

Cambios en una Artesanía Popular Colombiana como reflejo de cambios Socio-Económicos y Culturales*

YOLANDA MORA DE JARAMILLO.

* Este artículo se basa en la ponencia presentada al *Seminario Nacional sobre Metodología de la Investigación Folclórica*, organizado por el Instituto Colombiano de Cultura, Sección de Folclore, en Barranquilla del 25 al 31 de mayo de 1980.

Las cosas que el hombre elabora totalmente con sus manos en las sociedades primitivas, o en parte con sus manos o con máquinas en gran proporción en las sociedades industriales, constituye la cultura material de un grupo, cultura material indispensable para el funcionamiento de las instituciones o sistemas que hacen posible la vida social de ese grupo, a saber las instituciones económicas, políticas, religiosas, de recreación, etc.¹, por ejemplo: entre los primitivos, no podría existir la actividad de la caza, para sobrevivir, sin una flecha, de la misma manera que en una cultura avanzada no se podría asegurar la consecución de pescado sin una flota de barcos pesqueros. La actividad política de elaborar las leyes transcurre en un lugar especial de reunión construido por el hombre, sea una choza (una casa ceremonial) o una edificación como el Capitolio Nacional de Bogotá o el Parlamento Británico. La concretización del poder se encuentra entre los primitivos en un bastón y entre los civilizados en un trono, una corona como la de la Reina de Inglaterra, o una banda presidencial.

Aun un sistema de naturaleza tan abstracta como es la religión tiene su concreción material indispensable, sea la talla primitiva que representa un espíritu protector, como entre nuestros indígenas del Chocó, sea un crucifijo, sea una capillita aldeana, sea una construcción como la Catedral de Chartes.

Todo objeto hecho por el hombre es cultural, pues: 1) el aprovechamiento de algún material vegetal, animal o mineral que se encuentre en su medio; 2) su técnica de elaboración; 3) su significado, es decir, la relación del objeto con las creencias, actitudes y valores, etc. del grupo, son determinadas por la cultura a la que pertenece la persona que hace el objeto.

Todo objeto hecho por el hombre es la concreción, la síntesis, del trabajo y experiencias que llevaron a la solución de las necesidades

¹ Piddington, Ralph. 1960, Vol I, pp. 19, 240-242; Vol. II, pp. 484, 487-489.

materiales o espirituales del grupo; y es la síntesis del continuo ejercicio en el lento perfeccionamiento de esas soluciones². Las "cosas", los objetos, nos dan una valiosa información sobre la cultura, la sociedad y la conducta de quienes producen y usan esas cosas, esos objetos. En otras palabras, la cultura material, es un espejo en el cual se reflejan el hombre y la cultura que la han producido³. De ahí la importancia que para la antropología, en el sentido más amplio, tienen los estudios de esta rama de la cultura y los estudios sobre los aspectos plásticos de la cultura popular a los que no siempre se les da la debida atención.

Teniendo en cuenta lo anterior, trataré de mostrar con algunos ejemplos cómo en una artesanía colombiana es posible ver el reflejo del cambio de algunas situaciones ideológicas, económicas y sociales en Colombia. El reflejo se produce en el objeto artesanal porque con anterioridad se ha producido en algún sentido un cambio que ha alcanzado al complejo económico-social (individuos y actividades) que hacen posible ese objeto.

El barniz de Pasto es una manufactura artesanal, localizada en la ciudad de Pasto, Colombia (lámina I: 1) consistente en la decoración de muebles y objetos de madera con una laca vegetal, derivada de la resina producida por el árbol mopa-mopa, llamada popularmente *barniz*.

El barniz es una de las varias artesanías existentes en Colombia que tiene procedencia aborigen, que sobrevive y ha mantenido una continuidad desde que fue conocida por los españoles, recién descubierto el continente americano, hasta nuestros días. Naturalmente, en el transcurso de los años, ha sufrido modificaciones e innovaciones de carácter temático y técnico, de las que me ocuparé en este artículo.

En 1543 (cinco años después de la fundación de Bogotá) Hernán Pérez de Quesada, uno de los primeros conquistadores españoles, dio por primera vez noticias de esta artesanía, al encontrarla en el sur occidente de Colombia durante su expedición emprendida desde Santa Fe en busca del Dorado. Al pasar por el Valle de Mocoa los españoles pudieron admirar las pinturas artísticamente trabajadas por los indios⁴ (lámina I: 1), luego, desde tiempos muy inmediatos a la fundación de Pasto, los indígenas que elaboraban esta artesanía fueron

concentrándose en esta ciudad. Posiblemente, por el mayor y muy notorio florecimiento que allí logró el oficio, éste tomó de ella su nombre, Barniz de Pasto, según lo indicó ya el cronista Piedrahíta^{4a}.

Fray Pedro Simón se refirió también a la planta: "en esta tierra ciertos árboles echan una pelotilla de una resina al modo de goma (lámina I: 2) que si no la cogen antes, en pocos días se abre la pelotilla y se convierte en hoja; de estas pelotillas cogen los indios y tiñendo esta resina de varios colores embetunan bordones, tabaqueras, vasijas para la cocina y menaje doméstico y otras cosas de madera, porque en barro ni otra cosa pega bien, y hecho con buena traza y disposición..."⁵.

En el siglo XVIII Fray Juan de Santa Gertrudis, en su libro "Maravillas de la Naturaleza" que registra su viaje entre 1756 a 1767, dice: "...y los indios de Pasto lo componen y con ello embarnizan la loza de madera con tal primor, que imitan al vivo la loza de China..."⁶.

También lo registraron los geógrafos y cartógrafos españoles Jorge Juan y Antonio de Ulloa (1748): "...lo van poniendo en la pieza, donde se seca y queda permanentemente, vivo y lustroso, imitando al maque de la China, y con la particular propiedad de que no vuelve a disolverse otra vez ni a percibir humedad..."⁷.

Más tarde, también se refirieron a ella —la artesanía— el sabio colombiano Francisco José de Caldas y el sabio alemán Alejandro de Humboldt (1801)⁸.

Boussingault, químico y mineralogista francés (1822) dejó una descripción de la materia prima: "Este barniz es una materia blanda sin ser líquida, muy elástica, y cuando no se le ha dado todavía color con el achote se semeja tanto al gluten que no es posible distinguirlo de esta sustancia; como ella, se extiende en una membrana muy delgada, que es la que se aplica sobre la materia que se quiere barnizar. El barniz adhiere con fuerza... Se endurece sin rajarse ni saltarse, ni deteriorarse, aun cuando se dejen las vasijas barnizadas con agua caliente"⁹.

^{4a} Castellvi, Marcelino de. 1942, p. 374.

⁵ Pedro Simón, citado por Friede, Juan. 1958, p. 118.

⁶ Santa Gertrudis. 1956, p. 140.

⁷ Gutiérrez, Rufino. *Ibíd.*, p. 209.

⁸ Gutiérrez, Rufino. *Ibíd.*, p. 209.

⁹ Gutiérrez, Rufino, *Ibíd.*, p. 208.

² Mora de Jaramillo, Yolanda. 1970, Año I, N° 1 p. 155.

