



UNIVERSIDAD DE CUENCA

**FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE POSTGRADOS**

Maestría en Estudios del Arte

**“Interpretación aplicada desde la representación tridimensional
a escala de los elementos simbólicos y estéticos de los espacios
habitables del pueblo Kichwa Amazónico.”**

**Tesis previa a la obtención del título de Magíster en Estudios del
Arte,
mención Arte y Diseño.**

**Autor:
Carlos Julio Pesáñez Palacios**

**Director:
Arq. Gina Lobato Cordero**

Cuenca - Ecuador 2015

RESUMEN

El presente trabajo es un estudio y un análisis técnico y descriptivo de los elementos simbólicos en la vivienda y en la arquitectura tradicional Kichwa de la Amazonía Ecuatoriana. En este estudio se tomará conciencia de la cultura amazónica, sus ritos, costumbres, culturas, y en especial la cosmovisión y simbología que aglutinan las casas indígenas Kichwa. Veremos para ello, la implicación de las diferentes culturas en el mundo amazónico, y el comportamiento y la simbiosis que se produce en el encuentro de estos mundos.

Para conocer y plantear este trabajo ha sido necesario un acercamiento directo con la comunidad Kichwa, donde se ha tomado conciencia sobre el terreno de los elementos clave: simbología, prácticas ancestrales, entorno, viviendas, alimentación, caza, pesca, mundo farmacológico, etc.

Todo ello, nos ha permitido la elaboración de una maqueta tridimensional a escala, que evidencia la personalidad del pueblo Kichwa: su forma arquitectónica, su espacio, su visión arquetípica, sus aplicaciones prácticas y espirituales, su significado y su implicación cosmológica.

PALABRAS CLAVE: PUEBLOS AMAZÓNICOS, PUEBLO KICHWA AMAZÓNICO, VIVIENDA AMAZÓNICA, SIMBOLOGÍA INDÍGENA, CHAMANISMO, ARQUITECTURA INDÍGENA AMAZÓNICA,

ABSTRACT

The present work is a study and a technical and descriptive analysis of the symbolic elements in the housing and in the traditional architecture Ecuadorian Kichwa de la Amazonia. In this study one will be aware of the Amazonian culture, his rites, customs, cultures, and especially the cosmovision and symbology that agglutinate the indigenous houses Kichwa. We will see for it, the implication of the different cultures in the Amazonian world, and the behavior and the symbiosis that takes place in the meeting of these worlds.

To know and to raise this work has been necessary a direct approximation with the community Kichwa, where one has been aware on the area of the key elements: symbology, ancient practices, environment, housings, supply, hunt, fishing, pharmacological world, etc.

All this, it has allowed us the production of a three-dimensional model scale, which demonstrates the personality of the people Kichwa: his architectural form, his space, his archetypal vision, his practical and spiritual applications, his meaning and his cosmological implication.

KEY WORDS: AMAZONIAN PEOPLES, PEOPLE AMAZONIAN KICHWA, AMAZONIAN HOUSING, SHAMANISM, INDIGENOUS AMAZONIAN ARCHITECTURE.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

PORTRADA	1
RESUMEN.....	3
ABSTRACT.....	3
DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD	9
RECONOCIMIENTO DE LOS DERECHOS DE AUTOR	9
DEDICATORIA.....	11
AGRADECIMIENTO	11
INTRODUCCIÓN.....	13
CAPÍTULO I	17
ESTÉTICAS DEL MUNDO AMAZÓNICO.....	17
1.1 Cosmovisión amazónica, elementos generales	17
1.1.1 Breve visión de historia	17
1.1.2 Cultura	18
1.1.3 Nacionalidades Indígenas	19
1.1.4 Pueblos Indígenas.....	21
1.1.5 Comunidad Indígena	21
1.1.6 Territorio Indígena.....	22
1.1.7 Sumak Kawsay.....	23
1.1.8 Desarrollo lineal.....	24
1.2 Estudios sobre estéticas amazónicas	26
1.3 Viveros de castro y su mirada sobre el mundo amazónico	32
1.4 Estéticas caníbales.....	37
CAPÍTULO II	45
ESTUDIO DE LOS ESPACIOS HABITABLES	45
DEL PUEBLO KICHWA.....	45
2.1 Estudio estético de los Kichwa: elementos de análisis.....	45

2.2 La vivienda: construcción	49
2.3 La vivienda: símbolos	54
2.4 La vivienda: hombre, sociedad y naturaleza	56
2.5 La vivienda: centro ceremonial.....	59
CAPÍTULO III	63
ANÁLISIS Y REGISTRO SIMBÓLICO DE LOS ESPACIOS HABITABLES DEL PUEBLO KICHWA AMAZÓNICO DE ECUADOR	63
3.1 Prácticas culturales del pueblo Kichwa	63
3.1.1 La práctica cultural en la comunidad	63
3.1.2 La práctica cultural en el mundo vegetal	64
3.1.3 La práctica cultural en la relación con la naturaleza.....	66
3.2 Simbología de los espacios habitables del pueblo Kichwa	67
3.2.1 La cultura y el simbolismo en los espacios habitables	68
3.2.2 La semiótica y supersticiones Kichwa	71
3.2.3 Símbolos e iconos en los espacios habitables	73
3.2.4 Actividades de hombres y mujeres en el espacio habitable	74
CAPÍTULO IV	79
REPRESENTACIÓN TRIDIMENSIONAL A ESCALA	79
4. 1 Referentes estéticos	79
4.1.1 Atelier Dieter Collen	79
4.1.2. Bernd Grimm	80
4.1.3 Robert Endres Bamberg.....	81
4.1.4 Arq. Alberto Miranda Saona.....	82
4.1.5 Mateo López.....	83
4.1.6 Wolfgang Hannemann	84

4.2 Representación bidimensional y tridimensional.	85	Esquina visible a 90°	105
4.3 Maquetas.....	87	Escalones	105
4.3.1 Introducción a la maquetería.....	87	Superficies de rotación	106
4.3.1.1 Reseña histórica.....	87	Chapa metálica.....	106
4.3.1.2 Modelos	88	Polímeros termoformables	106
4.3.1.3 Funciones de los modelos.....	89	4.8 Maqueta tridimensional a escala. Vivienda Kichua ..	107
4.3.1.4 Escalas	89	4.8.1 Forma	107
4.4 Elementos básicos que se maneja en los modelos y maquetas	90	4.8.2 Función.....	107
4.4.1 Fases para la elaboración de maquetas	91	4.8.3 Construcción.....	107
4.4.1.1 Maquetas de concepto	91	4.9 Planos de los espacios habitables de la cultura Kichwa Amazónico	108
4.4.1.2 Maquetas de trabajo.....	92	4.9.1 Casa 1	108
4.4.1.3 Maquetas de ejecución.....	92	4.9.1.1 Documento gráfico	108
4.5 Clasificación de las maquetas	93	4.9.1.2 Proceso constructivo	118
4.5.1 Maquetas Topográficas	93	4.9.2 Casa 2	122
4.5.2 Maqueta de edificación.....	93	4.9.2.1 Documento gráfico	122
4.5.3 Maquetas de espacios interiores.....	94	4.9.2.2 Proceso constructivo	130
4.5.4 Maquetas de detalle	94	4.9.3 Consejos generales.....	132
4.5.5 Maquetas especiales.....	95		
4.6 Procesos constructivos para el desarrollo de modelos y maquetas	95	CONCLUSIONES.....	132
4.7 Técnicas y Materiales.....	96		
Madera balsa.....	98	RECOMENDACIONES	133
Procedimientos de corte:.....	99		
Papel y cartón.....	100	BIBLIOGRAFÍA.....	134
Cartón corrugado.....	101		
Cartón compacto	101		
Cartulina	102		
Papel	102		
Cartón pluma.....	102		
Bordes redondeados	104		
Dobles a 45 grados	105		

Yo, Carlos Julio Pesántez Palacios, autor de la tesis “Interpretación aplicada desde la representación tridimensional a escala de los elementos simbólicos y estéticos de los espacios habitables del pueblo Kichwa Amazónico”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

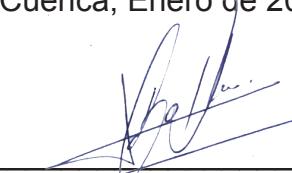
Cuenca, Enero de 2015



Carlos Julio Pesántez Palacios
C.I.: 0300773173

Yo, Carlos Julio Pesántez Palacios, autor de la tesis “Interpretación aplicada desde la representación tridimensional a escala de los elementos simbólicos y estéticos de los espacios habitables del pueblo Kichwa Amazónico”, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Magíster en Estudios del Arte. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, Enero de 2015



Carlos Julio Pesántez Palacios
C.I.: 0300773173

DEDICATORIA

Este trabajo de tesis de maestría dedico a mi Dios, a mis padres, en especial a mi madre quien con mucho cariño, amor y ejemplos ha hecho que sea una persona con valores y principios morales y éticos los que me permiten desenvolverme como docente, padre y profesional.

A mis Hijas que son la razón de mi vida y las que me empujan para alcanzar mis ideales, y dejar a cada una de ellas el ejemplo de superación y mostrarles que cuando se quiere alcanzar algo en la vida no hay ningún obstáculo que lo impida.

AGRADECIMIENTO

Sobre manera me complace a través de este trabajo agradecer a la Facultad de Artes de la Universidad Estatal de Cuenca y en ella a todos los docentes quienes con su profesionalismo pusieron en nuestras manos un bagaje de conocimientos que me permitieron enrumbarme en el duro camino de la investigación, en especial a la Magister Eliana Bojorque quien incondicionalmente me ha apoyado para salir adelante con este proyecto de tesis.

A mi Directora Arq. Gina Lobato quien ha sabido guiarme y brindar su tiempo para que este anhelo llegue a un feliz término.

Quiero hacer extensivo mi agradecimiento a los alumnos de la Escuela de Diseño de la Universidad de Cuenca, a Gabriel García quien apoyo en la recopilación de información en el trabajo de campo así como en la elaboración del documento gráfico, a Eduardo Pérez quien colaboró con la diagramación del documento final.

INTRODUCCIÓN

Los grupos y los pueblos indígenas del Amazonas han sido objeto de las imposiciones sobre los modelos de desarrollo moderno, en especial desde mediados del siglo XX hasta nuestros días. En Ecuador no fue menos en este estatus impositivo en sus Estados mono culturales que se han sucedido. Estas imposiciones han provocado importantes alteraciones en la praxis cultural del pueblo Kichwa amazónico.

Una nueva concepción sobre el trato y el respeto sobre la diversidad han comenzado a plasmarse en la realidad política de nuestro país. Aún hay nuevos retos que alcanzar, y el progreso imparable de las sociedades y de la tecnología hace que el modelo deba ser dinámico al mismo tiempo para no quedarse anclado en formulas y parámetros obsoletos en un corto plazo de tiempo.

Las relaciones armónicas entre los seres humanos, con sus diversas formas de ver y concebir el mundo que nos rodea, pasa por plantear nuevos enfoques de conceptos y de tratos, que involucren las diferencias culturales. Desde esta óptica y estos principios es el Sumak Kawsay se configura como el nuevo imaginario que da sentido y razón de ser al Estado Plurinacional de respeto y armonía entre los pueblos y las culturas.

Los mitos, las leyendas y tradiciones de los pueblos amazónicos nos muestran una parte muy importante de la riqueza cultural de éstos. La realidad mezclada con la superstición y la leyenda, nos está revelando la forma de vida de nuestros aborígenes, tan íntimamente ligada con la tierra, con la vida, la que además de proporcionarles su hábitat

natural, es para ellos junto con sus animales, ríos y bosques tupidos son su espíritu protector, su despensa, su farmacia, su fuerza y también su última morada.

Frente a este procesos “etnocida”, “un pueblo que pierde la memoria de su pasado, es un pueblo en extinción” (Valarezo, 2002), es necesario rescatar costumbres, tradiciones y los elementos simbólicos que hay en los detalles estéticos de la vivienda tradicional del pueblo Kichwa, para devolvernos como otras formas de pensar que nos permita vivir de una forma más cercana a la naturaleza.

A través de este trabajo veremos las costumbres y las tradiciones de los pueblos aborígenes amazónicos, en especial el pueblo Kichwa, y su conservación a pesar del tiempo y de la imposición tecnológica de esta Era Moderna.

Analizaremos la construcción de los hábitats kichwas, su arquitectura ancestral y compaginada con la realidad de su entorno natural, y veremos las intromisiones ajenas al mundo amazónico y como han evolucionado hasta nuestros días.

Así mismo, veremos la simbología y sus significados en las construcciones y su aplicación en los entornos arquitectónicos actuales. Veremos la orientación, la elección de las construcciones, los ritos chamánicos, la armonía cósmica con los elementos y con los espíritus.

El objetivo general será establecer el estado actual del pueblo Kichwa amazónico, sus costumbres, sus ritos, y en especial su arquitectura.

En cuanto a los objetivos específicos:

- Analizaremos los elementos simbólicos, estéticos y dispositivos de representación en espacios rituales y cotidianos del pueblo Kichwa;

- La influencia de otras culturas y su integración y

modelación (canibalismo cultural) en las prácticas autóctonas, como una forma de entender el mundo y su cosmovisión;

- Estudiar el diseño de la casa Kichwa con todo su bagaje étnico-cultural-cosmológico;

- Elaborar una maqueta de una maloca, construcción típica Kichwa.

Para ello analizaremos la estética en el mundo amazónico, su cosmovisión, los elementos generales que la conforman. Analizaremos la visión del Dr. Viveiros de Castro sobre el mundo amazónico y observaremos las evoluciones culturales que se producen y reproducen a través de varios autores, entre ellos el Dr. Manuel Villaescusa que tratan el concepto “caníbal” sobre la cultura.

Realizaremos un estudio sobre los espacios habitables del pueblo Kichwa, sus elementos estéticos, la construcción (arquitectura y elementos), los símbolos incorporados y la relación de la vivienda la sociedad Kichwa y la naturaleza que la envuelve. Y, veremos los aspectos ceremoniales de la cosmovisión en la vivienda.

CAPÍTULO I

ESTÉTICAS DEL MUNDO AMAZÓNICO

1.1 Cosmovisión amazónica, elementos generales

1.1.1 Breve visión de historia

Para comprender la cosmovisión amazónica, debemos empezar por dar una pincelada de carácter histórico para poder tener una dimensión completa.

Gonzalo Díaz de Pineda fue el primer español que ingresó al Oriente Ecuatoriano, en 1538 (Garcés Dávila, Alicia; 1992:59) y que fue repelido por los indígenas de Quijos. El español Francisco de Orellana en 1542, buscando el “País de la Canela”, fue el primer explorador europeo en recorrer el río Amazonas. Partió desde la ciudad de Quito y se introdujo por el río Napo hasta dar con el Océano Atlántico. Orellana informó a su regreso de que la zona del Amazonas estaba densamente poblada, sugiriendo niveles de población que exceden los que se presentan hoy en día.

Los primitivos habitantes posiblemente llegaron hasta las estribaciones de la cordillera oriental. Algunos grupos, como los Kichwa, debieron ingresar desde las tierras altas de la serranía huyendo de las guerras y la presión dominante de los incas, o simplemente buscaron un hábitat aceptable y seguro repoblando zonas vírgenes.

El territorio de la Amazonía fue poblado desde antes de la entrada de conquistadores y misioneros por co-

munidades indígenas que conformaron una compleja y diversa red de lazos que los comunicaba. Este espacio político de comunicación e intercambio fue a partir de la época colonial rápidamente manipulado por los holandeses y de manera paulatina destruido por los misioneros jesuitas que implantaron la ganadería extensiva y crearon las bases para la desaparición casi completa de los grupos ribereños y condujeron a la sedentarización de antiguos grupos nómadas, como es el caso de los guahíbo. (Arcila, González, & Salazar, 1999, pág. 25)

Este tránsito del nomadismo al sedentarismo destruyó la armonía social primigenia, y provocó profundas transformaciones en las actividades productivas y en la organización social de estos grupos étnicos.

“Antes de la conquista española los pueblos amazónicos mantenían estrechas relaciones con los pueblos de la sierra y de la costa. Las investigaciones arqueológicas y etnohistóricas permiten incluso proponer una continuidad cultural entre las tierras bajas y las altas”. (Copal, 1992, pág. 5).

Al contrario de lo que sostienen algunos historiadores, los pueblos amazónicos alcanzaron niveles culturales importantes y adaptados a un ecosistema frágil que consiguieron preservar durante cientos de generaciones.

“Hace cien años la Amazonía era un lugar fantástico. Recientemente descubierta por los europeos educados. En ese entonces los ríos eran navegados por botánico, biólogos y geógrafos que intentaban probar la teoría de la evolución de Darwin y Wallace”. (Mora, 2003, pág. 4). Desafortunadamente las selvas han sido víctimas de las talas indiscriminadas, en



especial desde el siglo XIX lo que ha reducido drásticamente su área.

Hay una urgencia internacional por entender la Amazonía y sus habitantes. El problema de dióxido de carbón, las alarmantes tasas de pérdida de biodiversidad, la necesidad de luchar contra nuevas enfermedades y la rápida transformación que está sufriendo la región son preocupaciones urgentes, pero aún más importantes es la que ésta puede ser nuestra última oportunidad de probar nuestra capacidad de ser humanos. (Mora, 2003, pág. 10)

El río Amazonas y su entorno forestal e hídrico juegan un papel muy importante en el equilibrio climático del planeta. La gran esponja amazónica de selva, absorbe grandes cantidades de carbono y es una gran reserva de agua dulce en el mundo. El drama del Amazonas vive unos momentos límite: por un lado, la sequía de los últimos años está poniendo en peligro a la flora, la fauna y a los habitantes ancestrales; y por otro, la desforestación imparable.

1.1.2 Cultura

Ecuador, es un país privilegiado, cuenta con una de las mayores diversidades étnicas del mundo. Hay una gran variedad de culturas en la zona amazónica. Núcleos humanos de lenguas y tradiciones que han logrado preservar a través de siglos de abusos y conquistas. En un primer momento fueron los incas, luego las exploraciones españolas y finalmente las

depredaciones forestales de empresas caucheras, petroleras y ganaderas, todas ellas de capital e intereses extranjeros carentes de sensibilidad y respeto por las culturas indígenas autóctonas. Milagrosamente, aún en la Amazonía de Ecuador existen pueblos que no han tenido contacto con el mundo «civilizado». Se los llama «pueblos no contactados». «El papel que puede desarrollar la Corte Penal Internacional en la lucha contra el exterminio de los pueblos no contactados, como sujeto garante de derechos y como sujeto disuasorio para los agresores, resulta trascendental». (Berraondo, 2006, pág. 38). En este sentido, Alberto Acosta, ministro de Energía en 2007, confirmó el respeto del gobierno sobre los derechos individuales y colectivos de los pueblos no contactados o en aislamiento, especialmente en su derecho a existir conforme a su propio patrón cultural.

Los pueblos ocultos en Ecuador son los restos de grupos indígenas amazónicos, antaño más numerosos, que por vivir en lugares remotos y casi inaccesibles de la selva quedaron, ya desde el tiempo de la Conquista, fuera del contacto con los conquistadores y también con los otros indios que se adaptaron, con mayor o menor resolución a la evolución de la zona. Para esos pequeños restos, el retramiento inicial se prolongó durante la posterior aparición de las naciones americanas y la organización de las mismas y no ha sido enmendado hasta hoy. (Cabodevilla, 2006, pág. 118; Arévalo Vizcaíno, 2009)

En el Ecuador habitan dos pueblos no contactados: los tagaeri y los taromenane que pueblan las tierras de los huaorani.

Estas gentes han conocido muy bien y conocen aún hasta hoy un remanente cierto de su cultura, a través de la colonización, la evangelización, y la invasión de sus tierras por las compañías petroleras, sus tradiciones siguen aún en nuestros días siendo fuertes y una buena parte de su patrimonio cultural está aún vivo. [...] La tradición oral tiene un rol de enseñanza de la cultura que es fundamental. (Ortiz V., 2012, pág. 6)

La supervivencia cultural, a pesar de las explotaciones petroleras se ha podido mantener. Para continuar preservando la cultura es necesario de que estos cuenten con territorios donde puedan vivir con libertad como lo han venido haciendo desde tiempos inmemoriales. Una parte intrínseca de las culturas amazónicas está en relación con el ambiente que las rodea, del cual se nutren.

Hay en la amazonia, varias lenguas en extinción en algunos casos solo existen pocas personas que las hablan. Con su desaparición no quedará ninguna huella de ellas, pero tampoco de sus culturas que quedarán en el olvido. [...] Si es lamentable que una especie animal o vegetal desaparezca, es igualmente lamentable la desaparición de una lengua, de tradiciones orales, culturales: mitos, relatos, bailes, organización social. (Krüger Castro, 2003, pág. 13)

Una parte integrante de un contexto cultural lo forma el idioma. Para evitar la desaparición se ha de hacer un estudio filológico de la estructura gramatical y sus componentes. Como expone el comentario de Krüger, hay lenguas que ya la

hablan muy pocas personas, por lo cual, se deberá hacer un censo minucioso de los integrantes de esas lenguas, con el fin de poder hacer un estudio recopilatorio, que salvaguarde su riqueza, que en el fondo también es la nuestra.

