema que resume este proceso de elaboración:

Gráfico 4  
Esquema del proceso de elaboración de la cerámica kichwa de Canelos



Fuente y elaboración propia

Con respecto a la disponibilidad de algunos materiales considerados indispensables para la elaboración de la cerámica como son: el barro rojo (o pintura) rico en óxido de hierro y el *shillkillu* o *pungura* que son resinas vegetales como un tipo de látex que se usan para barnizar, no se los consiguen en la comunidad, por lo tanto, deben recorrer largas distancias para conseguirlo, regularmente acuden a la comunidad de Villano donde adquieren estos materiales. Por otro lado, el combustible vegetal, se lo obtiene de la recolección de restos de bambú y otros tipos de madera (maderas blandas) que se emplearán en dos tipos de quemas, una para los objetos grandes como *tinajas* y

*uchumangas* y otras para objetos más pequeños como *kallanas* y *mokawas*, el tipo de madera usada para combustible, se consume con facilidad, las mujeres mencionan que esta madera concentra el calor, llegando a una alta temperatura, de todos modos las diferentes piezas conservan un grado de fragilidad por lo que se rompen con facilidad.

En la elaboración de cerámica, el agua no se utiliza en grandes cantidades, especialmente el agua potable es escasa en la zona por lo que la mayor parte de veces se abastecen con la recolección de agua de lluvia y en otras del agua entubada que llega a la comunidad desde ojos de agua cercanos.

Tampoco hay gran evidencia de contaminación del suelo ya que, en su totalidad el suelo de Canelos, es de tipo arcilloso y de color rojizo en muchos casos. No existe sobreexplotación del barro por parte de las artesanas, pero si encontramos extracción industrial por parte de empresas cerámicas como ECUACERÁMICA, quienes extraen grandes cantidades barro y de manera constante, pero esto se realiza fuera de la comunidad en la vía Puyo – Macas.

En todas las fases del proceso de elaboración de la cerámica no se emplean elementos contaminantes, ni químicos, pero si se dio el caso de que algunas artesanas utilizaban lacas sintéticas como reemplazo del *shillkillu*, frente a lo cual recomendé no usarlas por la contaminación que producen al ambiente y a las personas.

El único efecto nocivo que se ha visto en algunas mujeres es la presencia de artritis o reumatismo por el constante contacto de las manos con el agua y el barro. Por la forma en la que trabajan no producen grandes cantidades de polvo, por lo que no evidencian afectaciones a las vías respiratorias.

## **1.2. Técnicas en la elaboración y decoración de la cerámica kichwa**

Todas las figuras tienen como base de elaboración la técnica de acordelado o rollos. Las mujeres de Kuyan Kuyan Warmikuna trabajan muy poco la técnica del modelado en la creación completa de una figura, la utilizan solo para realizar ciertos cambios luego del acordelado.

Imagen 18

**Olla de barro Uchumanga elaborada con la técnica de acordelado**

Fuente y elaboración propia

Las paredes de las cerámicas son adelgazadas y alisadas con el *huihuishcu* o *pilche*. Al parecer su delgadez y delicadeza ya se contemplaba en una de sus leyendas míticas sobre el origen de la alfarería:

... Nunkui había establecido antiguamente que las vasijas de arcilla se hicieran solas, sin necesidad que las mujeres las construyeran. Pero unas mujeres presumidas pensaron que podían hacer mejores ollas que las que proporcionaba Nunkui y, para ganarse el corazón de los hombres, recogieron arcilla de máxima calidad y construyeron sus propias vasijas. Entonces Nunkui escupió su maldición diciendo “Desde ahora cada mujer tendrá que fabricar sus propias vasijas, sufriendo en la búsqueda de la buena arcilla, en la demorada elaboración y en la cocción. Por no conocer la buena arcilla, muchas vasijas se rajarán en el proceso de fabricación y las demás serán muy frágiles, rompiéndose al menor impacto...”<sup>31</sup>

Cuando las figuras están secas en “estado de cuero” es el momento óptimo para realizar el bruñido o pulido de la cerámica con piedras de río sumamente lisas. Este proceso de pulido se realiza con todas las piezas, pero especialmente con las *mokawas*, el cual se conserva hasta después de la quema abierta, por su relativa baja temperatura (en quemas a altas temperaturas, el bruñido desaparece). El bruñido también ayuda a impermeabilizar los cuencos.

---

<sup>31</sup> Leyenda recogida por Cirilo Pellizaro en 1993 y citada en el texto Valores de las Mucahuas Quichuas de la Amazonia Ecuatoriana.

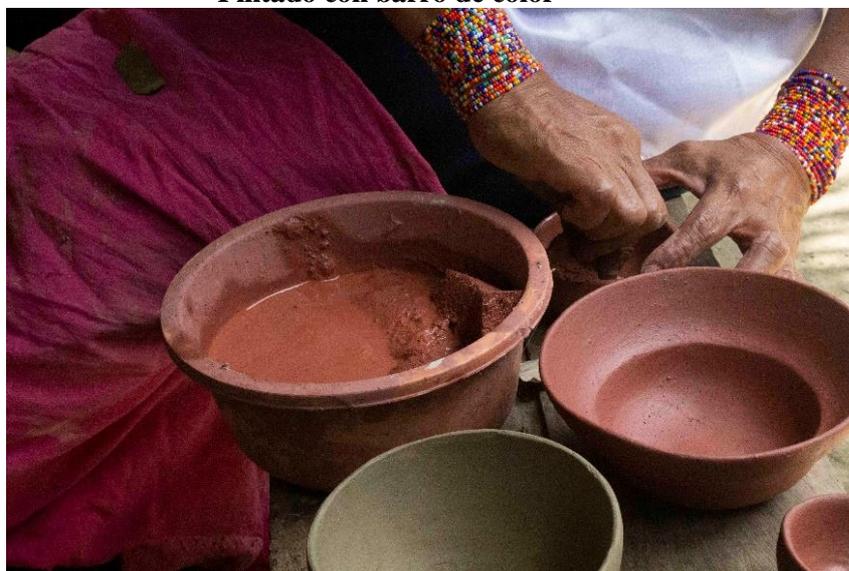
Las piedras usadas para el pulido, son consideradas un *aya rumi* (espíritu de la piedra). El regalo de una de estas, es un símbolo de cariño o de respeto por parte de quien lo da, regularmente se lo hace entre maestras artesanas. Las piedras contienen y liberan sustancias del alma, que favorecen la transformación estática y dinámica (Whitten 1987, 64).

Como se mencionó anteriormente, al momento de elaborar una figura es muy importante contar con los colores primordiales que provienen de arcillas y rocas. En los pigmentos pueden distinguirse dos tipos *allpa* y *rumi*, que se ponen en evidencia de la siguiente forma: cuando la arcilla es blanca, pero al momento de cocerla cambia negra es *rumi*, pero si después de la quema se mantiene blanca es *allpa* (Whitten 1987), aunque esto es algo que las mujeres ya conocen con anterioridad.

### **Decoración en las cerámicas kichwas**

Las técnicas de decoración de las cerámicas pintadas (*mokawas*, *tinajas*, etc.) empiezan con el pulido o bruñido. Existen dos momentos del pulido: el primero al unir todos los cordeles y pulir las paredes, se raspa con el *huihuishcu* y el segundo que se hace en “estado de cuero” con piedra de río. En este momento, la cerámica se pinta con el barro rojo o “color”, como lo denominan las mujeres, y luego, nuevamente se hace otro pulido. Con eso el barro rojo se compacta a la pared del cuenco, logrando homogenizar el color que es la base donde se aplicarán los otros colores zonales como el blanco y el negro, con el que se hará la mayor cantidad de decoraciones lineales.

Imagen 19  
**Pintado con barro de color**



Fuente y elaboración propia

Luego de este procedimiento y, con ayuda de un pincel elaborado con cabello de las mujeres o niños se realizan los diseños sobre la superficie, la mayoría son de forma geométrica, muy poco y muy rara vez se hacen diseños curvos o achurados. Posiblemente por los cabellos lacios y formas de los pinceles, se trazan líneas rectas con facilidad.

Los colores: negro o *rumi*, blanca o *allpa*, y el rojo o *puka*, son la base de la policromía de la cerámica canelos. En conversaciones, las mujeres han mencionado que han cambiado el color blanco por caolín. Algunas veces estos pigmentos vienen sólidos y hay que pulverizarlos en un mortero, especialmente el color negro, el rojo también viene sólido y se lo puede humedecer para luego amasarlo, esto se lo hace a la orilla del río Bobonaza, se los coloca sobre costalillos de plástico y se los golpea con cantos rodados o piedras grandes del río.

Las piezas policromadas tienen el mismo proceso de quema que mencioné en el apartado anterior y el barnizado se realiza con el *shillkillu*. En este tipo de piezas también se puede aplicar el pastillaje, es decir, se realizan apliques de barro, pueden ser bolas o tiras pequeñas, que se colocan en las figuras, para dar representaciones fito, zoo o antropomorfas. Igualmente, muy pocas piezas tienen este tipo de decoración y generalmente se encuentran en las *tinajas*. Decoración en las cerámicas oscuras

También indiqué, que hay cerámicas como las *kallanas*, *uchumangas* y ollas guayuceras, que se exponen al fuego o al transporte de alimentos calientes, a las cuales no se realizan decoraciones con pinturas ni tampoco el barnizado con *shillkillu*, principalmente por el uso que tienen y por lo tanto la resistencia que se debe obtener.

Así, el corrugado es la principal técnica de decoración para este tipo de cerámicas. Estos adornos se consiguen presionando con la punta de los dedos, en filas horizontales, una junta a la otra, quedando a veces la impresión de las uñas, una especie de pequeño rasguño al barro con los dedos de forma continua (Rostain et al. 2014).

También podemos encontrar el corrugado falso en donde se colocan tiras o cordeles frescos y húmedos produciendo un efecto similar al corrugado y formando líneas horizontales, en este caso nuevamente es pulida la parte interior.

Imagen 20

**Vasija con corrugado zonal en la parte inferior. Museo Etnoraqueológico de Pastaza**

Fuente y elaboración propia

El proceso de quema también es abierto. Una vez que salieron de la quema, no se deja enfriar completamente, para poderlas retirarlas y frotarlas con hoja de papa china o camote, dará el pigmento negruzco que las cubre en el interior.

Un caso especial y que llama la atención, en cuanto a la elaboración de la cerámica tradicional, es el de la Asociación de Mujeres Ceramistas URU Warmi, que se encuentra cerca de la comuna de Jatun Puerto. Esta asociación está relacionada y apoyada por la misión de Canelos. En un inicio, la iglesia pidió a las mujeres de la comunidad que se unan en este proyecto, pero muchas de ellas no aceptaron. Hace dos años han implementado procesos de elaboración con el uso del torno de cerámica, descartando por completo la técnica de acordelado, base de todas las figuras de cerámica y que se lo ha utilizado tradicionalmente.