³ Richardson, Miles. 1974, pp. 4-7.

⁴ Gutiérrez, Rufino. 1920, Tomo I, p. 208.

El norteamericano Isaac F. Holton, estudioso de la flora tropical, quien viajó de la Costa Atlántica hasta Bogotá, y luego permaneció varios meses en el Valle del Cauca, a mediados del siglo pasado, 1857, anotó: "No recuerdo haber visto en el Valle ni una pulgada cuadrada de pintura excepto el barniz que le ponen en Pasto a las totumas y a otros objetos, el cual se supone ser una especie de resina de árboles desconocidos que traen de las cabeceras distantes del Amazonas. Por lo general les dan color rojo mezclándole bija caliente, y luego lo extienden en capa delgada sobre la superficie del objeto..."^{9-a}.

Luciano Herrera, en el siglo pasado, la describió también: "El barniz de Pasto se saca del cogollo de un arbusto que crece en las montañas del Caquetá; mejor dicho es el mismo cogollo el que se convierte en barniz. Cortado el cogollo a la raíz del pedúnculo de las hojas, se trae seco y en bruto para su venta en Pasto. El barniz en bruto es de un color verde oscuro sucio, y se vende en trozos de una o dos libras de peso"¹⁰.

Un moderno naturalista, el doctor Pérez Arbeláez, dice: "La cera se produce en *Elaeagia utilis*, Wedd, como una secreción de las yemas y cogollos"¹¹.

Pero el doctor Mora Osejo, con investigaciones iniciadas en 1963 y continuadas en 1972, pudo establecer "que *Elaeagia Utilis* (Goudot) Wedd no es como se aceptaba hasta la fecha, la especie utilizada para obtener el material 'barniz de Pasto'". . . "Esta se obtiene a partir de la resina producida por la especie, propia de la región circunvecina a Mocoa, Putumayo, *Elaeagia Pastoensis* Mora, sp. nov."¹².

Como también en folclor y en antropología la visión del objeto, y de ser posible, su contexto, supera a toda descripción¹³ nos ayudaremos de fotografías para ilustrar con algunos ejemplos el problema teórico del que me ocupo.

Primeramente, presentamos algunas muestras de trabajos de los siglos XVII, XVIII y XIX, época en la que predominó la técnica que en el oficio se llama del "barniz brillante".

Pero para poder apreciar los diversos cambios que han llegado a la artesanía, es preciso dar una somera explicación sobre la técnica

del "brillante". Después de que el bloque de barniz traído de la selva (V. adelante p. 292) ha sido golpeado hasta desmoronarlo para quitarle las impurezas (pedazos de hojas y de corteza), se sumerge en agua caliente, de donde sale con una consistencia de melcocha, y se bate con las manos (lámina II: 1). Traemos la descripción que hizo Luciano Herrera en el siglo pasado: "Los dorados se preparan del siguiente modo: se extiende primero una tela roja; sobre ella las hojillas doradas de los llamados 'libros de oro'¹⁴, y ambas se recubren con otra tela de barniz amarillo, el que como es perfectamente transparente, deja ver el fondo dorado de la hojilla, como si estuviera en la superficie del barniz. Lo mismo sucede con los plateados. Los colores brillantes se obtienen también del mismo modo, sólo que la última capa que recubre la hojilla dorada o plateada es del color que quiere obtenerse: azul, verde, etc. Entonces a la belleza y vivacidad del color se une la brillantez de la plata o el oro que sirve de fondo, y el color resulta hermosísimo y apropiado para adaptarse a los objetos más finos y primorosos"¹⁵.

En los años 60's de este siglo, y según nuestras observaciones, después de batirlo se estira y se va "templando" la tela, operación para la cual ya se hace necesaria la ayuda de otra persona. (Lámina II: 2). Muy delgada, la tela es transparente. De ahí que el buen barnizador de "brillante" lo estire hasta el máximo de la posibilidad. Entonces se extiende la tela o lámina de barniz sobre una tabla. Sobre ella se ponen figuras de animales, casas, paisajes, flores, etc., (cuyos moldes guardan cuidadosamente) recortadas en papel metálico. . .¹⁶ Luego, sobre las figuras en papel metálico se pone una nueva capa de barniz transparente ya teñido con uno de los colores más generalizados: amarillo, verde, rojo, y menos frecuentemente, lila. . . Para darle color al barniz, se pone la anilina en polvo en el centro de una bolita que se hace con éste. Se sumerge un momento en el agua caliente, se saca y se bate muy bien hasta que el color queda repartido uniformemente y luego se estira y se aplica"^{16-a}.

A continuación presentamos los ejemplos anunciados:

1. En el barniz antiguo se ve la riqueza de la artesanía. Se ve cómo, en los tiempos coloniales, después de haber decorado objetos

^{9-a} Holton, Isaac F. 1981, p. 538.

¹⁰ Gutiérrez, Rufino. *Ibíd.*, p. 209.

¹¹ Pérez Arbeláez, Enrique. 1947, p. 472.

¹² Mora Osejo, Luis Eduardo. 1977, pp. 5-31.

¹³ Collier, Jr., John, 1967, pp. 3-6.

¹⁴ Durante la Colonia y aun en el siglo XIX las hojillas doradas eran de oro.

¹⁵ Luciano Herrera, citado por Gutiérrez, Rufino. 1920, p. 210.

¹⁶ En este siglo las hojillas de oro fueron reemplazadas con el papel plateado que viene en las cajetillas de cigarrillos y con el papel metálico dorado o plateado, de las envolturas de chocolates.

^{16-a} Mora de Jaramillo, Yolanda. 1963, pp. 24 y 25.

utilitarios de uso inmediato y cotidiano, como vasijas para comer que necesitaban impermeabilización, pasó, con temática y estilo europeos, a adornar muebles y otros objetos para la clase española dominante y para la criolla de solvencia económica. En este momento el artesano está decorando objetos que no son los tradicionales de la población indígena, sino de la nueva sociedad, y con motivos europeizantes, a veces también con influencias orientales, como reflejo del comercio ultramarino con la China, que se hacía desde México por el Puerto de Acapulco y que luego llegaba hasta nosotros a través del tráfico intercolonial (láminas: VIII, IX, X, XI, XII, XIII).