El conocimiento indígena de las plantas alimenticias es inmenso. Dentro de los sistemas de clasificación se describen no solamente especies, sino tipos y variedades dentro de cada especie. Por ejemplo, los quichuas del Napo reconocen alrededor de catorce tipos de Yuca. En un estudio realizado con indígenas huaorani se encontró que ellos recolectaban más de 45 plantas con fines alimenticios. En los sistemas indígenas de clasificación, las plantas medicinales son más abundantes que aquellas clasificadas en otras categorías. (Ortiz & Varea, 1995, pág. 40)

Por tanto, un elemento fundamental en el componente cultural, lo es también el aspecto nutricional y el aspecto farmacológico como característica de las culturas amazónicas. Destacar que no solo tiene una importancia por los nutrientes y las químicas para la salud, la cultura sobre la flora y la fauna es muy recurrida en los rituales y en el folcloró indígena, elementos trascendentales en los ritos religiosos y chamanísticos.

1.1.3 Nacionalidades Indígenas

En 1986 se constituyó la CONAIE (Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador). “La CONAIE es una organización Nacional que aglutina en su seno a las Nacionalidades, Pueblos, comunidades, Centros y



Asociaciones indígenas del Ecuador” (CONAIE, 2009, pág. 1). Esta organización se le atribuye la máxima representación de los pueblos en el Ecuador. Tiene como objetivo el “*lograr la unidad de las diversas organizaciones indígenas que aisladamente luchaban por sus derechos, así como para armonizar y compatibilizar las demandas históricas y la lucha frente al Estado Uninacional Ecuatoriano, sus gobiernos y autoridades de turno*”.

La nacionalidad indígena es un conjunto de pueblos milenarios anteriores y constitutivos del Estado ecuatoriano, que se autodefinen como tales, que tienen una identidad histórica, idioma, y cultura comunes, que viven en un territorio determinado mediante sus instituciones y formas tradicionales de organización social económica, jurídica, política y ejercicio de autoridad. (INEC, 2014, pág. 1)

Por tanto, una nacionalidad indígena es un pueblo reconocido como tal y que es parte constitutiva del Estado ecuatoriano, que tiene su propia identidad y diversidad cultural, y que su organización jurídica está conformada junto con la del Estado.

Estos pueblos se reconstituyen mediante su autodefinición, su autonomía organizativa, cultural y su política propia. Hereditariamente somos pueblos originarios y constituidos miles de años antes de la llegada de la invasión europea. En pleno siglo XXI, muchos pueblos indígenas se encuentran en proceso de extinción, por ejemplo los Eperas, Zaparas, entre otras. Además, no existen una investigación real sobre la vida y la existen-

cia de pueblos indígenas del Ecuador. (CONAIE, 2009, pág. 1)

La CONAIE intenta reivindicar la autonomía de las nacionalidades para que puedan tener su propia administración, se sienten herederos de los pueblos originarios que poblaron las tierras ancestrales antes de la arribada europea, e intentan conservar sus orígenes denunciando el peligro de extinción de alguna culturas como las mencionadas Eperas y Zaparas.

En los 114.418 km² de la Región Amazónica Ecuatoriana, existen 1.200 comunidades de base, pertenecientes a las diez nacionalidades: Achuar, Andoa, Cofán, Huaorani, Kichwa, Secoya, Shiwiar, Shuar, Siona y Zápara, asentadas en las provincias de Sucumbíos, Orellana, Napo, Pastaza, Morona Santiago y Zamora Chinchipe; con una población indígena aproximada de 200.000 habitantes.

La Amazonía ecuatoriana es una territorialidad en la cual milenariamente han habilitado nacionalidades y pueblos indígenas a quienes el Estado ecuatoriano reconoce y garantiza un corpus normativo por su condición de pueblos indígenas, además de las garantías contenidas en los instrumentos internacionales de derechos humanos y de carácter específico ratificados por el Ecuador. (Cabodevilla, 2006, pág. 133)

Las amenazas pueden venir de las políticas públicas sobre energía, económicas, ambientales o forestales. Entre sus prioridades, la Confederación tiene la defensa de los territorios ancestrales y su biodiversidad como premisas más importantes. El mayor número de territorios donde predomina

la población indígena, geográficamente, se encuentran ubicados en la Región Amazónica, le sigue la Sierra, y por último la Costa

1.1.4 Pueblos Indígenas

Podemos afirmar que los moradores originales en el Ecuador, se asentaron en éste territorio hace 13.000 años. El Ecuador es un Estado Pluricultural y Multiétnico, que, por precepto constitucional, debe respetar y estimular el desarrollo de todas las lenguas existentes en su territorio así como la identidad cultural de las nacionalidades que existen a su interior.

Los Pueblos Indígenas se definen como las colectividades originarias, conformadas por comunidades o centros con identidades culturales que les distinguen de otros sectores de la sociedad ecuatoriana, regidos por sistemas propios de organización social, económica, política y legal.

Las comunidades indígenas empezaron a organizarse como campesinos, pero desde los años ochenta, en lugar de establecer alianza con otros partidos políticos o formar parte de éstos, se han hecho representar a nivel nacional por sus propias organizaciones y con su propio movimiento social. El movimiento indígena logró su primar victoria política importante al negociar con el presidente del Ecuador la incorporación oficial y financiamiento de la educación bilingüe dentro del sistema de educación estatal. (Larrea, Montenegro, Greene, & Cevallos, 2007, pág. 13)

Ciertamente, la capacidad organizativa ha mejorado mucho y es muy efectiva. Su capacidad de movilización ha sido decisiva en la consecución de políticas sociales, en las decisiones de reformas agrarias, en la educación como indica Larrea, en la salud y en la lucha contra la indigencia.

En la última década del siglo XX, se formó el Movimiento de Unidad Plurinacional Pachakutik:

En 1996 el movimiento indígena formó el movimiento político Pachakutik que desde entonces ha logrado elegir a alcaldes, prefectos provinciales y congresistas, incluyendo el nombramiento de la primera mujer indígena, Nina Pacari, como vicepresidenta del Congreso Nacional, y durante la presidencia de Gutiérrez logró la designación de los primeros ministros indígenas. (Larrea, Montenegro, Greene, & Cevallos, 2007, pág. 15)

Su fortaleza política se vio reflejada en el papel que tuvo en el derrocamiento del expresidente Abdalá Bucaram, y su apoyo fue fundamental para la entronización del Presidente Lucio Gutiérrez en el 2002.

1.1.5 Comunidad Indígena

Para definir una Comunidad Indígena, es necesario que se aborden los aspectos culturales, lingüísticos, organizativos y normativos, ya que una comunidad indígena es un grupo de personas ubicadas en un territorio que posee desde tiempos antiguos, y donde se comparten cultura y tradiciones, que mantienen una organización basada en un sistema de cargos, que pueden o no hablar una lengua indígena y usar vestimenta tradicional, y que comparten una



cosmovisión heredada de sus ancestrales orígenes.

La Comunidad es un espacio social, creado por los seres humanos, involucra el espacio cósmico que comprende la dimensión natural y espiritual, o dicho de otra manera hace referencia a la interrelación humana que ocurre en un determinado territorio. El territorio a su vez comprende las esferas tierra, agua, selva, y espiritualidad. Todos estos comprendidos en una sola red de relaciones. (Calapucha Andy, 2012, pág. 35)

Portanto, la comunidad es el escenario físico-geográfico y simbólico donde se procesa la cultura y la cosmovisión de los pueblos amazónicos. Las dimensiones socio-culturales de las comunidades están basadas en la experiencia de sus miembros y se sustenta en el conocimiento antiguo y que puede llegar a tener normas jurídicas basadas en un derecho consuetudinario establecido por los usos y costumbres de sus integrantes que se transmite normalmente de manera oral de generación en generación.

1.1.6 Territorio Indígena

Aunque el marco constitucional de Ecuador, se reconoce como un Estado Plurinacional, todavía existe una cierta demanda indigenista y que no son plenamente articuladas en la práctica política, económica y cultural. La Constitución de Montecristi, en su Artículo 242, literal:

El Estado se organiza territorialmente en regiones, provincias, cantones y parroquias rurales. Por razones de conservación ambiental, étnico-culturales o de población podrán constituirse regímenes especiales. Los dis-

tritos metropolitanos autónomos, la provincia de Galápagos y las circunscripciones territoriales indígenas y pluriculturales serán regímenes especiales. (Asamblea Nacional, 2008)

El proyecto ambicioso de nuestra Constitución intenta fortalecer las nacionalidades indígenas para que estas se integren en una construcción social intercultural. Sin embargo, la actual coyuntura nacional, hace que esta realidad aún no se haya podido hacer realidad.

Estos pueblos han manejado milenariamente sus territorios, bajo el amparo de sus propias leyes, conocimientos y creencias tradicionales. La cercana relación de estos pueblos con el entorno natural donde se han desenvuelto, les ha permitido acumular un acervo de conocimientos y saberes, aportando en la conservación de la biodiversidad del bosque húmedo tropical, el mantenimiento de parte de la riqueza agroalimentaria del país, la medicina tradicional, y la transferencia de conocimientos sobre los principios activos de flora y fauna y sobre las funciones de los ecosistemas. (Ormaiza & Bajaña, 2011, pág. 1)

Por tanto, a pesar del espíritu vertido en la magna legislación de Ecuador, y de la interrelación entre el patrimonio cultural viviente que representa las comunidades indígenas, y sus áreas protegidas, el país carece aún de una categoría de conservación específica para ello. El apoyo estatal hacia la promoción y fortalecimiento de la diversidad cultural ha sido esporádico y escaso.

Para los pueblos originarios, el reclamo del derecho al territorio constituye su aspiración primordial. Territorio y cultura forman una unidad indisoluble en la medida en que el primero es el espacio donde se desarrollan las formas de vida, se acentúa el sentido de pertenencia y se despliega la cultura como factor diferenciador de los pueblos indígenas. Este elemento es precisamente el sustento conceptual para el reconocimiento del derecho de los pueblos indígenas a sus tierras en el derecho internacional. (Ormaza & Bajaña, 2011, pág. 1)

Esta aspiración primordial de los pueblos indígenas sobre sus territorios, se ven amenazados en el Ecuador por las actividades mineras, la explotación hidrocarburífera, la agricultura, y la tala de los bosques.

La creciente organización de las comunidades indígenas, son una esperanza ante la presión de los intereses capitalistas sobre esos territorios. Estas organizaciones están implantando iniciativas viables para mitigar el impacto, intentando fomentar el turismo ecológico y responsable, y los esfuerzos de reforestación y conservación a través de diversas actividades.

1.1.7 Sumak Kawsay

El Sumak Kawsay, o Suma Qamaña en aymara, significa: «buen vivir», pero la acepción más concreta es «vida en plenitud». Es la esencia de un discurso socio-político que abanderan los indígenas del continente sudamericano, con especial énfasis por los indígenas ecuatorianos y bolivianos. Engloba la personalidad de la vida de los pueblos indígenas con sus formas sociales y maneras de entender la naturaleza.

Los pueblos intentan armonizar las formas ancestrales de convivencia con la resistencia al capitalismo y modernidades que los intentan absorber.

El “buen vivir”, es otro de los aportes de los pueblos indígenas del Abya Yala, a los pueblos del mundo, y es parte de su largo camino en la lucha por la descolonización de la vida, de la historia, y del futuro. Es probable que el Sumak Kawsay sea tan invisibilizado (o lo que es peor, convertido en estudio cultural o estudio de área), como lo fue (y es) el concepto del Estado Plurinacional. (Dávalos, 2009, pág. 6)

Efectivamente, el peligro de que burócratas y tecnócratas se apropien y distorsionen el sentido original del concepto, está ahí. Los intereses económicos también son un peligro para este pensamiento social. Las recientes confrontaciones conceptuales sobre el problema «Yasuni-ITT», donde el país se enfrenta al reto de construir espacios de defensa y práctica del Sumak Kawsay, frente a los deseos de explotación petroleras y de descomposición del medio ambiente y de las sociedades indígenas que allí viven, es un ejemplo de los peligros que acechan.

Frente a estos peligros, está la defensa legal, donde en Ecuador el Sumak Kawsay está dentro del marco constitucional.

Es la primera vez que una noción que expresa una práctica de convivencia ancestral respetuosa con la naturaleza, con las sociedades y con los seres humanos, cobra carta de naturalización en el debate político y se inscribe con fuerza en el horizonte de posibilidades humanas. (Dávalos, 2009, pág. 6)



Podemos pensar, por tanto, que el Buen Vivir es un reto de cambio social expresado en un marco legal, que atiende las reivindicaciones, y visiones sociales de una parte de los ciudadanos ecuatorianos, que tienen los mismos derechos que cualquier otro ecuatoriano. La Constitución ecuatoriana hace hincapié en el goce de los derechos como condición del Buen Vivir y en el ejercicio de las responsabilidades en el marco de la interculturalidad y de la convivencia armónica con la naturaleza.

Hay que ver también la parte crítica a este concepto para tener una visión conceptual de todas las partes. Mónica Martínez cita a Andreu Viola:

Andreu Viola pone de manifiesto que a pesar de la gran popularidad que ha adquirido el concepto dentro y fuera del área andina, pocas son las monografías y los artículos que muestran la ancestralidad de esta filosofía indígena. Las obras más completas publicadas sobre estos principios son dos. Viola señala la «econofobia» de estas publicaciones, caracterizadas por su aversión a incluir datos sobre ingresos, producción o consumo familiar, su énfasis en la mistificación y en una visión romántica de lo indígena que lo asemeja a la imagen del «buen salvaje ecológico». (Martínez Mauri & Larrea Killinger, 2012, pág. 15)

En definitiva, el Buen Vivir ha servido para dejar de lado un desarrollismo exacerbado del que han sido víctimas las comunidades indígenas que Viola acusa de econofóbicas. Las tendencias político-económicas de los estados hasta la imposición del Sumak Kawsay estaban basadas en el único objetivo de alcanzar los crecimientos del PIB adecuados, sin

pensar en las consecuencias. El crecimiento como base del desarrollo social es una de las premisas fundamentales del neoliberalismo. Es un concepto hecho a la medida de las ilusiones y utopías del capitalismo voraz.

Nosotros somos ricos. Tenemos un territorio amplio. Tenemos una comida orgánica rica, que se cocina en leña. Tenemos una casa adecuada para que no nos dé mucho calor ni tampoco nos muramos en casas de zinc. Tenemos un aire limpio donde podamos respirar y perdernos en la naturaleza al sentarnos encima de una loma para mirar el canto de las aves, de los pájaros. Podemos andar descalzos y sentir a la madre tierra o la frescura de las hierbas. Podemos hacer muchas cosas. Y podemos vivir tranquilos. (Gualinga, 2010, pág. 1)

El Sumak Kawsay es por tanto, desde una perspectiva indigenista, como aquella filosofía de vida de los indígenas basada en la búsqueda y el mantenimiento de la armonía con la comunidad y con los demás seres de la naturaleza, y que tiene tanto un plano de aspiración vital como otro de cotidianeidad vital.

1.1.8 Desarrollo lineal

Con el fracaso del modelo de desarrollo lineal donde todo fue medido en términos puramente económicos, el indigenismo en sintonía con el discurso de la riqueza de los pueblos, se ha ido imponiendo como una alternativa. Se descubrió, entonces, un potencial de desarrollo desconocido o desdeñado anteriormente.

Ahora la cultura india no se veía como el obstáculo principal para el desarrollo, sino como su principal recurso para un desarrollo integral. El Etnodesarrollo, significa, no una alternativa tecnológica romántica, o una propuesta de ahorro en inversiones, sino la posibilidad de abandonar los modelos homogeneizadores de desarrollo, que avasallan y someten la diversidad, en beneficio de modelos plurales capaces de proyectar toda la capacidad social del trabajo humano para un futuro más justo. (Fernández Fernández, 2012, pág. 1)

Durante las décadas de los setenta y ochenta, tras la caída de los conceptos liberales, se produjo un cambio de los conceptos hacia un indigenismo que Fernández llama etnodesarrollo. En esa época los procesos de reformas agrarias en los países latinoamericanos evidenciaron que no se habían solucionado los problemas de las poblaciones indias, sino más bien al contrario, habían quedado más pobres. Se volvieron a considerar las prácticas agrarias y las organizaciones tradicionales para el sostenimiento como alternativas a la situación frustrante que habían dejado a la población indígena.

El desarrollo lineal se ha fundamentado en los preceptos de civilización (cultura/no cultura), progreso (avance/retraso), pobreza (rico/pobre), modernidad y globalización. Conceptos que han sido puestas en medio de las sociedades indígenas, para adjetivarlas como primitivos, salvajes, obstáculos del desarrollo, haciendo creer que no existe sino una sola forma de "salvarse", es decir, aceptando los patrones culturales de occidente y renunciando los elementos constitutivos de un

pueblo como: la historia, las costumbres, las tradiciones locales, el territorio, entre otros. En este contexto, la resistencia era y "es" vista como un acto insurgente y en consecuencia los pueblos fueron permanentemente amenazados o destruidos. (Calapucha Andy, 2012, pág. 39)

Tanto en la fórmula liberal pura, como en los pensamientos liberales socialdemócratas, han sido los postulantes de sustentar el erróneo sistema de mercado, sostuvieron que la economía de mercado es la mejor forma de economía posible o más perfecta. Se impuso entonces un pensamiento único, como indica Calapucha, en que capitalismo y democracia perfecta eran lo mismo.

Durante los últimos cincuenta años, la política convencional del neoliberalismo ha alentado y justificado la eliminación de los productores de alimentos de pequeña escala y de las personas indígenas que viven de la tierra tanto en los países desarrollados como en desarrollo. Este proceso de socavar y eliminar de los productores de alimentos de pequeña escala se vincula con la expansión de un modelo de desarrollo que ve a las comunidades agrícolas e indígenas al margen de la modernidad. (Pimbert, 2006, pág. 2)

Las trasformaciones productivas derivadas de una mayor demanda de productos naturales ha provocado la necesidad de nuevos territorios antes ignorados por el mercado mundial. Las poblaciones asentadas en estos territorios, en particular los indígenas antes ignorados se han visto desbordados y en la obligación de desplazarse.



La nueva política global impuesta por el consenso de las democracias imperantes, asume que los estados nacionales son un obstáculo para la libre disposición de los recursos.

Luego, los agricultores y los pueblos indígenas son vistos como residuos de la historia, personas cuya desaparición es inevitable. Este proceso, que comenzó en los países industriales, se ha expandido más recientemente a la agricultura y comunidades indígenas de los países en desarrollo junto con la adopción de políticas económicas neoliberales. (Pimbert, 2006, pág. 2)

El capitalismo exacerbado ha generado niveles de pobreza y exclusión social sin precedentes en todo el mundo y en especial en Hispanoamérica. La población indígena se vio afectada, en la medida en que sus recursos naturales: petróleo, agua, minerales, madera, etc. eran enajenados, provocando como respuesta el reinicio de una resistencia secular, que en estos tiempos, y por su fuerza, se aplicaba en vano.

1.2 Estudios sobre estéticas amazónicas

Las manifestaciones estéticas del arte amazónico son muy extensas. Desde el grafismo, la pintura corporal, el arte cerámico, los rituales y las danzas, estas manifestaciones artísticas presentan paralelismos con otros pueblos nativos de la región.

Las culturas andinas se gestaron a través de milenios y poseen una cosmovisión propia en la que existen valores trascendentales, muchos de los cuales se enca-

maron en el arte precolombino y otros se mantienen vigentes en las manifestaciones de la cultura material y espiritual del hombre andino actual. (Ullauri, 1993, pág. 10)

Durante más de quince mil años, los pueblos que han habitado en estas tierras han acumulado sabiduría en el manejo de la alimentación, la salud y la estética. Hasta la mitad del siglo XX habían aprovechado los recursos naturales, sin llegar a impedir la regeneración natural del bosque primario en todas las regiones. Actualmente, en la Costa y en la Sierra, apenas queda algo de bosque primario. Las políticas económicas extractivistas son las responsables de esta tragedia nacional. Aun las Islas Galápagos están amenazadas.

Toda cultura tiene su propia visión del mundo. Esto es, conceptos básicos sobre el espacio y el tiempo, religiosidad (deidades), valores éticos y estéticos. Las manifestaciones culturales de los pueblos indígenas, contienen su propia concepción del mundo y de la estética, expresada fundamentalmente en el arte. (Ullauri, 1993, pág. 54)

Como comunicador humano, el arte en sus múltiples posibilidades de manifestación es una vía de expresión. Y no solo es un elemento comunicador y de transmisión de inquietudes, sino que también es un fin en sí mismo, como fuente personal de satisfacciones y bienestares. La expresión artística alcanza su máximo valor como instrumento para conocerse a sí mismo, precisamente por aunar en una experiencia única e irrepetible los aspectos personales e íntimos con los factores sociales y culturales.

Por otro lado, el arte indígena ha representado también la resistencia a las potencias colonizadoras que oprimieron a la población, no solo físicamente, sino también intelectualmente imponiendo sus doctrinas y creencias religiosas:

La descripción de la historia de un movimiento de resistencia religiosa contribuirá también, al mismo tiempo, a esclarecer aquella historia de la cultura indígena de la época colonial, mantenida hasta ahora en silencio. Describir la historia de los pueblos indígenas como una odisea de opresión, explotación y dominación que se extiende hasta el presente, implica que se los esclavice y subyugue por segunda vez, ya que esta perspectiva les niega la expresión de su historia cultural, estructurada de manera autónoma y las utopías autóctonas que comprende. (Robr, 1997, pág. 42)

La obstrucción de las religiones foráneas, unas veces introducidas por medio de buenas intenciones de colaboración, y otras impuestas a la fuerza, crearon un ambiente sumergido de resistencia, y de volver a las antiguas creencias en los momentos posibles. Este espíritu resistente se ha ido transmitiendo de manera hereditaria por las generaciones de artistas y de las expresiones artísticas de los nativos.

