

Hernán Jaramillo Cisneros

LA TECNICA IKAT EN IMBABURA: UN APORTE PARA SU CONOCIMIENTO

El ikat es la técnica de teñido por la cual se crean espacios de reserva en determinadas partes de la urdimbre y/o de la trama, para lograr ciertos efectos decorativos en el tejido. La reserva se consigue al cubrir con algún material impermeable parte de los hilos a teñir, atándolos fuertemente, con lo que se impide la acción del colorante en esos lugares. La secuencia debidamente planificada de espacios cubiertos y descubiertos, permite obtener una variedad de diseños que, generalmente, son tradicionales y se transmiten de padres a hijos en las comunidades de artesanos textiles.

En Imbabura ya se trabajó ampliamente con esta técnica y, en este tiempo, todavía el grupo indígena de Paniquindra, La Magdalena y Rumipamba Grande, del cantón Ibarra, se identifica por sus ponchos, de uso diario, ornamentados de esta manera. En el resto de la provincia, aunque se ha olvidado esta forma de teñir, es posible encontrar algunas prendas que se las sigue usando en ocasiones solemnes, como los "ponchos de llamas" de la fiesta de Corpus Christi en Natabuela; los ponchos

para novios y padrinos, en la ceremonia religiosa del matrimonio católico, en ciertas comunidades de Otavalo; el "poncho granizo", del que aún se ve en uso algunos ejemplares de Imantag, cantón Cotacachi. El chal o "macana", prenda de uso de cierto estrato social mestizo, conocido como las "bolsiconas", se usó hasta las primeras décadas de este siglo, cuando desapareció totalmente.

El proceso dinámico que se da en

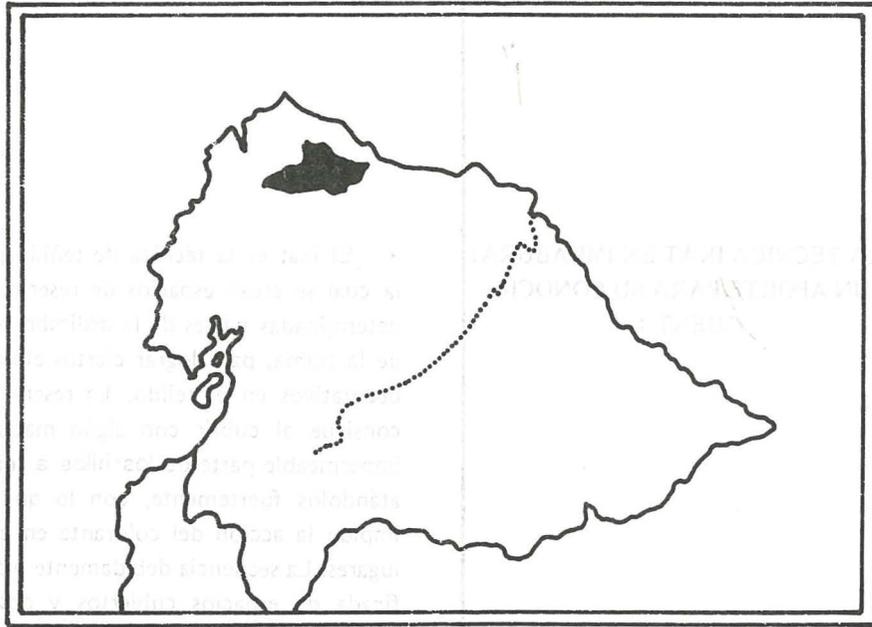


Gráfico Nº 1

todas las expresiones culturales, determinó que en Imbabura se dejara de producir tejidos teñidos con la técnica ikat, en los casos señalados. Sin embargo, es notorio el interés, entre tejedores jóvenes, por aprender de nuevo esta técnica, pues ello permitiría diversificar los productos que hoy manufacturan y que, en su gran mayoría, se destinan a la venta entre consumidores foráneos que asisten a la feria semanal de tejidos en Otavalo.

La recuperación y puesta en vigencia de la técnica ikat sólo será posible si es que se hace una adecuada selección de los objetos que se piensa producir, pues de hecho hay que descartar la idea de crear prendas que ya perdieron su función. Hay que buscar respuestas correctas a las necesidades actuales, hay que pensar en una serie de alternativas o de innovaciones necesarias, sin perder la "identidad" y los valores tradicionales, porque no hacerlo significaría dejarse arrastrar por el criterio de ser homogéneos y universales en todas las manifestaciones.

El rescate de la técnica ikat, para el caso de Otavalo, no se lo puede hacer con criterio "romántico", ni con afán "culturalista". Tiene que explicarse ese rescate por una necesidad, y en este caso es la de contar con una fuente de trabajo que no se vea afectada por otras formas de producción, como la pequeña industria que copia y reproduce en

grandes cantidades los patrones y modelos tradicionalmente artesanales.

Si se trata de encontrar nuevas formas de expresión para la labor artesanal y de rescatar la técnica ikat para producir artículos que hoy tienen gran demanda de parte de los consumidores, esto es, para diseñar productos novedosos, con posibilidad de crear otras fuentes de trabajo, la idea es excelente. Y en nuestro criterio, ninguna otra técnica -como el ikat- ofrece la posibilidad de renovar la gastada imagen de las artesanías otavaleñas, que hoy se las ve muy limitadas en su expresión y sin mayores novedades que ofrecer a quienes buscan objetos donde se encuentren presentes las ricas tradiciones artesanales de la región.

Los orígenes...

La técnica ikat (palabra de origen malayo, significa atar) fue conocida en épocas prehispánicas por ciertas culturas que poblaron lo que hoy es el Ecuador y el Perú. Esto afirman autores de reconocida seriedad como Battenfield (1978:12) y Larsen (1976:189). El arqueólogo ecuatoriano Jorge G. Marcos (1986:41) proporciona datos concretos sobre este punto, cuando se refiere a las tecnologías y expresiones artísticas conocidas por el grupo Milagro-Quevedo, asentado al este del río Daule, en la provincia del Guayas:

"... la metalurgia como los exce-
dentes tejidos decorados, al teñirse
mediante la técnica de urdimbre
anudadas (icat), son rasgos compar-
tidos entre Milagro-Quevedo y
Cañari, lo que indica una continuada
interacción entre los dos grupos".

Con respecto a esta afirmación hay
pruebas evidentes. Gardner (1982: 11),
nos hace saber de un hallazgo efectuado
por los arqueólogos Evans, Meggers y
Estrada, en 1961, en el sitio La Compa-
ña, provincia de Los Ríos, consistente
en "...una rica colección de objetos de
oro, plata, cobre, concha y piedra, así
como materiales orgánicos, incluyendo
objetos de madera, cestería y textiles".