Las piezas elaboradas por este grupo no se las comercializa abiertamente, ni tampoco se conocen sus diseños, se las vende y obsequia por parte de la misión a los grupos que llegan a este lugar en los retiros espirituales o a visitantes amigos de la misión. Las mujeres de Kuyan Kuyan Warmikuna pudieron ver el trabajo que realizaban las URU Warmi por visitas que hicieron extranjeros a ese taller en donde indicaron los objetos que

habían adquirido, las mujeres mencionan que sí había un cambio radical en su elaboración, diseños y formas.

## 2. *Churanga* y *aisana*: patrones artísticos y estéticos de la cerámica kichwa

Varios de los patrones artísticos que se realizaban años atrás, se continúan elaborando, pero se han incorporado nuevos patrones, unos a causa de elaborar productos que gusten a los compradores y turistas y otros introducidos por los jóvenes y la relación que tienen con otras culturas.

La estética de la cerámica kichwa tiene sus diferencias entre cada comunidad, por ejemplo, en la cerámica de Sarayaku empiezan a insertarse otros diseños y elementos de la naturaleza más realistas, pueden incluir texto, palabras o frases en las pinturas y, también han aumentado su policromía. En este sentido, desconozco si los colores implementados actualmente en otras comunidades de Pastaza son naturales y si las piezas, hoy elaboradas, se utilizan solo para comercio o siguen teniendo un uso doméstico. De todos modos, como en la imagen 21, la estética de la cerámica tradicional kichwa ha cambiado en comparación a la de sus orígenes, haciéndola más apetecible al mercado.

Imagen 21

### Mokawas policromadas de Sarayaku expuestas en el evento de Kawsak Sacha



Fuente y elaboración propia

En la cerámica de Canelos se encuentran nuevas formas relacionadas con sus vivencias actuales, esto no le quita su autenticidad, más bien dependería de una relacionalidad. Los diseños en las *mokawas* en la cerámica de Canelos no tienen un patrón definido, ni aparentemente un orden de los elementos que la integran. Los diseños que elaboran ya no son los tradicionales, incluso se ven otros tipos de figuras como tazas con platos y el uso de barniz sintético (Sjöman 1992, 339). A pesar de esto y al comprender la cerámica Canelos, se entiende que ésta tiene una serie de elementos en una distribución

ordenada y con significados propios, también cómo los diferentes procesos históricos, económicos y políticos quedan plasmados en sus expresiones artísticas dentro de las mismas comunidades indígenas de Pastaza.

La *mokawa* es una de las cerámicas ampliamente usadas y también comercializadas, detrás de esta cerámica se esconden muchas historias y trabajo:

En el caso específico de la *mokawa* a mi parecer, estas mujeres son pilares de la cultura panamazónica, primero tienen la parte posterior de la *mokawa*, esta forma es súper antigua con la técnica del enrollado, esa base donde se asienta es de las formas más antiguas del planeta.

Es muy interesante lo que ellas dicen, que quien les enseñó a las mujeres kichwas amazónicas a hacer la *mokawa*, con esa delicadeza y con paredes tan delgadas, fue una mujer mítica, que es la *Manga allpa mama*, esa mujer les enseñó a usar el *pilche* o *wiwishcu*, para alivianar y adelgazar las paredes; y en realidad la magia y el gran arte de la *mokawa* viene mucho de la mano o la clave es el *wiwishcu*. Porque los artistas urbanos que hacen cuencos que no lo usan, no logran esas paredes. (Catalina Sosa, entrevistada por el autor, abril del 2019)

En las representaciones de elementos de la naturaleza, específicamente de animales tenemos: tucanes o *sicuanga*, cabezas de jaguar, oso perezoso, danta o *sacha huagra*, venado, bagres y otras figuras ictiomorfas, lagartijas o *jayambi*, tortugas de río y tierra, oso hormiguero o cachupillan y mantarayas de río. Los escorpiones son ampliamente plasmados especialmente en las cornetas. En este sentido, la representación del escorpión significa la capacidad chamánica que tienen los kichwas para lanzar dardos con espíritus mortales o *supai biruti* a sus enemigos (Scott 2004, 113).

De la misma forma existen representaciones más contemporáneas como representaciones de gorras o sombreros, de osos u otros animales de contextos europeos o norteamericanos y figuras con diseños prehispánicos, especialmente de Centroamérica, quizás por un tema de investigación de los nuevos ceramistas inspirados en las culturas prehispánicas. También se elaboran vajillas, tazas, platos y jarras policromadas, pero a las cuales ya no se las cubre con el *shillkillu*, para usarlas con bebidas calientes.

**Jóvenes kichwa con cerámicas en forma de sombrero y la representación del biri biri.**

Fuente y elaboración propia

**Semiótica e iconográfica de la cerámica kichwa de Canelos**

Para el análisis semiótico e iconográfico de la cerámica de Canelos me centro en el objeto más representativo de este pueblo, las *mokawas*; considerándolas como obras de arte, aunque este tipo de manifestaciones estéticas no sean vistas así por las propias mujeres.

Cuando conversé con las mujeres sobre los diseños que elaboran, sus significados y la razón de por qué los hacen, al inicio no sabían qué responder. Algunas mencionaron que los diseños como sus significados son variados, pero muchos de ellos pueden ser comprendidos por todas las mujeres o cualquier persona, en otros casos pueden ser representaciones muy particulares de cada artesana.

La imaginación y la creatividad conjugada con la cosmovisión de su pueblo dan como resultado trazos complicados, pero muy bien elaborados, una de las preocupaciones más importantes al momento de decorar las *mokawas*, es que la distribución debe ser armónica y proporcionada en el plato.

Después de un ejercicio de reflexión, y pidiendo que recuerden las conversaciones con sus madres, abuelas, *apamamas*, *rukumamas* o *jatunmamas*, sobre los significados que ellas daban a las figuras que realizan, algunas mujeres mencionaron que los diseños que más se destacan son los elementos de la naturaleza: la tortuga, el cual, pienso, es uno de los diseños más antiguo representado en estos cuencos, junto al de las serpientes. Otras

figuras plasmadas son insectos como arañas, escorpiones, escarabajos, pero también, ríos, plantas, patas de aves a través de trazos y líneas geométricas.

En otros casos, las representaciones pueden ser muy estilizadas o abstraídas de lo que quieren plasmar. Las mujeres de Kuyan Kuyan Warmikuna no mencionaron ninguno de los significados entre masculino y femenino (Whitten 1987), no obstante, si mencionaron los nombres que se les daba a ciertas líneas y que se las menciona más adelante.

Para el análisis iconográfico de las *mokawas* uso los tres niveles que Erwin Panofsky (1998) recomienda: su significación primaria o natural, significación secundaria o convencional y significación intrínseca o contenido.

Su significación primaria o natural, corresponde a la identificación de la forma pura, en este caso la forma de un plato o cuenco, su forma circular periférica y cóncava hacía arriba, espacio que funcionará como soporte y de comunicación de los diseños que van a ser plasmados.

Su significación secundaria o convencional, se interesa por su forma circular y la distribución de los elementos que componen los motivos artísticos que responden a esta forma. Es decir que, los motivos artísticos, su combinación y composición está determinada por la forma, esto ya es la iconografía kichwa canelos y el universo de los temas, conceptos, historias o alegorías expresados en motivos artísticos (Panofsky 1998). Así, las mujeres representan elementos de la naturaleza, en algunos casos, elementos específicos como los caparazones de tortugas o la estilización en las partes de su caparazón, otros casos más complejos son las representaciones de montañas, ríos y serpientes.

En la significación intrínseca, entran los principios subyacentes donde se denota la mentalidad básica de una nación, de una época (Panofsky 1998). En este caso, las mujeres canelos expresan sus creencias, su relación con la naturaleza y los elementos que la componen. Estas representaciones están plasmadas en la superficie del plato y divididas por la *mama churanga* o líneas gruesas y las *wawakuna* o *aisana huasca* o líneas delgadas.

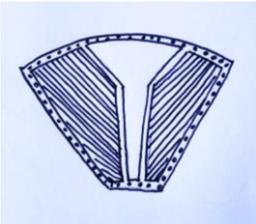
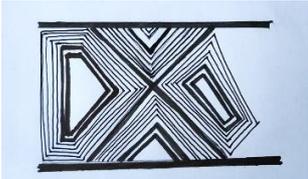
En los diseños de la *mokawa*, la estructura es importante, ellas hacen la *mamachurana* y las *wawakuna*: la *mamachurana* es la estructura grande, y la *wawakuna* son todas las líneas que le siguen, y el significado de la pieza está en la *mamachurana*, que es la línea gruesa donde esta dibujada una araña, esta dibujada la boa, esta dibujada el caparazón de la tortuga y para adentro es solo un relleno con *wawakuna* que dicen ellos que es el relleno de esta gran estructura que tiene un significado, es una visión del todo y las partes, es una

manera de comprender el mundo, es un cosmos, no es un caos. (Catalina Sosa, entrevistada por el autor, abril del 2019)

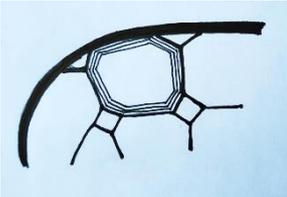
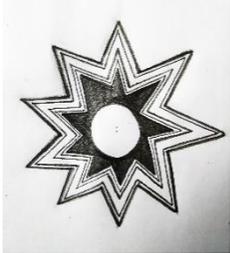
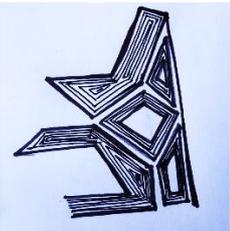
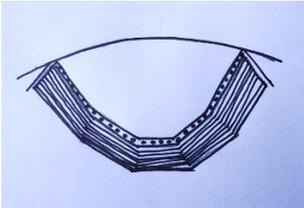
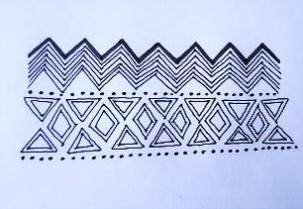
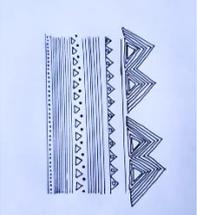
Como mencioné, los motivos que se plasman en las cerámicas de Canelos, pueden ser representaciones repetitivas como el caparazón de tortuga, o pueden ser muy personales, como el caso particular de lo que yo consideraba una estrella, pero en realidad es la representación de las montañas cubiertas por capas debido al pasar de los años. Además, para las pinturas de las cerámicas, algunas mujeres se ayudan de *chakruna* o *ayahuasca* para tener visiones y plasmarlas en los objetos al momento de decorarlos.<sup>32</sup>

Para este análisis también se hizo un ejercicio con las mujeres ceramistas: se dieron *mokawas* a diferentes mujeres para que hicieran una interpretación de las decoraciones de las cerámicas. En algunos casos pudieron interpretar los diseños que observaban, pero en otros dieron significados completamente distintos a los que habían plasmado sus autoras.