Este fenómeno se encuentra en el ejercicio de todos los oficios en la América colonial, en la talla en piedra, la talla en madera, la pintura. El español aprovechó la habilidad manual y la experiencia artesanal del indígena, pero le impuso temática y modelos, normas estéticas europeas. Le impuso para su trabajo una simbología artística europea. Adoptó él las cosas prácticas, que le permitían moverse mejor en el medio ambiente¹⁷, pero nunca tomó sus símbolos, ya que los consideró como la expresión de una cultura vencida, inferior y no digna de ser prolongada¹⁸. Fue en el ejercicio de estas artesanías artísticas como fue surgiendo el arte mestizo hispanoamericano con sus características peculiares, resultado de la interpretación de las normas estéticas europeas, y de la expresión de ellas, a través de la sensibilidad del indígena o del mestizo americano. Entre nosotros, particularmente, en sólo muy contadas excepciones el indígena pudo introducir en las obras signos de su religión o de su cultura, como en el caso de unos bajo-relieves en la puerta de la Capilla del Sagrario (1659-1700) en Bogotá, donde aparecen unas ranas esquematizadas, símbolo de la divinidad acuática chibcha (lámina I: 3). Típico ejemplo de lo que en la clasificación de los procesos de extinción de las formas precolombinas en el arte colonial se ha llamado un trasplante cultural. Este fenómeno se da cuando un rasgo cultural nativo, aislado, pero con su especial significado, se incluye, sin mayores cambios o desarrollos, en la configuración del arte colonial. Ocurrencia que no es común, debido a la tendencia general en la que Foster con toda propiedad ha llamado "cultura de conquista"^{18-a}, a la extinción de los símbolos de los valores prehispánicos¹⁹. Esta introducción de los elementos propios de su mundo probablemente los hizo el indígena por

fuera de los planes del constructor español, como impelido por el deseo irrefrenable y reivindicatorio de prolongar un signo de su religión, aniquilada en todas sus manifestaciones por el conquistador inicialmente y luego por el funcionario colonial.

Sin embargo, lo general fue que el indígena tomara totalmente la temática europea (trabaja para europeos) dentro de la cual le fue permitido en ocasiones, o al español le fue imposible evitarlo, representar en parte la fauna y la flora americanas. Así, en San Lázaro, capillita campesina de las afueras de Tunja (primera mitad del siglo XVI) se puede ver en su ornamentación en madera una "Alegoría de la Abundancia" con frutas características americanas, y en la Capilla del Rosario de Santo Domingo de Tunja, su ornamentación nos muestra piñas, hojas y racimos, y pájaros americanos.

Aquella presencia de la temática europea (o extraña a lo americano) se prolongó en el barniz hasta avanzado este siglo. Hasta los 40's y 60's.

Por eso escribimos entonces el siguiente párrafo:

"Tanto en las decoraciones a base de flores y guirnaldas que hemos tenido oportunidad de conocer y que datan de unos 40 años atrás, como en los paisajes y castillos irreales, a veces con algunos rasgos bizantinos y algún cisne, que todavía se producen, cada vez menos frecuentemente, ya no quedan rostros de la tendencia a la monocromía observada por Acuña en su obra 'El arte de los Indios Colombianos', ni de los probablemente sencillos dibujos indígenas. Es fácil suponer que al mismo tiempo, y a medida que la población se iba mestizando, y que la técnica del barniz pasaba de manos indígenas a manos de mestizos (en un documento de fines del siglo XVIII ya figura un mestizo barnizador, según información personal de Katleen Rómoli de Avery) ya éstos naturalmente se sentían más inclinados a otros temas que a continuar sólo con los motivos de la tradición indígena, en el natural y espontáneo proceso de asimilación de rasgos de la cultura hispano-occidental. Las flores, pensamientos, claveles y aliefes, más las guirnaldas de hojas extrañas a la flora americana, nos muestran una incorporación de elementos europeos que posiblemente fueron aplicados en un principio para complacer algún encargo especial del alguien que quería copiar objetos traídos de ultramar, y que luego quedaron accesibles a los barnizadores de mayor iniciativa, y cuando éstos los dominaron, pasaron tales elementos a todos los demás trabajadores del ramo"^{19-a}.

^{19-a} Mora de Jaramillo, Yolanda. 1963, p. 33.

¹⁷ Foster, George M. 1962, pp. 44-45, 392.

¹⁸ Kubler, George. 1961, p. 15.

^{18-a} Foster, George M., 1962.

¹⁹ Kubler, George, *Ibid.*, pp. 17, 27-28.

Debemos tener presente que hubo una obvia diferencia de circunstancias y también diferencia de actitud entre el artesano indígena de la época de la conquista y posiblemente mestizo de los primeros años coloniales, y la del artesano mestizo de los últimos años de la época colonial. A los primeros se les impuso una temática y estilo diferente a lo aborígen, y sólo de una manera furtiva pudieron plasmar algo de su propia simbología religiosa, y quizás con algo de benevolencia por parte del español, dejaron alguna que otra vez testimonio de la flora y fauna circundante. El segundo, y quizás compelido por el deseo de superar la discriminación que lo indígena conllevaba, tomó de manera espontánea los rasgos de la cultura dominante, y adoptó espontáneamente nuevas temáticas. De manera comparable al mestizo actual de primera generación, quien con el ánimo de mostrarse ya diferente al indígena, adopta gustoso modalidades culturales típicas de la cultura blanca, convirtiéndose, por ejemplo, en el principal y decidido agente de instituciones gubernamentales y también privadas (como Acción Comunal, Acción Cultural Popular), casi siempre miradas con recelo por el indígena puro ^{19-b}.

Se reflejan en una artesanía algunos de los procesos del fenómeno cultural de la formación, del surgimiento del arte mestizo hispano-americano.

2. "De las vajillas conocidas desde tiempos coloniales, 'platos, platones, vasos, cucharas, pozuelos, cocos, vasos comunes' (Santa Gertrudis), y de otros recipientes como los enumerados por Herrera en el siglo pasado 'aljofainas, jarras, artesas, floreros' y otros de los cuales hemos tenido autorizadas noticias, como bacinillas, que hasta principios de este siglo no eran una rareza y cajas de madera para excusados, es decir, muebles y recipientes que demandaban por su función el ser recubiertos totalmente por una capa impermeabilizadora, se ha pasado a la decoración de objetos que no precisan necesariamente ser hechos a prueba de humedad. Esto también puede explicar el por qué ahora no se acostumbra poner al objeto una capa inicial de barniz que lo cubra totalmente. No se hace necesario. Desde luego, se elaboran todavía platos, pero ahora con una función decorativa más que utilitaria, ya que con la fabricación nacional de loza barata la obtención de ésta es más fácil, segura, práctica y hasta más económica que la de barniz. Pero si ya parte de la aplicación tradicional del uso del barniz ha sido desplazado por los productos industriales, en cambio se le han abierto a éste nuevas perspectivas como elemento decorativo

que se suma a las cualidades utilitarias de los objetos donde es aplicado" ²⁰.

Tenemos, pues un cambio de función. Este cambio refleja:

- 1) La aparición y desarrollo de una manufactura industrial de artículos de consumo para el menaje doméstico. Recordemos que a finales del siglo pasado se fundaron varias industrias de loza en el Carmen de Viboral y en Caldas, poblaciones antioqueñas ²¹.
- 2) Un desarrollo del comercio nacional que hace posible la consecución fácil de artículos domésticos.

3. Pero en los procesos de cambio en una artesanía asistimos no sólo a la adopción de elementos extraños a la cultura aborígen (primer ejemplo) sino más tarde a la adopción por la cultura mestiza de elementos propios de la antigua cultura aborígen si ya no completamente olvidados, ya puestos de lado.

Alrededor de 1930 había madurado y se había extendido por los países hispanoamericanos el movimiento indigenista que reclamaba ciertos derechos para los indígenas de América, víctimas de la opresión racial y económica ²². Entre otros postulados, pedía con especial interés los estudios de arqueología y etnología americanas que constituirían la base del conocimiento de los grupos indígenas contemporáneos ²³.