Se ha venido negando a las culturas autóctonas el reconocimiento de su carácter genuino y diferente. Equivocadamente se denominan a las manifestaciones culturales indígenas "folklore ecuatoriano", "artesanías ecuatorianas", "arte popular ecuatoriano". Las culturas

indígenas en buena medida, han conservado su singularidad frente a la presión de la cultura hispánica por más de 500 años. Hasta hoy hay códigos culturales autóctonos poco permeables a los de origen español. La imposición de patrones ajenos llega a la población indígena en diversas formas: prohibiciones religiosas, consignas políticas, clases escolares, medios de comunicación colectiva, etc., y son un desafío a su identidad. (Almeida, Arrobo Rodas, & Ojeda, Autonomía indígena: frente al estado nación y a la globalización neoliberal, 2005, pág. 29)

Efectivamente, de forma residual, las maneras de imposición perduran aún después de haberse emancipado el país. La conciencia de una cultura propia es en sí un acto liberador, significa vencer el prejuicio de superioridad de la cultura de la nación opresora sobre la de las nacionalidades oprimidas. Las culturas indígenas han cedido parte de su personalidad artística ante una cultura dominante, antes por los españoles, y posteriormente por la cultura urbana, ajenas al concepto indígena amazónico. La destrucción no ha sido completa dado que se han conservado las lenguas, las formas sociales, la tradición oral, los ritos ancestrales, la medicina natural y las creencias cosmogónicas del universo amazónico.

A medida que se profundiza la conciencia de la dominación y la opresión, el aprecio de los indígenas por su cultura se va fortaleciendo: surge el orgullo nacional y el entendimiento de que no hay culturas superiores ni inferiores, sino que todas representan sistemas equivalentes, más o menos desarrollados históricamente; que las culturas indígenas han sido desvalorizadas por la acción de los



colonizadores, misioneros, educadores y políticos.

El complejo de arte inferior, por tanto, ha sido eliminado de las conciencias indígenas tras la concienciación de que las expresiones fueron suplidas por otras ajenas a las autóctonas. Esto ha fortalecido el carácter del “yo indígena” y ha dejado paso a las expresiones de siempre con sus simbolismos, liberadas de las estéticas urbanas racistas y prejuiciosas, actualmente predominantes.

No es tampoco fácil establecer la frontera entre el indio permitido y el indio cooptado o simplemente comprado por los grupos de poder. En todos los países hemos visto esos cambios de dirigentes que, a la larga, se pasan al bando contrario y provocan divisiones dentro de la organización, arrastrando consigo a algún grupo. (Albó, 2008, pág. 271)

En referencia a este comentario, la penetración petrolera en las zonas amazónicas y su problemática desatada, son un buen ejemplo. Esta es otra forma de penetración intelectual urbana, que invade las conciencias indígenas, y que conviene estar prevenidos para poder combatirlo adecuadamente.

Las formas de manipular pigmentos, plumas fibras vegetales, arcilla, madera, piedra y otros materiales confieren singularidad a la producción amerindia, diferenciándola del arte occidental, así como de la producción africana o asiática. Por lo tanto, no se trata de un único “arte indígena”, sino de diversos “artes indígenas”, ya que cada pueblo posee particularidades en su manera

de expresarse y de conferir sentido a sus producciones.
(Sánchez, 2010, pág. 67)

Por tanto, las fuentes artísticas amazónicas tienen sus propias peculiaridades y formas de expresión, que se desmarcan de las producidas por el arte asiático o europeo. Es una estética con su personalidad autóctona. Expresiones plasmadas en las máscaras, flechas, pintura corporal, escultura, mantos, y sin olvidarnos de la danza y la música. Algunas habilidades artísticas, obviamente, se han perdido:

El grupo Omagua más próximo a los Andes, tenían estrechos contactos comerciales con los Quijo de la montaña ecuatoriana. Estos últimos eran reconocidos como grandes orfebres. Los Omagua-Yeté obtenían de ellos joyas de oro (que impresionaron a los españoles por su tamaño y arte) a cambio de oro en polvo y otros productos amazónicos. Cuando los Quijo fueron incorporados a la vida virreinal el arte de la orfebrería pasó a ser monopolio de los españoles, y con ello cesó el intercambio de joyas entre los Quijo y los Omagua-Yeté. Sin embargo, sus relaciones comerciales fueron mantenidas a través de otros y a veces nuevos productos. (Santos, 1994, pág. 11)

La adquisición de piezas de oro, provocó la desaparición de numerosas obras de arte indígena. Estas obras eran adquiridas por los europeos y luego las fundían para su transporte y utilización mercantil. No se apreciaba el arte, tal como se hace ahora, no fue patrimonio de los españoles, fue una manera de pensar y de actuar propias de la época y de la cultura occidental de aquella época. Otras

invasiones, más al norte, se realizaron por anglosajones, tradicionalmente más agresivos y, como consecuencia, actualmente no solo no queda nada del arte nativo, a no ser que se obtenga por excavaciones arqueológicas, sino que etnográficamente, no queda ningún ser vivo, y mucho menos alguien que represente el arte heredado de esos indígenas.

Durante la colonia solo se reconoció en América la condición de artistas a los que copiaban fielmente modelos europeos. Los remanentes del arte indígena permanecieron así sumergidos durante siglos, sin que se apoyara y ni siquiera permitiese su renacimiento, cual semillas que esperan pacientemente el tiempo de su germinación. Ese tiempo puede ser ahora, aunque claro que las condiciones materiales de vida de dichos pueblos no crean un clima propicio para tal desarrollo.
(Accornero, 2010, pág. 42)

La expresión actual no tiene las mismas ataduras de entonces, y la libertad de realizar obras que subyacen en la cultura redimida es posible. Una mirada interior del indígena será necesario para luego ofrecerlo al mundo. De otra manera será un arte esclavo de los modos y las corrientes “económicas”, que no artísticas, que estén en boga en ese momento. Los intereses económicos son un nuevo peligro de la expresión y la estética indígena amazónica.

Cuando la economía tradicional de las comunidades se enfrentó a la economía de mercado, comenzó un proceso que está llevando a la desaparición de los sistemas tradicionales. En un primer momento, la economía comunal trata de adaptarse a las condiciones que se

imponen desde afuera; mientras en las comunidades se comercia solo un excedente, el efecto modificador del mercado es atenuado por las normas tradicionales de la comunidad. Sin embargo, éstas no pueden mantener por mucho tiempo esa modificación y tienden a decaer frente a la potencia del dinero y a las necesidades productivas y de consumo que genera el mercado.
(Sánchez, 2010, pág. 130)

El capitalismo, por tanto, es un gran peligro para la expresión estética libre de los indígenas. El mercado impone sus gustos, y prioridades y fuerza a los creadores a ceder ante las propuestas ajenas. El arte y su estética se llenan entonces de los tópicos que encuadran a cada cultura estigmatizando las expresiones.

Pero el arte indígena también ha evolucionado en ciertas estéticas modernas. La falsa visión de un arte folclórico, puede inducir a pensar que es un arte estanco en un tiempo y en una visión de la naturaleza. Entre estas estéticas modernas ha destacado el naif salvaje, o también arte pop amazónico. Es un movimiento artístico contemporáneo que surgió en Iquitos a finales del siglo XX. Se caracteriza por un intenso cromatismo influido por la psicodélica ayahuasca.

En las fotografías de Guadalupe Miles hay ausencia de kitsch. Que es precisamente lo que abunda y redonda en Recuerdo de Iquitos. La tierra de La Tigresa de Oriente, se convierte en el escenario que da cuenta de la hibridación de formas de uso y consumo culturales. Color, mucho color para acentuar la apropiación y resignificación del encuentro de oriente y occidente. Del chamán amazónico y la iconografía cristiana; de la

danza ancestral y el pop de rancio sabor plástico. La polifonía de la diferencia en la amalgama del pastiche cantando a coro: Iquitos es una fiesta. En Iquitos todo el año es carnaval. (Boito, Toro, & Grossi, 2011, pág. 123)

Originalmente, es un arte mural, aunque se fueron apropiando de la estética otras expresiones como la fotografía y el grabado. En ellos se muestra de forma colorida la cultura amazónica. Se inició en las zonas suburbanas de Iquitos de manera espontánea, no existían escuelas de arte, ni mercados artísticos en la zona.

El principal abanderado de esta tendencia, es el fallecido Pablo Amaringo, sanador y chaman amazónico que deslumbró con sus pinturas:

En 1985 se conoce en Pucallpa con el antropólogo colombiano Luis Eduardo Luna que adelantaba allí un proyecto de etnobotánica y quien le sugiere un proyecto editorial para dar a conocer su pintura y que se convertiría en el libro "Ayahuasca Visions. The religious iconography of a peruvian shaman" (Visiones de la Ayahuasca: Iconografía religiosa de un chamán peruano). Allí, cada una de las imágenes impresas, en una edición de buena calidad, va acompañada de una explicación de la simbología de sus elementos: espíritus de la naturaleza, propiedades de las plantas y árboles, tipos de rituales. (Palo Santo, 2010, pág. 1)

La fusión de esta nueva tendencia impregnada de amazonismo, de las plantas medicinales, de mensajes ancestrales de las costumbres de los pueblos que habitan la

selva, está viva en estas pinturas de Pablo Amaringo. Ejerció como sanador y curandero tradicional y aprende algunos tipos de terapéutica y el uso de plantas medicinales, etc. En 1977 abandonó su vocación de chamán y se dedicó a la pintura. *"la ayahuasca no es algo para jugar. Incluso puede matar, no porque sea tóxica en sí misma, sino porque el cuerpo puede no ser capaz de soportar el reino espiritual, las vibraciones del mundo espiritual". (Palo Santo, 2010, pág. 1)*. Este conocimiento de las plantas y del uso de algunos alucinógenos, demuestra que el arte y la estética amazónica se nutren de sus propios elementos, y símbolos ancestrales. La estética puede ser nueva, pero la esencia nace de las mismas fuentes de siempre.

Otro exponente importante del arte pop amazónico es Lu Cu Ma (Luis Cueva Manchego)

se trata de un pintor tropical, un tipo que llevó el barrio y la cárcel a niveles de arte, un hombre que dibujó a 'Cristos' llorando, serpientes devorando ex presidentes corruptos, 'Saritas Colonias', cerros San Cosme, sangre, muerte y dolor durante sus 27 años en prisión. Es un ex reo que se convirtió en ícono de lo popular. Un hombre que cambió la violencia por el arte. En el lienzo. Lu.Cu. Ma. es un loco, explosivo pero también muy riguroso con su trabajo: pinta de cuatro de la mañana a cuatro de la tarde. Es un artista puntual que respeta sus horarios. (Correo, 2013, pág. 1)

En el arte pop visual, Amazónicos se divide en dos categorías: los trabajos diurnos tienen colores consistentes y completos; y el nocturno, las más atractivas, están pintadas con el material fosforescente, a menudo tomando formas

infinitas como un conjunto de luces de neón que brillan bajo la luz o de noche negro simple. En la actualidad, varios artistas participan en la decoración de la arquitectura popular de la ciudad de Inquitos, como cabañas y palafitos en zonas como el distrito de Belén como forma de expresión artística y la influencia cultural.

Pero si hay una expresión estética que destaca por su vistosidad y policromía, es la pintura corporal.

Por lo que se refiere a la pintura corporal, ésta también es sumamente rica en decoración geométrica. Las representaciones sobre objetos utilitarios predominan las decoraciones en combinaciones bicromáticas, que contrastan con las representaciones de combinaciones policromáticas y polimateriales (plumas, nácar, elementos de procedencia vegetal y animal, etc.) de las pinturas corporales. (Taylor A. , 2009, pág. 2)

La agresión cultural no ha tenido tanta influencia en este tipo de arte, siendo actualmente una de las expresiones indígenas más importantes y a la que mejor ha resistido a la ocultación. Está sumamente difundida entre los grupos amazónicos. Las pinturas consisten mayoritariamente en patrones geométricos no figurativos.

Es importante remarcar que la pintura corporal no es considerada sólo una mera decoración, sino que siempre está vinculada con nociones de identidad y, más generalmente, con el status ontológico del sujeto portador. Asimismo, y más allá de esto, la pintura corporal también afirma el status de los sujetos. Por ejemplo, la

pintura de guerra de la Amazonia describe a los portadores como seres que tienen una corporeidad animal, como el hecho de considerar un guerrero como un depredador no humano. (Taylor A. , 2009, pág. 3)

También pueden representar estados de salud. Entre los jíbaros pintan la serpiente o sus escamas cuando alguien es picado por estos reptiles. Las imágenes se extienden más allá de la piel, ofreciendo los mismos motivos entre las vasijas de cerámica, o los cestos. Para comprender todo esto, es remarcable añadir que para los indígenas amazónicos todos los seres y los sujetos, todos los seres animados (sean animales, vegetales o humanos), incluyendo espíritus, lucen pintura corporal aunque los hombres no nos percatemos de ello.

Muchos pueblos indígenas de Sudamérica usan la pintura corporal como decoración y por otros motivos. El tinte rojo (conocido como urucum) se hace con semillas del arbusto de annatto. Los indígenas lo usan para teñir cosas como hamacas y cestas, así como su piel. También se usa como colorante en la industria alimentaria. Muchos pueblos indígenas del Amazonas hacen pintura negra de la planta del genipapo. Algunos también usan carbón vegetal. El negro puede usarse para mostrar hostilidad. (Herrero, 2011, pág. 1)

El reportaje fue filmado por la periodista Herrero sobre los pueblos no contactados de Brasil, Ecuador y Perú. Denota una conexión, un parecido con las pinturas corporales de otros grupos indígenas conocidos y adaptados. Lo cual da a entender que las costumbres que no han sido aculturizadas ni



sometidas, continúan perviviendo con fuerza. Para apreciar imágenes del reportaje, ver Anexo 1.

1.3 Viveros de castro y su mirada sobre el mundo amazónico

Eduardo Batalha Viveiros de Castro, es un brasileño nacido en Rio de Janeiro en 1951. Antropólogo y profesor en el Museo Nacional de la Universidad Federal de Río de Janeiro. Ha publicado numerosos libros y artículos que se consideran importantes en la antropología brasileña y la etnología americanista, entre ellos: *Desde el punto de vista del enemigo: la humanidad y la divinidad en una sociedad amazónica*, *Amazonia: Etnología e Historia Indígena*, coeditor con Manuela Carneiro da Cunha, y *A inconstancia da alma selvagem e outros Ensaios de Antropología* (“*La inconstancia del Alma salvaje y otros ensayos sobre antropología*”). Impartió clases en la École des Hautes Études en Sciences Sociales, de la Universidad de Chicago y en la Universidad de Cambridge. Su principal contribución es el desarrollo de la idea de perspectivismo amerindio.

Etnólogo americanista, obtuvo su doctorado en Antropología en la Universidad Federal de Río de Janeiro (UFRJ) en 1984, y un posdoctorado en la Universidad de París X en 1989. Es profesor de etnología en el Museo Nacional de la UFRJ desde 1978, miembro del equipo de investigación en etnología americanista del Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) de Francia desde 2001 y Profesor Simón Bolívar de Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Cambridge. Entre 1999 y 2001 fue director de investigación en el CNRS,

y profesor visitante en las universidades de Chicago (1991 y 2004), Manchester (1994), San Pablo (2003) y Minas Gerais (2005-2006). (Katz Editores, 2011, pág. 1)

Viveiros ha sido influido por uno de los padres de la etnología americanista, Paul Rivet (1876-1958), un erudito francés que luchó contra el racismo y el fascismo en Sudamérica. Su trayectoria científica y su pensamiento tuvieron repercusiones en el entrenamiento de sus discípulos y alumnos en el Instituto Etnológico Nacional que formaron la primera generación de antropólogos en Colombia.

Viveiros de Castro obtuvo el premio a la mejor tesis de doctorado en ciencias sociales en 1984, la Medalla de la francofonía de la Academia Francesa (1998), el Premio Erico Vanucci Mendes (2004) y la Orden Nacional al Mérito Científico de Brasil en 2008. Ha publicado más de cien artículos científicos y numerosos libros. Sus trabajos recientes proponen una reflexión sobre la constitución de las colectividades amerindias, con un enfoque en el que se confrontan filosofía y antropología. Su teoría sobre el “perspectivismo amerindio” ocupa un lugar central en la reflexión etnológica contemporánea. Metafísicas caníbales (Katz editores, 2010) es su primer libro traducido al español. (Katz Editores, 2011, pág. 1)

Perspectivismo amerindio se refiere a una perspectiva que tiene como sus principales proponentes antropólogos Eduardo Viveiros de Castro y Phillippe Descola. Se trata de la redención de los numerosos aspectos propios de las cosmologías de los pueblos amerindios, se pueden

clasificar en base a dos premisas: en primer lugar, el mundo está poblado por muchas especies de seres (incluidos los no humanos) dotado de conciencia y la cultura; En segundo lugar, cada una de estas especies se ve a sí mismo y las otras especies de manera bastante peculiar: cada uno ve a sí mismo como un ser humano, ya todos los demás como no humano, es decir, como especies de animales o espíritus.

Esta resistencia del perspectivismo amerindio a los términos de nuestros debates epistemológicos pone en entredicho la solidez y posibilidad de extrapolación de las divisiones ontológicas que los sustentan. En particular, como muchos antropólogos ya han concluido la distinción clásica entre Naturaleza y Cultura no puede emplearse para explicar aspectos o ámbitos de cosmologías no-occidentales sin someterla antes a una crítica etnológica rigurosa. (Viveiros de Castro, Perspectivismo y multinaturalismo, 2004, pág. 37)

La comprensión de cosmologías no occidentales nos obliga a poner la sospecha sobre las categorías que organizan nuestra forma de pensar y se convierten en realidad inteligible. Con la perspectiva relativista, la antropología comenzó un movimiento importante y continuo en el cuestionamiento del etnocentrismo. Una de las consecuencias del relativismo en antropología era el multiculturalismo, que rompe con el ideal de la evolución, la afirmación de que todos los grupos humanos comparten una naturaleza biológica común, por lo tanto, no es posible clasificar la programación intelectualmente o sociedades culturalmente.

Todo ser al que se le atribuye un punto de vista será sujeto, espíritu; o mejor, ahí donde estuviere el punto de vista, estará también la posición de sujeto. Lo mismo que nuestra cosmología construcciónista puede resumida en la fórmula saussureana: el punto de vista crea el objeto (siendo el sujeto la condición originaria fija de donde emana el punto de vista), el perspectivismo amerindio procede según el principio de que el punto de vista crea el sujeto; será sujeto quien se encuentre activado o “accionado” por el punto de vista. (Viveiros de Castro, Perspectivismo y multinaturalismo, 2004, pág. 51)

Desde esta óptica, por tanto, los sujetos no-humanos quedan situados en la perspectiva morfológica y cultural de humanos. Esto es lo que sienten los chamanes. La espiritualización simbólica de los animales implica su hominización y culturalización imaginarias. Es un carácter antropocéntrico del pensamiento indígena donde todo aquél que entra en su comprensión queda humanizado. Entonces, los animales no dejan de ser sujeto para pasar a tener humanidad sino que son humanos porque son sujetos potenciales. *“Esto equivale a decir que la Cultura es la naturaleza del Sujeto; es la forma por la cual todo agente experimenta su propia naturaleza”*. (Viveiros de Castro, Perspectivismo y multinaturalismo, 2004, pág. 52)

Es decir, mientras que la sociedad occidental considera que todas las personas tienen la misma naturaleza (o la biología) y difieren en sus cultivos (o esencias), la mayoría de las sociedades indígenas de América tiene un punto de vista contrario: sus sociedades están compuestas por seres



que compartir una espiritualidad (cultura / naturaleza), pero difieren en sus cuerpos (naturaleza / biología).

Para la etnología amerindia, la recuperación de la historia ha significado un giro esencial en las interpretaciones sobre la delimitación de los grupos étnicos y ha dejado claro no solo que las asociaciones humanas que comparten universos culturales no son cerradas, sino que el contacto interétnico es y ha sido un componente fundamental de su composición. Se ha abierto igualmente la vía para una reflexión todavía más intrínseca al debate antropológico, centrada en los límites sociales de la condición humana, y que han contribuido decisivamente a resituar el lugar del ser humano en estas sociedades por encima de la división occidental entre naturaleza y cultura. (Ventura Oller, 2010, pág. 142)

Por tanto, si queremos conocer con rigor las ideologías sociales de los pueblos indígenas, se deberá analizar con perspectivismo antropológico. Los tsachilas constituyen un grupo étnico ubicadas en Santo Domingo. Debido a su costumbre de pintarse cuerpo y cabellos de rojo con achiote, se les conoció como colorados en tiempos de la Colonia.