Tabla 3  
Análisis iconográfico de mokawas de las mujeres Kuyan Kuyan Warmikuna

Imagen del Objeto	Abstracción de la figura	Significado
		<p>Representación de caparazón de tortuga Autora: Amelia Gayas</p>
		<p>No hubo una interpretación de su significado. Autora: Silvana Mayancha.</p>
		<p>Representación de serpiente.</p>

<sup>32</sup> Rosa Canelos, entrevistada por el autor, mayo del 2018

		<p>Representación de caparazón de tortuga en elaboración  Autora: Rosa Vargas.</p>
		<p>Montañas con diferentes capas representando el pasar del tiempo.</p>
		<p>Tela de araña  Autora: Magdalena Vargas.</p>
		<p>Representación de caparazón de tortuga.  Autora: Carmen Santi</p>
		<p>Representación de cielo, senderos, montañas y serpiente.</p>
		<p>Representación de caminos, montañas, ríos o lagunas.  Autora: Magdalena Vargas.</p>

Fuente y elaboración propia

También se debe mencionar, que muchos de los diseños plasmados en las *mokawas* son representados en los rostros de los hombres y mujeres, los *witu warmi* y *witu kari*, en calabazas o mates y en la cestería (Rostain et al. 2014)

Imagen 23

**Fotografía de Magdalena Vargas con pintura facial hecha con witu**

Fuente y elaboración propia

En este sentido, los diseños de pinturas elaborados por las mujeres de Canelos en Jatun Puerto, difieren mucho de las cerámicas que elaboran las artesanas kichwas en Puyo. Como se puede observar en los siguientes gráficos, estas cerámicas tienen abundante decoración por los requerimientos que exige el mercado.

Imagen 24

**Mokawas elaboradas por Clemencia Malaver, artesana que vive en Puyo**

Fuente y elaboración propia

Imagen 25

**Cerámica de Sarayaku elaborada por Clemencia Guatatuca y comercializada en Puyo**



Fuente y elaboración propia

La importancia de la *mokawa* se basa más en la elaboración, su resistencia, la armonía y distribución del espacio de los diseños, la forma de pintado y la colocación correcta de shillkillu. Todos esos detalles dan presencia al objeto, aquí se demuestra la maestría de la mujer que lo elabora, y serán admirados, criticados y comentados por los asistentes a los diferentes rituales, celebraciones, reuniones y fiestas.

Las mujeres de Kuyan Warmi elaboraban muy pocas figuras zoomorfas realistas de tortugas o tucanes, las cuales se encontraban en las cornetas, y no se encontraban figuras antropomorfas a diferencia de las que realizan las ceramistas kichwa que viven en Puyo, quienes representan a sus personajes míticos como seres humanos y, las cuales son más apreciadas por los compradores.

Pocas semanas antes de la culminación de esta tesis, las Kuyan Warmi, empezaron a elaborar figuras de sí mismas, gracias al ingreso de una ceramista peruana llamada Lila Vásquez, quien lleva esta experiencia aprendida con las mujeres canelos a otros países.

Este trabajo lo ha tomado Ernestina Vargas y sus hijas, dentro de la comunidad, reproduciendo figuras de mujeres en barro, aunque aún no elaboran personajes míticos.

Imagen 26  
Imágenes de las figuras elaboradas por Lila Vasquez



Fuente y elaboración propia

### 3. Comercialización y revitalización del producto cultural

No se puede hablar solo de la revitalización del producto cultural sino hay una revitalización de la persona o del grupo humano, en este caso de quien lo elabora y también del entorno en que vive y desarrolla su trabajo, es decir, la revitalización del todo, donde ellas sepan que son un aporte económico para sus familias y para su comunidad y así poder negociar un nuevo reparto del poder doméstico (Aguilar et al. 2008, 7).

La generación de recursos no solo ayuda a mejorar económicamente la vida de las familias, en lo personal mejora su autoestima, se presenta como una persona capaz de generar cambios. Estos procesos se han visto truncados por diferentes factores internos como violencia intrafamiliar y machismo, pobreza, salud y embarazos frecuentes, entre otros y, también factores externos como malas dirigencias, caudillismo e intervención religiosa.

Así mismo, uno de los factores que ayudan a que las mujeres y por qué no decirlo, también los hombres, se queden en sus territorios y no migren, es la artesanía. Estudios

en Michoacán demuestran que la artesanía es el principal medio para retener a la población, además de mantener unidas a las familias ya que es un modo de vida y que se integra en una unidad entre producción y vida cotidiana (García Canclini 1984, 128). En este sentido:

Yo creo mucho en el empoderamiento de las mujeres a través del dinero, a mí me parece que en la vida real, cuando una persona declara cosas está muy bien, pero cuando pasan es cuando realmente hay los cambios, entonces si las mujeres que trabajan con la Fundación Sinchi Sacha, logran ingresar al mes, en la fragilidad económica de la Amazonía, 100 o 150 dólares al mes, es bastante, es una manera de negociar su posición dentro de la familia y dentro de la comunidad, porque nos guste o no nos guste, tu holgura económica y tu libertad de escoger algo, de escoger por ejemplo que quieres que tu hija, en lugar de irse a una escuela, venga a la que está más cerca, y tú le apoyas con 25 centavos del bus, porque tú tienes ese pequeño recurso para poner, entonces la vida va cambiando, ya no solo que tú dices que tal vez te gustaría, sino que tú dices “yo propongo y lo pago”.

Ellas tienen un recurso que les da un peso, en la fragilidad económica que ellas viven, ese dinero hace algo diferente, entonces empoderar a las mujeres a través de la producción y la comercialización es empoderarles en la vida real, no es declarar cosas, no es soñar que tal vez lo vamos a lograr o que sería nuestro derecho, se les da un poder completo y también se les está haciendo valorar como artistas, como mujeres que manejan un arte y que salen del ámbito doméstico, de la reproducción familiar, de la cocina a un ámbito más público, porque ellas ya se presentan como artesanas y artistas frente a una comunidad nacional e internacional, ya se valora que ellas se pintan la cara, se valora como se visten, sus bailes, sus creencias, es como que entran a formar parte de la sociedad porque si no viven una marginalidad impresionante (Catalina Sosa, entrevistada por el autor, abril del 2019).

De acuerdo con la Organización de los Pueblos Indígenas de Pastaza (OPIP) la comercialización de la artesanía ayuda a fortalecer y difundir la cultura Kichwa de la provincia, como menciona, Antonio Vargas dirigente actual de la Confederación Kichwa en una entrevista (Premauer 2016, 117). También se añade que antes el arte popular de los indígenas era despreciado y desvalorizado, catalogado de insano, salvaje, pero actualmente se lo mira de otra forma.

### **Instituciones y políticas relacionadas con el sector artesanal**

En el documento derivado del foro de Políticas de Fomento Cultural en el Ecuador publicado por el Instituto de Investigaciones sociales (ILDIS) y la Subsecretaría de Artesanías del Ministerio de Industrias, Comercio, Integración y Pesca en el año de 1985, ya nos habla de la precaria situación en el sector artesanal, además se hace alusión a la falta de coordinación entre las instituciones públicas, semipúblicas y privadas, situación que se mantiene hasta la actualidad.

El Instituto Andino de Artes Populares (IADAP) fue creado en 1997, y en la actualidad es el Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural (IPANC), de la mano con otras instituciones públicas y privadas, en sus diferentes tiempos han apoyado al sector artesanal. Entre estas, podemos mencionar a: Consejo Nacional de Desarrollo (CONADE), Banco Nacional de Fomento (BNF), Corporación Financiera Nacional (CFN), Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP), Organización Comercial de Productos Artesanales (OCEPA), Dirección Nacional de Turismo del Ecuador (DITURIS), Fondo ecuatoriano Populorum Progressio (FEPP), Centro Nacional de Promoción de la Pequeña Industria y Artesanía (CENAPIA), entre otras asociaciones, sociedades, federaciones y gremios de artesanos.

En general, la creación de las instituciones públicas y privadas relacionadas al sector artesanal nace desde el interés de grupos de élite vinculados a la cultura, el arte y la política, cuyo enfoque era el de comercialización y en segundo plano la investigación. Así, podemos ver que estas ideas no surgen directamente del sector artesanal o que en la administración de estos espacios se encuentre alguien directamente involucrado en este sector, a excepción de los gremios y las asociaciones. Se puede mencionar que incluso desde ese tiempo y en estos espacios se emplea el término de “arte popular” para hacer referencia a todas estas expresiones culturales.

Aquí se hace evidente, lo que se conoce como hegemonía, entendiéndola como la capacidad que tiene un determinado grupo social de dirección política, espiritual y moral, que implica la imposición de una concepción del mundo. En este sentido, las clases dominantes toman elementos de la cultura subalternizada para reelaborarlos, reestructurarlos, asumiendo un nuevo significado (Mariscal 2015).

En los años sesentas, se comercializaba la cerámica kichwa en algunos almacenes de Quito, como Folklore Olga Fish. Una de las primeras galerías de arte popular en Quito, denominándola como artesanía jibara o salvaje (Whitten 1987). Podríamos decir que, por estos años, la difusión y comercio de las artesanías o incluso del arte popular en general, se hacía en espacios privados.

Actualmente, existen algunas instituciones públicas que se encuentran directamente involucradas con el producto cultural y la artesanía, no tanto con el objeto cultural, pero sí con la identidad de las culturas; uno de ellos y el principal es el Ministerio de Cultura, del cual no hay un claro pronunciamiento acerca del sector artesanal y el gremio de los artesanos. Aunque a través de los fondos concursables delegados al Instituto de Fomento para las Artes, Creatividades e Innovación (IFAIC) creado en 2017, se han

apoyado varios procesos artesanales nacientes y que están en funcionamiento, como fue el caso del proyecto de comercialización apoyado para trabajar con la Asociación Kuyan Kuyan Warmikuna. Sin embargo, esta ayuda es mínima comparada a la gran cantidad de artesanas, artesanos y asociaciones dedicados a esta actividad, los que generalmente no tienen acceso a estos recursos.

Otra institución involucrada es la Junta de Defensa del Artesano creada en 1953, y cuyas funciones y directrices no son claras. Si se conversa con artesanas y artesanos sobre esta institución se hace presente su disgusto por la falta de atención o de apoyo económico, de programas de capacitación, de incentivos para dinamizar el sector o de aplicación de la Ley de defensa del artesano, siendo un sector descuidado.