La formación de la ideología indigenista en Colombia tuvo la influencia de Manuel Gamio y Moisés Sáenz, de México; de Pío Jaramillo Alvarado, del Ecuador, y de José Carlos Mariátegui y Castro Pozo, del Perú, "que dieron a nuestros indigenistas un método de trabajo, una forma de investigación y de planteamiento de una política" ²⁴. El movimiento indigenista colombiano tuvo sus primeras manifestaciones en los Departamentos de Cauca y Nariño. Aproximadamente en 1942, un entusiasta conocedor de esta corriente, y para romper con el colonialismo de la temática y como revaluación de los antecedentes prehispánicos locales, dio a los artesanos del barniz algunas piezas arqueológicas de la cultura Quillacinga o de Nariño,

²⁰ Mora de Jaramillo, Yolanda. 1963, p. 29.

²¹ Ospina Vásquez, Luis. 1955, pp. 266, 342, 395, "Cien años de Locería en Colombia", "El Tiempo", lunes 17 de agosto, 1981, Bogotá.

²² Kubler, George. 1961, p. 32.

²³ Comas, Juan. 1948, p. 208.

²⁴ García, Antonio. 1945, p. 64.

^{19-b} Campos, Yesid. Comunicación personal.

para que se inspiraran en ellas (lámina III: 1, 2, 3). Esto tuvo por resultado la aparición de una nueva decoración (lámina XIII: 2, 3).

Tenemos entonces, como reflejo del movimiento indigenista:

- Un cambio de temática: Se impusieron los motivos precolombinos (“momias”).
- Un cambio de estilo: Para romper con lo europeizante y lo representativo, en los bordes de los objetos decorados apareció lo geométrico, lo abstracto; y lo esquemático de las “momias” (la representación de las figuras precolombinas) en los espacios centrales reemplazó a la representación naturalista de paisajes, animales, flores.
- Un cambio de técnica: Posiblemente para lograr un efecto diferente a lo que venía de la época colonial y quizás para buscar un efecto parecido a la decoración de la cerámica, se prefirió teñir el barniz de blanco (cremoso) o negro, (lámina XIV: 1, 2) con lo que se prescindió de la transparencia que caracterizaba al material. A esta variedad se le empezó a llamar “puro”, tal vez por prescindir de los dorados y plateados. El “puro” se logra cuando después de moler el barniz (V. técnica del “brillante”, p. 283) se le agrega a la pasta un polvo blanco comercial, óxido, para darle el color blanco (o cremoso) (lámina II: 3) o algo de óxido y anilina negra para darle el color negro. Luego se sumerge la pasta en agua caliente por un momento. Se saca, se bate de nuevo y se estira. Luego sobre una tabla (lámina IV: 1) se corta en tiras de como ½ centímetro de ancho y con éstas se hacen las “grecas” o decoraciones de los bordes de mesas, bandejas, etc. (lámina IV: 2).

4. Mientras tanto ¿qué ha pasado con el barniz “brillante”? Si-guió produciéndose simultáneamente con el “puro”, pero a principios de los años 60's (1963) había disminuido notoriamente la producción de esta variedad (lámina XIV: 3).

El más importante empresario de artículos de madera en Pasto, quien era el mayor distribuidor del barniz en el país y también exportador, consideraba que el turista, el extranjero buscaban cosas con motivos precolombinos; que la variedad del brillante no gustaba y por consiguiente no se vendía; por lo tanto sólo compraba y ordenaba a los artesanos la variedad del “puro”. Por entonces se decía que ya sólo quedaban en la ciudad dos personas que trabajaban el “brillante”. uno de ellos era el anciano Ortega, uno de nuestros más frecuentados informantes (lámina XV: 1, 2).

Ya en 1965 fue necesario buscar con empeño a otro barnizador de edad, Mejía, quien, por la muerte de Ortega, era ya “la última persona que lo hacía” (lámina XV: 3).

Entre los jóvenes no había nadie que lo supiera trabajar, y desde luego, no estaban interesados en aprender la técnica, más demorada y costosa.

Vemos, pues, una disminución, casi una desaparición del “brillante”, como consecuencia de una demanda dirigida por diseños precolombinos. Esta fue una consecuencia de un aumento creciente en el mercado de un nuevo consumidor, el turista extranjero, que impuso su gusto por lo “indio”.

5. El creciente turismo, por una parte, más la tendencia universal de valorización y búsqueda de los productos artesanales, en un intento de individualización, del querer escapar de la uniformidad de los productos industriales, ha ampliado considerablemente el mercado del barniz de Pasto hasta el extremo de que se ha constituido en artículo muy solicitado por los turistas y también en objeto de exportación.

Pero si en un principio las “momias” constituyeron la materialización del deseo explicable de realzar lo autóctono americano, la degradación de las formas, resultado de numerosas repeticiones por una parte; las sucesivas desfiguraciones que aquéllas fueron sufriendo al tenor de la personal interpretación de cada artesano, cada vez más entusiasmado por la demanda que el turista hacía de lo “precolombino”, por otra, las convirtieron en numerosos casos en algo estéticamente discutible.

Así, el colombiano que conoce bien las cerámicas prehispánicas, entre ellas la quillacinga, o que por lo menos está familiarizado con el estilo de las manifestaciones plásticas precolombinas, empezó a considerar las “momias” como un pastiche, y empezó de un tiempo para acá a mirar esa variedad con un cierto desinterés.

Con el ánimo de atraer ese mercado nacional, que por otra parte ha mostrado fervoroso interés por otras artesanías para la decoración de sus casas, y siguiendo la corriente “revivalista” por las manifestaciones plásticas de la época colonial y el siglo XIX (remodelación de casas en el barrio de la Candelaria, proliferación de fábricas de muebles “coloniales”, pañolones de “macramé”, para citar algunos casos) que se sentía en el aire y con la nostalgia por el renombre que en épocas lejanas había alcanzado el oficio, las directivas de la empresa semioficial, encargada del fomento y mercadeo de las artesanías del país, idearon un vuelco con el barniz que empezó a concentrarse desde finales de la década del 60 y se acentuó a principios de la década del 70.

El vuelco consistió en el cambio de temática, naturalista ahora, con modelos suministrados por diseñadores de la empresa; de etilo

con tendencia al esquematismo, y en la innovación tecnológica, consistente en el uso de pinturas comerciales nuevas para mezclar al barniz, y que dan un efecto opaco, algo metálico, bien alejado, por cierto de la profundidad del antiguo "brillante" o "colonial" (lámina XVI: 1).

Vemos por una parte, el reflejo del "revivalismo", en este caso reactivación de tradiciones estilísticas, dominante a fines de los años 60's y comienzos de los 70's.

Por otra parte, el reflejo del desarrollo y sofisticación de la actividad comercial en el país que aplica estrategia de ventas, al cambiar los diseños que ya fatigaban al comprador colombiano.