La urna funeraria que contenía to-
dos esos objetos era "... de una persona
sumamente importante, a juzgar por el
ajuar que la acompañaba". Agrega,
"...el enterramiento de tipo 'chimenea'
es típico de la cultura Milagro-Quevedo
en Ecuador, que data de acuerdo al Car-
bono 14, de 1200 a 1550 D.C."

El examen de esos tejidos permite
saber las técnicas conocidas en aquella
época. Y en lo que se relaciona con el
tema que nos ocupa, el mismo trabajo
de Gardner (Op. cit.: 20), aporta lo si-
guiente:

"Un resultado significativo de este
estudio es la identificación de va-
rios fragmentos de trama simple y

urdimbre con Ikat, probablemente
representando dos o más especíme-
nes. En esta técnica el diseño se lo-
gra uniendo o vendando los hilos de
la urdimbre en áreas específicas, de
acuerdo a ciertos cálculos matemá-
ticos. Después de la inmersión en
un baño de tintura, se deshacen las
vendas; las áreas cubiertas permane-
cen sin teñir y crean una especie de
diseño pre-planificado, geométrico
o figurativo. Los ikats de Los Ríos
fueron posiblemente hilos de color
canela teñidos de café; el diseño de
esos fragmentos es geométrico con
motivos de rombos jaquelados y vo-
lutas, entre otros."

En la Sierra del Ecuador, donde
hoy se asientan los más importantes gru-
pos de artesanos textiles del país, tam-
bién se han encontrado "...muestras de
telas precolombinas, preservadas por las
sales cúpricas del ajuar de la tumba. Ob-
servamos nuevamente la presencia de las
técnicas de ikat y del bordado, todavía
en amplio uso en la zona", según Olaf
Holm (1981:311).

Este mismo autor cree que la técni-
ca ikat era practicada por el grupo cul-
tural denominado Negativo del Carchi
(800 a 1550 D.C.), que se ubicaba en el
área interandina norte del Ecuador y
sur de Colombia. Aunque en esa región
no se han encontrado muestras de teji-
dos que tengan decoración ikat, el ves-
tuario de las figuras de arcilla, manifes-
tado por medio de la pintura negativa,
puede ser una señal de que se conocía

la técnica en referencia. Afirma Holm
(Op. cit.: 310):

"El hecho de que nuestra interpre-
tación del recurso artístico del alfa-
rero, o sea representar una tela con
decoración ikat mediante la técnica
de la pintura negativa, no es muy
aventurada, se puede confirmar al
observar otros ceramios de la Sierra,
como, por ejemplo, un recipiente
Panzaleo que nos muestra a un
hombre sentado y abrigado con un
poncho, representado éste por una
decoración de listas. El hombre tie-
ne sus brazos bien tapados debajo
del poncho, protegidos contra el
frío, y solamente sus manos apare-
cen por la abertura del cuello. Otras
culturas de la Sierra nos muestran,
igualmente, el uso de vestimentas
sencillas, ya sea mediante la pintura
o en decoraciones plásticas..."

Como se puede ver, la técnica ikat
era conocida en la Sierra ecuatoriana
desde tiempos anteriores a la conquista
española, pero no se descarta la posibi-
lidad de que el ikat que se practica ac-
tualmente tenga las anotadas influen-
cias precolombinas y ciertas caracterís-
ticas aportadas por los conquistadores
castellanos.

El panorama actual de la técnica
ikat en la Sierra del Ecuador, es el si-
guiente: en la provincia del Carchi, mu-
jeres campesinas tiñen y tejen cobijas de
lana al igual que el grupo de tejedoras
del limítrofe Departamento de Nariño,
en Colombia; en Imbabura, el poncho

de lana que identifica a los indígenas de
Paniquindra, Rumipamba Grande y La
Magdalena, tiene adornos de varios co-
lores, conseguidos con esta técnica; en
Cotopaxi, en el sector Las Cuatro Esqui-
nas, cantón Salcedo, unas pocas familias
indígenas se dedican a la producción de
macanas o chales de algodón, que se
usan en una amplia zona del centro del
país; en el barrio San Vicente, del can-
tón Quero, provincia de Tungurahua, se
teje cobijas de lana, con adornos de ikat
muy elementales; en la parroquia Cacha,
cantón Riobamba, Chimborazo, se ha
puesto mucho interés en el rescate de la
técnica ikat, para la manufactura de
ponchos que llevan decoraciones en for-
ma de rombos, son los llamados "runa
cocoponcho"; en diferentes sitios de la
provincia de Cañar se teje finos pon-
chos de lana, con adornos conseguidos
con la técnica ikat; en el Azuay, el em-
pleo de esta técnica es más amplio, pues
así se ornamentan ponchos y cobijas de
lana, al igual que las hermosas macanas
de algodón o lana que forman parte del
vistoso atuendo de las cholos cuencanas.

El ikat que se practica en el Ecu-
ador es por urdimbre y para los tejidos
de este tipo se utiliza el telar de cintura,
excepto en la provincia del Carchi, don-
de se teje en telar vertical. En las provin-
cias indicadas el tejido es ocupación de
hombres, en tanto que en el Carchi es
tarea exclusivamente femenina.

La técnica ikat es conocida en mu-

chas partes del mundo. En Africa y Asia donde la tradición es muy antigua, los tejidos así producidos son realmente maravillosos. En América, se practica el ikat en áreas que se encuentran hacia el Pacífico, especialmente en: México, Guatemala, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina.

En Guatemala y México se hace ikat de urdimbre, de trama y compuesto (de urdimbre y trama en el mismo tejido). En los otros países de América, ya indicados, se practica el ikat de urdimbre. Hasta un tiempo atrás se hacía ikat de trama en El Salvador y posiblemente en Honduras.

El proceso

a) Urdido y amarrado .

Puesto que el ikat que se practica en Imbabura es con los hilos de la urdimbre, el proceso comienza el momento en que se prepara el urdidor y se dispone de los hilos que irán en sentido longitudinal en el tejido.

El urdidor es un banco de madera en el que se coloca diversas estacas, para permitir el cruzamiento de los hilos que formarán la urdimbre. En este urdidor, que es un aparato muy elemental, se disponen los hilos de manera adecuada, para que vayan paralelos unos a otros, en las evoluciones que se da alrededor de los cruceros.

El número de hebras de la urdimbre, por tanto el número de evoluciones de los hilos en el urdidor, se determina de antemano, de acuerdo al ancho que va a tener el tejido una vez terminado y a la densidad del mismo, esto es, si el tejido va a ser más o menos tupido o apretado. El largo, en cambio, corresponde al doble de la longitud entre las estacas de los extremos del urdidor. El gráfico No. 2 permite comprender mejor lo enunciado.