Por otro lado, las instituciones que trabajan directamente con la artesanía y en mejor forma con el arte popular son el Instituto Iberoamericano de Patrimonio Natural y Cultural de IPANC y el Centro Interamericano de Artes Populares CIDAP (1975), los cuales funcionan con recursos del Estado y de otras organizaciones. Desde el 2014 hasta el 2017 funcionó el proyecto Manos en la Ronda que buscaba revalorizar los oficios tradicionales de Quito, pero que fue suspendido por falta de recursos. Así mismo, en el año 2018 se suspendió una de las ferias más importantes de Quito y del Ecuador, en la que participaban artesanos de todo el país, la Feria Textura, Colores y Sabores, la cual ya no contó con el apoyo del Municipio de Quito durante la alcaldía de Mauricio Rodas. Este panorama nos da un claro ejemplo del interés del estado y de los grupos hegemónicos con relación al sector artesanal.

Finalmente, otros actores, a veces vagamente relacionados con la artesanía son los Gobiernos Autónomos Descentralizados (GADs), siendo estos: Municipios y Prefecturas, Ministerio de Inclusión Económica y Social, entre otros. Estas instituciones se acercan más bien a un trabajo con los conocidos emprendimientos, en donde no sólo participan artesanos, y donde no todos estos son relacionados a algún arte tradicional. Frente a esto:

El comercio de artesanías está influenciado por elementos macros que se sobreponen sobre los diferentes tipos de artesanía y arte popular. Siendo uno de estos, el desarrollo de políticas públicas, la incidencia del estado como un facilitador de procesos, de oportunidades, un custodio de saberes. No únicamente bajo formulas visibles de corto alcance como concursos, premios, ayudas puntuales (...). Una de las razones por las que el país no avanza en términos de desarrollo artesanal, cierto y competitivo, a nivel de la región y de un mercado local, tiene que ver con la dispersión. A pesar de tener una Junta llamada a trabajar por la artesanía, sobre ella o bajo ella o simultáneamente a ella, hay nueve instituciones del Estado más, que ha diferentes niveles trabajan la artesanía, sin una sincronía, sin una agenda común, sin lograr articular los procesos de la sociedad civil (...). Hay muy poca sincronía y empatía entre ellas mismas. El tener tantas organizaciones del estado y también públicas, Cámaras, asociaciones, se generan intereses de

visibilización, falta de coordinación, dificultad para trabajar colaborativamente, sin divulgar los esfuerzos, esto hace que cada uno de estos diferentes entes no logren un desarrollo integral y sus esfuerzos sean cada vez más difíciles y muchos de ellos se quedan en el camino. (Diego Carrasco, entrevistado por el autor, abril 2019)

Sobre esto también se debe mencionar que en el trabajo de los GADs Cantonales, como el de Pastaza, no existen procesos de largo aliento en el que se incluya al sector artesanal. Los pocos procesos existentes son de muy poca duración, en uno de ellos tuve la oportunidad de participar capacitando a artesanos de diferentes ramas artesanales en temas de comercialización, diseño e innovación realizado en el mes de abril del 2019, se ha tomado en cuenta el trabajo de las mujeres ceramistas más en el ámbito museográfico y de exhibición.

Actualmente la Casa de la Cultura Núcleo de Pastaza, no ha implementado programas o proyectos que involucren a las mujeres ceramistas, pero ha apoyado la generación de espacios en sus mismas instalaciones. Sin embargo, esto no produce mayor incidencia en los ingresos de las artesanas y tampoco hay una sensibilización de los públicos hacia la producción artesanal.

Las instituciones privadas que trabajan con la artesanía se han fortalecido tanto organizativa como económicamente, debido a que, en los años 80 y 90, era bastante rentable el comercio de la artesanía tradicional. Los precios de venta podían triplicar o cuadruplicar al precio de compra y con esto se generaban buenos réditos económicos para los intermediarios que tenían espacios de comercialización en el país y con mayor razón los que vendían en el exterior. Sin embargo, este crecimiento económico no llegó hasta los artesanos, quienes, hasta la actualidad reciben pagos reducidos por sus productos, con poca ganancia.

Entonces, si bien muchos de estos establecimientos de venta de arte popular y artesanía, llevan el discurso del comercio justo, es meramente un cliché, un plus a la imagen que les permite abrir más mercado. Es así que, hay un grupo de personas y organizaciones que ha manejado el sector artesanal por décadas, pero que no ha sabido o no ha querido incluir a los actores directos en el proceso, sino solo a los productos.

Por otro lado, las instituciones públicas que son quienes deberían trabajar directamente con los artesanos, no ha comprendido al sector: su situación económica ni sus dinámicas, y no ha sabido crear políticas, programas o proyectos para reactivar su economía y que cuiden de ellos. Tampoco se han generado lugares estables de comercialización en el Ecuador y menos en la proyección a nivel internacional involucrando a la comunidad artesana. Considero que esto es resultado de la gran

fragmentación que se da en el sector público, lo que impide que no haya una articulación de las acciones de las entidades que trabajan en este tema, con lo que al final estas propuestas se diluyen.

Por otra parte, las organizaciones políticas indígenas como es la Organización PAKKIRU de la Nacionalidad Kichwa de Pastaza, la Confederación de Nacionalidades Indígenas de Ecuador CONAIE, la CONFENIAE y la misma OPIP están organizando proyectos de capacitación en diferentes áreas, dirigido a los artesanos pero en especial para las mujeres artesanas, de donde han surgido varias lideresas, quienes han logrado organizarse políticamente y así lograr espacios de poder dentro de las diferentes comunidad kichwas y dentro de las organizaciones políticas. Una de las propuestas principales por parte de la OPIP y de PAKKIRU, es la creación de un centro de acopio que funcionaría como tienda de comercialización para las mujeres artesanas kichwas de Pastaza, sin embargo, esta aún no se plasma en su totalidad por falta de recursos y conocimiento sobre el tema de comercialización. Además, se la socializa en algunos espacios, especialmente en el Internacional Folk Art Market IFAM, que se realizó el 12, 13 y 14 de abril del 2019 en la ciudad de Santa Fe, Nuevo México – Estados Unidos, con la participación de Rosa Canelos como dirigente indígena compartiendo la propuesta del centro de acopio a instituciones y organizaciones que se reunieron en este lugar.

Por otro lado, la forma en que ha ingresado la educación formal sumado a una falta de identidad, también puede tener una connotación que lamentablemente va más allá de la autoidentificación como persona dentro de una nacionalidad o etnia, sino que también lo podemos asociar a una evidente exclusión de lo que rodea a lo indígena: costumbres, saberes, prácticas, entre otros. Así mismo, la artesanía o el arte popular que forma parte de esta herencia se asocia con la pobreza, indigenismo, falta de cultura, dando como resultado que cada vez, menos gente haga el trabajo artesanal como una profesión real.

El poco desarrollo de un mercado artesanal local y regional se basa en la falta de coherencia política, un efecto de la fragmentación en el trabajo desde las instituciones públicas y la gran cantidad de trabajo disperso. Sin embargo, podemos encontrar claros ejemplos de dinamización del mercado:

Hay que comprender la permanencia de territorios, hay dos tipos de territorios: aquellos que viven de la artesanía, que no necesariamente son los comercializadores, y las ciudades principales, puntos específicos dentro de ciudades, aeropuertos donde confluyen la venta artesanal, tiendas, eventos, turismo que llega. Un ejemplo es Galápagos, a pesar de que no es un lugar donde se produce, menos del 1% de artesanía que se vende ahí, viene de ahí, mismo, y no se tiene certeza de cuanto es ecuatoriano, pero hay una dinamización económica sobre la artesanía, en el lugar. (...) las ciudades

que podríamos considerar como artesanales: Cuenca, Quito, Otavalo, emergiendo Manta, Puyo, Baños y muy atrás Guayaquil, son lugares en donde la artesanía aterriza y las ciudades se convierten en difusores de lo que se produce en el mismo país. Los puntos emergentes como Baños y Manta, por temas turísticos, la llegada de cruceros en Manta, hacen que haya la necesidad de mostrar productos, pero es algo muy focalizado, son horas y momentos. (Diego Carrasco, entrevistado por el autor, abril del 2019).

En este sentido, podemos mencionar el fenómeno de Cuenca, en donde es notoria la defensa de lo propio y de la producción y comercialización de artesanía con rasgos identitarios locales. Por otro lado, en Otavalo, a pesar de que se lo puede considerar como uno de los mercados artesanales más grandes al menos en la Comunidad Andina, los comerciantes traen contenedores de artesanía con diseños andinos desde Taiwan o desde China. Aunque estos son ejemplos de un considerable movimiento comercial de artesanía, pero también podemos lugares como Carchi donde la producción artesanal tiene peligro de desaparecer (Diego Carrasco, entrevistado por el autor, abril del 2019).

Así, encontramos una diversidad de situaciones tanto en los mercados artesanales como con el tipo de artesanía que se llega a comercializar en Ecuador. De tal forma, que el impulso al sector artesanal debería venir tanto del sector público como de los entes privados, en conjunto con el trabajo de los gestores culturales, generando propuestas que sean sostenibles en el tiempo y que superen las voluntades de las administraciones de turno.

### **3.1. El producto cultural desde las visiones comunitaria, estatal y del mercado**

En Pastaza y específicamente en Canelos, desde hace algún tiempo se viene produciendo a la par, el objeto en cerámica para usos cotidianos (fiestas, reuniones políticas, celebraciones y rituales) y también para el comercio. Esta constancia y práctica continua se debe al trabajo de las mujeres de Kuyan Kuyan Warmikuna que velan por recuperar y mantener viva esta tradición, logrando vincular a las mujeres más jóvenes, objetivo, que en tiempos modernos es complicado pero que de alguna forma lo han logrado.

Se puede considerar que la elaboración personal o comunitaria depende del contexto y de los momentos en que la comunidad se encuentre. Se dan casos que por temas políticos como asambleas generales del Pueblo Kichwa de Pastaza, así como por festejo del Niño Jista, celebraciones de cantonización o fiestas parroquiales, se prepara gran cantidad de chicha y se elaboren *mokawas* para abastecer el consumo de los

participantes. De esta forma, la actividad que suele ser individual o familiar se vuelve comunitaria y a gran escala, sin que esto signifique que forme parte de la producción comercial.