6. A mediados de la década del 70 el Sena inició unos cursos de trabajo en barniz en su centro artesanal de Pasto. Hasta entonces, tradicionalmente, la enseñanza había sido dada en el taller familiar a un miembro de la familia o a alguien de afuera admitido allí como aprendiz. Ahora por primera vez se enseñaba formalmente el oficio con el ánimo de ampliar las posibilidades de trabajo en la ciudad, aumentar la producción y eventualmente contribuir a aumentar las exportaciones menores. Esta enseñanza recogió y propagó la innovación de que hablamos en el punto anterior referente a temática y a técnica.

Debemos recordar que el Sena no sólo enseña la técnica de los oficios, sino que considera indispensable dar también instrucción empresarial, a saber: cómo se consigue más económicamente la materia prima; cómo se solicita y se maneja un crédito; cómo se organiza racionalmente un taller, en términos de distribución de espacio y manejo de personal; nociones de mercadeo; respeto y cuidado por la propiedad industrial (en este caso sería propiedad artística).

Con las iniciales que aparecieron en los nuevos productos (lámina XVI: 2) nos parece encontrar una relación entre la enseñanza formal, que ha despertado una actitud racionalizada y pragmática ante el oficio, un "dominamos el oficio y también queremos sacarle el mejor provecho" y la tendencia a figurar como autor de la obra, a no seguir siendo un operario anónimo. El operario no quiere desperdiciar la ventaja económica o de prestigio que la constancia de que ha ejecutado esa obra le pueda traer.

Al comenzar dije que los cambios en la artesanía se producen como consecuencia de cambios que han llegado a la estructura, al complejo económico-social (individuos y actividades) que hacen posible ese objeto. Les he mostrado algunos ejemplos de esto.

Pero aun quiero considerar algunos cambios que si no se han visto materializados en la artesanía, se han hecho sentir en una u otra manera entre sus productores.

7. A principios de los años 60's los barnizadores que vivían en el centro de la ciudad habitaban, lo mismo que otros muchos artesanos (grabadores de cuero, por ejemplo) en cuartos o piezas espaciosas que habían sido parte anteriormente de casas sólidas y bien construidas, la mayoría de dos pisos, asiento de familias distinguidas y ricas de la ciudad. Debido al empobrecimiento de algunas de estas familias, ocasionado muy probablemente por las guerras civiles de fines del siglo pasado, en algunas ocasiones se habían visto extremadamente necesitadas de dinero y habían vendido las piezas de sus casas que daban a la calle, reduciéndose a las habitaciones interiores y a las del segundo piso. Estas piezas ciegas o "tiendas", según se las llama en Pasto, habían venido a ser la casa completa de algunos artesanos, que en cada una de ellas tenían su dormitorio, sala, cocina, servicios sanitarios, y su taller²⁵ (lámina V: 1).

En las condiciones de vivienda del artesano se reflejaba por una parte el cambio económico que había sufrido en épocas ya lejanas la clase alta propietaria de las casas, y por otra parte la escasez de vivienda barata en la población.

Pero cuando el barnizador no vivía en el centro de la ciudad, sino en barrios de la periferia o en uno de los nuevos barrios obreros (lo que también ya mostraba el desarrollo urbano que había experimentado la ciudad en los últimos años), ya no en una única habitación, sino en una pequeña casa, entonces podía dedicar una pieza de ésta para taller. Podía ser la que estaba originalmente destinada para sala de recibo, o en alguna más desahogada circunstancia se destinaba para trabajar otra de las habitaciones que mirara a la calle (lámina V: 2).

A principios de los 70's ya vemos que el oficio se ejerce en patios (lámina V: 3).

La expansión del taller de una pieza, como había sido lo tradicional, al patio de la casa, corresponde a la expansión de la producción para satisfacer una demanda, cada vez más amplia del mercado nacional y para exportar. Refleja un mayor desarrollo del comercio del país.

8. Por la mayor comercialización de las artesanías tanto en el campo nacional como en el internacional, día por día hay mayor

²⁵ Mora de Jaramillo, Yolanda. 1963, p. 19.

necesidad de materia prima. Esta se produce en las montañas del Putumayo, en los alrededores de Mocoa (Tasalona, Tijuanyoy, etc.) "en bosque lluvioso tropical" (precipitaciones hasta de 6.000 mm) "selva húmeda de pie de monte andino"²⁶ a temperaturas de entre 13 a 15 grados (lámina XVI: 1, 2).

Su cosecha se presenta dos veces al año, en mayo la menor, y en noviembre, la estación seca allí, la mayor. Lo tradicional era que los indígenas de esta región, quienes la recolectaban, vendieron parte de la cosecha a los indios Sibundoy, quienes a su vez la vendían a comerciantes intermediarios o directamente a los artesanos. Otra parte la vendían los indígenas recolectores a revendedores blancos quienes también la traían a Pasto. Ahora, por la mayor demanda, ya no se espera a que sólo los naturales de la región la recolecten. Algunos blancos van a la selva a cosecharla. En general se trata de agricultores de subsistencia, necesitados de obtener dinero en efectivo (lámina XVII: 1, 2, 3).

Vemos cómo llega al complejo de producción de la artesanía (los individuos que suministran la materia prima) el fenómeno del desplazamiento de los indígenas en actividades, a semejanza del desplazamiento de sus tierras, por parte de los blancos.

Este cambio ha tenido como consecuencia la subida muy notoria del precio, ya que los blancos no se conforman con la ganancia moderada que obtenían los indígenas.

Por otra parte, se podría suponer que, sin las restricciones impuestas por el criterio de la conservación de los recursos, característico de la ideología económica del indígena, y que opera por medio del mecanismo del escaso aprovechamiento más que de la máxima utilización de ellos²⁷, el colono, blanco o mestizo, que siempre quiere una rápida y mayor ganancia, llegue a agotar las plantas. En efecto, sabemos que los recolectores blancos no vacilan en derribar árboles de 3 y 4 metros de altura cuando ven la posibilidad de conseguir en sus copas uno, y en casos menos frecuentes hasta dos kilos de barniz²⁸. Si el furor extractivo continúa en esa medida (y por un kilo de barniz pagan en Pasto de \$ 800.00 a \$ 1.000.00), aún la tendencia de las ramificaciones inferiores de la planta a lanzar raíces (caulinares), y por

²⁶ Mora Osejo, Luis Eduardo. 1977, pp. 13-28.

²⁷ Reichel Dolmatoff, Gerardo. 1976, pp. 307-318; Arhem Kaj, 1976, pp. 27-44.

²⁸ Mejía Gutiérrez, Mario. Comunicación personal.

lo tanto a la propagación vegetativa efectiva y rápida²⁹, no alcanzará a reparar la destrucción. Entonces habría una drástica e irreversible disminución de la materia prima.

Con los ejemplos anteriores he pretendido mostrar cómo una artesanía, que es una concreción de un saber y sentir tradicional, una manifestación plástica de un arte popular, va sufriendo y reflejando en diferentes épocas los cambios de cualquier orden que han llegado al grupo productor.