El chamanismo amazónico puede definirse como la habilidad que tienen ciertos individuos de cruzar deliberadamente las barreras corporales y adoptar la perspectiva de subjetividades o específicas, con miras a dirigir las relaciones entre éstas y los humanos. Viendo a los seres no-humanos como éstos se ven (como humanos), son capaces de asumir el papel de interlocutores activos en el diálogo transespecífico, además son

capaces de volver para contar la historia, algo que los legos difícilmente pueden hacer. Si el “multiculturalismo” occidental es el relativismo como política pública, el perspectivismo chamánico amerindio es el multinaturalismo como política cósmica. (Viveiros de Castro, Perspectivismo y multinaturalismo, 2004)

Se propone, por tanto, una forma distinta de percibir conceptualizar y describir el medio, la humanidad, el mundo sobrenatural a partir de una forma de relación diversa, en que el análisis de las cosmologías de las sociedades amazónicas, incluye la noción clave del perspectivismo. Los chamanes viajan al mundo de los espíritus y cuando vuelven explican las vivencias.

“Con palabras usuales, me aplastaría sobre las cosas, con palabras torcidas, las rodeo y las veo claramente”. Hay, sin duda, aquí un juego en que el lenguaje, en su propio registro, expresa la incertidumbre de la percepción alucinatoria. Pero también existe la conciencia de una relatividad de la “verdad de la relatividad” (y no la relatividad de la verdad). (Carneiro da Cunha, 1998, pág. 1)

Carneiro propone que la tarea del chamán, en lugar de buscar la coherencia interna del discurso, hay una tentativa de reconstrucción de lo sentido-trance, estableciendo relaciones, descifrando y describiendo lo vivido. Los chamanes amerindios pueden traducir porque pueden disponer de distintos puntos de vista relativos; y ello es posible porque tienen esta capacidad, que les es exclusiva,

de viajar a otros mundos, donde sin esta visión perspectiva no podrían ir, cerrándose así el círculo.

Viveiros hace una clara distinción del Animismo con el Naturalismo:

En nuestra ontología naturalista, la articulación sociedad/naturaleza es natural: los humanos son organismos como los otros, cuerpos-objetos en interacción “ecológica” con otros cuerpos y fuerzas, regulados todos por las leyes necesarias de la biología y de la física; las “fuerzas productivas” utilizan las fuerzas naturales. Solo pueden existir relaciones sociales, es decir, relaciones contractuales o instituidas entre sujetos, dentro de la sociedad humana. Sin embargo, y este es el problema del naturalismo, ¿en qué medida son esas relaciones “no-naturales”? dada la universalidad de la naturaleza, el estatuto del mundo humano y social es profundamente inestable, y como muestra nuestra tradición, permanentemente oscilante entre el monismo naturalista y el dualismo ontológico naturaleza/cultura. (Viveiros de Castro, Perspectivismo y multinaturalismo, 2004, pág. 47)

Animismo, es un concepto que define la creencias en las que tanto objetos (útiles de uso cotidiano o bien aquellos reservados a ocasiones especiales) como cualquier elemento del mundo natural (montañas, ríos, el cielo, la tierra, determinados lugares característicos, rocas, plantas, animales, árboles, etc.) están dotados de alma y son venerados o temidos como dioses. Para Viveiros, el animismo y naturalismo son estructuras asimétricas y metonímicas. En

el modo animista, los humanos y animales se encuentran inmersos en el mismo medio socio-cósmico, en la ontología naturalista el ejemplo es inherente a la naturaleza. “*Para el animismo el polo no marcado es la sociedad, para el naturalismo, la naturaleza: estos polos funcionan, respectivamente y contrapuestos, como el momento de lo universal de cada modo*”.

El etnocentrismo es la actitud o punto de vista por el que se analiza el mundo de acuerdo con los parámetros de la cultura propia. El etnocentrismo suele implicar la creencia de que el grupo étnico propio es el más importante, o que algunos o todos los aspectos de la cultura propia sean superiores a los de otras culturas. Desde esta perspectiva Viveiros escribe:

Los indígenas, igual que los invasores europeos, consideraban que solo el grupo al que pertenecían encarnaba la humanidad, los extranjeros estaban al otro lado de la frontera que separa a los humanos de los animales y espíritus, la cultura de la naturaleza y la sobrenaturaleza. La oposición naturaleza/cultura, origen y condición de la posibilidad de etnocentrismo, aparece como un universal de la apercepción social. En resumen, la respuesta a la pregunta de los investigadores españoles era afirmativa: los salvajes, realmente, tienen alma. (Viveiros de Castro, Perspectivismo y multinaturalismo, 2004, pág. 49)



Algunos autores se han sumado al concepto de multinaturalismo, aparte de Viveiros, Da Matta, y Seeger:

El concepto de multinaturalismo indígena, de acuerdo con el cual una persona contiene muchas naturalezas diferentes, mientras que la naturaleza humana es solamente una, y solo aquella que en ese caso se da como intersección. El multinaturalismo encuentra correspondencia en una etnicidad múltiple. Una sociedad indígena amazónica crea en su interior (con concepto no-occidental de persona) un mundo siempre nuevo de contrapuestos y aliados, al dividirse continua y diferenciadamente a sí misma e intercambiar identidades. (Münzel, 2007, pág. 336)

Dimensión que permite pensar las acciones evocadas en la praxis de la estética de alteridad amerindia como formas y figuras de la representación multinatural del contacto con la alteridad del cosmos, que constata el hecho de que la etnografía de la América indígena está poblada de referencias a una teoría cosmopolítica que describe un universo habitado por distintos tipos de actuante o de agentes subjetivos, humanos y no-humanos.

De este modo la estética amerindia, expone la materialización de la remoción ontológica de la presencia (singular, comunitaria), inaugurando una relación de alteridad multinatural con la materia del cosmos; de ahí su carácter cosmopolítico y anárquico, que desajusta los tiempos de la aparición y la presencia de lo humano, al provocar una remoción del ser en la representación antropológica, impulsada por la praxis de una antro-

pología caracterizada por ser la teoría-práctica de la descolonización permanente del pensamiento que hace posible una apertura del horizonte humanista. (Madroñero, 2012, pág. 111)

Por tanto, hay una reflexión sobre lo que implicaría la asunción de las consecuencias de una política de alteridad. Como planteaba Aristóteles en la Política, al mencionar que el demos es moldeable, susceptible de una configuración estética. Ethos de lo humano y lo otro del ethos que expone lo humano, en tanto demos, en tanto ethos y en cuanto al poder que esto conllevaría. La apertura de la paradoja de la ontología de alteridad, provocaría esta transformación perspectiva que al pensar la vida y el ethos diseminado de la misma, desde el multinaturalismo de la relación con lo otro, o desde la relación de alteridad de la diáspora, deconstruyen la estructura de una cosmovisión.

La revaloración del impacto de la conquista me parece perfectamente justo, pero la consecuente victimización de las poblaciones indígenas puede causar una visión degeneracionista de los grupos actuales, que les niega cualquier capacidad da autodeterminación histórica y, en el límite, puede desembocar en la absurda conclusión de que las sociedades contemporáneas, siendo no representativas de la plenitud original, son descartable, esto es, pueden ser asimiladas por la sociedad nacional sin mayores pérdidas para la humanidad. (Viveiros de Castro, 2006, pág. 341)

Por tanto, si la dialéctica etnográfica tiene sus peligros, no se puede despreciar el riego inverso, es decir, el de una perversión arqueológica fruto de un victimismo exacerbado, justo ahora que hay un momento de reflexión nacional, en el que los pueblos nativos vienen utilizando su unión histórica con el pasado para reafirmar su presencia en la escena política mundial.

1.4 Estéticas caníbales

El concepto caníbal tiene una conceptualización profundamente prejuiciosa. El canibalismo es el acto o la práctica de alimentarse con miembros de la propia especie. Es decir, seres humanos que consumen congéneres.

El término deviene de una deformación de la palabra caníbal, que significa osado, audaz en el idioma taino. Para los nativos caribeños la palabra identificaba a los extranjeros y para los europeos “comedor de carne humana”.

Una de las sociedades que más desarrollaron esta práctica fue la de los guaraníes, que lo practicaban con fines religiosos, bajo la creencia de que era una forma de adquirir ciertas capacidades y aptitudes de la víctima. “Los múltiples perfiles del canibalismo en la Amazonia se ligan a aspectos concretos de la cosmovisión indígena y variarán en diferente grado según cada grupo y su elaboración heurística”. (Vacas Mora, 2008, pág. 1)

En el mundo maya: Los motivos de antropofagia son varios, pero según fuentes, los mayas practicaron solamente la antropofagia ritual. Esta se practicaba solamente en el campo religioso. Se trataba de absorber la esencia espiritual del difunto. Aunque los mayas en-

cerraban y engordaban a sus prisioneros en las jaulas para que aumentara el volumen de la carne e incluso esta carne vendían en el mercado, se trataba solamente de la antropofagia ritual. Es decir, los prisioneros morían en un ritual sacrificatorio. La carne humana se comía cruda, hervida o asada. (Herudková, 2011, pág. 23)

Es un ejemplo de que el canibalismo no tenía una función nutritiva o gastronómica. No era así, había una razón místico-religiosa, en que la muerte representaba la absorción por parte del vivo, de sus cualidades. Había una transformación de cuerpo y de la vida, una metamorfosis cósmica del ser.

En la Sierra de Atapuerca (España) está la excavación arqueológica más importante de Europa. Se han hallado los restos más antiguos del Homo Sapiens. Se ha descubierto que practicaban el canibalismo para evitar la competencia por el territorio.

Según el paleontólogo Eudald Carbonell, codirector del proyecto Atapuerca, la antropofagia no era un acto puntual, sino repetitivo en la especie, como un canibalismo cultural, el más antiguo del que se tenga conocimiento. El hallazgo, publicado en la revista Current Anthropology, está avalado por diversos miembros del Instituto Catalán de Paleocología Humana y Evolución Social. (Zito, 2014, pág. 1)

Hace 800.000 años, Atapuerca era un cruce de caminos entre el norte de la Península Ibérica, y el Estrecho de Gibraltar. Era un ecosistema con muchos recursos. Los homo sapiens que habitaban la zona, practicaban el



canibalismo para evitar la competencia, lo hacían para reforzar su posición económica.

Según el experto, el abismo entre el Homo antecessor y el hombre actual es mínimo dentro del proceso evolutivo de la especie; quizás por ello hay rasgos culturales que predominan. Aseveró que los sistemas de competencia se han ido heredando, y desde un punto de vista moral, el canibalismo cultural evidencia que hay comportamientos humanos cuestionados por éticas y morales, pero que han formado parte de la evolución de la especie. (Zito, 2014, pág. 1)

Tal vez, entonces, si no hay una gran diferencia entre aquellos salvajes antiguos y las personas actuales, el sentido caníbal está en nuestro interior, en nuestra forma de pensar, y en nuestro comportamiento. El mismo sentido de protección, de economía, de supervivencia, se remueve en nuestro comportamiento, en la actualidad no en un sentido gastronómico, pero sí en un aspecto cultural, o diría de otra manera, en un aspecto creativo-cultural.

Las cosmologías amazónicas presentan un cosmos organizado a partir de relaciones predadoras que se derivan en la captura de nuevas redes de parentesco. Estas formas ontológicas de organización cósmica observan distintas realidades relacionadas entre sí por una interminable cadena trófica. Cada muerte es una transformación que inicia, según los casos, una nueva existencia, idéntica a la anterior o un renacimiento como una categoría distinta de ser. En torno a un imperecedero ciclo predatorio, las diferentes sociedades del Amazonas

han construido un modelo sociocultural que ajusta las relaciones entre los diversos seres considerados como vivos; relaciones estas que marcan todo lo que existe con un carácter presa/predador. (Villaescusa, 2006)

El fin caníbal de nuestros indígenas amazónicos, no era, por tanto, el comer, el saciarse, dado que el ecosistema amazónico es suficientemente nutritivo, para no necesitar de retroalimentarse con la misma especie, su fin tenía una proyección cosmológica, de ciclo natural de transformación.

Esta forma amazónica relacional de predación infinita se halla también entre dioses y otros seres de capacidades sobrehumanas. En el comienzo los humanos (bïde) y los dioses (Maï) vivían todos juntos. Los dioses mäi, recibían a los espíritus de los difuntos del grupo bïde. Tras superar los peligros del camino a los estratos superiores del cosmos donde estas divinidades residían, los dioses escrutaban el aspecto del recién llegado. Si no mató en vida, su apariencia será la de un humano y los dioses procederán a comerse el alma en un festín caníbal. Luego de haberla devorado, los mäi vomitan lo deglutiido, acto inverso a la ingestión y de potente simbolismo en la Amazonia.

Es común entre los participantes plantearse durante la sesión y en los días siguientes a ella el tema de las adicciones. La intención terapéutica del ritual y los efectos psicoactivos de la poción hacen que las personas se enfrenten a sus hábitos malsanos y deseen erradicarlos o al menos reducirlos. Frecuentemente estos aspectos negativos de la vida del individuo se simbolizan en el vómito, representando éste una liberación de esos contenidos. (Villaescusa, 2006, pág. 1)

De este reverso de la alimentación, del vómito resultante surge un nuevo māi. Consumando el proceso metamórfico inherente al consumo predatorio, surge un nuevo ser más perfecto.

Sin embargo, si el fallecido sí hubiera asesinado en vida, en la guerra o en la caza, los dioses al recibir su fuerza anímica observarían en él un semejante, un māi “contaminado” con la esencia del asesinato, la persona que mata también se transforma por el hecho de hacerlo. Matar y morir son dos caras de un mismo proceso, el cual desencadena un fenómeno similar.

La transición de un universo a otro conlleva mutación, renovación o muerte, procesos que convierten el organismo en un pasaje procesador de sustancias. Un tránsito transformador que conecta el cuerpo con su entorno en una indisociable relación de espacios. Cada inspiración liga la interioridad corporal con el espacio externo, así como cada espiración vincula el exterior con el interior. Respiración, alimentación, defecación, eyaculación, sudoración, el brotar de la sangre... Ambos espacios, indisociablemente unidos, inician una relación fluida, constante, la cual deviene en transformación y cambio. (Vacas Mora, 2008, pág. 1)

Se debe entender el cuerpo como algo más allá de lo biológico, es un lugar de percepción y organizador de perspectivas. Es un sustrato en continua construcción donde reposa la memoria de lo que fue y contiene la esencia de lo que será.

El cuerpo del ser puede hacerse visible a través de sistemas simbólicos como la decoración del cuerpo y el alimento. Uno puede volverse otro con alteraciones físicas como la enfermedad o la descentralidad o por cambios emocionales como la jaguarización. (Viveiros de Castro, 1996, pág. 1)

El movimiento, entonces, no solo ocurre con la muerte, sino que también en los acontecimientos que marcan el antes y el después de un ser humano. La transformación del Yo en el devenir de los acontecimientos. La metamorfosis definitiva está en la muerte, pero en el transcurso de la vida también existen las transformaciones. Y aquí estriba la riqueza de la personalidad, en su evolución y transformación, en el afuera y el adentro, en el ir y devenir cósmico.

Desde el mismo momento que el cuerpo del occiso comienza a ser cortado y fragmentado para su consumo se inicia un lento proceso de separación y alejamiento de su condición humana, marcada por su forma exterior sensible, y con ella de la sociedad de la que es miembro. (Vacas Mora, 2008, pág. 1)

La muerte así, es un acto de transformación, es un ciclo predatorio que tiene como objetivo la ruptura definitiva del otro anterior. El óbito es un hecho integrador que convierte la fatalidad del hecho en una necesidad social, en una virtud del indígena amazónico. “*La muerte de propios y ajenos produce un devenir*”.



El pensamiento caníbal tiene entre sus ejes fundamentales, la comprensión de la lógica interna de la cultura dominante, necesitamos conocer sus mecanismos inherentes de funcionamiento, la calidad de sus abstracciones, las tendencias invasivas que no dejan lugar a salvo. Este entendimiento debe incluir la visualización de los límites, fallas, fracturas del pensamiento occidental. Más aún aproximarse a aquellas posiciones que ponen en jaque los mecanismos de producción y reproducción de los conocimientos y los valores occidentales, desgarrando la densa trama del poder. (Rojas Reyes, Baudrillard o el reverso del canibalismo, 2013)

La comprensión lógica de la cultura amazónica, sus mecanismos propios, su lógica y sus abstracciones. Debemos, por tanto, reconocer sus puntos inherentes, sus fallas y sus fracturas, para encontrar su esencia cultural.

Las estéticas caníbales son perspectivistas. Esta primera afirmación que sirve como base y punto de partida requiere de una serie de clarificaciones y desarrollos para su plena comprensión. No se trata de un enfoque cognoscitivo, sino de ubicarnos en el plano ontológico. Es una perspectiva ontológica; esto es, realmente existente y no solo un artificio de los procesos del conocimiento. Por lo tanto, la denominación de estética perspectivista no se refiere a un modo de representación sino a su forma de ser. Se quiere enfatizar en que no pertenece a la esfera del conocimiento sino que es un modo de darse de lo real. (Rojas Reyes, 2014, pág. 1)

No tiene que ver con las teorías expresivas, porque el arte no es una expresión que se vuelca sobre la realidad, sino que es una expresión subjetivizada que interfiere en la creatividad de una manera relativa a la visión y el pensamiento y no al objeto en sí mismo. El arte muestra la forma de expresión posible o imposible de las subjetividades.

Desde “*las intuiciones*” occidentales esto es contraintuitivo, choca contra lo que estamos acostumbrados a pensar y a creer: hay una estética, que determina los regímenes de sensibilidad, de lo que se desprenden las artes en su variedad. La verdad de la obra de arte estaría en su estética.

Así esta estética perspectivista es una estética relativista, porque sus dos extremos son funciones de la sensibilidad, del modo de aprehensión de la realidad, que es lo que constituye lo social –y uno de sus productos: el arte- Lo que somos se define por el modo de aprehensión de lo real; y a esto le denominamos perspectiva. (Rojas Reyes, 2014, pág. 1)

El cuerpo del arte está formado de intercambios. No hay dos funciones de producción y percepción pública. La producción artística es la producción de un intercambio. La obra de arte, por tanto, es el carácter objetivo de ese intercambio.

En este contexto, los debates propuestos por Jean Baudrillard nos resultarán útiles, no tanto por aquello que propone, sugiere o dice, sino porque es un síntoma exquisito de la quiebra de la razón occidental. Si el pensamiento caníbal intenta reconstruir la lógica cultural del capitalismo tardío, las teorías de Baudrillard muestren

en su máximo esplendor y con toda la ironía, las contradicciones, irracionalesidades de la razón occidental, además de abrirse a otras tradiciones del saber, como las gnósticas y maniqueas, que están detrás de la razón posmoderna, aunque oculta en los planos subterráneos. (Rojas Reyes, Baudrillard o el reverso del canibalismo, 2013, pág. 1)

Jean Baudrillard fue ampliamente reconocido por sus investigaciones en torno al tema de la hiperrealidad, particularmente en una sociedad como la estadounidense. De acuerdo con sus tesis, Estados Unidos ha construido para sí un mundo que es más «real» que Real, cuyos habitantes viven obsesionados con la perfección, evitar el paso del tiempo y la objetivación del ser. Aún más, la autenticidad ha sido reemplazada por la copia (dejando así un sustituto para la realidad), nada es Real, y los involucrados en esta ilusión son incapaces de notarlo.

Si el pensamiento caníbal intenta reconstruir la lógica cultural del capitalismo tardío, las teorías de Baudrillard muestran en su máximo esplendor y con toda la ironía, las contradicciones, irracionalesidades de la razón occidental, además de abrirse a otras tradiciones del saber, como las gnósticas y maniqueas, que están detrás de la razón posmoderna, aunque oculta en los planos subterráneos. Por eso, se ha elegido este enfoque que toma a Baudrillard como el reverso del pensamiento caníbal. Sin embargo, hay que introducir un giro en su pensamiento, tal como insistía Husserl, en el sentido de que la crisis no era de la ciencia o el conocimiento en general sino la crisis es de la ciencia europea. (Rojas

Reyes, 2013, pág. 1)

En este caso, podemos interpretar el pensamiento de Baudrillard de manera extrema, de lo que pasa en el Mundo Occidental y que lleva al vaciamiento, a su “agujero negro”, que denso, pleno de gravedad, por su acumulación capitalista, devora todo lo que hay a su alrededor, incluidas las bondades con las que construyeron su estado de bienestar y sus democracias fatuas.

En América Latina en donde la realidad es tan brutal, por la pobreza, desempleo, marginalidad, inseguridad junto a la ansiedad de modernidad, la relación entre lo real y su doble tiene que ser redefinida. ¿Cómo se expresan estos vínculos problemáticos entre la promesa de futuro y la fatalidad del destino que nos impone el capitalismo tardío vistos desde América Latina? (Rojas Reyes, 2013, pág. 1)

La globalización ha producido un contagio en nuestro mundo. Nada ha escapado de ella. Las estrategias fatales del Mundo Occidental han producido un efecto igual y devastador en nuestro continente.

Sin-estesias –escrito de este modo para diferenciarlo tanto de las sinestesias como de la estética romántica– que expresa la producción de estéticas que si bien implican a varios sentidos, no colapsan en un solo objeto o en una unidad, sino que funcionan como principio de proliferación (Deleuze) de cúmulos de sensaciones novedosas. (Rojas Reyes, Sin-estética, 2013, pág. 1)



Sin embargo, hace falta introducir el concepto de estética que se propone desde las estéticas caníbales: rebasamiento del plano del arte o de su referencia a la belleza, la ampliación del campo de la estética a otros campos como el diseño –y por tanto, la relación entre economía política y estética- y, de manera especial- la inclusión de la sensibilidad y la imaginación. Estética: sensación, sensibilidad, imaginación.