Con la urdimbre lista, sin retirarla del urdidor, se comienza a amarrar parte de los hilos, en los lugares que corresponde al diseño que se quiere conseguir. Es el tejedor, por su experiencia, el que determina los sitios y las longitudes de los grupos de hilos que van cubiertos y, de la misma forma, los espacios que deben permanecer descubiertos.

Esta parte del proceso es la que realmente exige mayor atención, pues el resultado final -en gran parte- dependerá del cuidado que se haya puesto en su ejecución.

Para cubrir las partes del hilo que no debe teñirse se usa fibra de cabuya (Fourcroya andina Trel. o Agave americana L.), que se ata fuertemente sobre "catulos" (hojas que recubren la mazorca de maíz); éstas son impermeables y tienen el propósito de ayudar a preservar la parte de los hilos que no se desea

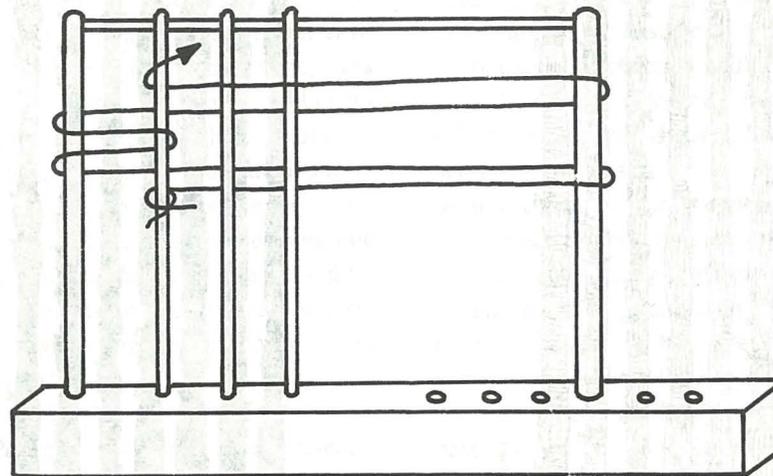


Gráfico Nº 2

teñir. Una vez que se ha terminado esta tarea, se colocan hebras de hilo llamadas "cruceros", en la urdimbre, con el propósito de evitar que se enrede en el momento de la tintura. Sólo en ese momento se puede retirar la urdimbre del urdidor.

El gráfico No. 3 permite apreciar los pasos aquí descritos, y su efecto final.

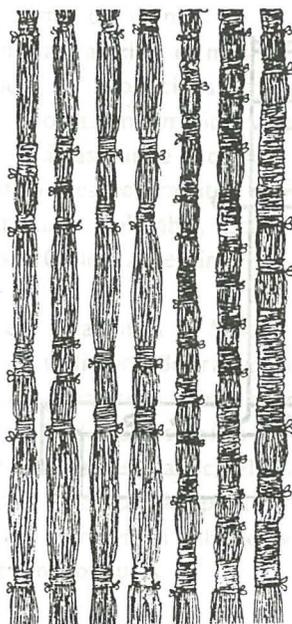
b) El teñido .

Hay dos posibilidades en el teñido de ikat y corresponden al material que se emplee en el tejido: algodón o lana.

Para el caso de los tejidos de algodón, el único color utilizado es el azul,

obtenido con el colorante de origen químico denominado indigotina, que reemplazó al de origen vegetal conocido como añil o índigo, que se importaba de El Salvador y Guatemala, hasta comienzos del presente siglo.

Para teñir con indigotina hay que seguir los siguientes pasos: abastecerse de una cantidad de lejía, que se obtiene de la destilación de agua a través de ceniza de madera. Para esto, en la casa del tintorero se dispone de dos recipientes de barro —ollas o pondos- colocado uno encima del otro, y siempre que el superior tenga rota la base y que allí se haya puesto una cantidad de paja de páramo (Stipa ichu), para que se filtre el agua, que se recolecta en la vasija inferior.



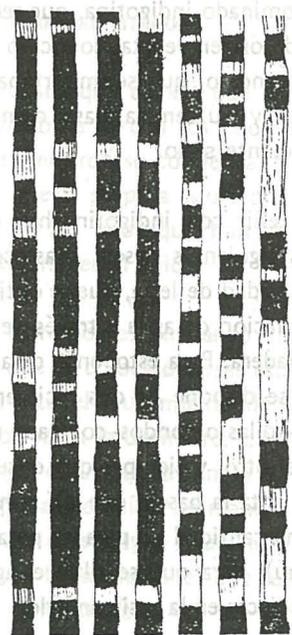
Cordones blancos atados
Diseño: Muñeca

A



Cordones teñidos
Diseño: Muñeca

B



Cordones desatados
Diseño: Muñeca

C



Muñeca

D

Gráfico N° 3

El tintorero mide el grado de alcalinidad de la lejía al introducir en el líquido un huevo fresco de gallina, para observar si flota o se hunde. Si el grado de alcalinidad es alto, el huevo flota. En ese estado, cuando se considera que la lejía "está fuerte", se puede lograr un buen resultado de la tintura, esto es, que alcance buena solidez y que ya tejido, posteriormente, no se destiña por efecto de diversos agentes como la luz, el lavado, etc.

Por otra parte, hay que recolectar algunas yerbas, de las que ya van olvidándose quienes antes se dedicaban a estas tareas: trinitaria, marco, colca, yerba mora, ñaccha, penca de México y otras.

Las plantas son sometidas a la cocción y este cocimiento se pone en un pondo, con la lejía y el colorante, en una cantidad que tiene relación con las libras de hilo que se vaya a teñir, que corresponde, de manera general, a lo necesario para tejer unas pocas prendas.

La unión de la lejía, colorante y cocimiento de yerbas, que se denomina baño, se deja reposar por tres días, para que alcance cierto grado de fermentación, antes de proceder a la tintura.

El baño se calienta a no más de 70° C., pues una temperatura mayor puede malograr el colorante. Allí se introducen los hilos, que se los ha mojado en

agua fría previamente, y se los deja por unos momentos, hasta cuando se comprueba que las partes descubiertas han recibido bien el colorante. Esta operación se repite algunas veces, hasta obtener el tono deseado. Lo que sí se debe tener presente es que una permanencia prolongada de los hilos en el baño de tintura puede hacer que el colorante penetre en las áreas cubiertas y se pierda todo el trabajo. De hecho, el colorante entra ligeramente en los espacios cubiertos, por efecto de la capilaridad. Esto hace que los bordes de los diseños sean imprecisos, lo que constituye una característica peculiar cuando se ha teñido con la técnica ikat.

Terminado el teñido de los hilos, hay que enjuagarlos en agua fría y ponerlos a secar. Una vez secos se procede a retirar las amarras y se ve el resultado de la tintura: una secuencia de partes teñidas o no, a lo largo de toda la urdimbre, denota el éxito del proceso.