Así como un arqueólogo no debe olvidar que su primera preocupación debe ser la inferencia que él pueda sacar sobre la cultura de las gentes desaparecidas, representada a veces sólo por unos pocos restos arqueológicos³⁰, así creemos que el conocimiento de los productos de un arte popular (plástico, oral, musical o representativo) puede y debe llevar al antropólogo o al folclorólogo al conocimiento del hombre que los hace, de su cultura y de su sociedad y de los cambios que las dos hayan podido sufrir. Y esto, no hay que olvidar, debe ser la principal finalidad de las dos disciplinas.

²⁹ Mora Osejo, Luis Eduardo. 1977, p. 27.

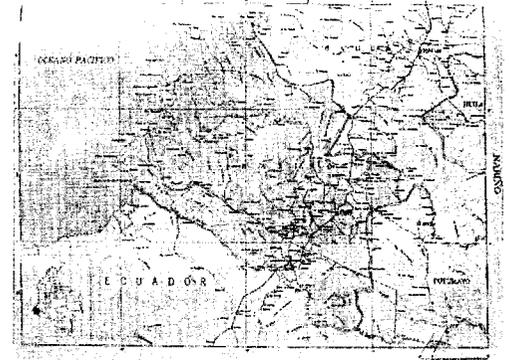
³⁰ Ehrlich, Robert W. 1965, p. 8.

BIBLIOGRAFIA

- ARHEM, Kaj. "Fishing and Hunting among the Makuna. Economy, Ideology and Ecological Adaptation in the Northwest Amazon". *Arstryck Annals*, Goteborgs Etnogr fiska Museum, Gotthenburg, pp. 27-44. 1976
- CASTELLVI, Marcelino de. "Reseña Crítica sobre el Descubrimiento de la Región de Mocoa y Fundaciones de Ciudad del mismo nombre". *Boletín de Historia y Antigüedades*, Vol XXIX, números 330-331, pp. 374, Bogotá. 1942
- COLLIER, Jr., John. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, 1967 Holt, Rinehart and Winston, New York.
- COMAS, Juan. "Algunos datos para la Historia del Indigenismo en México". *América Indígena*, Vol. VIII, número 3, julio, pp. 181-218. 1948
- DUQUE-GÓMEZ, Luis. *Colombia: Monumentos Históricos y Arqueológicos*, México. 1955
- EHRICH, Robert W. "Ceramics and Man, A Cultural Perspective". *Ceramics and Man*, New York. 1965
- EL TIEMPO. "Cien Años de Locería de Colombia". Lunes 17 de agosto, Bogotá. 1981
- FOSTER, George M. *Cultura y Conquista*, Xalapa, México. 1962
- GARCÍA, Antonio. "El Indigenismo en Colombia. Génesis y Evolución". *Boletín de Arqueología*, Vol. I, Tomo I, pp. 52-71, Bogotá. 1945
- GUTIÉRREZ, Rufino. *Monografías*. Imprenta Nacional, Bogotá. 1920
- HOLTON, Isaac F. *La Nueva Granada: Veinte Meses en los Andes*. Bogotá. 1981
- KUBLER, George. "On the Colonial Extinction of the Motifs of Pre-Columbian Art". *Essays in Pre-Columbian Art and Archeology*, Cambridge, Mass. 1961
- MORA DE JARAMILLO, Yolanda. "Barniz de Pasto, una Artesanía Colombiana de Procedencia Aborigen". *Revista Colombiana de Folclor*, Vol. III, número 8, 2ª Epoca, Bogotá. 1963
- 1970 "Las Artesanías en el Comercio Exterior de Colombia". *Revista de la Cámara de Comercio de Bogotá*, año I, número 1, diciembre, Bogotá.
- MORA-OSEJO, Luis Eduardo. "El Barniz de Pasto". *Caldasia*, Vol. XI, número 55, 1977 enero 20, pp. 5-31.
- OSPINA-VÁSQUEZ, Luis. *Industria y Protección en Colombia 1810-1930*. Medellín. 1965
- PÉREZ ARBELÁEZ, Enrique. *Plantas Útiles de Colombia; Ensayo de Botánica Aplicada*. Bogotá. 1947
- PIDDINGTON, Ralph. *An Introduction to Social Anthropology*, Oliver & Boyd, 1960 London.
- REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. "Cosmology as Ecological Analysis: A View From the Rain Forest", *Man* (N. S.) Vol. II, número 3, Royal Anthropological, London, pp. 307-318. 1976
- RICHARDSON, Miles, ed. *The Human Mirror, Objets and the Human Story* Louisiana State University Press, pp. 4-7, Baton Rouge. 1974
- SANTA, GERTRUDIS, Fray Juan de. *Maravillas de la Naturaleza*. Bogotá. 1956



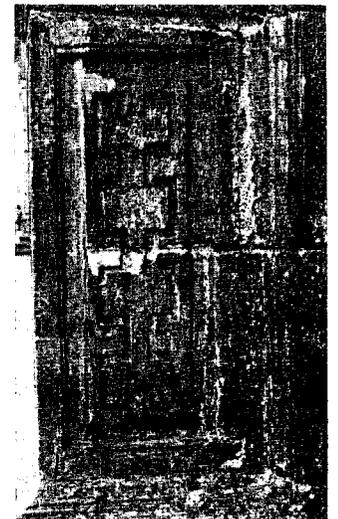
LÁMINA I:



1: Mapa.



2: Planta con "pelotilla"
(Foto: Mike Stuckart).

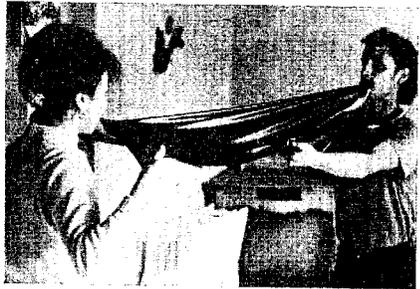


3: Rana. Portada capilla
del Sagrario. (Foto: Yo-
landa Mora de Jaramillo).

LÁMINA II:



1: Batida. (Foto: Y. M.
de J.).



2: "Templando"
(Foto: M. S.).



3: Tiñendo con óxido
(Foto: M. S.)

LÁMINA III:

1: Figura Quillacinga
(Foto: Y. M. de J.).

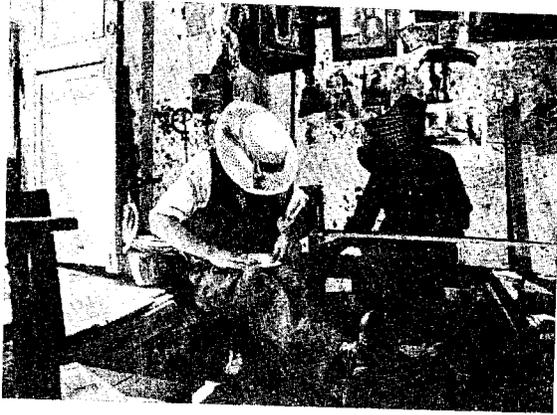


2: Figura Quillacinga
(Foto: Y. M. de J.).

3: Figura Quillacinga
(Foto: Y. M. de J.).



LÁMINA IV:



1: Cortando en tabla (Foto: M. S.).



2: Bordeando
(Foto: M. S.).