El término “sin-estética”, se vuelve necesario introducirlo en la elaboración de una estética caníbal. Da cuenta de unos nuevos procesos que se incorporan a esta denominación, y donde anuncian una producción y de productos que surgen de esta estética caníbal.

Una asimilación conjunta o interferencia de varios tipos de sensaciones de diferentes sentidos en un mismo acto perceptivo, obran como distorsiones de la percepción, en la que se mezclan diversos sentidos. Y también, en sentido contrario, se produciría una “sin-estesia”, que expresaría la producción de estéticas, donde si bien se implican varios sentidos, no colapsan en un solo objetivo, sino que funcionan como principio de proliferación de cúmulos de sensaciones novedosas.

Sin embargo, hace falta introducir el concepto de estética que se propone desde las estéticas caníbales: rebasamiento del plano del arte o de su referencia a la belleza, la ampliación del campo de la estética a otros campos como el diseño –y por tanto, la relación entre economía política y estética- y, de manera especial- la inclusión de la sensibilidad y la imaginación. Estética: sensación, sensibilidad, imaginación. De este modo, sin-estesias sería el conjunto de fenómenos estéticos que se originan en una nueva experiencia, que si bien se

originan en un mismo punto, inmediatamente se abren en abanico, convirtiéndose en condiciones de posibilidad de otras sensaciones, sensibilidades e imaginarios. (Rojas Reyes, Sin-estética, 2013, pág. 1)

La composición de un todo por la reunión de sus partes, tendría una existencia puntual porque de forma inmediata se especificaría de una manera determinada, y empezaría a proliferar en múltiples elementos moviéndose con velocidades y direcciones dispares. Por tanto, el epítome sería el origen de la variedad infinita del mundo, en vez de solucionar las cosas en una sola unidad, las desplomaría, produciría el resurgimiento de nuevas formas desconocidas de vida. “La síntesis es síntesis de lo diverso”.

CAPÍTULO II

ESTUDIO DE LOS ESPACIOS HABITABLES DEL PUEBLO KICHWA

2.1 Estudio estético de los Kichwa: elementos de análisis

El Pueblo Kichwa Amazónico comprende dos pueblos que comparten una misma tradición lingüística y cultural: el pueblo Napo-Kichwa y el pueblo Pastaza-Kichwa. Los Kichwas del oriente se encuentran localizados en la parte nor-occidental de la región amazónica ecuatoriana, están asentadas en la zona alta de la Provincia de Napo y Provincia de Sucumbíos.

El idioma es el Runa Shimi o “*lengua de la gente*”; presenta diferencias dialectales, con características propias y diferentes del idioma Quichua serrano del cual es posiblemente originario. Entre las variedades dialectales más importantes se encuentran: en Napo, el dialecto Bobonaza que se habla a lo largo del río Bobonaza y río Puyo. El dialecto Tena, que se habla en Tena, Arajuno, Ahuano, que tiene mayor relación con el idioma Quichua serrano. El dialecto Limoncocha, hablado por quienes se asientan bajando el río Napo y río Suno.

Su segunda lengua es el castellano, empleado para la relación con la sociedad blanco-mestiza. En algunas comunidades, además, se habla también el idioma Shuar, dado la interrelación que mantienen con la nacionalidad Shuar.

El pueblo kichwa se fue forjando por la fusión de varias

culturas de la amazonia y de grupos de colonizadores antiguos que bajaron hacia el oriente durante la conquista incásica y por la presión española, este pueblo se asentó en la ciudad de Archidona, constituyendo la cuna de la nacionalidad kichwa. (de la Torre Ortega, 2003, pág. 27)

Por tanto, con la presión de las conquistas incásicas y españolas después, estos pueblos se vieron necesitados de migrar hacia el interior para encontrar de nuevo sus espacios libres. Los indios Kichwas, llamados en principio Canelos, por ubicarse en el denominado País de la Canela debido, a la abundancia de canelo en la zona, fueron bautizados como alamas (hermanos) por parte de los Dominicos, que fueron los primeros religiosos en llegar a Pastaza, justamente en lo que hoy es la parroquia Canelos, la más antigua de la Amazonía Ecuatoriana.

De esta manera los Kichwas del Napo van estableciendo formas organizativas, culturales, económicas y políticas, que responden a formas de dependencia a la estructura tanto colonial como moderna, esto se puede ver en el proceso de su incorporación a la vida nacional, llevado acabo por varias vías, como en el caso de la presencia de la misión josefina que utilizó el evangelio y la educación como mecanismos para la incorporación. Posteriormente, el Estado utilizó programas estatales de educación y de asistencia social. (de la Torre Ortega, 2003, pág. 27)

En la actualidad, la base estructural de la población es la familia. El grupo familiar o el clan se constituyen en el

“ayllu”, que es el máximo asentamiento territorial, los que a su vez conforman clanes territoriales. La economía de las Ayllu es diversa, por ejemplo, en las zonas al interior de Pastaza tiene mayor peso la economía tradicional; en otras zonas, en especial las que soportan la explotación petrolera, existe un alto nivel de articulación al mercado. Aunque la mayor parte de las actividades económicas se basan en la agricultura itinerante de roza y quema en las purinas o huertas de la selva, junto con la caza y pesca tradicionales, y el intercambio de artesanías.

En las chacras o huertos de las casas realizan cultivos asociados que contienen una gran diversidad y especies del mismo género y con períodos de descanso [purum piata]; actualmente, las comunidades cercanas a la carretera tienen monocultivos y se ha deforestado el bosque para extracción de madera. Los productos agrícolas más importantes para el autoconsumo y el mercado provincial son el plátano y la yuca; para el autoconsumo y mercado provincial y nacional: maíz, naranjilla, palmito, algodón, café y el cacao. (Etnias del Napo, 2012, pág. 1)

El “purum piata”, vendría a ser el tradicional barbecho en la producción agrícola común. La huerta no solo es un elemento económico de la población, también tiene un componente social y cultural. Por ello, cuando se va a construir una casa lo primero que hacen los kichwa es la preparación del terreno donde se va a cultivar la chacra. La yuca es el producto más cultivado dada su popularidad en la gastronomía indígena. Los cuidados de la chacra están sujetos a normas y rituales simbólicos de estricto respeto,

que forman parte de la cosmovisión kichwa.

La caza es una de las actividades productivas más características de esta nacionalidad; su realización está regulada por los contenidos de su cosmovisión que es determinante en la relación del hombre [Runa] con la selva [Sacha]; así, el “Sacha Runa” u hombre de la selva que va de cacería está sujeto a una serie de restricciones, prohibiciones y ritualidades, cuyo cumplimiento garantiza la efectividad de la caza. (Etnias del Napo, 2012, pág. 1)

La incursión de métodos modernos está haciendo abandonar los modos ancestrales, así, se está perdiendo el uso de la “pucuna” o “bodoquera”, es una cerbatana utilizada por algunos pueblos indígenas de América del Sur para la caza, la forma de fabricar y adornar la pucuna es característica de cada etnia. También se está olvidando la caza con dardos envenenados con curare. El término curare, se empezó a utilizar en el pasado en Suramérica y era denominación común para todas las substancias que se utilizaban. En el concepto actual corresponde a aquellos productos que entrados en el organismo causan la parálisis y la muerte por asfixia, son de gran toxicidad, actúan cuando llegan al torrente sanguíneo.

La pesca es otra importante actividad tradicional de subsistencia; la realizan utilizando lanza, trampas, cerco de cañas, sedales, redes y el barbasco; últimamente, debido a la influencia de los colonos, han incorporado la pesca con anzuelo y el uso de dinamita.

Con la pesca pasa otro tanto. Antiguamente se embarbascaban las pozas o los remansos de los ríos con el jugo del bulbo de ciertos ciclámenes o de otras especies

amazonicas, se conseguia de esta manera una parálisis momentánea de los peces que se podían recoger con las manos. Ahora la pesca tradicional se sustituye por procedimientos modernos el sedal plástico que es un gran contaminante, o, a veces prácticas perniciosas para la naturaleza, como es el uso de la dinamita.

La recolección es una actividad complementaria. La recolección natural de los frutos en los bosques amazónicos tiene una gran importancia para la nutrición de los habitantes. La chunda es un fruto muy valorado por los nativos, que aporta una gran cantidad de vitamina A. La recolección de huevos de tortuga y de pájaros, son un buen aporte proteínico complementario. Hay ciertos tipos de insectos y de hormigas que también son muy apreciados.

Como consecuencia de su acelerada articulación a la economía de mercado se ven obligados a adoptar la ganadería como nueva estrategia productiva de supervivencia; la selva se ha transformado en grandes haciendas ganaderas lo que provoca deforestación intensiva, degradación ecológica, reducción del territorio, alteración de sus actividades tradicionales de subsistencia, transformación de la estructura organizativa de los muntum y cambios en su identidad y cultura. (Etnias del Napo, 2012, pág. 1)

La pérdida de la personalidad original es inevitable. Las nuevas tecnologías, el progreso, vienen acompañados de nuevos comportamientos económicos que afectan y trasforman todos los componentes sociales y culturales de los pueblos. Una simbiosis transformadora de la estética es inevitable.

El reconocimiento estético de la cultura kichwa nos permite entender y visibilidad las múltiples conformaciones de realidades que se agrupan, desde su pluralidad, su multiculturridad, y en definitiva la diversidad en la que se nutre. Es, por tanto, el reconocimiento de una estética que constituye una especificidad concreta de análisis de contenido simbólico, histórico de sentido desde la praxis artrítica, a la personal y grupal.

Durante miles de años, nuestros nativos convivieron y crearon su estética basada en la naturaleza que aporta la Amazonía. Desde el pasado siglo hasta la fecha, la naturaleza de la cual se nutre la población ha desaparecido prácticamente. Con la desforestación ha venido también una invasión de culturas que ya venían amenazando desde hacía mucho tiempo, pero que ahora se ven liberadas sin la frontera natural que ofrecía el bosque tropical. El nativo se ha ido nutriendo desde el punto de vista cultural, de los elementos naturales que lo conformaban, y a pesar de esa invasión cultural con la caída del bosque, se ha nutrido de lo que tenía a su lado y lo ha transformado, primero devorándolo (sin ninguna función nutritiva), para luego transformarlo en una metamorfosis cósmica del ser indígena.

La hibridación se concibe como un proceso que abarca diversos ámbitos. Implica cambios, tensiones, rupturas, posibilita pensar en culturas móviles que están permeadas también por factores externos. Hablar de cambio y no de pérdida, amplia las miradas para entender a la comunidad. (Chiriboga, Luengo, & Leiva, 2013, pág. 114)

Por tanto, donde ha habido acercamiento de otras

culturas se ha producido una mezcla de culturas dentro de los ritos, los mitos, las costumbres y las tradiciones. Para algunos integrantes del pueblo, esto puede parecerles algo problemático, mientras que para otros es aceptar los nuevos cambios y los nuevos horizontes. Estos cambios se traslucen en las formas de vestir de los habitantes, en las prácticas y concepciones sobre los ritos y mitos de la comunidad.

Para el pueblo kichwa de Pilahuin, los páramos no solamente son importantes por su belleza paisajística, por ser una importante fuente de agua o por ser un santuario de especies de flora y fauna únicas; sino porque es el escenario geográfico y natural donde las comunidades indígenas han ido construyendo y viviendo su cultura, desde tiempos inmemoriales. (López Cando & Punina, 2002, pág. 9)

Entonces, para el pueblo indígena desde la llegada de los europeos hasta la actualidad, han desarrollado mecanismos de adaptación y de resistencia a los esquemas civilizadores de las sociedades blanco-mestizas, que les ha permitido preservar su identidad étnico-cultural. Se creó un sistema socioeconómico de autoabastecimiento que se soportaba por la existencia de un archipiélago altitudinal, formando pequeños islotes productivos de manera dispersa sobre la zona. El cultivo de la tierra en cada una de esas islas estaba a cargo de una organización comunitaria con fuerte componente de parentesco conocido como “ayllu”.

Uno de los ritos característicos de la comunidad es el matrimonio. En su celebración, la presencia de monos muertos era parte fundamental. Las mujeres bailaban

con la cabeza del mono, lo que llenaba de simbolismo la ceremonia; así mismo, la carne de este animal solía ser el plato fuerte, que compartía la pareja con sus invitados. Actualmente, como afirman los habitantes de la comunidad, la caza de monos está prohibida; son escasos los matrimonios en los que se mantiene este elemento. (Chiriboga, Luengo, & Leiva, 2013, pág. 114)

Estos ritos se deben ir transformando dado que la presión social del mundo “civilizado” no solo interfiere en lo cultural, sino también en lo legal. Si la caza de ciertas especies se prohíbe debido a su protección, esto afecta de manera radical a los nativos que deben cambiar sus costumbres ancestrales por una legalidad que protege a los animales en peligro de extinción, pero que no prohíbe o evita la tala indiscriminada de bosques que aniquila a todas las especies y a la cultura milenaria de los nativos.

Además, profundizando en los ritos matrimoniales, la incorporación de vestimentas, está haciendo perder parte del atractivo cultural de la ceremonia matrimonial, ahora, algunas mujeres quieren casarse de blanco, una práctica que proviene de las profundidades de las telenovelas en vez de las profundidades de los ancestros.

Cuando las generaciones mayores hacían referencia al matrimonio, le daban a esta celebración un valor importante, no solo a nivel de la pareja, sino como parte de la comunidad, en donde se evidenciaban, por ejemplo, las actividades que les corresponden a hombres y mujeres en este acto: la labor de los suegros, las canciones y los pasos que incluía este ritual. (Chiriboga, Luengo, & Leiva, 2013)

Las nuevas generaciones ven este ritual como algo simplemente festivo donde se da mayor importancia a lo estético y a la apariencia, dejando de lado los procesos rituales de la ceremonia que consagraban a la pareja como algo fundamental dentro de la comunidad que será fuente de vida, riqueza espiritual, y continuidad.

2.2 La vivienda: construcción

Las viviendas indígenas kichwas presentan características particulares por la técnica empleada en su construcción. Contiene elementos diferenciadores que van desde la utilización de espacios, aspectos culturales intrínsecos, simbólicos y ecológicos. También es interesante destacar los objetos que se utilizan en el hogar kichwa para sus diferentes empleos y actividades.

Existe poco interés entre los indígenas por conservar los estilos y los materiales tradicionales de construcción, por lo que desaparecen rasgos culturales propios. Un caso extremo de esta realidad es la que se advierte en la comunidad de Wuayku Pungu (Otavalo), en donde más del 60% de las casas son de hormigón. No obstante, más de la mitad de los indígenas encuestados opinan que para mejorar la casa donde viven “quisieran construir con materiales propios, disponer de servicios básicos y mantenerla limpia”. (Almeida, Arrobo, & Ojeda, 2005, pág. 83)

Ciertamente, la influencia externa ha hecho cambios en muchos aspectos, y en determinadas zonas es más evidente. Esta manera de similar otras técnicas, no es un

rasgo actual, en otros tiempos como el de la colonización, el pueblo kichwa ya había experimentado cambios importantes: con la llegada de los misioneros jesuitas se empezaron a construir iglesias rústicas y las viviendas de los misioneros, a raíz de esto, los pobladores fueron agrupándose alrededor de estas construcciones y formando comunidades nuevas, que asimilaron las técnicas importadas.

Se observa en las fotografías 1 y 2 el empleo de elementos modernos importados, el hormigón, que se complementa con los usos tradicionales de la madera y los listones, y el cinc que sustituye a la Uksha Wayuri (Palma silvestre de la que se aprovecha la hoja en la construcción de una casa típica), y que se empezó empleando en las escuelas y ha ido incorporándose en la vivienda actual. Asimismo, se ha añadido paredes hechas de poná y, a veces, incluso puertas y ventanas.

La vivienda indígena es el resultado de un proceso que ha venido desarrollando el hombre desde hace miles de año, con el fin de conseguir un hábitat apropiado para desarrollar sus actividades y a su vez satisfacer sus necesidades. Estas necesidades, en un principio fue la de proteger contra los fenómenos naturales, como la lluvia, del frío, el calor o también de los animales. Conforme transcurrió la evolución, se sumaron nuevas necesidades de carácter espiritual y cósmico, que de acuerdo al medio donde se desarrollasen, producirían características muy particulares para cada grupo étnico.

Las viviendas tienden a ser unifamiliares, incluso si existen algunas casas un poco más grandes donde reside una familia matrilocal extensa. Todas tienen una plan-



Ilustración 1. Casa del Sr. Juan Garcés
Fuente: Carlos Pesántez (2014)



Ilustración 2. Casa Don Marco Cerdá
Fuente: Carlos Pesántez (2014)

ta rectangular elevada sobre el suelo para evitar los daños que causan las inundaciones anuales. No tienen paredes y consisten de un único espacio multifuncional: en las noches, la gente tiende allí sus esteras y mosquiteros para dormir; durante el día toma asiento con ocasión de las comidas o de conversaciones; allí también las mujeres se ocupan del cuidado de los niños y se dedican a la elaboración de artesanías. (Morin, 1998, pág. 333)

Actualmente en el pueblo kichwa se construyen casas típicas muy diferentes de las primitivas, con estructuras circulares, ovaladas, cuadradas y con doble techo, basados en modelos de otros pueblos indígenas con los que han tenido contacto como los shuar, de épocas en donde los pueblos compartían conocimientos arquitectónicos con el fin de practicar la interculturalidad, y así mantener la identidad cultural de los pueblos indígenas amazónico.

Su vivienda la construyen cerca de un riachuelo o en la cima de una colina, las viviendas son utilizadas por un tiempo más prolongado que las huertas, las primeras son abandonadas después de 5 a 9 años mientras que las huertas después de 3 o 4 años, la principal razón de abandonar es la diminución de la caza. (Aute, 2012)

Por tanto, como trabajo previo a la construcción de la casa se elige el lugar de construcción de la casa que suele ser un lugar plano cerca de ríos. Luego se procede a reunir los materiales necesarios. Primeramente se reúnen los cuatro pilares del rectángulo central, llamados istandi Los postes principales miden 3,5 metros por lo general, pero esta

longitud puede variar ya que depende de la altura que tenga que tener la casa.

Para hacer una casa, se necesita limpiar el sitio donde se ubicará la construcción. Una vez que el lugar está limpio, se mide y determina dónde se van a parar los istandi (postes) principales. Los postes son de madera dura y resistente; se ubican verticalmente, enterrándolos a una profundidad de 80 cm. bajo tierra. El istandi tendrá de uno a tres metros de largo según el modelo de casa. (Conaie, 2013, pág. 7)

La construcción de la casa típica empieza con arreglo de sitio con la medida exacta que la familia quiere. Se hacen los cuatro hoyos principales, en forma rectangular, y se colocan los pilares de sustento de la casa y luego se colocan las cuatro vigas en forma rectangular sobre los pilares.

Una vez parados los postes, se ponen las vigas, la corona y después el tumbado. Cada madera será escogida meticulosamente según su rol en la construcción y su capacidad de resistencia. También la cosecha de los árboles y su ubicación estará relacionada con el ritmo de la naturaleza y de la luna. (Conaie, 2013, pág. 7)

Una vez colocados los tres postes de los laterales se unen por la parte superior con tiras de “taraputo” que es un tipo de palma utilizada en la construcción de las casas típicas kichwas y se une el conjunto a los pilares principales.

En las fotografías 3, se puede ver los “istandis” (postes) colocados, las vigas transversales unido con el “taraputo”.



Ilustración 3. Casa Tres Gallinas

Fuente: Carlos Pesántez (2014)



Ilustración 4. Casa Cuatro Cocinas

Fuente: Carlos Pesántez (2014)

Tal como se aprecia en la fotografía 4, de la corona, parte más alta de la vivienda, salen los tirantes que forman parte del techo, primero se colocan los que van sobre la parte rectangular y luego los de la parte circular. Los tirantes son de “*wuamak*” (tallo de cañas que brotan al lado de los ríos muy resistente, conocido también por “*guadúa*”) o de otras maderas resistentes a la polilla. Los tirantes de “*wuamak*” se amarran a la corona con tiras de chonta, y en la zona inferior de los tirantes se amarra con “*tiyanshi*” (liana). Si se trata de tirantes de madera se usa un sistema de gancho para fijarlos a la corona, la parte inferior se amarra con “*tiyanshi*”. A continuación se colocan tirantes más cortos para las zonas circulares y terminar de dar cuerpo al esqueleto de la casa.

Se escoge la palma cuando aún está cerrada, no se ha abierto, se golpea para que las hojas de la palma se abran, se divide en dos partes la palma, y se deja secar. Una vez secas se enlazan unas palmas con otras doblando el tallo para sujetarlas unas con otras. De esta manera se hacen con paja toquilla. (G., 2014)

La vivienda es construida con chonta pambil y huambula para los postes, para el techo usan hojas de paja toquilla, como en la foto precedente. La utilización de los productos no maderables del bosque, es un conocimiento ancestral de los Kichwas, estos productos son frecuentemente utilizados para la construcción de viviendas como la paja toquilla y la guadúa.



Ilustración 5. Casa 1: cubierta con paja toquilla
Fuente: Carlos Pesáñez (2014)



Ilustración 6. Casa 2: Hormiga
Fuente: Julio Pesáñez (2014)

Como en la fotografía 6, antiguamente las casas eran un único espacio abierto, pero hoy en día se dividen los espacios con habitaciones. Las paredes se hacen con tablones de diferentes maderas que la naturaleza ofrece como chontakaspi, pukakaspi, wuayakan, y antiguamente con caoba, hoy difícil de encontrar y en estado de extinción.