La lana se tiñe utilizando colorantes ácidos, de origen químico, que toman su nombre del medio en que se los usa. En efecto, para conseguir que funcione adecuadamente, los tintoreros agregaban al baño de tintura el zumo de frutas ácidas, como el limón.

Para teñir, hay que calentar hasta la ebullición una cantidad de agua contenida en un recipiente, generalmente una paila de bronce. Allí se pone el co-

lorante y el zumo de los limones. En ese baño se introducen los hilos y se mantiene por unos instantes para que se tiñan las partes descubiertas. Esta operación hay que repetir las veces que sea necesario para lograr el tono que se desea. Una vez teñidos los hilos se los retira del baño, se los lava a fondo y se los pone a secar a la sombra. Cuando están secos se procede a retirar las ataduras.

Para teñir de azul los hilos de lana, el proceso y el colorante son los mismos que los indicados en el caso de los hilos de algodón.

Una vez lista la urdimbre, se la puede colocar en el telar de cintura, que se halla en el corredor de la casa del tejedor. Este espacio hace las veces de taller, pues allí se realizan todas las actividades del trabajo textil.

El telar de cintura está formado de las siguientes partes: dos soportes verticales, enterrados en el suelo, para que permanezcan firmes y sin posibilidad de moverse, estas piezas tienen el nombre de *chaqui quiro*; amarrado a estos soportes se encuentra la *panga caspi*, su función es sostener la urdimbre por uno de sus extremos; en el otro extremo de la urdimbre están los dos *cumiles*, que se sujetan a la cintura del tejedor con un ancho cinturón de cuero, llamado *huashacara*. Otros componentes del telar son: dos *cruceros*, que van en los lu-

gares por donde pasa la trama, esto es en las *caladas*; la *fúa*, varita cilíndrica, de madera, en la que se envuelve la trama y hace las veces de lanzadera; el *inguil*, es una piola larga que sujeta a cada uno de los hilos pares de la urdimbre, para separarlos de los impares, lo que permite hacer el tejido de tafetán; el *prendedor*, es una varita delgada o un pedazo de carrizo, con la función de conservar el ancho del tejido, mientras está en el telar. Las *callúas*, de diferentes tamaños, sirven para apretar la trama, ajustándolas unas a otras, con el fin de dar mayor densidad o consistencia al tejido.

El tejido, en todos los casos, es hecho con ligamento de tafetán, lo que significa que los hilos impares de la urdimbre pasan por debajo de los hilos de trama, y los pares por encima, invirtiéndose el orden en el siguiente hilo de trama (hilos impares de la urdimbre por encima, y pares por debajo); y así sucesivamente. Los tejidos hechos con ligamento de tafetán no tienen derecho ni revés, pues son iguales por sus dos caras.

Los tejidos ikat.

a) El poncho de novios.

Esta prenda se ha dejado de tejer desde hace muchos años atrás. Sin embargo aún es posible encontrar algunos ejemplares, que son de propiedad exclusiva de los dueños de cantinas o sitios

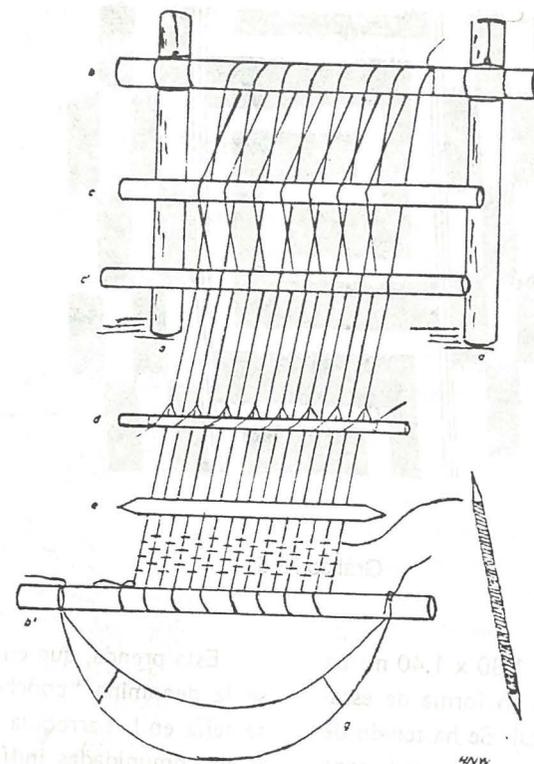


Gráfico Nº 4

donde se vende bebidas alcohólicas, que alquilan o prestan a los novios y padrinos, junto con rosarios y pañolones bordados para la novia y madrina indígenas, con el fin de que asistan a la ceremonia católica del matrimonio. Los que usan estas prendas asumen el compromiso de celebrar una fiesta en la cantina de quien les proporcionó los atuendos, con el consiguiente consumo de chicha y aguardiente.

El desfile de novios y padrinos, que

visten de la misma forma, más los miembros familiares y de la comunidad, que presenciarán la ceremonia en la iglesia, es un acontecimiento que ahora muy rara vez se puede observar en las calles de Otavalo.

Los ponchos son tejidos con hilos de algodón, de origen industrial, retorcidos a dos cabos. Está formado por dos piezas, unidas por una costura, que deja abierta la parte por donde pasa la cabeza. No tiene cuello sobrepuesto. Es

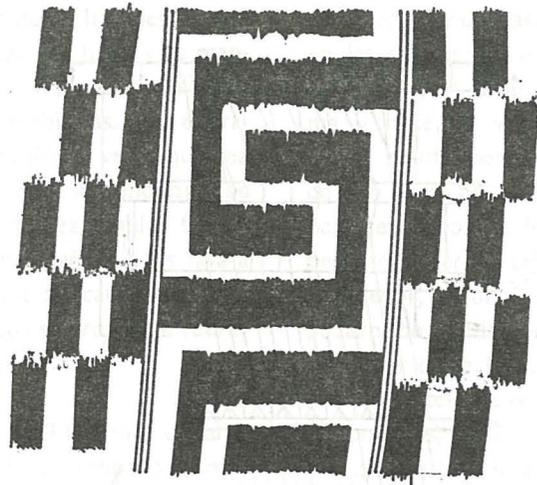


Gráfico N° 5

casi cuadrado, mide 1.30 x 1.40 m. La decoración es hecha en forma de escuques, blanco con azul. Se ha teñido de azul sobre fondo blanco, que es la zona de reserva. En el sentido de la urdimbre lleva dos, tres y hasta cuatro listas de grecas, llamadas "cadenas", que van de uno a otro extremo de la prenda. Hay ligeras variaciones de estos motivos decorativos, en los diferentes ponchos.

Es notorio que las listas que corresponden a las cadenas han sido amarradas y teñidas conjuntamente, pues los pequeños detalles son comunes en cada una de ellas; esto significa que el proceso de amarrado se lo ha hecho con los hilos necesarios para todas las cadenas (2, 3 ó 4) que van en el poncho.