Ya en el tema comercial se dan casos que a mujeres que tienen más experiencia en la elaboración y tienen un trabajo más detallado y artístico, les solicitan la elaboración de gran cantidad de piezas. Estas maestras tienen dos opciones para obtener ayuda: la primera es la minga, donde la mujer invita a otras mujeres ceramistas para que le ayuden a elaborar todas las piezas del pedido; al ser invitadas a una minga, no hay una retribución económica, pero si se les proporciona la comida y bebida necesaria durante el tiempo de trabajo. La segunda modalidad, es pagar por pieza hecha, aquí se fija un valor por cada objeto acabado y terminado; si bien en un principio se fija un valor, es posible que este cambie al momento de observar la calidad de acabados que tenga la cerámica, así, si la calidad no es la esperada, muy posiblemente el pago sea menor.

Al identificar este tipo de ayuda entre las mujeres también se conoció que varias de las piezas cerámicas no son elaboradas por una sola mujer, así, en el proceso de elaboración para una misma pieza pueden intervenir hasta tres mujeres. Esto puede darse en cualquier momento de la producción, sea en la elaboración, bruñido, pintado o decorado, sea para fines comerciales, festivos o políticos. Aquí también se evidencia el trabajo comunitario.

Como ya se mencionó en espacios anteriores, la elaboración de cerámica para el comercio ha estado presente desde hace varios años, es así que, las mujeres conocen cuales son los objetos más apetecidos por los visitantes y comerciantes, por lo tanto, los diseños suelen repetirse de manera más constante que cuando lo hacen dentro del ámbito doméstico, entrando levemente a la producción estandarizada.

Desde la comunidad existe la venta directa, cuando los visitantes acuden a la Casa de Cerámica a conocer el trabajo que realizan las mujeres y adquieren sus productos, pero individualmente las mujeres acuden a tiendas de artesanías y a donde otras mujeres ceramistas para vender sus productos, los que son comprados a bajos costos por los intermediarios. Pocas mujeres viajan a otras ciudades o envían sus productos a almacenes ubicados en Quito, Cuenca u otras ciudades, esto sucede a través de intermediarios.

Con Kuyan Kuyan Warmikuna y desde el proyecto “Talleres de capacitación para mujeres ceramistas kichwas de Canelos en la Provincia de Pastaza” como parte de los fondos concursables del Ministerio de Cultura y Patrimonio 2017 - 2018, se trabajó en una marca comercial comunitaria, que a su vez es colectiva: siendo Indicaciones

Geográficas IG, términos que se usan en el tema de propiedad intelectual en México (Larson y Neira 2009). Este tipo de indicación geográfica es la denominación de origen, por ser una asociación de productoras de una región en particular que dan cumplimiento y que cumplen reglas de uso acordadas entre ellas para distinguir la producción y comercialización de sus productos, además de la prestación de su servicio, una IG indica un territorio y sus recursos, el trabajo, conocimiento y las prácticas de la gente de la comunidad cuyos estilos de vida están fuertemente relacionados con la elaboración de un producto específico (Larson y Neira 2009).

Durante los talleres con el grupo de mujeres ceramistas se propusieron varios nombres, de los cuales se seleccionó *Kuyan Warmi*, que es una reducción del nombre de la asociación y que hacía mención al elemento natural con el que se identificaban, la abeja alfarera. Esta marca se trata de posesionar en el mercado local y nacional, para que se reconozca también el territorio de una comunidad y de una localidad donde se produce este tipo de artesanía, aunque no se encuentra registrada, ni patentada en el Instituto Ecuatoriano de Propiedad Intelectual. El logotipo de la marca tiene la representación de la avispa que a su vez es una vasija con diseños kichwas, el mismo que también fue propuesto por las mujeres de la asociación y perfeccionado por una ilustradora gráfica.

Imagen 27

**Logotipo de la Asociación Kuyan Kuyan Warmi**



Fuente y Elaboración propia

Aunque han existido varios intentos, no se logra por completo un modelo de éxito en la economía social y solidaria dentro del sector artesanal, como si ha sucedido con varias experiencias del sector agrícola, siendo una deuda desde el mismo Movimiento Indígena que ha visto en la artesanía solo desde el ámbito político.

Se debe pensar en redes de comercialización, fortalecer aún más las ya existentes, pudiendo contrarrestar en parte a la modernidad y la dinámica capitalista que ingresa con agresividad en estos espacios.

En lo estatal, como ya se mencionó anteriormente, no hay apoyo de instituciones, Cámara de la Pequeña Industria, Junta del Artesano no han propuesto programas locales o nacionales que reactive la economía de las familias artesanas. El MIPRO por otra parte se ha enfocado en el tema agrícola y en menor medida en lo artesanal. El Ministerio de Cultura es otra institución que se encuentra en deuda con el sector, los pocos financiamientos existentes se lo realizan a través de los fondos concursables, pero a estos acceden muy pocos artesanos o artistas populares por encontrarse alejados de los procesos de convocatoria y en los procesos de aplicación, accediendo principalmente personas vinculadas a las artes escénicas o visuales.

### **3.2. Cartografías del comercio del producto cultural cerámico**

El territorio de las mujeres no es solamente este espacio en el que se encuentran, ellas han construido múltiples imaginarios que habitan en ella: la *Pachamama*, es su madre, compañera y proveedora. Así, se entiende el territorio como lugar del acontecimiento cultural y escenario de un efecto imaginario, los símbolos que sobre ella construyen sus propios habitantes; esa ciudad oculta o invisible que constituye una compleja red de símbolos en permanente construcción (Jaramillo 2013).

Este espacio posee una gran carga simbólica en cuanto al suelo o espacio habitado por los antepasados, pero además es habitado por todos sus personajes míticos. Sin embargo, actualmente lo encontramos dividido por la forma de distribución que acostumbraban las misiones religiosas, pero que no tuvieron éxito en expulsar a los personajes mágicos y míticos que cohabitan con los kichwas Canelos, como la “abuelita” en la mina, la *Yakuwarmi* en el río Bobonaza o la *Nunkui* en la chakra

Es entonces que el territorio se vuelve un espacio en el que se habla una lengua, donde se sucede un imaginario, donde sus habitantes se reconocen; es una entidad física que se la puede recorrer física o mentalmente (Jaramillo 2013). El territorio es algo físico,

pero también es una extensión mental, por lo tanto, podemos encontrar un tipo de cartografía simbólica que representa un hecho que sucede en un espacio y ayuda a comprender la conformación de la comunidad. Con este modelo, el objetivo “es representar tan sólo límites evocativos o metafóricos, aquellos de un territorio que no admite puntos precisos de corte por su expresión de sentimientos colectivos o de profunda subjetividad social” (Jaramillo 2013, 30), ligándolo a una cultura, una lengua, una memoria colectiva.

Si bien de alguna forma el territorio en el que habitan las mujeres y en general los canelos se encuentra en parte poblado, sea en un principio por la organización política de las misiones religiosas y luego por gobierno cantonal de Pastaza, este espacio conserva símbolos naturales y míticos que los canelos los comprenden, están dentro de sus sentimientos y los tienen presentes, aunque muchas veces no se los nombre.

Es en este territorio donde se presentan lo imaginario y lo simbólico como campos de la realidad subjetiva de los individuos: lo simbólico como la expresión cultural de lo imaginario, lo imaginario utiliza lo simbólico para manifestarse (Jaramillo 2013). Como lo son todos estos personajes míticos que poseen los kichwas Canelos y que los manifiestan y representan a través de la cerámica. En este proceso se van construyendo territorialidades, se van ampliando o se van disminuyendo, se van constituyendo territorios como espacios de autorrealización de sujetos que se identifican por prácticas similares con variada y rica simbología (Jaramillo 2013).

Así, lo simbólico se encuentra plasmado en la cerámica y a partir de esta se extiende el territorio de las mujeres canelos, primero a la ciudad de Puyo, en sus tiendas y galerías, para luego encontrarse en mercados de las ciudades de Baños, Ambato, Cuenca, Guayaquil y Quito entre las principales. Pero la artesanía kichwa de Pastaza está ampliando más su territorio y podemos encontrar objetos cerámicos exhibidos en museos de Illinois, EEUU en Spurlock Museum of World Cultures que exhibe piezas de la colección de Norman Whitten y Dorothea Scott.<sup>33</sup> Igualmente podemos encontrar portales de venta como Etsy.com y MakiArt,<sup>34</sup> que funcionan como galerías virtuales en las que se ofrece la cerámica kichwa de Canelos.

Siguiendo con lo mencionado anteriormente, esta territorialidad también se ve ampliada por la participación en ferias internacionales como la International Folk Art

---

<sup>33</sup> Colección de Norman Whitten y Dorothea Scott en Illinois:

<https://www.spurlock.illinois.edu/collections/notable-collections/profiles/whitten.html>

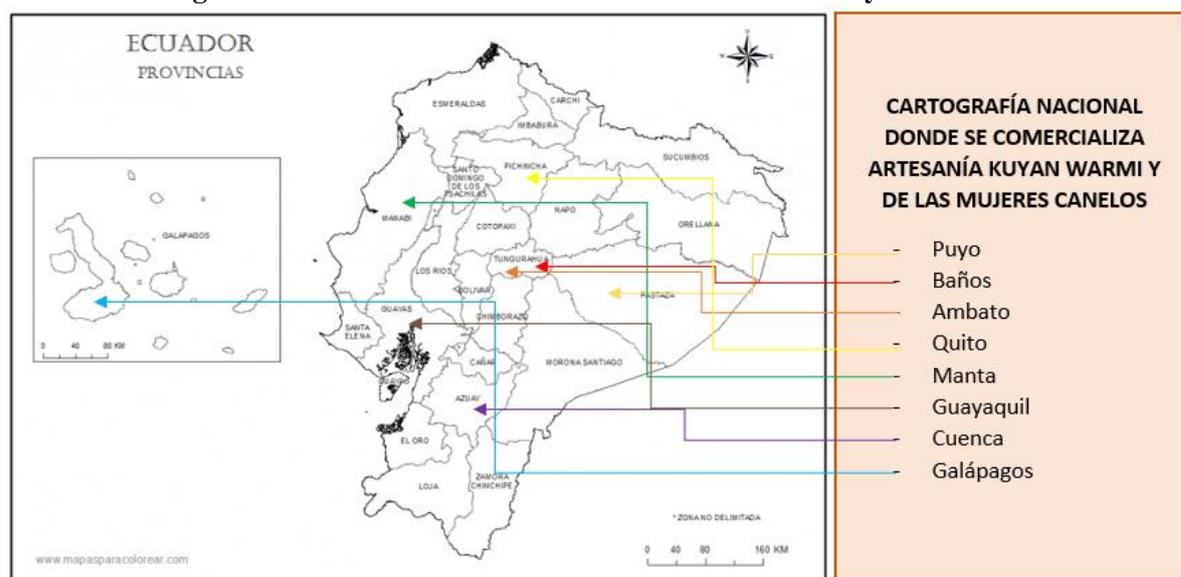
<sup>34</sup> Cerámica kichwa en MakiArt Gallery: <http://makiartgallery.com/kichwa-mocahua-pottery>

Market IFAM 2019, en la que se exhibieron artesanías de varias mujeres kichwas de Pastaza y que fueron apoyadas por la organización PAKKIRU, el IFAM y el IFAIC. Estos espacios también son aprovechados para exponer las problemáticas sociales y ambientales que se vive en el Amazonia, así como las luchas en defensa del territorio por parte de las mujeres y como se apoya a través de la venta de artesanía.