La casa de la fotografía 7, está compuesta de cuatro postes principales y la corona donde se apoyan los tirantes. Con la llegada de la modernidad se acoplan en ocasiones a este tipo de casa otros pisos. En este caso, el piso de abajo se destina a cocina y comedor, y en el superior las habitaciones. La construcción imita el modelo de los colonos y utilizan techo de zinc. Además, antes la gente mayor se iba a la costa a trabajar, de ahí que conoció este modelo, utilizado también en la Sierra.



Ilustración 7. Casa 2: Hormiga
Fuente: Julio Pesáñez (2014)



Ilustración 8. Casa del Sr. Juan Garcés
Fuente: Julio Pesáñez (2014)



Ilustración 9. Casa tradicional en la vía
Fuente: Julio Pesáñez (2014)

Otras construcciones como en la fotografía de arriba, cuentan que la casa puede estar bien hecha, bien tejida y bien adornada con diferentes agujones y abierta con ventanas típicas para poder observar el exterior y favorecer la ventilación, y también algunas se hicieron con chimenea en el techo para que el humo de la leña pase tranquilamente fuera del hogar y no ahúme a los habitantes de ella, aunque hoy día no se construyen con chimenea.

2.3 La vivienda: símbolos

En el pueblo kichwa la vivienda es el resultado de un proceso que se ha desarrollado el indígena desde hace miles de año, con la finalidad de alcanzar un hábitat apropiado para desarrollar sus actividades cotidianas más necesarios dentro del clan familiar. La principal función, en un principio, era la de proteger contra los fenómenos naturales, como la lluvia, el frío y el calor, también de todo tipo de peligros, se debían cuidar de los animales salvajes y también de otros habitantes del entorno que rivalizaban por los lugares de caza y pesca. El mundo indígena cree, que el cosmos está arriba, allá donde hasta hace poco lo llamaban cielo, según la cosmovisión runa piensa que hay una estrecha conexión entre los seres del cosmos y los de la tierra, por eso cuentan que los antiguos seres tenían el poder de transformarse en cualquier ser que ellos deseaban o identificaban.

En la cosmovisión Kichwa, esta relación también se aplica con su entorno, con todas las formas de vida que se encuentran en la naturaleza, el ser humano no es más que una parte, un punto de las múltiples relaciones entre los seres vivos, es una hebra del tejido cósmico,

co, en esa medida está siendo. El ser humano solo, no es nada. (Lajo, 2006, pág. 13)

En esta cosmovisión hay una correlación con el ambiente que impregna toda la simbología. La decoración de la vivienda e incluso la personal está imbuida de esta corriente. Toda decoración tiene su significado, relacionada con la vida de los usuarios y su entorno, su sacralidad, su mitología cargada de animales y plantas. El simbolismo se extiende hacia mapas de la vivienda insertada en su medio ambiente.

Esta cosmovisión es la que rige las actividades cotidianas, se evidencia en la permanencia de rituales relacionados con la pesca y la caza, en la siembra de chacra, la rotación cíclica de los cultivos y la permanente movilidad de los asentamientos lo que permite la constante renovación y recreación de suelos y de sus vidas. (Arévalo Vizcaíno, 2009, pág. 39)

La vivienda está en relación a ese estado humano. La vida salvaje es seminómada, se establecen los poblados y sus casas por una temporada, a veces seis o nueve años. Este tiempo está relacionado con la caza y el entorno natural, antes de agotar el entorno se busca una nueva localización, y la selva consume en poco tiempo los restos del poblado nutriendo de nuevo su contenido. Encuadra este aspecto cíclico con el canibalismo cósmico que expresamos en el primer capítulo: el nativo amazónico devora su entorno nutriéndose de él, asumiendo toda su esencia de forma natural, para después, devolverla, dejarla asumida en sí misma y tras su paso en el tiempo, la naturaleza también

devora su historia, su huella temporal.

Cuando el chamán desea establecer contacto con las fuerzas sobrenaturales se sienta en el centro del círculo, sobre un taurete, y como medio de comunicación fuma dos grandes cigarros de ceremonias cuyo humo se eleva a lo largo del eje cósmico. Las estructuras especiales de la maloca están ordenadas según los principios del cosmos y sus habitantes simbolizan los descendientes de los antepasados que en forma de pilares sostiene el tejado y mantienen la armonía entre el hombre y el universo. (Forero Caballero, 2003, pág. 77)

El ser humano sale de la tierra y su cultura también y el chamán conecta estos dos elementos con la naturaleza misma, a través del consumo de tabaco, hierbas, hongos, o también a través de la música y la danza. El Chamán a través de su facultad de adentrarse en el mundo espiritual o sutil, conseguirá transformar todo el poder o conocimiento adquirido en el plano sutil, en las acciones o terapias apropiadas para el mundo físico. Así, en dichas acciones o terapias podrán realizar diversas actividades como: realización de música, percusión de tambores, talismanes, y desarrollo de determinadas creaciones artísticas.

En la actualidad, están cambiando su cosmovisión por una mezcla de cristianismo y de creencias tradicionales.

Las sociedades quichua amazónicas constituyen mecanismos de transformación a varios niveles. Por lo general, los blancos las ven como una influencia civilizadora capaz de persuadir a los “indios bravos” –Jíbaros y Aucas- a someterse a actitudes y comportamientos

“decentes”, mientras que grupos indígenas, tales como los Shuar y los Achuar, se comunican con la dimensión Sacha Runa de los Quichua amazónicos y sus altamente desarrolladas técnicas de manipulación simbólica. (Taylor, 1996, pág. 247)

Por tanto, las culturas amazónicas kichwa tienen un doble entendimiento sobre su transformación social, por un lado, reciben (devoran) las culturas y modelos simbólicos que conllevan las culturas importadas; y por otro permanecen indómitos, reflejando en su vida las costumbres y símbolos ancestrales.

En la imagen siguiente, vemos una simbología cristiana, representando el bien y el mal en un ángel y un demonio sobrevolando un edificio claramente indígena, un ojo del tejado en forma triangular, simbolizando la Divina Trinidad. A toda esta cosmovisión cristianizada, podemos ver una contraposición sobre unos nativos bailando desnudos, ritualizando costumbres chamánicas de exhortar demonios con ramas y cánticos tradicionales.

Laviviendanohaescapadodeestedobleentendimiento. Por un lado, se ha asumido las formas de visión modernas que importan las culturas blanco-mestizas, influyendo en las estructuras e incorporando nuevos materiales como el cinc o el hormigón, y por otro lado, manteniendo las formas de cultura y de entender la vida amazónica, como es la forma de sus viviendas, las orientaciones, la disposición de los edificios, etc.

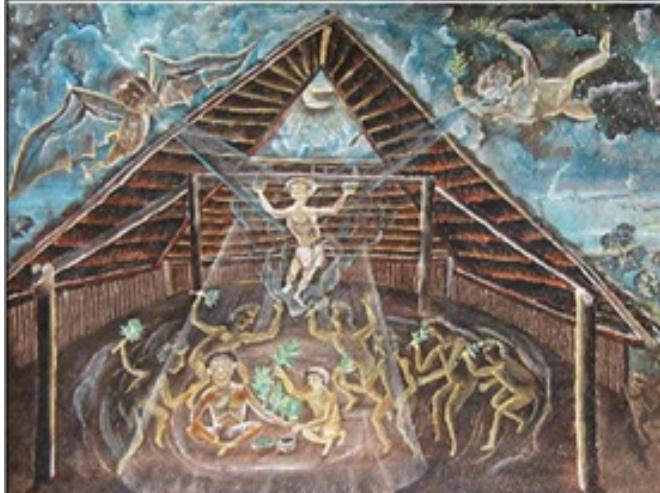


Ilustración 10. Brus Rubio. "Milagro Verde", 2005
Fuente: www.pakobardales.blogspot.com (2007)

2.4 La vivienda: hombre, sociedad y naturaleza

La vivienda responde a las necesidades básicas de refugio y descanso de un grupo familiar. Recordemos, que los pueblos indígenas kichwas viven en complejas organizaciones jerárquicas, repartidas en linajes patrilineales de carácter exogámico. El grupo, por tanto, desde la vivienda comunal, se da protección contra los fenómenos naturales, se practican ceremonias y fiestas en el grupo, los bailes y los juegos son parte del mismo "domus" e integran la cosmovisión de las personas que la habitan. La alimentación es compartida y consumida y la casa se convierte en un órgano integrador e integrado por todos.

La construcción de las viviendas preserva criterios de orden práctico para la selva tropical relacionada con sus características sociales y económicas y de acuerdo con sus concepciones religiosas y la visión mítico-simbólica del mundo. Existe una diversidad de construcciones tradicionales pero siempre llevan un rasgo común, cual es la belleza y sencillez adaptada el entorno tropical. Todas utilizan los materiales naturales propios de la región con una distribución armónica guardando un especial sentido del espacio, lo cual les imprime óptimas condiciones termostáticas. (Forero, 2003, pág. 76)

Por tanto, el espacio, la construcción, y los materiales están adaptados al entorno tropical. La sencillez y el sentido práctico son los elementos comunes dentro de la disparidad de volúmenes y de formas que puedan ser reproducidas en las viviendas.



Ilustración 11. Verónica Potes, "Aldeas en la Amazonía", 2013
Fuente: www.gkillcity.com (2013)

Las casas típicas deben ser lo suficientemente amplias para albergar a toda la familia, a veces pueden ser alrededor de veinte personas. Su forma da protección a las personas que lo habitan. El río es parte de la cosmovisión del grupo. Nutre a los individuos, es fuente de recursos, y un protector en muchos sentidos, facilita la seguridad ante, animales y enemigos ancestrales.

La casa es donde se recupera la energía. El espacio abierto le da armonía con la naturaleza que les rodea. En las hamacas se descansa y se adormece, recargando las energías perdidas en el trabajo o en la caza, además de sintonizar con el espíritu de la selva.

La vivienda está destinada para realizar varias funciones: una parte es para la cocina, otra para guardar ciertos utensilios. También se recolectan los alimentos en unos determinados espacios a salvo de animales e insectos,



Ilustración 12. Casa 4: cocinas
Fuente: Julio Pesáñez (2014)

o alzados para evitar las humedades. Hay ciertos poblados que construyen una parte de los inmuebles de tipo colono para realizar ciertas actividades, como por ejemplo las eclesiásticas o las escolares; y al mismo tiempo, construyen junto a estas viviendas tradicionales indígenas para funciones de dormitorio, cocina, y espacios sociales-familiares donde se celebran las reuniones, fiestas y “chichadas” (es una bebida muy difundida desde épocas prehispánicas. Por lo general es una bebida suave procedente de la yuca, de no muchos grados alcohólicos, y elaborada con medios artesanales).

Los principales saberes kichwas están ligados a la percepción y comprensión que los indígenas tienen de la naturaleza. Se manifiestan en el trabajo, en los ritos, en las fiestas, en el arte, en la medicina, en la construcción de las viviendas, en la comida y bebida y hasta en la lengua. Las palabras en el kichwa suenan como los objetos. (Almeida, Arrobo, & Ojeda, 2005, pág. 78)

Como disciplina la antropología lingüística estudia en las sociedades humanas la diversidad de las lenguas y su conexión con usos lingüísticos y las características culturales que se relacionan. Sobre la lengua Kichwa y su relación cultural, destaca el científico Williams Rowe. Sobre el carácter onomatopéyico de esa lengua, manifiesta: “la onomatopeya involucra la cuestión de la relación entre el quechua como sistema expresivo y la experiencia de la realidad” (Rowe, 1979, pág. 102). Esto es, hay una relación íntima entre las palabras Kichwas y las cosas que habitan en su entorno. “Jovellanos cree que las palabras se formaron por analogía con las ideas que representaban y las sensaciones que las producían”. (Fernández, 1991, pág. 78). Por tanto,

el lenguaje natural y poético no es patrimonio de las lenguas cultas y abstractas, sino al contrario, está fundamentada en las lenguas onomatopéyicas que reflejan la naturaleza y el sentir humano.



Ilustración 13. Casa 1: cerramiento

Fuente: Carlos Pesáñez (2014)

En las imágenes, se puede apreciar la elaboración de la chicha. La materia prima es el tubérculo de la yuca. En la primera foto, se ve la trituración y majado del tubérculo; en la segunda, el siguiente proceso es la mezcla con masa masticada y regurgitada (proceso que acelera la fermentación); En la tercera foto, aspecto de la chicha fermentada.

De igual manera dentro de la casa se planifica muchas actividades que hacer, por otra parte existe también donde los padres educan a sus hijos en el ámbito de cómo realizar las actividades propio del kichwa Amazónico del Ecuador, y comprender a manejar la sabiduría ancestral del pueblo. Aunque perdura la tradición, muchos saberes se están olvidando o se pierde el interés por ellos, debido a la presión de las culturas dominantes y a la globalización del

planeta. “Aprecian en mayor grado los conocimientos propios respecto a la medicina tradicional y uso de yerbas, seguido de las tradiciones religiosas, el shamanismo y las fiestas”. (Almeida, Arrobo, & Ojeda, 2005). A pesar de todo, se percibe una simbiosis cultural donde se combinan elementos tradicionales indígenas con las imposiciones religiosas, las técnicas agrícolas o ganaderas.

Todos los pobladores han desarrollado un tipo de vivienda que aprovecha los recursos del medio natural, maximizando las ventajas de los materiales de construcción y consiguiendo una elevada adaptación al medio. Las condiciones climáticas amazónicas: el calor, la humedad y las fuertes lluvias, son problemas que han sido resueltos con un diseño que se adapta a las condiciones extremas de la zona. (Hernández, 2008, pág. 5)

Desde muy antiguo, se mantienen técnicas para mantener las casas, una de éstas es la de humear la casa diariamente con variedades de leña u hojas para que la humedad, las termitas y los bichos no perjudiquen a los habitantes de la casa. Muchos nativos, aún utilizan estas técnicas en el momento de tejer las hojas en los tejados, para desde un buen comienzo queden libres de insectos.

Con una periodicidad máxima de diez años, las viviendas rurales deben renovar todos sus materiales de construcción, el techo de hoja es la parte más vulnerable, dependiendo de las condiciones climáticas a las que es expuesto y del tipo de tejido y calidad del mismo, puede durar un máximo de diez años y un mínimo de cinco. (Hernández, 2008, pág. 8)

Otra de las técnicas, es la de evitar quemar plumas de ave, ni tampoco los animales muertos en las casas recién terminadas, para evitar atraer a los insectos que después destruyen la madera como el “comején”. Tampoco se debe talar los árboles para hacer madera cuando la luna está creciente, porque los insectos atacan esa madera recolectada en esos períodos lunares. Otra muy curiosa, es la de humear los bajos y entradas de las viviendas con leñas amargas o agrias como el cedro y ajo de monte, para evitar plagas. Y, por último, una vez terminado el techo se esparce por encima de él arena del río hervida para preservar la madera y la “crisneja” (es el tejido de hojas de palmera utilizada en el techado de las viviendas, elaborada con hojas de irapay, o también con hojas de yarina).

2.5 La vivienda: centro ceremonial

La historia ancestral del pueblo kichwa ha estado organizado por los “runas”. Aunque el término alude, para los kichwas, a personas, a seres de su estirpe, se establecen una serie de interpretaciones inter-étnicas que contempla diferenciaciones: “Los Kichwas del Napo expresan una dualidad étnica que se manifiesta en dos conceptos identificativos opuestos, el de Ali Runa o del buen indio cristiano, frente al Sacha Runa o habitante de la selva”. (Arévalo Vizcaíno, 2009, pág. 41)

La organización espacial de la vivienda ancestral Kichwa tenía la forma del sistema solar. Este mismo diseño se aplicaba a las casas de la comunidad dispuestas alrededor de un patio para las reuniones sociales. En la casa familiar, el centro es utilizado para las reuniones.

La principal de ellas es la comida de la familia nuclear, muntun; otra, la reunión de la familia ampliada y de los amigos, wasi pasyanakuna. (Andy, y otros, Sabiduría de la cultura Kichwa, de la Amazonía Ecuatoriana, 2012, pág. 75)

Por tanto, los runas se reunían de manera fortuita e informal en el centro de la vivienda del “Ayllu”. En ese momento el “Yachak” que es la persona encargada de sanar, y que además suele ser de los más ancianos, aperturaba la ceremonia. Se hablaban de temas de interés para el Ayllu, y se ofrecía chicha mientras conversaban. En estos cónclaves (chinchadas) participaban todos los miembros. Se tomaban decisiones de manera democrática y siempre con respeto a las opiniones del Yachak, ya que por su experiencia, sus palabras tenían mucho más peso, convicción y fuerza que la de los jóvenes.

El Yachak es el mediador entre este mundo y el otro. Aparece como justiciero. El Yachak vigila el bienestar de sus paisanos; se le ruega que consulte los oráculos de los espíritus para conocer la causa de una muerte o el culpable de una desgracia. Tiene instrumentos mágicos como el tabaco y la pukuna que regala a sus protegidos, como nos lo muestra el mito de Chunda-Supay de Agama, que para los Yachak estos espíritus (ayudantes) serán importantes en las curaciones de las enfermedades. (Negro & Marzal, 2000, pág. 336)



Ilustración 14. Frontera de vida, sitio oficial europeo del Pueblo de Sarayaku, Yachak, 2014

Fuente: www.frontieredevie.net (2014)

En la imagen, un Yachak bebiendo chicha en un ritual ceremonial.

Las decisiones se toman, por tanto, en el centro ceremonial de la comunidad Ayllu, apoyados por el Yachak y los espíritus Chunda, y los ritos ceremoniales. Los hombres tenían siempre la voz de mando en los temas de caza, pesca, fiestas, mingas, etc., la opinión de la mujer en estas cuestiones no pesaba demasiado. Las mujeres podían decidir en cuestiones de hijos, trabajos agrícolas, artesanales, y domésticos. En este tipo de comunidad los roles están bastante diferenciados.

Los yachakkuna ejercen la función de kuraga (especie de presidente, aunque no necesariamente representa al presidente de la cultura circundante. En algunas comunidades también puede ser llamado atya), administrando el orden y la justicia, según las costumbres y

tradiciones del pueblo. La función política y la administración de justicia son ejercidas por el kuraga, que generalmente recae en el yachak. (Andy, y otros, Sabiduría de la cultura Kichwa, de la Amazonía Ecuatoriana, 2012, pág. 21)

Desde la antigüedad las poblaciones indígenas han tenido sus autoridades. Al inicio eran los yachakkuna, porque eran los únicos que estaban en las condiciones de enfrentarse con los seres humanos y con los espíritus de la naturaleza. Además realizaban servicios sociales como las curaciones con medicina natural y limpieza de las energías negativas.

La comunidad de Sarayaku fue siempre organizada. El más viejo o anciano era el jefe de la comunidad. Ellos eran los kuraka (persona que lleva el más alto rango de mando), barayuk (persona que tienen la vara de mando, líderes en las comunidades ancestrales, actualmente se practica esta costumbre), entre otros líderes, quienes se encargaban de organizar, reunir y planificar las actividades de la comunidad, sobre todo durante las fiestas y guerras. (Andy, y otros, Sabiduría de la cultura Kichwa, de la Amazonía Ecuatoriana, 2012, pág. 81)

Los yachakkuna como autoridades permanecieron por mucho tiempo, hasta la llegada de los misioneros. Con la implantación de las costumbres y ritos cristianos se nombraron otro tipo de autoridad a los que llamaron barayuk, con la intención de controlar al pueblo. Para la religión católica el buen barayuk, era la persona que obedecía todo lo que decía el sacerdote, el malo era el que no obedecía las órdenes del mismo.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS Y REGISTRO SIMBÓLICO DE LOS ESPACIOS HABITABLES DEL PUEBLO KICHWA AMAZÓNICO DE ECUADOR

3.1 Prácticas culturales del pueblo Kichwa

El saber ancestral del pueblo Kichwa abarca una gama de conocimientos, técnicas y destrezas de organización social de manera amplia. Todo este saber está resumido en los conceptos de “*Sacha Runa Yachay*”, que se refiere al entendimiento del ser humano con respecto a la selva; el “*Sumak Allpa*”, referido a la naturaleza virgen, sin contaminación; y, al institucionalizado “*Sumak Kawsay*”, vida en armonía.

3.1.1 La práctica cultural en la comunidad

El Ayllu o Muntun se configura como la base social del pueblo kichwa. El Ayllu es un grupo familiar constituido por miembros de varias familias naturales, todos vinculados por lazos familiares, religiosos, políticos y económicos, lo pueden llegar a conformar hasta 300 personas.

Es una organización solidaria, donde todos tienen derecho a participar en su conducción. La base fundamental para el desarrollo económico, social y para cualquier actividad es la organización. Para el trabajo de las aylluas se debe seleccionar el terreno y a hombres y mujeres según su experiencia. De la misma manera se organiza el trabajo de cooperación entre familias con

el ayni, que es la colaboración en las chacras o para la construcción de casas. (Choqueticlla, Maraza, & Vásquez, 2003, pág. 61)

La comunidad dentro del ayllu está obligada a cumplir sus normas. Está conformado por las familias conyugales y compuesta de otras familias cercanas. Por tanto, tiene un vínculo sanguíneo y son descendientes de un antepasado común.