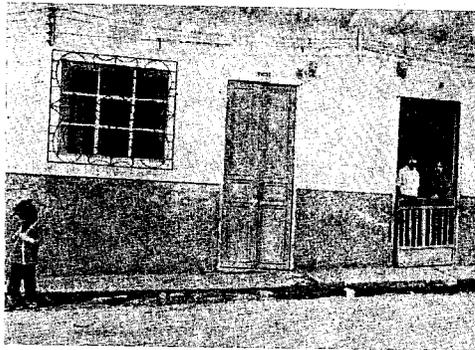


3: Interior de un taller (Foto: M. S.).

LÁMINA V:



1: Taller "tienda" (Foto: M. S.).



2: Taller (Foto: M. S.).



3: El taller sale al patio (Foto: M. S.).

LÁMINA VI:



1: Medio ambiente planta (Foto: M. S.).



2: Medio ambiente planta (Foto: M. S.).

LÁMINA VII:



1: Recolección barniz
(Foto: M. S.).



2: Recolección barniz
(Foto: M. S.).



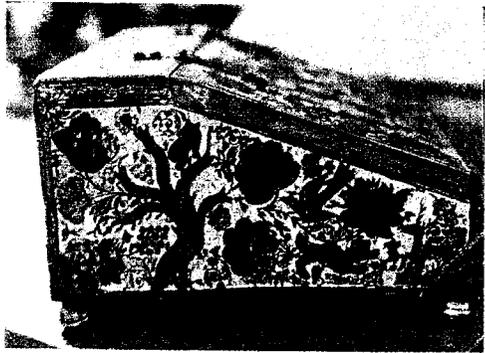
3: Recolección barniz
(Foto: M. S.).

LÁMINA VIII:

1: Tapa cofre siglo XVII.
Propiedad privada, Cuenca,
Ecuador. (Foto: Y. M. de J.).



2: Lado cofre siglo XVII.
(Foto: Y. M. de J.).



3: Interior mismo cofre
(Foto: Y. M. de J.).

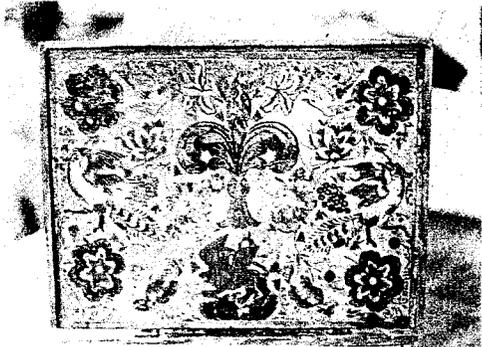
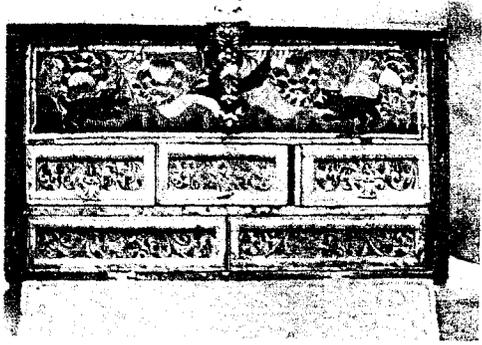


LÁMINA IX:

1: Interior cofre, al parecer contemporáneo del anterior. Regalo de Bolívar a Estanislao Vergara, 1828. Prop. Fam. Ortega Ricaurte, Bogotá (Foto: Y. M. de J.).



2: Interior del mismo cofre (Foto: Y. M. de J.).



3: Bargueño siglo XVIII.
Museo Colonial, Bogotá
(Foto: Y. M. de J.).

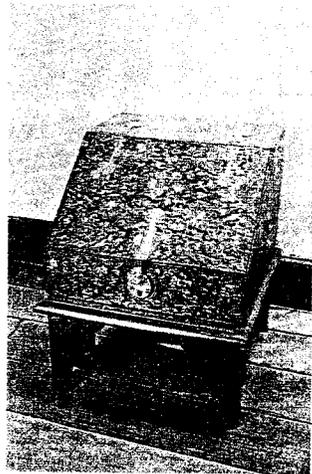
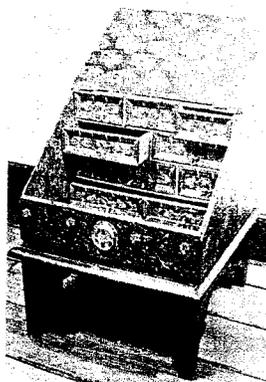
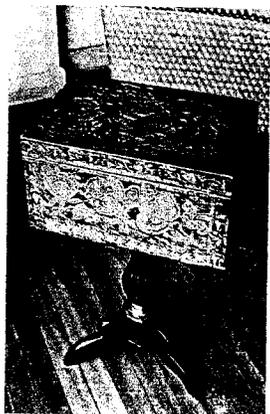


LÁMINA X:

1: Interior bargueño siglo XVIII. Museo Colonial, Bogotá (Foto: Y. M. de J.).



2: Costurero comienzos siglo XIX. Prop. Priv., Bogotá (Foto: Y. M. de J.).



3: Bandeja. 1ª mitad siglo XIX. Museo Zambrano, Pasto (Foto: Y. M. de J.).

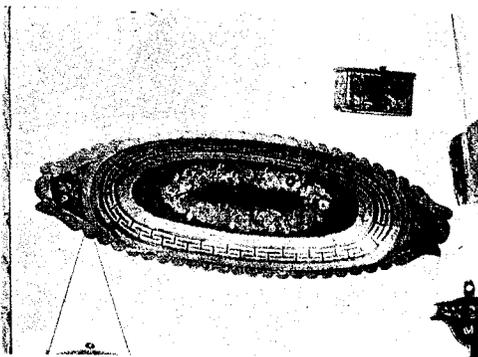
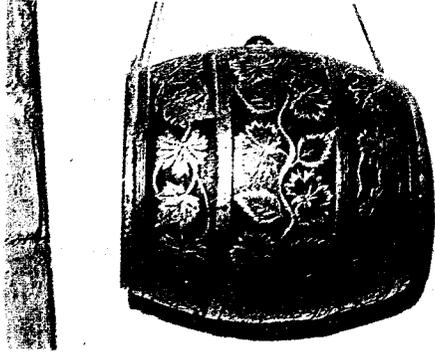
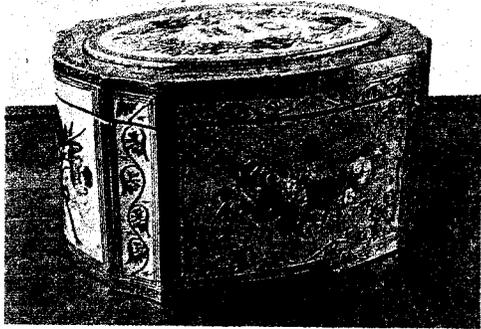


LÁMINA XI:

1: Barrilito. 1ª mitad siglo XIX. Museo Zambrano, Pasto (Foto: Y. M. de J.).



2: Cofre con iniciales. Medios siglo XIX. Prop. Priv. (Foto: Y. M. de J.).