La artesanía también llega a otros lugares del mundo a través de las ONGs que trabajan en la Amazonía. Muchas de estas organizaciones promueven a través de sus portales, a nivel internacional, la venta de la cerámica kichwa en mercados norteamericanos y de Europa, pero la venta no suele ser forma directa, sino a través de intermediarios.

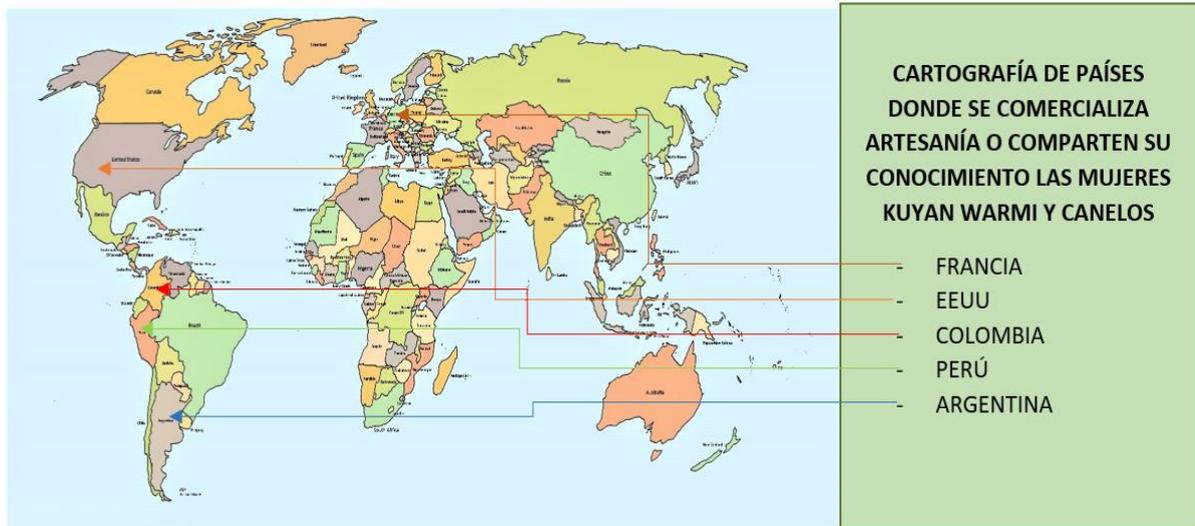
Finalmente, se debe considerar si bien es importante participar en estos espacios como concursos, exposiciones en galerías y museos internacionales, no se debería perder de foco, la esencia de estos objetos y que se basa en el espíritu comunitario. Es decir, es necesario considerar que, desde la extracción de los materiales, la elaboración de las herramientas y la creación del objeto cultural, siempre se realiza en comunidad y todo este contenido cultural, simbólico y espiritual es, en sí, el objeto.

Gráfico 5  
Cartografía nacional donde se comercializa la artesanía Kuyan Warmi



Fuente y elaboración propia

Gráfico 6  
**Cartografía de países donde se comercializa artesanía Kuyan Wami**



Fuente y elaboración propia

### 3.3. Consumo cultural desde la apropiación identitaria y del comercio justo

Los pequeños y medios productores artesanales rurales han quedado completamente relegados a sistemas de comercialización no regulados, que les garanticen precios justos. Esto se debe a que no son creadores de productos de primera necesidad, por lo que sus ingresos están sujetos al vaivén de los intermediarios, a sus intereses y necesidades, que en pocos casos responde a los intereses de los artesanos. Esto ha provocado que este sector tenga bajos ingresos y por ende varias familias artesanas rurales, si es que no son todas, ya que no existen datos al respecto, se encuentren en pobreza y marginalidad. El estado por su parte es testigo mudo y no ha tenido la voluntad para atender a este sector con respuestas eficaces, haciéndose de la vista gorda y aprovechando que es un sector fragmentado y sin representatividad, pero también sin un interés de una economía social.

¿Quiénes son los que consumen la artesanía en cerámica kichwa de Canelos?, podríamos nombrar varios grupos de personas, los principales son quienes acuden directamente a la Casa de Cerámica en Jatun Puerto. La mayoría de ellos son turistas, aunque también suelen ser visitadas por investigadores de las ciencias sociales (antropólogos y arqueólogos), además de estudiantes de turismo de las universidades locales e intermediarios que poseen restaurantes, agencias de turismo y ONGs. En el caso

de las mujeres ceramistas Uru Warmi, sus clientes y visitantes se encuentran directamente relacionados con la Misión Jesuita de Canelos.

A excepción de los turistas, las demás personas adquieren los productos por cierta afinidad identitaria, especialmente los estudiantes por su vinculación con las ciencias sociales y con el turismo. Pero también se debe mencionar que no existe una educación y sensibilización de los consumidores y de los compradores de arte popular y artesanía en la Provincia de Pastaza y a nivel nacional. Anteriormente ya mencioné cómo experiencias de la Feria de las Américas en Cuenca por parte del CIDAP y de lo que fuera Texturas Colores y Sabores en Quito, por parte de Quito Turismo y de Diego Carrasco, ayudaron a formar consumidores y compradores sensibles al arte popular, acercando estas propuestas a diferentes públicos, ayudando a comprender de forma amplia todo lo que implica la elaboración artesanal y visibilizando a sus artífices. Lamentablemente estos espacios han quedado en la localidad y no se ha logrado extender a otros territorios de producción artesanal como Puyo; no hay una campaña potente de comercialización y de sensibilización hacia estas expresiones artísticas y culturales.

En cuanto al comercio justo, este se desconoce en algunos sectores artesanales, a pesar de que el artículo 276 numeral 2 de la Constitución de la República del Ecuador establece la construcción de un sistema económico justo, democrático, productivo, solidario y sostenible basado en la distribución igualitaria de los beneficios del desarrollo, de los medios de producción y en la generación de trabajo digno y estable, y que el art. 284 menciona entre los objetivos de la política económica lograr un desarrollo equilibrado del territorio nacional, la integración entre regiones, en el campo, entre el campo y la ciudad, en lo económico, social y cultural; propiciar el intercambio justo y complementario de bienes y servicios en mercados transparentes y eficientes; Impulsar un consumo social y ambientalmente responsable, se los aplica de forma parcial o no se los aplica. El comercio justo se lo aplica más como una filosofía de vida principalmente por ONGs como la Fundación Sinchi Sacha (FSS), Fondo Ecuatoriano Populorum Progressio (FEPP) y la Fundación Maquita, de las que se puede mencionar que trabajan directamente con pequeños productores artesanales, ayudando a comercializar a precios justo, pero a su vez estimulando a la elaboración de productos de calidad a través de la compra directa, obligando de forma positiva a que los artesanos elaboren mejores artesanías y así logren mejores réditos económicos.

Las mujeres de Canelos han hecho algunos intentos de conformar asociaciones, como la misma Asociación Kuyan Kuyan Wamikunas que es una de ellas, que buscan

recuperar prácticas y saberes, que se han mostrado capaces de mantener equilibrios y sustentabilidad (León 2008).

Este proceso no ha sido fácil, y entre los factores que no han permitido una consolidación de este proyecto, es la forma de producción de las cerámicas, ya que prima una cierta libertad de las artesanas. Por ejemplo, las mujeres no están obligadas a cumplir horarios ni cantidades y al no tener la costumbre de cumplir las entregas en determinadas fechas, muchos pedidos son rechazados por ellas mismo, por el temor a quedar mal. No se comprende a la asociatividad como una de las formas para resolver y confrontar el problema de la producción y cumplir con volúmenes que se requieren en ciertos mercados del exterior. También se desconocen los procesos ideales para bajar costos de producción, búsqueda de condiciones de infraestructura para lograr mejor posición en el mercado, sin la búsqueda de la destrucción del otro planteado en el neoliberalismo (León 2008).

Otro factor han sido los falsos liderazgos con intereses personales. Algunas dirigentes no poseen un pensamiento comunitario y terminan obteniendo beneficios personales, esto debido también al desinterés por parte de algunas mujeres, que, al encontrarse en pobreza, tienen otras preocupaciones más inmediatas, como el mantener y alimentar a sus familias y descuidan los procesos de organización y las acciones de sus dirigentes.

Su avergonzamiento y la desvalorización de su trabajo es otro factor, hacen que, al momento de acudir a ciertos lugares a realizar ventas, acepten valores mínimos por sus trabajos en el mejor de los casos, en otros casos no acuden por temor a ser humilladas, por lo que permiten que sus líderes y dirigentes acudan en nombre de ellas. La forma en que se aprovechan de ellas y de su trabajo las instituciones públicas como la CCE Núcleo de Pastaza y el mismo estado, quienes acuden a estos lugares especialmente en época de elecciones, pero que después no las involucran en programas o proyectos, han provocado una desconfianza para continuar apoyando iniciativas emprendidas desde otras instituciones u organizaciones.

Así mismo, la falta de educación influye en el desconocimiento de formas de asociación, acceso a créditos y la forma de obtención de recursos para mejorar la productividad artesanal y abrir redes de comercialización, el conocimiento de modelos empresariales eficientes, que en muchas ocasiones chocan con la forma de producir comunitario dentro de la asociación Kuyan Kuyan Warmikuna y otras asociaciones.

Todos estos factores deberán ser superados para lograr una verdadera asociatividad artesanal, en donde sus principales intereses sean el cuidado humano en

donde se evidencie una profunda relación entre las dimensiones productivas y reproductivas de la economía, el valor identitario, sin descuidar el valor comercial de los productos que elaboren, en mercados sensibles que tengan como filosofía el comercio y el respeto a las artesanías indígenas, para garantizar la vida de las familias que habitan en la Amazonía (Moya y Guachamín 2010).

Es necesario propiciar otras formas de economía, pero esto debe ser del interés del gobierno central y exigido por los gobiernos locales, donde la mayoría de la población se dedique a la actividad artesanal, y quienes también deben involucrarse directamente desde el activismo en esta exigencia, orientada a la sostenibilidad de la vida, la justicia y la democracia, sin dejar de lado la revalorización de la cultura de los pueblos originarios dentro de un marco de economía feminista (León 2008).