La comunidad, se configura en el sistema de relaciones socio-culturales, simbólicas, históricas, políticas, energéticas y rituales, establecidas por los seres humanos, en el marco del “Tukuy Pacha”. Estas relaciones no serían posibles sin un sistema de lenguaje que nombra y manifiesta la existencia de la biodiversidad y el territorio en su conjunto. (Andy, y otros, Sabiduría de la cultura Kichwa, de la Amazonía Ecuatoriana, 2012, pág. 228)

La comunidad Amazónica se caracteriza por la unidad que las abraza que es el bosque selvático. Este inmenso manto verde agrupa los asentamientos humanos y donde estos coexisten con la biología que se desarrolla: plantas y animales. Esta visión comprometida con el universo amazónico establece una relación socio-ambiental.

3.1.2 La práctica cultural en el mundo vegetal

Territorio y pobladores conforman un solo vagón en tiempo-espacio. Desde tiempos remotos el pueblo Kichwa a armonizado su vida como parte dependiente de la naturaleza, y creando una dinámica vital con la diversidad biológica.

El uso de las plantas selváticas se encuentra relacionado al conocimiento antiguo de los pobladores. A pesar de este estrecho vínculo entre indígena y las plantas, su práctica y sus conocimientos no son muy compartidos entre los pobladores y su conocimiento es muy limitado, restringiéndose todo el saber en unas pocas personas. En la actualidad hay una concienciación y un esfuerzo institucional que intenta revitalizar este aspecto de la cultura en sus diferentes expresiones, a pesar de todo, aún queda mucho por hacer y por rescatar de la ignominia del olvido.

La planta es un ser de la naturaleza con características propias, capaz de establecer relaciones con los seres humanos, cuyo valor cultural oscila entre el respeto mutuo y su uso, donde el hombre se sirve de los dones que proporciona y ella se presta para todos los fines requeridos según las relaciones instauradas. (Andy, y otros, Sabiduría de la cultura Kichwa, de la Amazonía Ecuatoriana, 2012, pág. 228)

Por consiguiente, las plantas tienen una personalidad propia que favorece y crea las relaciones con los seres humanos. Para los kichwas cada planta tiene su “amu” (es decir, que son sujetos con deseos propios). En la mitología Kichwa todos los seres en un primer momento tenían apariencia humana, y luego se fueron convirtiendo en plantas

o en animales. Esta concepción panteísta del ser y de las cosas, es muy frecuente en la cosmovisión indígena. Las plantas, en nuestro caso, tienen diferentes personalidades y, por tanto, diferentes utilidades (maderables, ornamentales, comestibles, medicinales, entre otros)

Las plantas, “se constituyen en la capa verde del Kay Pacha. La mitología kichwa amazónica, cuenta que algunas plantas como el manduru, el wituk y la pungara poseían características humanas, eran mujeres muy apuestas, ellas, luego de cumplir algunas misiones decidieron convertirse en plantas actualmente muy utilizadas por los kichwas de la Amazonía. Estas plantas permanecen muy cerca de las viviendas. (Andy, y otros, Sabiduría de la cultura Kichwa, de la Amazonía Ecuatoriana, 2012, pág. 226)

El Kay Pacha se podría definir como el mundo terrenal, por tanto, el manto verde se refiere al universo amazónico donde los amazónicos desenvuelven su vida. La planta Manduru deviene de una ninfa de cabellos claros que Arutam, el gran espíritu de la selva, en noble causa, la convirtió en esa planta también conocida por achiote; otra ninfa de cabellos negros azabaches se convirtió en el emblemático árbol de wituk.

En el conocimiento que poseen los indígenas de las plantas y su clasificación, distinguen las que se encuentran en el agua “yaku”; las que crecen en las riberas del río: “yaku pata panba”; las que afloran en los pantanos, “uta”; en las planicies, “pampa”; y, las que crecen en la montaña, “urku pampa”. Aunque los indígenas kichwas viven entorno a los ríos selváticos, dominan todos los espacios cercanos a su

comunidad.

Otras clasificaciones que utilizan sobre el mundo vegetal son:

Medicinales. Comprenden tanto las hierbas como los árboles, de estos últimos se extrae de las cortezas y de la savia. Son plantas maestras como las reconocen los chamanes, éstos las utilizan en su labor de sanación. Las más recurridas son la ayahuasca y el tabaco, que las identifican en el chamanismo como la madre y el padre. “Dicen los ancianos kichwas, que solo con el consentimiento de los poseedores de las plantas se podían utilizar los principios curativos, de lo contrario, aunque funcionara no serían muy efectivos”. (Andy, y otros, Sabiduría de la cultura Kichwa, de la Amazonía Ecuatoriana, 2012, pág. 229)

Sagradas. Referidas a una familia de plantas silvestres que contienen importantes propiedades alucinógenas. El uso y distribución de estas plantas está reservado por norma general a los yachak. La planta es una guía espiritual que abre las percepciones del que la ingiere. La ayahuasca es la más popular.

Comestibles. En su mayoría son las frutas, seguido de las hojas y los cogollos. También dentro de esta clasificación se incorporan los hongos cuando son para consumo, aunque son normalmente usados como medicina.

Maderables. Son las utilizadas en las construcciones. Tal como vimos en la construcción de las viviendas, en esta clasificación estaría el wuamak, la chonta, la paja toquilla, yarina y lisan. Las canoas para el tránsito por los ríos están hechas de cedro, canelo amarillo y café, chucro, laurel, doncel (sangre de gallo), ahuano, etc.

Venenosas. Utilizadas para la caza y la pesca. En la pesca, se embarbasca el agua con “cube”, o con otros bulbos.

Ornamentales. Heliconias, bromelias, helechos y orquídeas, rodean las casas y los alrededores de los poblados, son también utilizadas para las ceremonias festivas para engalanar a las mujeres.

Detergentes naturales. Se utilizan las semillas hojas y frutos. Dentro de esta clasificación, se incluyen las plantas que sirven como cosmético, como el aceite de ungurahua como componente lipídico.

Artesanales o utilitarias. Especialmente destinadas a la fabricación de instrumentos de caza y pesca, por ejemplo el arco, flechas, y cañas.

Mitológicos. Son plantas que en la mitología fueron personas, que tras acometer su destino como seres humanos optaron por convertirse en plantas para el disfrute de los indígenas. Son plantas muy respetadas por la comunidad, las más conocidas, como ya expusimos más adelante, son el wituk y el achiote.

La revista Lyonia elaboró un inventario etnobotánico que bien puede servir como un referente que ilustra los conceptos expuestos anteriormente. El pueblo Kichwa, con esta variedad increíble y prodigiosa de biodiversidad de su territorio, ha desarrollado una cultura consecuencia de las percepciones e interacciones del entorno, con el hilo conductor de una tecnología propia y que enmarca la personalidad étnica de ese pueblo.

Gráfico 1. Categorías de uso en las Comunidades

CATEGORÍA DE USO	Nº DE ESPECIES	%
Alimento humano	118	26
Medicinal	79	17
Artesanal	63	14
Alimento de aves	61	13
Construcción	48	11
Alimento de mamíferos	41	9
Combustible	13	3
Ornamental	12	3
Mitológico	10	2
Pesca	3	1
Caza	4	1
Alimento de insectos	1	0
Maderable	1	0

Fuente: *Lyonia a journal of ecology and application*, 2010

Elaborado por: Carlos Pesáñez

No podemos olvidarnos en este contexto la relación socio-ambiental de la huerta indígena o “chacra”, elemento imprescindible del núcleo familiar y de su economía. La chacra se puede considerar como un micro-territorio, base de la economía y resultado consecuente de los conocimientos étnicos-ancestrales, del mito y la historia.

Hay muchas prácticas agrícolas y domésticas cuyo conocimiento está restringido a las mujeres. Por ejemplo en un estudio realizado en una comunidad Kichwa de Pastaza, el cultivo de yuca y la cerámica son conocimientos y prácticas esencialmente femeninos, y están ligados con la identidad de género. Ser mujer es hacer una buena yuca y una fina cerámica. Es también hacer una buena chicha de yuca. Hay dos espíritus femeninos que velan el trabajo de las mujeres: Chacra amu que es la madre de la chacra, que es una diestra agricultora, dueña de todos los lugares cultivados. (Marqués, 20050, pág. 73)

La chacra está, por tanto, ligado al género femenino, a las tareas que tienen asignadas las mujeres en la comunidad. Los principales productos que salen de ella son la yuca, como se ha comprobado tiene un lugar imprescindible en la cultura agrícola-gastronómica de los kichwa; el plátano, maíz, fréjol, y una gran variedad de frutas.

3.1.3 La práctica cultural en la relación con la naturaleza

Para el pueblo kichwa, la naturaleza está llena de seres, unos de carácter espiritual, y otros poseedores de vida, estos seres componen los elementos integradores de su concepción científico-natural. El “Sacha Runa Yachay” es el conjunto de conocimientos que posee el indígena de la selva, en relación a la naturaleza, a la sociedad, a los lineamientos míticos, la astronomía, la matemática, la gastronomía, la arquitectura, formas de organización, uso del espacio, etc.

La naturaleza ocupa unos determinados espacios llamados: “Sacha”, “Allpa” y “Yukuy”. Estos son los espíritus



Imagen 1. *Yaku Warmis*

Fuente: www.pusanga.com, 2010

poseedores de los espacios-cosmicos naturales.

Sacha. Es el espacio donde habitan los animales, las plantas y los espíritus locales. El espíritu que domina la Sacha es “Amazanka”, él (energía masculina) puede manifestarse bajo la piel de cualquier animal, planta u hombre.

Allpa. Es el espacio donde se elabora la agricultura. “Nungulli” (energía femenina) es el espíritu que rodea la tierra, la fertilidad y la producción de la chacra.

Yaku. Espacio donde habitan los peces, las anacondas, las yaku warmis (ser de agua parecido a las sirenas, mitad mujer mitad pez zúngaro que hace enloquecer a los pescadores con su grito). Su espíritu es el “Tsumi”, señor de la hidrosfera, controla los ríos, la lluvia y el arco iris.

En la idea de la naturaleza kichwa la Sacha correspondería a la concepción científica sobre la selva o el bosque tropical; la Allpa sería entonces la tierra; y, la Yaku lo ocuparía el agua y la hidrosfera en general.

En la cosmovisión indígena solo existe una forma holística de ver la vida. Los conceptos de solidaridad o reciprocidad no están entendidos solo entre humanos, sino que abarca todas las cosas comprensibles que les rodea, es decir que abarca todos los seres y las cosas del mundo cósmico.

3.2 Simbología de los espacios habitables del pueblo Kichwa

Los elementos simbólicos son los transmisores por un lado de los relatos ancestrales; por otro de la manifestación emocional y social del pueblo; y, de otra, del testimonio de sus aspiraciones. Las formas simbólicas se manifiestan principalmente en el pueblo Kichwa en el entorno cósmico-natural, donde se dan expresiones sobre la vegetación, la fauna salvaje, los animales domésticos, y los elementos naturales como el río, la lluvia, las piedras, etc.; por otro lado, la simbología en la vida íntima como es la chacra, y la vivienda, los espacios habitables donde se desenvuelve la vida y los aconteceres diarios, donde sus muros de madera y paja toquilla o palma son testimonios de su vivir y su manera de sentir.

3.2.1 La cultura y el simbolismo en los espacios habitables

Cuando los miembros de un Ayllu deciden cambiar de lugar de asentamiento, es un deber solicitar a los dueños del lugar donde se van a reinstalar, el permiso para utilizar ese sitio. Entonces elevan la solicitud a los espíritus, los dueños del lugar, para no enemistarse con ellos y conseguir que ese malhumor de éstos, no atraiga las enfermedades, los accidentes o los animales peligrosos.

La iniciativa para la construcción de una maloca debe ser tomada por gente de linaje maloquero. Consiste en una tradición hereditaria que pasa de padre a hijo dándole el poder de construir malocas. El maloquero anciano pasa al hijo sus conocimientos y sabiduría y se vuelve así como el dueño de la maloca. Este tiene como obligación construir a lo largo de su vida, en sitios diferentes de dos a cuatro malocas. (Tagliani, 2007, pág. 17)

La maloca es el centro ceremonial de las culturas amazónicas, además, también sirve como centro de reuniones, encuentros y antiguamente como núcleo residencial. Por lo general es una planta circular, representando el universo amazónico, el mismo en el que se reúnen y toman decisiones o celebran sus ritos. Mide unos sesenta metros de diámetro y su enorme techo, al igual que las viviendas, está cubierto de hojas de palma.



Imagen 2. Maloca

Fuente: www.dasamanzoregion.blogspot.com, 2009

La voluntad de un individuo de recuperar o construir una maloca no es suficiente. La construcción necesita el apoyo, aceptación y participación masiva de la comunidad; además de una maloca nueva debe construirse a una distancia razonable de las que ya están funcionando. (Tagliani, 2007)

Las malocas, por tanto, se utilizaban para las ceremonias, los bailes o como espacios de trabajo comunes (como la fabricación de chicha). La ocupación es comunal, y de la misma manera es construida: participan toda la comunidad, con las direcciones y consejos sabios que hemos visto más arriba. Fuera de ella, se sitúa los jardines donde se cultivan las especies necesarias para el sustento de la comunidad. El prestigio de la comunidad es proporcional a su tamaño.

La maloca es una representación arquitectónica del universo. Está construida de oriente a occidente y por

lo tanto la cumbre representa el camino del sol. Los bordes de la maloca, o sea, su perímetro externo, representan los bordes del universo. Pero también es una persona: la puerta oriental es considerada como la puerta ceremonial, masculina, y es la boca de ese ser mítico. La puerta occidental es doméstica, femenina y representa el año. (Calle Restrepo, 1995, pág. 309)

El modo en que las malocas reproducen el cosmos queda reflejado en los rituales. Cuando los hombres entran lo hacen a través de la puerta Este. La hermenéutica del edificio nos invoca, por tanto, los símbolos subconscientes del colectivo. La personificación hombre y de la mujer dentro de los elementos más importantes de la maloca. La puerta es la entrada y salida del universo, en la principal se hallarían las fuerzas masculinas; la femenina sería el útero, la vagina donde sale engendrado el universo cosmológico del pueblo Kichwa, de ella entran y salen los alimentos de la tierra, se nutren sus habitantes, se sientan y se cobijan, para luego renacer en ese universo en su salida.

Los pilares centrales de la maloca llevan nombres míticos y están asociados con los orígenes antiguos de la comunidad. Las costillas o varas de madera que ayudan a sostener el tejido de las hojas del techo representan las bandas del caparazón del armadillo, animal mítico que les enseñó a construir malocas. Las vigas arqueadas de la parte ceremonial y de la doméstica representan el arco iris. (Calle Restrepo, 1995, pág. 310)

En la cosmovisión Kichwa, el armadillo fue un ser humano poseedor de fuerza y agilidad para la construcción

de casas y también para otras construcciones menores como las canoas, lanzas, bateas, o un yachak muy poderoso. Tiene garras muy fuertes que utiliza para cavar con celeridad y su lomo es infranqueable para las fauces y garras de sus enemigos. El arco iris está regentado por el espíritu Tsumi, como ya vimos anteriormente, su vestimenta es de una gran categoría y cubre todos los colores, por eso es reflejo del arco iris.

El dueño de una maloca debe llevar a cabo un cierto número de rituales durante el tiempo de viabilidad de su maloca. Durante ese tiempo, la maloca «trabaja» para cuidar a su gente. Después del baile final, que involucra la destrucción parcial de la maloca, ésta ya no tiene la agencialidad para proteger a sus habitantes y debe ser quemada. (Londoño Sulkin, 2004, pág. 243)

Vemos en esta descripción una buena carga simbólica sobre los rituales iniciáticos para atraer los buenos espíritus sobre la maloca, desde su principio y durante su utilidad. El final del edificio se celebra con un baile, símbolo de la unión entre lo humano y lo divino, y el fuego que purifica e inicia de nuevo el ciclo de la vida.

El centro ceremonial del pueblo, por consiguiente, es un mosaico lleno de detalles simbólicos. En el grupo Huitoto (cultura paralela a la kichwa), hay una distinción en la relación de género en las construcciones de las malocas: "Desde muy antiguo se conocen dos tipos de malocas: la Murui-Macho situada a lo largo de los ríos Cara-Paraná y Putumayo; y la Muinane-hembra a lo largo de los ríos Igaraparaná y Caquetá". (Tagliani, 2007, pág. 30)



Imagen 3. Feminidad de la maloca
Fuente: Mitología y cultura huitoto (Pg. 32)

Esta diferencia entre maloca macho y hembra, parten ambas de la misma idea base: la vida bajo la diferente acepción paternidad-maternidad. Dos realidades que en la cosmovisión tienen un rol distinto, pero que son inseparables. La mujer se simboliza en la maloca en posición agachada o de rodillas, que es la posición de parir entre las mujeres indígenas:

La maloca y la mujer se identifican para ser: útero-vientre, el lugar que recibe y da la vida. El hombre al entrar en la maloca, entra al vientre de la madre; el dueño de ésta al sentarse en el mambeadero se acurruca como en posición fetal: el mambeadero pasa así a representar la matriz. Y como la mujer debe ser fecundada, la maloca también lo debe ser. (Tagliani, 2007, pág. 32)

El útero aparece representado en la simbología indígena cuya cosmovisión se basa en la manifestación de la vida, el simbolismo de útero representa, además de la matriz de la espiritualidad femenina de la que surgen todos los seres vivos, la matriz sagrada de dónde nace la vida humana. Es de suponer por tanto que en esta cultura matrifocal de la que la maternidad vertebría la organización social de la comunidad, el útero es uno de los símbolos sagrados de mayor importancia.

La maloca, por tanto, como modelo cosmológico se proyecta verticalmente desde el suelo (tierra) hacia el techo (cielo). En el firmamento el sol ilumina la casa y sus dos entradas contrapuestas, oponiendo hombre-mujer, pero uniéndolas en el universo representado de la maloca.

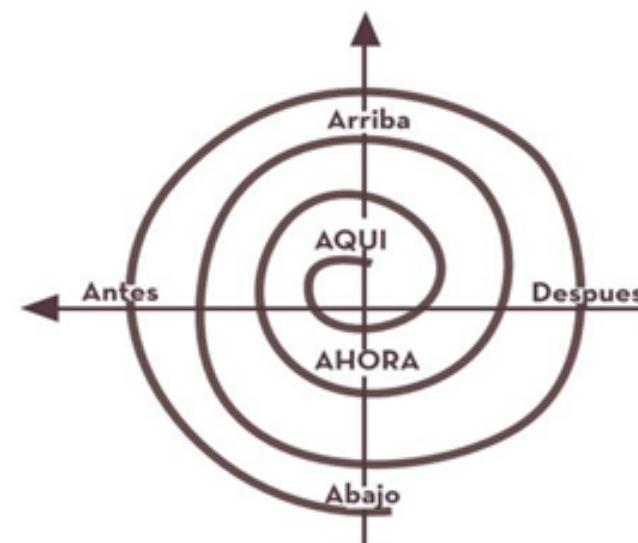


Imagen 4. Espiral tiempo-espacio
Fuente: Nación Yanakuna, 2013

Como el sol que nace del oriente pasa por el mediodía en que ilumina la cúspide de la maloca y se acuesta por el occidente, lo mismo le pasa al ser humano. En todo su caminar siempre hay presente en unión-oposición entre la vida y la muerte, el cielo y la tierra, el centro y la periferia. (Tagliani, 2007, pág. 34)

El eterno movimiento, la espiral del círculo, que como otras culturas sin nada que ver con las indígenas del Amazonas, también han plasmado en las runas, en los petroglifos, etc. El eterno movimiento vital y que contrapone los conceptos: aire-tierra; pasado-presente; hombre-mujer; día-noche; y definitivamente, vida-muerte. O, como en la imagen anterior, de la cultura yanakuna, la contraposición en la espiral y su verticidad cardinal.

3.2.2 La semiótica y supersticiones Kichwa

Las pautas en los fenómenos naturales, el comportamiento de los animales, o los sueños, son manifestaciones que comunican el mundo externo con el ser humano. Ciertos comportamientos de los indígenas complacen o disgustan a los espíritus. Las señales que emiten los seres preconizan acontecimientos que van desde lo cotidiano a lo extraordinario.

La manifestación del signo se produce de forma natural, pero la interpretación es particular e intrínseca de la cultura que lo asimila. Para el indígena hay un diálogo entre los signos que se manifiestan y la naturaleza que los emite. Si bien la manifestación del signo es natural, la percepción y la construcción social de su interpretación es la que configura una semiósfera en la Amazonía ecuatoriana. Es decir, lo que

se considera signo natural, la forma de recibirlo, captarlo (percibirlo), eso es común en la Amazonía y da sentido a la vida de estas nacionalidades; en otras palabras: lo que una persona nacida y criada en un ambiente distinto, como las ciudades, quizás ni siquiera lo vería, peor percibiría como signo, en los habitantes de la Amazonía, se instaura como categoría cultural, para el aprendizaje, la decodificación y el actuar en consecuencia.