Esta prenda, que en algunos lugares se la denomina "poncho de macana", se tejía en la parroquia Eugenio Espejo y en comunidades indígenas asentadas a las orillas de la laguna de San Pablo, de la misma jurisdicción parroquial.

b) El poncho "granizo".

Este tipo de poncho, de lana hilada a mano y retorcida a dos cabos, fue de uso muy amplio entre los indígenas de Otavalo. Fotografías del libro "El Valle del Amanecer", publicado en 1946, permiten apreciar que a esa época esta prenda ya estaba desapareciendo y que se la sustituía con otros ponchos tejidos en telar de cintura y con el denominado "poncho Jijón", producido industrial-

mente. Actualmente ya no se lo usa en la región de Otavalo.

Este poncho, de color azul marino, tiene listas laterales blancas -añadidas a la urdimbre al momento de tejer- paralelas a los orillos. En el espacio que queda dentro de esas listas, van algunos hilos azules que tienen pintas o señales blan-



Gráfico N° 6

cas, conseguidas con la práctica más elemental de la técnica ikat, denominadas "granizos".

La prenda, tejida en la parroquia Ilumán, cantón Otavalo, la usan personas adultas de la parroquia Imantag, cantón Cotacachi, aunque es notorio que poco a poco van adoptando otro tipo de poncho. Los jóvenes, en cambio, utilizan prendas a la moda occidental y han dejado de lado sus atuendos indígenas.

El único sitio donde se sigue manufacturando estas prendas es en San Luis de Agualongo, perteneciente a la parroquia Ilumán. Allí hay un solo artesano especializado en este trabajo, que atiende los pedidos de sus eventuales clientes de Imantag y, alguna vez, de indígenas de la provincia de Chimborazo.

c) El poncho de Paniquindra, Rumipamba Grande y La Magdalena.

Es de lana, hilada a mano y retorcida a dos cabos. De color rosado, con 6 listas a lo largo de la urdimbre, 3 en cada hoja o mitad del tejido. Tiene cuello sobrepuesto. Se lo usa a diario y, generalmente, sobre otro de color azul. Es cuadrado, mide 1.45 m. por lado.

Los motivos decorativos de cada lista son diferentes. Los que van hacia los orillos son en forma de rombos o cocos, de varios colores, lo que denota

que se hizo varias tinturas sucesivas, con el fin de ir superponiendo tonalidades cada vez más oscuras, hasta llegar a la máxima intensidad con el color negro, que cubre a todos los demás. El proceso comienza con el color blanco y, gradualmente se continúa con amarillo, rosado, verde, morado y negro. Cada vez se va cubriendo la zona que se quiere preservar y se tiñe en colores más intensos,

en el orden indicado. El gráfico No. 7 permite comprender mejor lo que aquí se expresa.

Los motivos que van hacia el centro del poncho pueden ser: cadenas (como en el poncho de novios, fig. 5), uvaguarda (a la manera de racimos de uvas), quingos (en zigzag), palmas (como hojas alternadas en una rama), an-

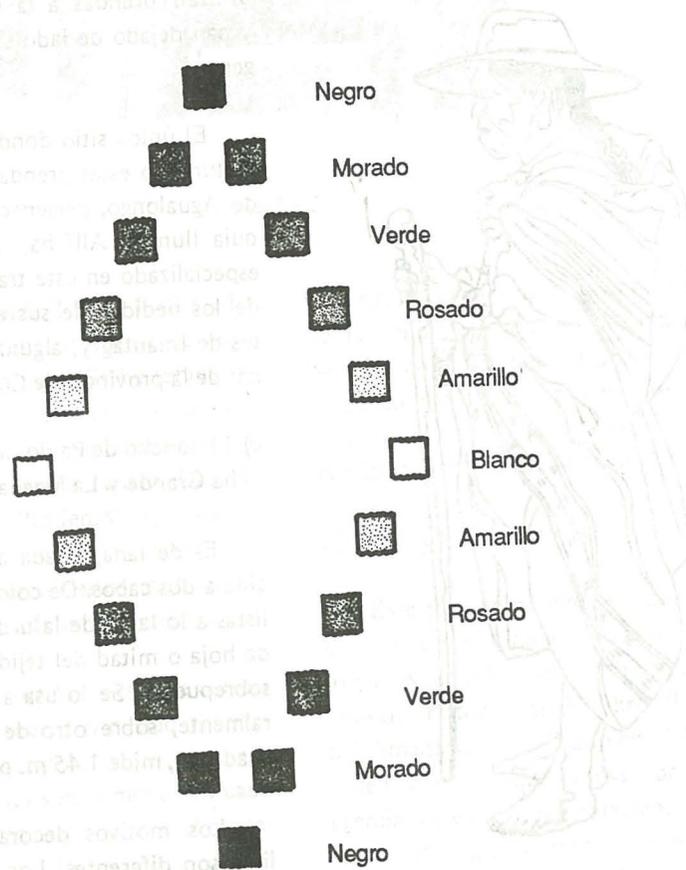


Gráfico No. 7

teojos (en forma de círculos), etc. En todos los casos los motivos son de color morado, que resaltan en el fondo rosado, que se preserva en el momento de la tintura. Los adornos van enmarcados en listas de colores verde, azul y amarillo, que proporcionan mucha vistosidad al conjunto.

Es de anotar que primero se tiñe de color rosado los hilos que formarán el fondo del poncho y, luego, de manera separada, se amarran y tinturan las listas que llevan adornos de ikat. Estas franjas se añaden a la urdimbre, en los sitios correspondientes, cuando se va a comenzar a tejer.

En Imbabura, el teñido y tejido de estos ponchos está totalmente vigente, ya que hay varios tejedores dedicados a satisfacer la demanda que se produce al interior de las comunidades, pues con esa prenda se identifican los indígenas de Paniquindra, Rumipamba Grande y La Magdalena, del cantón Ibarra.

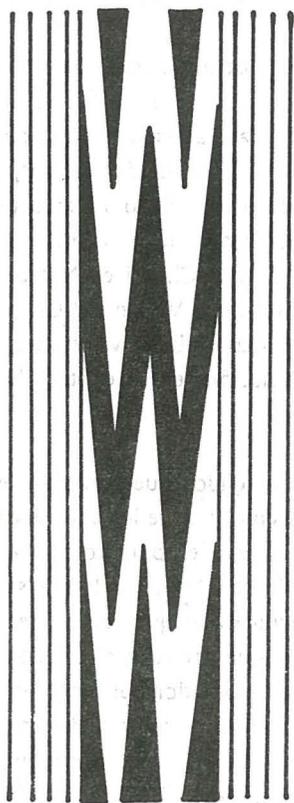
Por cuanto esta actividad cumple una importante función dentro del grupo productor, al contrario de lo que sucede con otros tejedores de la provincia que dedican su esfuerzo y atención a los turistas que concurren a la feria semanal de tejidos en Otavalo, creemos que la especialización tiene posibilidades de sobrevivir por un buen tiempo todavía. Esto, naturalmente, será si es que las personas que usan estos ponchos man-

tienen el criterio de distinguirse de quienes pertenecen a otras comunidades indígenas.