## Conclusiones

El estudio de las mujeres ceramistas y de los objetos culturales nos permite un panorama actual de su situación, los procesos y técnicas que aún emplean, la cosmovisión intrínseca en los objetos culturales, desde la materia prima empleada, su forma de extracción, hasta las técnicas de elaboración, las nuevas estéticas que surgen por las exigencias del mercado local, nacional e internacional existente, algunas de las cuales se evidencia en este trabajo y las situaciones que provocan estas modificaciones en los objetos, siendo una de las principales la inserción a la modernidad local de estas mujeres, contando quienes son y explicando por qué continúan con esta actividad, el *pahu* de la cerámica.

Así también, tenemos las problemáticas que surgen al momento de comercializar los productos, lo que se ve afectado por varios factores, como son calidad, innovación, estrategias de comercialización, la organización dentro de la comunidad y de forma individual, entre las principales, que posibilitan o dificultan que un producto cultural o artesanía sea comercializado con más facilidad. Algo que se debe señalar, es que ninguna de las mujeres de Kuyan Warmi se dedican exclusivamente a la producción artesanal, siendo esta una actividad principal o en otros casos complementaria con la *chakra*, la recolección de frutas, la caza o con otro trabajo fuera de la comunidad.

La situación de la mujeres indígenas, campesinas y artesanas de Canelos si bien no tiene un panorama sombrío, no se encuentra en la mejor de las situaciones, las artesanas actuales ven en la cerámica, una forma de resignificar su presencia dentro de la comunidad, al transferir sus conocimientos a las nuevas generaciones, al tener una forma de sustento real, para ellas y las mujeres más jóvenes que no están insertas en la educación formal, pero también se visibiliza el desinterés de mujeres y familias que por situación económica, trabajo o educación, se descomunalizan, perdiendo el vínculo con sus conocimientos, costumbres y tradiciones.

Con la venta de sus productos culturales y artesanías las mujeres cubren ciertas necesidades, proporcionando un ingreso complementario y comunicando sus valores culturales al exterior, logrando visibilidad y participación política e independencia económica en algunos casos dentro y fuera de la comunidad, empoderándolas y

sacándolas de la depresión por la falta de trabajo, aun así, la gran mayoría continúa viviendo en la pobreza.

Esta investigación menciona los intentos de conseguir un comercio más justo de sus productos a través de la organización comunitaria, en este caso de la Asociación Kuyan Kuyan Warmikuna, han logrado precautelar sus conocimientos sobre la cerámica, transmitirlo a las generaciones más jóvenes, conseguir capacitaciones y lograr espacios de comercialización más justo, pero también hay que mencionar que estos procesos se han visto truncados y en algunos casos se han diluido, principalmente por los falsos liderazgos de dirigentes, quienes ven en estos espacios para beneficio propio y no permiten el empoderamiento de otras mujeres, propiciando su propia invisibilización.

Acerca de la relación con el entorno, aún existe el vínculo ecológico / cultural que les une con la naturaleza, con la *chakra*, la mina y el barro, en parte por la carga social que pesa sobre ellas como guardianas y cuidadoras de la naturaleza y que se activa en ciertos momentos, pero también existe un interés, que puede ser ambiental, político y económico por la riqueza natural y cultural del territorio que habitan, espacio que es estratégico para el país y la región.

El Estado, los gobiernos locales, las instituciones públicas y las propias organizaciones sociales directamente vinculadas a la cultura, entre ellas, las mismas organizaciones indígenas, tiene una deuda histórica con el sector artesanal y en especial con las mujeres indígenas artesanas, por el abandono político del sector, por ausencia de políticas públicas y culturales que lo dinamicen y protejan; por la falta de mercados o la defensa y protección de los ya existentes, así mismo, se debe trabajar en un público más sensible con el arte popular, con la artesanía y con quienes la producen.

Si bien la presente investigación aborda varios temas, como son la producción y comercialización, historia ambiental y ecología, género, arte, arte popular, diseño e historia, hay que tomar en cuenta que se puede ampliar el estudio en cada una de estas áreas de trabajo para comprenderlas mejor. Espero que esta investigación amplíe la comprensión sobre la situación actual de las mujeres ceramistas de Canelos, la identidad femenina sobre la artesanía en cerámica, la comprensión sobre la división social del trabajo en la artesanía tradicional, además de las formas comercialización de los productos y las de subsistencia de las mujeres kichwas canelos, siendo la *mokawa* un símbolo de la sobrevivencia de la cultura kichwa de Pastaza, un significado implícito que se le puede atribuir es el “En Comunidad”.

## Recomendaciones

Existe un amplio sector dedicado a las artes populares y a la producción artesanal, dentro de este, las mujeres son quienes más se dedican a esta actividad, trabajos de investigación sobre estos temas en el Ecuador son escasos, más aún sobre las divisiones sexo – genéricas en la producción artesanal y la situación económica de los grupos involucrados, por esta razón es imprescindible continuar con estas investigaciones para conocer la situación real en la que se encuentran.

Así mismo, se han planteado investigaciones desde una visión antropocéntrica, por lo que es necesario desarrollar trabajos desde un enfoque más amplio, comprendiendo que somos parte y estamos influenciados por un entorno, ecosistema y la naturaleza, y que no estamos por encima de ella, como es la situación de varias pueblos y nacionalidades de la Amazonia.

Es importante comprender las formas de economía popular existente en el Ecuador y en especial en las comunidades amazónicas, donde las mujeres son motor vital de desarrollo, además de entender como el arte popular y la artesanía, cumplen un rol importante en la economía nacional por la gran cantidad de personas y familias dedicadas a esta actividad.

Motivar a las nuevas generaciones de las mujeres canelos a continuar con la tradicional elaboración de la cerámica kichwa, conservando su significación cultural, perdiendo el avergonzamiento que existe en muchas de ellas, quienes tratan de alejarse de estas costumbres y tradiciones o adoptan otras costumbres por fuera de la comunidad.

Incentivar a que se realicen nuevas investigaciones sobre el arte popular más desde una visión estética y no antropológica, como se ha venido realizando.

Para finalizar, en esta investigación se realiza un análisis estético de estos objetos, tomando en cuenta sus materiales y diseños, pero considero que es necesario para una siguiente etapa, realizar un estudio más completo y con un nuevo enfoque como se plantea en el libro *La Chwa del Cielo*. En donde se analice las pocas referencias históricas y etnográficas existentes de este arte popular, su evolución iconográfica de las taruga *mokawa* con poca decoración, a las actuales *mokawas* tan vistosas y decoradas, la influencia con objetos arqueológicos y pudiendo considerarse las transformaciones que

ha sufrido, si existe una mistura o hibridación de cosmologías, rompiendo un poco la idea de tiempo manejada por arqueólogos y antropólogos que plantea este mismo libro.

## Lista de referencias

- Aguilar, Wilian de Jesús, Esperanza Tuñón, Eduardo Bello, y Francisco Gurri. 2008. “Tejiendo sueños y tiñendo fracasos: experiencias de mujeres artesanas en una comunidad maya en Yucatán, México”. *Estudios Sociales* 16 (32). [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-45572008000200004](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-45572008000200004).
- Bartra, Eli. 1994. *En busca de las diablas. Sobre arte popular y género*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Unidad Xochimilco.
- . 2004. “Introducción”. En *Creatividad invisible. Mujeres y arte popular en América Latina y El Caribe*, editado por Eli Bartra. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Brito, Roberto. 1998. “Hacia una sociología de la juventud. Algunos elementos para la deconstrucción de un nuevo paradigma de la juventud”. *Última década*, núm. 9. <https://www.redalyc.org/pdf/195/19500909.pdf>.
- Caro, Eduardo, Mariana Cruz, Noé Navarrete, y Citlalli López. 2009. “Artesanías, medio ambiente y salud ocupacional”. En *Artesanía y Medio Ambiente*, editado por Mariana Cruz, Citlalli López, y Neyra González, 148. México, D. F.: Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías. <http://bioteca.biodiversidad.gob.mx/janium/Documentos/6388.pdf>.
- CIDAP. 2019. “Bases para la Convocatoria Nacional al XVII Festival de Artesanías de América CIPAP 2019”. 2019. <http://www.cidap.gob.ec/noticias/292-convocatoria-al-xvii-festival-de-artesantias-de-america-cidap-2019>.
- Colombres, Adolfo. 2014. *Teoría de la cultura y el arte popular. Una visión crítica*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- Cornejo, Francisco. 2009. “Introducción”. En *Artesanía y Medio Ambiente*, editado por Mariana Cruz, Citlalli López, y Neyra González, Primera, 9–13. México, D. F.: Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías. <http://bioteca.biodiversidad.gob.mx/janium/Documentos/6388.pdf>.
- Departamento de Planificación. 2012. “Plan de Ordenamiento Territorial de la Provincia

- de Pastaza 2025, actualización 2012”. Pastaza. [http://www.pastaza.gob.ec/leytransparencia/k/plan\\_ordenamiento\\_territorial\\_pastaza\\_2012\\_rc.pdf](http://www.pastaza.gob.ec/leytransparencia/k/plan_ordenamiento_territorial_pastaza_2012_rc.pdf).
- Durston, John. 1998. “Juventud rural en América Latina: reduciendo la invisibilidad”. En *La construcción de lo juvenil. Reunión Nacional de Investigadores sobre juventud en México 1996*. México: Causa Joven - CIEJ.
- Echeverría, Bolívar. 2001. *Definición de la Cultura*. México, D. F.: Editorial Itaca.
- Escobar, Ticio. 2008. *El mito del arte y el mito del pueblo*. Paraguay: Editorial Ariel.
- . 2010. “Los desafíos del museo: el caso del Museo del Barro, Paraguay.” En *El Museo en escena: Política y Cultura en América Latina*, editado por Américo Castilla, Primera, 55–72. Buenos Aires: Fundación TyPA, Teoría y Práctica de las Artes.
- Folletti, Alessandra. 1993. *Tradición oral de los quichuas amazónicos: del Aguarico y San Miguel*. Segunda. Quito: Abya Yala.
- Gallini, Stefania. 2005. “Invitación a la historia ambiental”. *Revista Tareas: Historia ambiental latinoamericana*, núm. 120: 5–28.
- Gallini, Stefania, Sofia de la Rosa, y Rigoberto Abello. 2015. “Historia ambiental”. En *Hojas de ruta. Guías para el estudio socioecológico de la alta montaña en Colombia*, editado por Paula Ungar. Bogotá: Instituto de Investigación de Recursos Biológicos Alexander von Humboldt. [http://repository.humboldt.org.co/bitstream/handle/20.500.11761/9293/IAVH\\_Paramos-Manuales-01-WEB.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://repository.humboldt.org.co/bitstream/handle/20.500.11761/9293/IAVH_Paramos-Manuales-01-WEB.pdf?sequence=1&isAllowed=y).
- García Canclini, Néstor. 1984. “Investigación y política artesanal: Propuestas metodológicas”. *Boletín de Antropología Americana*, núm. 9: 127–34.
- Geertz, Clifford. 1983. “Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura”. En *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Gobierno Provincial de Pastaza. 2019. “Pastaza Gobierno Provincial”. Información de la Provincia de Pastaza. 2019. <https://pastaza.gob.ec/pastaza/informacion/informacion-de-la-provincia-de-pastaza/>.
- González, Alba. 2014. “La creatividad de mujeres en el arte popular, estudio desde el feminismo”. *La ventana. Revista de estudios de género* 5 (40): 254–61. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1405-94362014000200010](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362014000200010).