3: Parte posterior cofre mediados siglo XIX. Prop. Priv., Bogotá (Foto: Y. M. de J.).

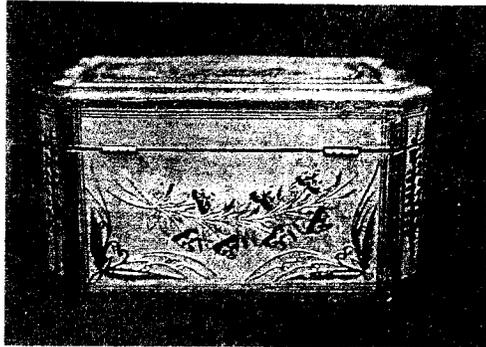
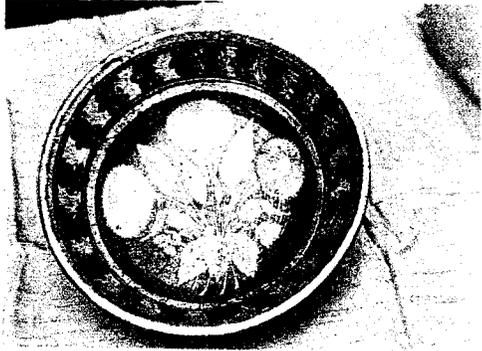


LÁMINA XII:

1: Plato fines siglo XIX.
Prop. Priv., Bogotá (Foto: Y. M. de J.).



2: Cofre fines siglo XIX.
Prop. Priv., Bogotá. (Foto: Y. M. de J.).



3: Detalle cofre fines siglo XIX (Foto: Y. M. de J.).

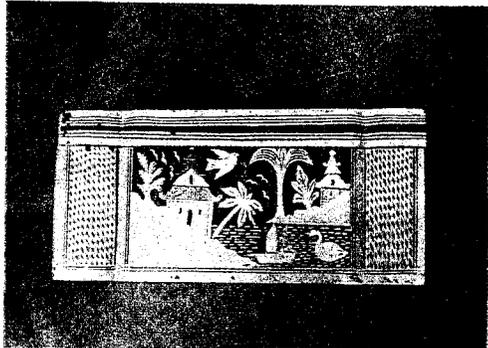
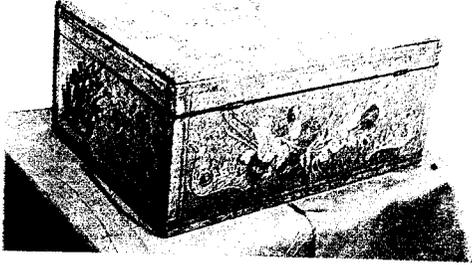
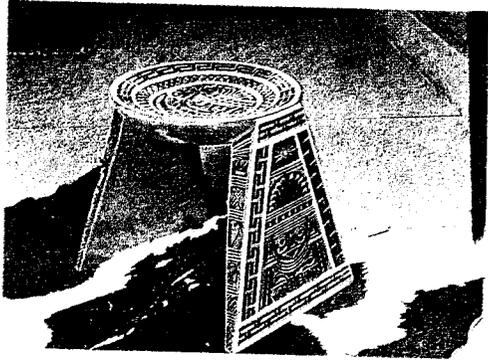


LÁMINA XIII:

1: Cofre comienzos siglo XX. Prop. Priv., Bogotá (Foto: Y. M. de J.).



2: Banquito con nueva temática y estilo (Foto: Y. M. de J.).



3: Mesita auxiliar con nueva temática y estilo (Foto: Y. M. de J.).

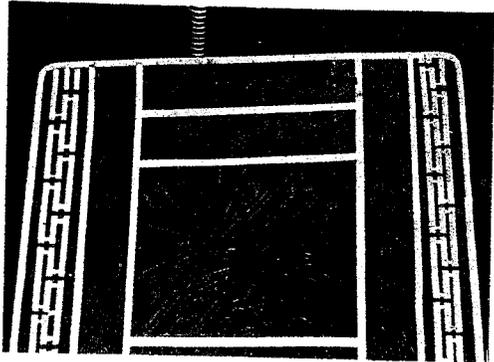
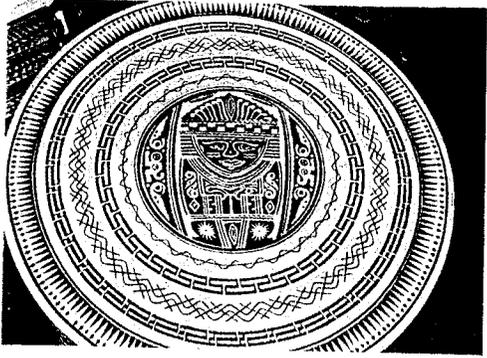


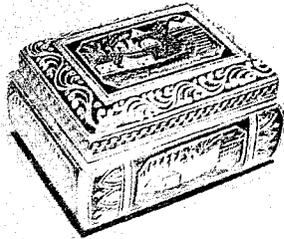
LÁMINA XIV:



1: Mesa B/N-crema
(Foto: Y. M. de J.).

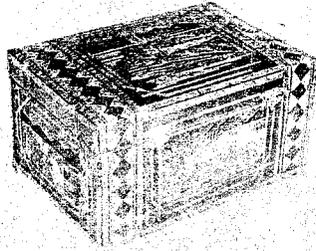


2: Mesa B/N-crema
(Foto: Y. M. de J.).

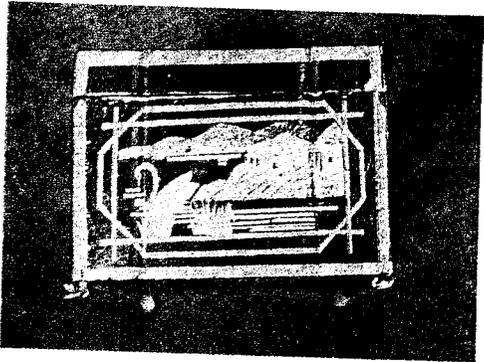


3: Cofre en "brillante"
(Foto: Y. M. de J.).

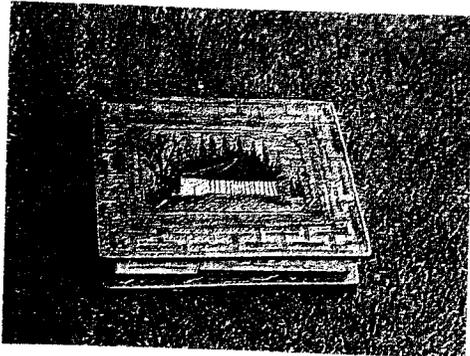
LÁMINA XV:



1: Cofre en "brillante"
(Foto: Y. M. de J.).



2: Detalle cofre anterior
(Foto: Y. M. de J.).



3: Fosforera en "brillante"
(Foto: Y. M. de J.).

LÁMINA XVI:



1: Temática naturalista
(Foto: M. S.).



2: Temática naturalista
con iniciales (Foto: M.
S.).



3: Temática naturalista,
esquemática, con iniciales
(Foto: M. S.).