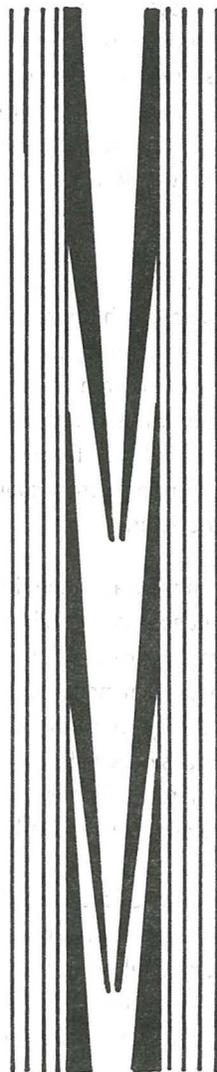
d) El poncho de llamas de Natabuela.

Con la denominación de poncho de llamas se conoce a un tejido de lana, finamente hilada a mano y retorcida a dos cabos, teñido con la técnica ikat, de color rosado o rojo. Se lo usa en ocasiones muy solemnes, como en la misa y procesión de Corpus Christi en Natabuela, y en la fiesta de la Virgen del Carmen, en la comunidad de Los Ovalos, de esa misma jurisdicción, en el cantón Antonio Ante.

A los tejidos que han sido teñidos con la técnica ikat se los conoce en diferentes partes del país como "amarrados" o "de llamas", con lo que se sugiere la técnica con que fueron hechos, o el efecto que produce el teñido que se parece al resplandor del fuego, que despidе luz de varios colores. Por eso no estamos de acuerdo con lo que dicen los esposos Costales (1961:216): "No hemos podido averiguar la razón por la que le han dado ese nombre: Hacen alusión acaso al animal sagrado propicio a los sacrificios, recordando el verde de sus ojos y el rojo de su sangre?"; y es menos acertado el criterio de Guadalupe Tobar Bonilla (1985: 270) al decir: "El poncho de llamas es una prenda festiva muy especial, confeccionada con fibra de llamas o llamingos (de ahí deriva su



A



B

Gráfico Nº 8

denominación)". Y se equivoca más esta misma autora con su infundada afirmación de que el teñido de ikat es un "sistema de anudamiento en las fibras que forman la trama del tejido..." Ya dijimos, líneas arriba, que en el Ecuador se practica el ikat de urdimbre y que el ikat de trama es absolutamente desconocido.

Las formas decorativas de estos ponchos son variadas. Van dos franjas anchas en cada hoja, enmarcadas por listas de colores que resaltan en el color del fondo. De manera general, las franjas de ikat van hacia el centro y hacia el orillo del poncho, mientras en la parte intermedia se encuentra una franja ancha, formada por varios colores: amarillo, verde, blanco, azul. Los gráficos muestran algunos motivos de la decoración de los ponchos de llamas.

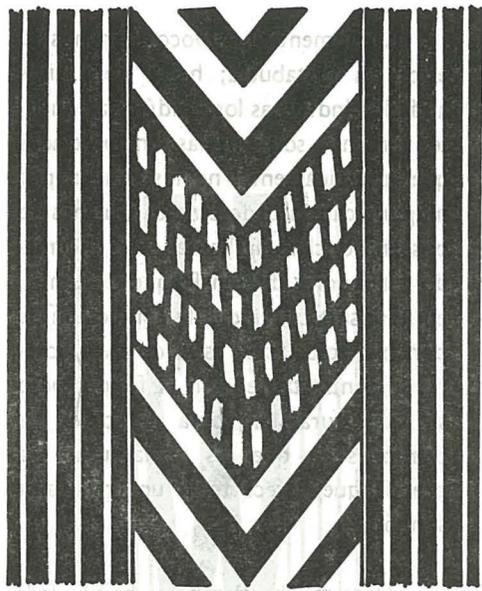
En estos ponchos, más que en algún otro caso de Imbabura, se puede ver que el teñido ha sido hecho con la cantidad necesaria de hilos para dos o más franjas y que los diseños -en algunos casos- están colocados de tal manera que parecen reflejarse en un espejo, lo que produce efectos muy interesantes. Así como se mencionó en el caso del poncho de Paniquindra, aquí también hay casos de tinturas sucesivas, en que comenzando con los hilos en blanco se continúa con tonalidades más fuertes como el rosado y rojo.

Al momento hay pocos ponchos de estos en Natabuela; hasta unos años atrás los indígenas los vendían fácilmente, pero hoy son prendas tan apreciadas que -prácticamente- no los venden por ninguna cantidad de dinero. Quienes no poseen ponchos de llamas, han encargado a tejedores de San Roque o Ilumán, en la misma provincia, la confección de ponchos rojos, con listas de vivos colores y contrastantes con el fondo, pero sin la tintura ikat, para usarlos en las ocasiones en que los demás usan esa prenda que parece tener un gran valor simbólico.

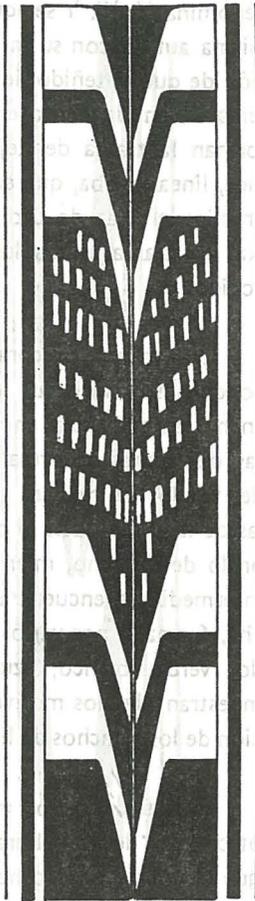
Hace mucho tiempo se ha olvidado la forma de teñir con la técnica ikat, al igual que se ha dejado de tejer ponchos en Natabuela.

e) La macana.