- Guber, Rosana. 2001. *La etnografía. Método, campo y reflexión*. Bogotá: Editorial Norma.
- Guzmán, María Antonieta. 1997. *Para que la yuca beba nuestra sangre. Trabajo, género y parentesco de una comunidad quichua de la Amazonia ecuatoriana*. Quito: Abya Yala. [https://nanopdf.com/download/para-que-la-yuca-beba-nuestra-sangre-trabajo-genero-y\\_pdf](https://nanopdf.com/download/para-que-la-yuca-beba-nuestra-sangre-trabajo-genero-y_pdf).
- Hernández, Ernesto. 2018. “Los cosmogramas como estrategia metodológica para acercarnos a la interrelación culturas-territorios - naturalezas. La experiencia desde el Cauca - Colombia”. En *Libro de resúmenes “Aportes a la investigación transdisciplinaria desde el quehacer etnobiológico”*, 438. México: Alternativa Gráfica.
- Jaramillo, Diego. 2013. “La ciudad imaginada. Los territorios, lo imaginario y lo simbólico”. *Revista ESTOA*, núm. 2: 27–37. [file:///C:/Users/jhony/Downloads/295-Texto del artículo-1011-1-10-20150603.pdf](file:///C:/Users/jhony/Downloads/295-Texto%20del%20artículo-1011-1-10-20150603.pdf).
- Larson, Jorge, y Lucila Neira. 2009. “Anotaciones sobre la relevancia de las indicaciones geográficas para el uso sustentable de los recursos biológico”. En *Artesanía y Medio Ambiente*, editado por Mariana Cruz, Citlalli López, y Neyra González, 112–19. México: Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías.
- Ledergerber, Paulina. 2006. “Ecuador amazónico – andino: Apropiación del paisaje y relaciones culturales”. En *En Pueblos y Paisajes antiguos de la selva amazónica*, editado por Gaspar Morcote, Santiago Mora, y Carlos Franky, 367. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia - Taraxacum.
- León, Magdalena. 2008. “Cambiar la Economía para Cambiar la Vida. Desafíos de una economía para la vida”. En *El “buen vivir” para la construcción de alternativas*, editado por Alberto Acosta y Esperanza Martínez. Quito: Abya Yala. [http://www.fedaeps.org/IMG/pdf/CAMBIAR\\_LA\\_ECONOMIA\\_PARA\\_CAMBIAR\\_LA\\_VIDA.pdf](http://www.fedaeps.org/IMG/pdf/CAMBIAR_LA_ECONOMIA_PARA_CAMBIAR_LA_VIDA.pdf).
- López, Carlos, y Anthony Ranere. 2008. “Diversidad Cultural durante el Pleistoceno Tardío y el Holoceno Temprano en la Baja Centro América y en el Noroeste de Suramérica”. En *Ecología Histórica - Interacciones Sociedad - Ambiente a Distintas Escalas Socio – Temporales*, editado por Carlos López y Guillermo Ospina, 45–54. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira. <http://media.utp.edu.co/centro-gestion-ambiental/archivos/interacciones-sociedad-ambiente/ecologiahistorica2.pdf>.

- López, Julián, y Paloma Sánchez. 2001. “Valores de las Mucahuas Quichuas de la Amazonia Ecuatoriana”. *Revista Anales. . Universidad de Extremaduro*, 129–39. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1456079.pdf>.
- Mariscal, José Luis. 2015. “La construcción de la hegemonía en la definición del valor en el arte popular”. *Portal Iberoamericano de Gestión Cultural*, núm. 12: 2–19.
- Morales, Daniel. 1998. “Chambira: una cultura de sabana árida en la Amazonía peruana”. *Revista de Investigaciones Sociales* 2 (2): 61–75. <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/sociales/article/view/6632/5900>.
- Moya, Mónica, y Wilma Guachamín. 2010. *Economía social y solidaria e iniciativas productivas*. Gobierno Municipal del Cantón Francisco de Orellana.
- Núñez, Carlos. 2015. “Plan de desarrollo y ordenamiento territorial de la Parroquia Canelos”. Canelos. [http://app.sni.gob.ec/sni-link/sni/PORTAL\\_SNI/data\\_sigad\\_plus/sigadplusdocumentofinal/1660011610001\\_PDOT\\_CANELOS\\_VF\\_FINAL\\_sigad\\_30-10-2015\\_18-52-28.pdf](http://app.sni.gob.ec/sni-link/sni/PORTAL_SNI/data_sigad_plus/sigadplusdocumentofinal/1660011610001_PDOT_CANELOS_VF_FINAL_sigad_30-10-2015_18-52-28.pdf).
- Ortiz, Celso. 2002. “¿Existen los Jóvenes Rurales e Indígenas?” En *El imaginario social. El cuento de la perdida*, editado por Rogelio Araujo, 211–26. México, D. F.: CONACULTA-FONCA. [http://fediap.com.ar/administracion/pdfs/Existen los Jóvenes Rurales e Indígenas - Celso Ortiz Marín - Antropólogo México.pdf](http://fediap.com.ar/administracion/pdfs/Existen%20los%20J%C3%B3venes%20Rurales%20e%20Ind%C3%ADgenas%20-%20Celso%20Ortiz%20Mar%C3%ADn%20-%20Antrop%C3%B3logo%20M%C3%A9xico.pdf).
- Panofsky, Erwin. 1998. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial.
- Portelli, Alessandro. 2016. “Sobre la diferencia de la historia oral”. En *Historias orales. Narración, imaginación y diálogo.*, 17–35. Rosario: Prohistoria ediciones.
- Premauer, Anna. 2016. “Cerámica kichwa: cuerpo, materialidad y representación”. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. <http://hdl.handle.net/10469/8996>.
- Rostain, Sthéphen, Geoffroy de Saulieu, Jaime Betancourt, y Carlos Duche. 2014. *Manga Allpa. Cerámica indígena de la Amazonía ecuatoriana*. Quito: Ministerio Coordinador de Conocimiento y Talento Humano, IKIAM, SENESCYT y 3º Encuentro Internacional de Arqueología Amazónica. [https://www.academia.edu/9360499/Manga\\_allpa.\\_Cerámica\\_indígena\\_de\\_la\\_Amazonía\\_ecuatoriana](https://www.academia.edu/9360499/Manga_allpa._Cer%C3%A1mica_ind%C3%ADgena_de_la_Amazon%C3%ADa_ecuatoriana).
- Sato, Alberto. 2001. “Artesanía tradicional en la PUC”. *Works and projects ARQ*, núm. 49: 36–39. <https://scielo.conicyt.cl/pdf/arq/n49/art20.pdf>.
- Scott, Dorothea. 2004. “Conexiones: expresiones creativas de las mujeres canelos quichua”. En *Creatividad invisible. Mujeres y arte popular en América Latina y El*

- Caribe*, editado por Eli Bartra. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Shiner, Larry. 2004. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Publisher.
- Sjöman, Lena. 1992. *Vasijas de barro, la cerámica popular en el Ecuador*. Cuenca: CIDAP. <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/handle/cidap/340>.
- Toledo, Victor, y Narciso Barrera-Bassols. 2009. *La memoria biocultural: la importancia ecológica de las sabidurías tradicionales*. Barcelona: Icaria Editorial. <https://paginas.uepa.br/herbario/wp-content/uploads/2017/12/LAMEMORIABIOCULTURALpdf.pdf>.
- Unda, René, y Germán Muñoz. 2011. “La condición juvenil indígena: Elementos iniciales para su construcción conceptual”. *Última década* 19 (34): 33–50. [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-22362011000100003](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22362011000100003).
- Vásquez, Jorge. 2014. *Identidades en transformación: Juventud indígena, migración y experiencia transnacional en Cañar*. Quito: Flacso. [https://biblio.flacsoandes.edu.ec/shared/biblio\\_view.php?bibid=137537&tab=opac](https://biblio.flacsoandes.edu.ec/shared/biblio_view.php?bibid=137537&tab=opac).
- Vich, Víctor, y Virginia Zavala. 2004. *Oralidad y poder. Herramientas metodológicas*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Watsuji, Tetsuro. 2006. *Antropología del paisaje: Climas, culturas y religiones*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Whitten, Norman. 1987. *Sacha Runa: etnicidad y adaptación de los quichuas hablantes de la Amazonía ecuatoriana*. Quito: Abya Yala.



## Anexos

### El descubrimiento de la Planta de Guayusa

Antes los hombres kichwas no sabían el uso de la planta de la guayusa, fue hasta cuando un grupo de hombres salió a cazar animales, vieron pasar a un grupo de monos por en medio del monte, uno de ellos sacó su bodoquera y lanzó uno de sus dardos, pero este no tuvo la suficiente fuerza para alcanzarlos, otro hace lo mismo, pero con igual resultado.

Salieron nuevamente al siguiente día, esperando tener mejor suerte, pero sucedió lo mismo, no lograron cazar ningún animal, no tenían la fuerza para soplar las bodoqueras, regresaron a la casa y fueron a descansar decepcionados. Uno de ellos sueña en el grupo de monos y que uno de ellos le indicaba una planta que le ayudaría a soplar con fuerza y le daría energía, debía cocinarla y limpiar su garganta escupiendo el *gargajo*, que era lo que le impedía soplar con fuerza.

Al día siguiente contó el sueño a todos sus compañeros, buscaron la planta, al encontrarla, la cocinaron y tomaron su agua, esta les ayudo a escupir el *gargajo*, soplando con fuerza la bodoquera, lograron cazar muchos animales para sus familias.

Anterior a esto los animales y los humanos vivían juntos y mezclados, pero a partir del uso de la guayusa se separaron, es así como la gente kichwa de la Amazonia conoció la guayusa y la empezaron a usar (Adolfo Illanes, en conversación con el autor, 17 de marzo de 2018).<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> El relato se hizo durante la ceremonia de *Guayusa Upina* – Toma de la Guayusa a las 4:00 am, en la Comunidad de Jatun Puerto de la Comunidad de Canelos, Pastaza. Adolfo Illanes es un profesional graduado en biología de la Universidad Estatal Amazónica, pero que no ha perdido su identidad de indígena, sino más bien la ha reafirmado, además fue nombrado Curaca de la comunidad Jatun Puerto.