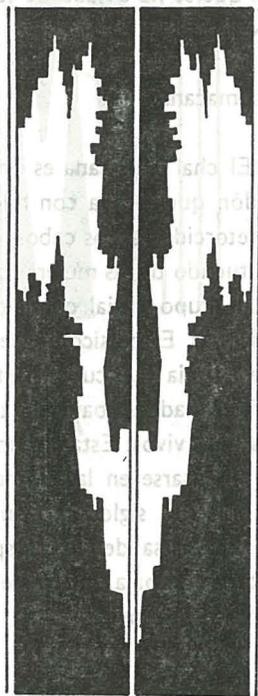
El chal o macana es una prenda de algodón que -tejida con hilos industriales, retorcidos a dos cabos- formó parte del atuendo de las mujeres campesinas o de un grupo social conocido como las bolsiconas. El bolsicón o centro, es una falda amplia que cubre hasta el tobillo, confeccionado en bayeta y teñido en colores muy vivos. Esta indumentaria, que dejó de usarse en las primeras décadas del presente siglo, se complementaba con una blusa de "tela espejo" y con sombrero de paja, que se tejía en varios lugares de la provincia.



A



B



C

Gráfico Nº 9

Las macanas se tejían en Quichinche y San Juan, del cantón Otavalo, y en Quiroga, en el cantón Cotacachi. Hasta comienzos de este siglo se teñían de color azul con añil natural o "tinta flor", como recuerda una antigua tintorera. Luego, cuando los colorantes naturales fueron reemplazados por los de origen químico, se teñía con indigotina.

Los motivos decorativos de las macanas eran variados: cocos, letras, estrellas, quingos, etc. A pesar de nuestro interés por encontrar alguna macana, sólo logramos conseguir un ejemplar que tiene las formas decorativas que se muestran en el gráfico No. 10.

Esta pieza fue tejida en Quiroga. Primero se tiñeron los hilos de la urdimbre de color rosado, para luego cubrir las áreas de reserva y teñir de color azul. Esta combinación de colores no es usual pues las prendas siempre fueron blanco con azul. Posiblemente el fondo se hizo de color rosado por pedido de quien encomendó trabajar la macana. A lo largo de la urdimbre hay tres franjas con los motivos que se indicaron en el gráfico, separadas una de otra por anchas listas de color azul.

Hemos consultado con varias personas de edad avanzada sobre el destino dado a las macanas y ponchos de algodón, puesto que casi no se las encuentra y se han vuelto piezas muy buscadas para formar parte de colecciones etnográficas.

Esas personas coincidieron en indicar que dichas prendas se utilizaban como mortaja para los indígenas difuntos. Después de bañar el cadáver y de realizar los ritos de purificación, se los vestía con las ropas que más apreciaban en vida y junto con alimentos y unos pocos bienes materiales, el espíritu emprendía un largo viaje a la eternidad.

Parece que el comercio de macanas de algodón, en las primeras décadas del siglo, era intenso en Otavalo. Aquí se reunía la producción de varios sitios, de dentro y fuera de la provincia, para entregarla a comerciantes de Quito o de Tulcán, que a su vez las vendían en las poblaciones del sur de Colombia.

Las macanas dejaron de hacerse, en Imbabura, en el momento en que las bolsiconas comenzaron a usar chalinan de lana y el llamado pañolón Magdalena.

En resumen...

Para 1789, el padre Juan de Velasco (1960:464) indica que el Corregimiento de Otavalo "... tiene varias y grandes fábricas de paños, y otras telas de lana y algodón. Estas últimas son unas de lienzos ordinarios, y otras de telas llamadas macanas.." Parecida información ofrece Waldemar Espinoza Soriano (1983:284), basada en testimonios etnohistóricos del siglo XVIII. El se refiere a la actividad textil de los indios de Otavalo, quienes

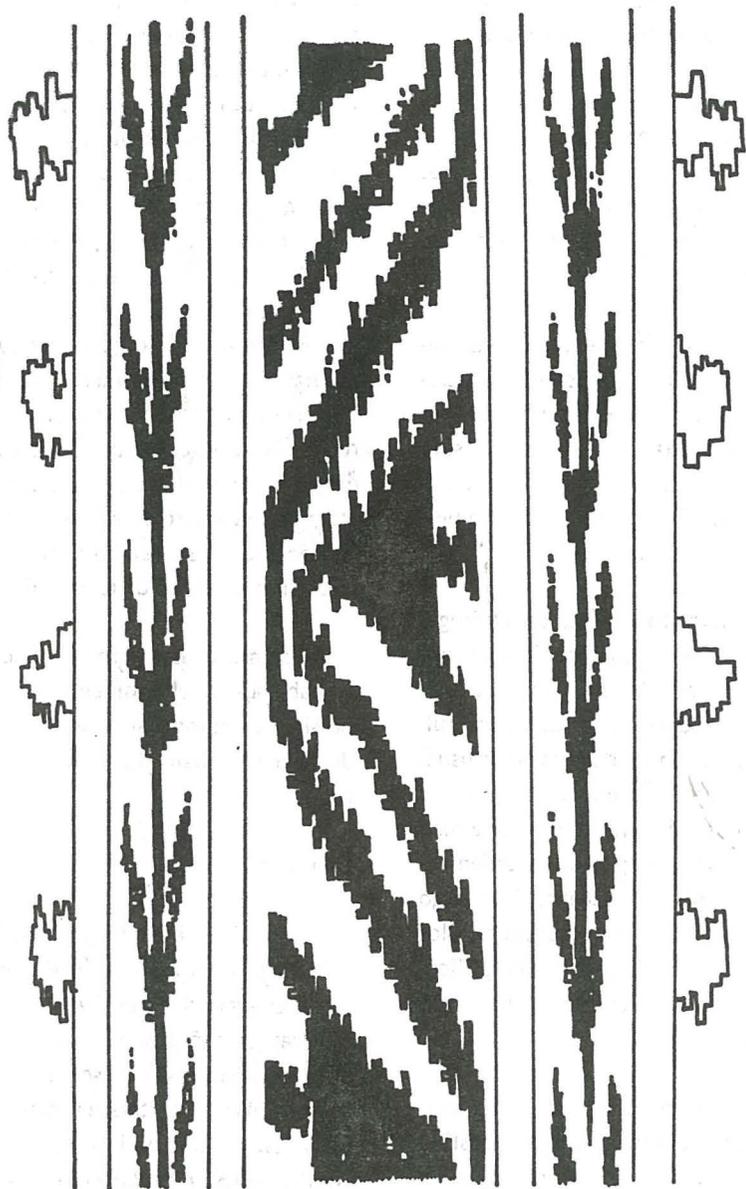


Gráfico N° 10

trabajaban en los obrajes y por su propia cuenta, confeccionando una variedad de tejidos que eran "... unas veces blancos con diferentes labores, otras azul y blanco, etc. de gran acogida en Quito como fuera de ella..." Esto nos hace ver que hay una antigua tradición de la técnica ikat en esta región, aunque perdió su vigencia y limitó su expresión a los términos en que hoy se la practica en el cantón Ibarra y en la parroquia Ilumán.

Si el artesano es el heredero de los conocimientos, de la sabiduría y de las técnicas que se conservan en el medio popular, vemos la posibilidad de rescatar la técnica ikat para adaptarla a las necesidades y requerimientos actuales, para producir objetos donde se unan la tradición y la creatividad individual, como señalamos al comienzo de este artículo.

En nuestro criterio hay que rescatar la técnica ikat, ya que ello permitiría contar con nuevas posibilidades de expresión artística y de tener otras formas de ocupación especializada, lo que en definitiva significa establecer una nueva fuente de ingresos económicos dentro del oficio textil, que es la principal ocupación de los indígenas de Otavalo.

Explicación de las figuras:

- No. 1 Ubicación de la provincia de Imbabura en el territorio de la República del Ecuador.
- No. 2 Urdidor. Aquí se prepara la urdimbre para el telar de cintura. Se indica el sentido del urdido de los hilos (Redwood, 1974: 12).
- No. 3 Secuencia del proceso ikat. Se ve las diferentes etapas del trabajo: hilos blancos amarrados; hilos teñidos y retiradas las amarras; efecto final en el tejido (Morales. 1984: 75-77).
- No. 4 El telar de cintura: sus partes componentes (Parsons, 1945: 26).

- No. 5 El poncho de novios. Motivos decorativos: cuadros y cadenas. Actualmente se puede ver nuevos ponchos para novios, confeccionados con macanas de la provincia de Cotopaxi, con formas decorativas diferentes a las de Imbabura.
- No. 6 El poncho "granizo". (Buitrón y Collier, 1971: 22).
- No. 7 Secuencia del teñido ikat en los ponchos de Paniquindra, Rumi-pamba Grande y La Magdalena (Jaramillo, 1985: 17).
- No. 8 Motivos decorativos en los ponchos de Paniquindra, Rumi-pamba Grande y La Magdalena.
- No. 9 Formas decorativas en los ponchos de llamas de Natabuela.
- No. 10 Decoración en una macana de algodón de Quiroga.

BIBLIOGRAFÍA

- BATTENFIELD, Jackie
1978 *Ikat technique*. Van Nostrand Reinhold Company, New York
- BITRON, Aníbal y John COLLIER, Jr.
1971 *El Valle del Amanecer*. Primera edición en español. Publicación del Instituto Otavaleño de Antropología, Otavalo.
- CARVALHO-NETO, Paulo de
1964 *Diccionario del folklore ecuatoriano*. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.
- COLUCCIO, Félix
1964 *Diccionario folklórico argentino*. Luis Lasserre & Cia. S.A., Editores, Buenos Aires.

- COSTALES, Piedad P. de y Alfredo COSTALES SAMANIEGO
1961 *El chagra: Estudio socio-económico del mestizaje ecuatoriano*. Llaeta No. 11, Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía, Quito.

- DIOS, Delia O. de
1984 *La artesanía textil en la provincia de Catamarca*. En: *Artesanías de América*, No. 17, Cidap, Cuenca.

- ESPINOZA SORIANO, Waldemar
1983 *Los cayambes y carangues: Siglos XV- XVI El testimonio de la Etnohistoria*. II Tomo. Colección Pendoneros, No. 62, Instituto Otavaleño de Antropología, Otavalo.

- GARDNER, Joan S.
1982 *Textiles precolombinos del Ecuador*. En: *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana*. Boletín de los Museos del Banco Central del Ecuador, Año 2, No. 2, Guayaquil.

- HOLM, Olaf
1981 *El arte textil en el Ecuador precolombino*. En: *Historia del Ecuador*. Vol. 1, Salvat Editores Ecuatoriana, S.A., España.

- JARAMILLO CISNEROS, Hernán
1985 *Textiles artesanales de la Sierra*

del Ecuador. En: *Artesanías de América*, No. 18, Cidap, Cuenca.

- LARSEN, Kack Lenor
1976 *The dyer's art: ikat, batik, plangi*. Van Nostrand Reinhold Company, New York.

- MARCOS, Jorge G.
1986 *Breve prehistoria del Ecuador*. En: *Arqueología de las costas ecuatorianas: nuevos enfoques*. Biblioteca Ecuatoriana de Arqueología, Escuela Politécnica del Litoral, Corporación Editora Nacional, Quito.

- McBRYDE, Felix Webster
1969 *Geografía cultural e histórica del suroeste de Guatemala*. Seminario de Integración Social Guatemalteca, No. 24-25, Guatemala.

- MORALES HIDALGO, Italo
1984 *La situación del jaspe en Guatemala*. Colección Tierra Adentro, No. 4, Subcentro Regional de Artesanías y Artes Populares, Guatemala.

- MORENO AGUILAR, Joaquín
1981 *Aproximación a la técnica del tejido de los paños de Guala-ceo*. En: *Boletín de Información*, No. 9, Cidap, Cuenca.

1982 El ikat. Cuadernos de Artes
Popular, No. 3, Cidap, Cuen-
ca.

O'NEALE, Lila M.

1979/80 Tejidos de los altiplanos de
Guatemala. Segunda edición,
Seminario de Integración So-
cial Guatemalteca, No. 17-18,
Guatemala.

OSBORNE, Lilly de Jongh

1975 Indian crafts of Guatemala and
El Salvador. University of
Oklahoma Press, Oklahoma.

PARSONS, Elsie Clews

1945 Peguche, canton of Otavalo,
province of Imbabura, Ecu-
ador: A study of andean in-
dians. University of Chicago
Press, Chicago.

RECALDE, Francia

1981 Ethnic identity: resistance and
change in Natabuela. Thesis,
Wesleyan University, Middle-
town.

REDWOOD

1974 Backstrap Weaving of Northern
of Ecuador. Santa Cruz, Cali-
fornia.

TOBAR BONILLA, Guadalupe

1985 Natabuela: un caso de resis-
tencia y adaptación cultural. En:
Cultura. Revista del Banco
Central del Ecuador, Vol. VII,
No. 21 a, Quito.

VELASCO, Juan de

1960 Historia Moderna del Reino de
Quito. Biblioteca Ecuatoriana
Mínima, Quito.

Bárbara Rivero

CABELLO Y ETNICIDAD EN EL CANTON OTAVALO

Septiembre, 25 de 1978

*Traducido por:
Patricio Guerra Guerra*

Entre los indígenas del cantón Otavalo, la mayoría de los hombres y mujeres dejan que su cabello crezca a partir de su nacimiento, nunca se lo cortan, estimándolo mucho cada pulgada adicional. Como un símbolo de identidad étnica el cabello largo, especialmente en los hombres, tiene un rol poderoso como un símbolo de unión hacia la comunidad indígena y como un límite étnico hacia el no indígena. En tal virtud, cuando alguien se corta su cabello realiza un cambio en su identidad étnica y la proporción de cambio de esa identidad es muy diferente. En este ensayo, después de realizar una introducción del