En los signos naturales podemos destacar los signos atmosféricos. Es cierto que todos los pueblos conocen las manifestaciones externas del tiempo meteorológico y pueden predecir con bastante acierto los próximos acontecimientos en ese orden. *“si hay neblina por donde sale el sol y las nubes vienen acompañadas con un fuerte viento, significa que va a llover”*. (Andy, y otros, *Sabiduría de la cultura Kichwa, de la Amazonía Ecuatoriana*, 2012, pág. 348) Esta puede ser una predicción que revela un conocimiento sobre la composición de varios elementos que dan como resultado una posible lluvia. Otras manifestaciones conectan con predicciones más esotéricas y espirituales: *“Cuando al caminar por el monte, el día empieza a nublarse y se presentan ventarrones, es señal de que el diablo anda perdido por ese lugar”*.

En los conocimientos astrológicos, tal vez debido a la climatología y las dificultades de vivir debajo del manto boscoso del Amazonas, los conocimientos astrológicos nunca fueron relevantes, a diferencia de otras culturas cercanas, como la inca, que tuvieron un elevado conocimiento de los astros y sus movimientos. Las posiciones lunares tienen significados premonitorios. *“Si aparece una estrella cerca de la luna, significa que una pareja se casará muy pronto”*. (Andy, Clapucha y Calapucha, 2012, 349)

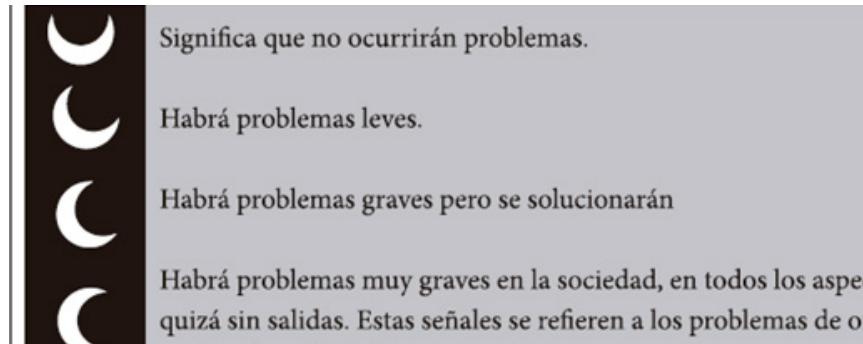


Imagen 5. Fases Lunares

Fuente: *Sabiduría de la cultura Kichwa, de la Amazonía Ecuatoriana T-II, 2012*

Las manifestaciones de los animales tienen también sus significados. Coincidiendo con simbologías de otras culturas: “*El paseo de las golondrinas en un determinado lugar, significa que muy pronto lloverá*”. El vuelo de un águila sobre la casa con silbidos anuncia una eminente visita. “*Cuando la tarántula teje su tela en vivienda es signo de que la casa jamás será abandonada*”

*En tiempos remotos, cuando aún no aparecía el reloj convencional, los kichwas de la Amazonía, sabían la hora a través de un escarabajo llamado zhilli mama. Casi exactamente a las seis de la tarde, este escarabajo producía un sonido fuerte [ži ži]. Al escuchar este sonido, se apresuraban para volver a la casa, desde la huerta o del monte, etc. (Andy, y otros, *Sabiduría de la cultura Kichwa, de la Amazonía Ecuatoriana, 2012, pág. 350*)*

El temor a la muerte ocupa una buena parte de las señales que la auguran. “*Si el pájaro Tapia Pishku canta alrededor de la casa, significa que morirá algún familiar lejano*”. “*Si la telaraña llega hasta una casa en forma de camino significa que en esa casa morirá una persona, sea de la misma casa o alguien enfermo que llegó de otro lugar*”.

Las expresiones corporales también tienen su interpretación. El paralenguaje ha sido extensamente estudiado en la psicología social. En el discurso diario y la psicología popular, el término suele aplicarse al lenguaje corporal considerado involuntario, aunque algunas veces la diferencia entre lo considerado lenguaje corporal voluntario e involuntario suele ser controvertido. “*Si hace comezón en la mitad de la mano, significa que se va a recibir plata*”. “*Si el párpado derecho palpita anuncia la muerte de algún familiar, y el izquierdo, la muerte de un amigo*”.

La superstición se sirve de prácticas que se repiten invariablemente con idénticas fórmulas y acciones. No tenerlas en cuenta justificaría que sus efectos no aparecieran. Para los supersticiosos, las causas de las anomalías son parte de un equilibrio del orden natural que puede estar determinado por el incumplimiento de reglas, por la magia o por el poder de fuerzas que escapan al control del ser humano, pero que no provienen de Dios. (Centini, 2012, pág. 32)

Portanto, el ser humano está dominado por unas reglas que reproducen los próximos aconteceres, y pronostican su invariable sentencia. Otras veces orientan las decisiones que se han de tomar, como el fenómeno de “*misi paju*”: “*Cuando duele la espalda de manera espontánea, es porque te ha*

subido el yumay (semen). Por lo tanto, hace falta tener sexo". En otras ocasiones preconiza el destino: "Si en el camino tropiezas con el pie izquierdo, tu viaje es en vano. Y si te tropiezas con el pie derecho es una señal de buena suerte".

Los signos relacionados con la cacería y la pesca son muy importantes. Antes de salir de cacería se ha de fumar un cigarro, dependiendo de la dirección que toma el humo las presas estarán en ese lado. En las mujeres kichwa se acostumbra a hervir hojas de wayusa, dependiendo de la espuma que desprenda habrá buena caza o buena pesca o un resultado pésimo. En otras creencias, si la pesca es abundante puede tener razones ajenas al indígena: "Cuando alguien está pescando y en un momento menos pensado pesca bastante, significa que el dueño de los peces (la anaconda) está por allí, hay que tener cuidado". La caza puede tener contenidos simbólicos premonitorios: "Si al cocinar carne de monte ésta no hierva, más bien se movía levemente, se teme que los waorani vendrán a matar".

Con respecto a la wayusa, que comentábamos más arriba, en la Amazonia siempre ha tenido una tradición muy especial en la preparación, como a la hora de tomar esta bebida:

Hay cierto misterio escondido a selva, deidad o mujer. La infusión de sus hojas ha sido casi reservado y un secreto bien guardado por las virtuosas amas de casa de Macas. Tenían razón; cuando al forastero le brindaban una pócima caliente que era como un rito; decían al recién llegado, el que tome la wayusa echará raíces en esta exuberante tierra oriental, sabemos de sus poderes afrodisíacos y es un bálsamo para nuestras alegrías y tristezas. (Nature Live SA, 2012, pág. 1)

Es evidente, por consiguiente, que el conocimiento de las plantas ocupa un gran lugar en la cultura indígena. El respeto o el temor de sus poderes trasciende lo científico y se arraiga en la superstición y en el temor colectivo hacia los iconos más representativos. Para aplacar la enfermedad, entre otros elementos, se recurre a ellas, para mejorar el estado de ánimo, para doblegar la voluntad ajena, etc.

3.2.3 Símbolos e iconos en los espacios habitables

Si hay un elemento imprescindible en el entorno vital, y por tanto también en su espacio habitable, es sin duda la chichada. Es algo más que una bebida, es una elaboración compartida entre el grupo de mujeres kichwa, es un elemento de unidad y de compañerismo, es la confraternización con todo lo que entra en el mundo del Ayllu.

Desde épocas inmemoriales se ha practicado la "chichada" como la fiesta tradicional por excelencia. Es la ocasión de intercambio y reciprocidad social. La chicha es la apetecida bebida que se comparte de mano a mano. Según la tradición, estos ritos se cumplen en el interior de la casa, imagen reducida del gran cosmos. (González, Cháves, & González, 2000, pág. 64)

El rito de su elaboración tiene carácter comunal y está ligado a las labores agrarias que también están a cargo de las mujeres; y su disfrute junto al ceremonial de hermandad que contiene se hace en comunión entre el grupo y el de sus vecinos e invitados de manera conjunta.

La Kaja, tambor kichwa, participa de las fiestas en las casas o en las malocas. Es un conductor de la historia verbal que



se transmite de generación en generación. A través de los cánticos acompañados de los instrumentos como kaja, los padres o jefes de familia contaban la historia, la mitología, o las enseñanzas. Se enseñaba la importancia de los elementos naturales y la influencia de los espíritus que los acompañan.

La música tiene un rol importante en la cultura kichwa. Es una tradición oral heredada de generación en generación que permite expresar valores de la cultura así como la historia propia de los Kichwas. Eso se transmite a través de símbolos fuertes para los Kichwas tales como ríos, selva, animales, dioses y yachaks (shamanes). (Aguinda, 2012, pág. 1)

Por tanto, la transmisión de símbolos y cultura va unido a estos instrumentos que forman parte de la artesanía y de la cultura de forma intrínseca. Por otro lado, destacar que la danza, como elemento que acompaña a todas estas tradiciones, tiene también un significado antropológico y simbólico.

El tabaco y la ayawaska es una parte mística de los rituales y las ceremonias kichwas más arraigadas en los grupos indígenas. En los ritos siempre hay un yachak para preparar las infusiones, o para bendecir las ceremonias con tabaco sagrado acompañado de cánticos y discursos ancestrales. El trabajo del yachak es de guiar el viaje de los participantes y protegerlos de los malos espíritus y las malas energías. El brujo, además, es portador de las medicinas y de los ritos sanadores, y su sabiduría se transmite de forma oral de maestro a discípulo.

3.2.4 Actividades de hombres y mujeres en el espacio habitable

Las tareas y responsabilidades están divididas en el mundo amazónico kichwa. Los cabezas de familia son los hombres mayores del Ayllu. En la responsabilidad masculina se encuentra la construcción de la vivienda y de cualquier edificio comunal. Hace la leña y arregla los alrededores del núcleo. El jefe es la voz de mando entre los pobladores.

La caza y la pesca también están reservados para los varones. Cuando el cabeza de familia está ausente, son los hijos los que tienen que sustituirlo en la provisión de comida. Por consiguiente, el dominio de la selva debe llevarse a cabo desde la adolescencia.

Este mundo privilegia la tradición y la visión masculina para construir el mundo kichwa. Ello tiene efectos. Por ejemplo, divide los espacios (campo-casa), las formas comunales de producción (huerta-caza), las responsabilidades reproductivas (provisión-alimentación), el manejo del tiempo (aligeramiento o recarga de tareas). Este aspecto tiene dos versiones, una desde una lógica de la cosmovisión y el simbolismo cultural. Pero por otra parte, son dicotomías que bajo la justificación de la tradición esconden juegos de poder incorporados y puestos en escena permanentemente, para mantener el poder masculino y la subordinación femenina. (Segura Villalva, 2006, pág. 41)

Por consiguiente, el hombre ha ocupado el rol dominante en que acomete la obligación de trabajar en actividades que proveen recursos alimenticios y económicos. Por el contrario, la mujer tiene el cargo y cuidado de la casa, de la cocina, de preparar la chicha, la crianza de los hijos, la atención de los animales domésticos, y el cuidado de la chacra. La tutela de los ancianos y de los enfermos, también es a cargo de las mujeres. Durante las ceremonias matrimoniales, las mujeres se encargan de engalanar a la novia y de iniciar los bailes rituales: *“Durante el baile típico, la mujer se suelta su cabello largo. Se mueve de izquierda a derecha para tratar de tumbar al hombre, enredado con su cabello. Se en efecto, el hombre cae, el baile es perfecto”*. (Andy, y otros, *Sabiduría de la cultura Kichwa, de la Amazonía Ecuatoriana*, 2012, pág. 401)

La división del trabajo entre los sexos está atravesada por la división cosmológica entre la chacra femenina y la selva masculina. Los dominios masculinos y femeninos del espacio son por lo tanto, elementos esenciales de la socialización de género de los kichwas. (Trujillo, 2008, pág. 39)

Dos energías mueven el cosmos y lo completan. La energía femenina que alienta los espíritus de la chacra y del mantenimiento del hogar, y la energía masculina que provee los alimentos, el trabajo, y la arquitectura donde se cobija la familia. En el cosmos indígena, hay una puerta masculina y otra femenina, cardinalmente opuestas y unidas por el centro del espacio de la casa, que es el núcleo de la vida.

CAPÍTULO IV

REPRESENTACIÓN TRIDIMENSIONAL A ESCALA

4. 1 Referentes estéticos

4.1.1 Atelier Dieter Collen

Dieter Collen se dedica a las maquetas desde 1980, para la construcción empieza por un boceto inicial, con esta idea logra realizar proyectos personalizados, su agudo sentido para discernir el lenguaje del diseño determina la elección de los materiales y su manipulación técnica. Tal como un artista explora la materia adecuada para una obra, Collen siempre está buscando nuevos materiales que le permitan expresar los proyectos.

Collen investiga y estudia principalmente edificios históricos, además tiene una amplia experiencia en la realización de maquetas en corcho, lo que le convierte en el portador de los secretos en esta materia, esta técnica la ha depurado hasta alcanzar un carácter artístico, ya que el color y la textura rugosa del corcho le permite plasmar el estado de edificios históricos de la edad media.



Imagen 6. Templo de Poseidón Escala 1:50
Fuente: Maquetas de Arquitectura, Ansgar Oswald



Imagen 7. Puente de Valentre escala 1:100
Fuente: Maquetas de Arquitectura, Ansgar Oswald
(p. 59)

4.1.2. Bernd Grimm

Bernd Grimm, está especializado en maquetas arquitectónicas de tecnología punta, utiliza materiales que se remontan a tiempos antiguos. Sus miniaturas tridimensionales de escayola de alabastro tienen un aire de inmortalidad, los tonos neutrales y la elegancia del yeso de alabastro cautivan al espectador por la meticulosa representación de la realidad, para la construcción de proyectos modernos a escala 1:10 utiliza la madera o el tablero industrializado.

Grimm se ha especializado en la construcción de réplicas de arquitectura histórica, para lo cual hace un minucioso estudio de los vestigios del edificio, los planos, los bocetos, las fotografías, luego decide la escala y la forma de representación. Grimm ve su trabajo como el de “artesano intelectual”, sus maquetas son intermediarios entre el pasado y el presente.

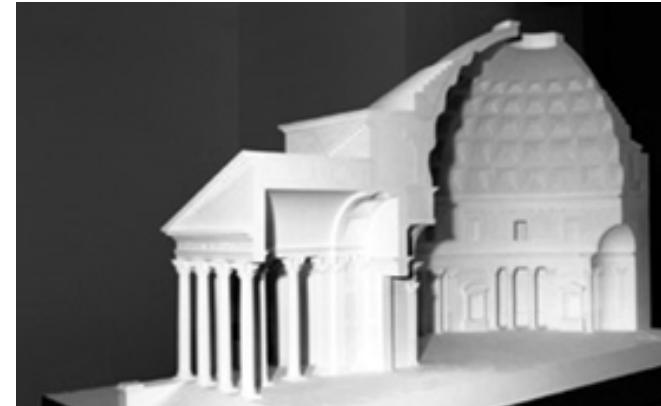


Imagen 8. Fases de la construcción del panteón de Roma, Escala 1:50

Fuente: Maquetas de Arquitectura, Ansgar Oswald (p. 87)



Imagen 9. Edificio de oficinas Suddeutscher, Munich, Escala 1:500

Fuente: Maquetas de Arquitectura, Ansgar Oswald

4.1.3 Robert Endres Bamberg

Robert Endres se especializa en maquetas de zonas urbanas, reconstruye momentos históricos para museos, este tipo de maquetas están precedidas de un detallado estudio de los archivos que a su vez requieren el análisis de imágenes históricas y descriptivas de casas, una maqueta de este tipo se construye con base de planos existentes o recreados.

Las maquetas que él realiza están construidas con tableros de partículas, cartón y cartón corrugado.



Imagen 10.
Untere Muhlen, Bamberg, escala 1:100
Fuente: Maquetas de Arquitectura, Ansgar Oswald



Imagen 11.
Muro de Berlín en 1965, Hussitenstrasse, Escala 1:500
Fuente: Maquetas de Arquitectura, Ansgar Oswald (p. 67)

4.1.4 Arq. Alberto Miranda Saona

Alberto Miranda Saona, nació en Quito en ese tradicional barrio de La Tola, Sus estudios lo realiza en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central, en la ciudad de Quito.

El trabajo manual era su pasión y luego de permanentes investigaciones y con materiales propios, expresa el maravilloso simbolismo del arte, cuando se juntan con maestría la proporción, el ritmo, el movimiento, el color y de su imaginación nacen trabajos en muchos campos, como la escultura y la pintura, diseño y fabricó Robots, alarmas, interruptores automáticos, circuitos eléctricos, materiales sintéticos para la elaboración de maquetas y modelos arquitectónicos.

Entre las investigaciones permanentes en búsqueda de algo nuevo, desarrollo y perfeccionó un material que lo llamo “Ferroflex” que es el que utiliza en la elaboración de sus creaciones artísticas y esculturas., que han sido presentadas en varias exposiciones: Colegio de Arquitectos, Casa de la Cultura, Alianza Francesa, Instituto de Altos Estudios Nacionales, entre otros.

Actualmente y a más de ejercer la profesión de Arquitecto, gran parte del tiempo lo dedica a la elaboración de Maquetas y Construcción de modelos en los campos de la Arquitectura y la Ingeniería, también es catedrático en la Universidad de las Américas en la facultad de Arquitectura.

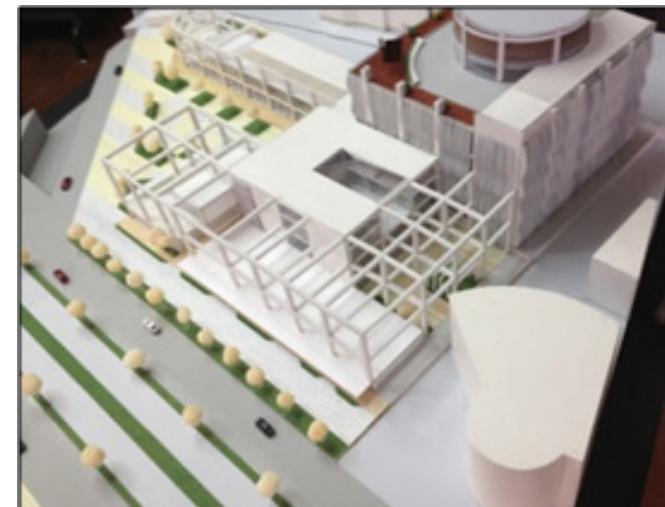


Imagen 12. Maqueta de Alberto Miranda Sona
Fuente: Maquetas de Arquitectura, Ansgar Oswald

4.1.5 Mateo López

Mateo López, estudió artes en la Universidad de los Andes entre 1999 y 2003 es de Bogotá Colombia, que luego de pasar esta etapa se dio cuenta de que lo que más le atraía de sus estudios de arquitectura era la posibilidad de dibujar y hacer maquetas, es decir la parte plástica de la construcción.

Gran parte de su obra surge del dibujo luego crea modelos para sustituir los objetos reales, sus obras lo ha llevado a exponer en la feria Arco de Madrid en 2005, en México y a ganar la Bienal de Cuenca en Ecuador

Muchos críticos y algunos profanos del arte, aprecian la delicadeza y el minucioso trabajo del colombiano Mateo López, quien a través de dibujos y una serie de elementos, llevan al espectador a introducirse en el estudio de algún arquitecto o proyectista; considerado como parte de los premios por parte del jurado, con esta obra titulada Narración de encuentros casuales.

La instalación que presenta el artista, hecha a base de dibujos, propone una forma lineal para un proyecto arquitectónico de una nueva ciudad, con sus hechos sociales, políticos, económicos y socioculturales.



Imagen 13. Maqueta de Mateo López

Fuente: <http://www.mazhyx.com/2007/07/mateo-lopez-colombia.html>

4.1.6 Wolfgang Hannemann

Según Wolfgang Hannemann, la realización de maquetas es un arte en el sentido del siglo XVIII, donde cada pieza terminada es un objeto único, hecho de acuerdo al requerimiento del cliente, las maquetas se basan en el anteproyecto del arquitecto.

Hannemann tiene el objetivo de revelar el impacto, la calidad creativa y la funcionalidad de la idea original, esto nos hace pensar que este tipo de maquetas se pueden contemplar como objetos cautivadores por sí mismos, frecuentemente las maquetas que cumplen a cabalidad su función sensorial apuestan por algo más que la reducción a escala, las maquetas de Hannemann son composiciones en sentido estricto, revelan un agudo sentido de proporción y la composición.



Imagen 14. Complejo turístico Oman escala 1:2000
Fuente: Maquetas de Arquitectura, Ansgar Oswald



Imagen 15. Estudio Conceptual escala 1:500
Fuente: Maquetas de Arquitectura, Ansgar Oswald
(pag. 115)

4.2 Representación bidimensional y tridimensional.

La representación es un aspecto importante en toda disciplina visual y más aún si tiene relación con el arte, diseño y arquitectura, las técnicas para representar las ideas constituyen un reto, las ideas en este campo son el origen de futuros objetos, viviendas, edificios, obras de ingeniería entre otros, la idea lleva al concepto que a su vez se convierte en un boceto, después se traduce en una maqueta y en un conjunto de dibujos a escala que serán analizados, explorados e investigados a profundidad para concretar los proyectos.

Para representar cada una de las etapas de un proyecto requiere diversas habilidades, como el dibujo a mano alzada, y los dibujos y modelos sueltos e intuitivos, en los cuales el concepto y la abstracción geométrica son factores esenciales, estas constituyen las mejores técnicas de representación. Todos los dibujos tienen su propio lenguaje y para cada situación concreta hay que saber utilizar que técnica es la más adecuada ya que los lenguajes del dibujo son muy variados. Las ideas se expresan por líneas ya que estas generarán planos, los planos generan volúmenes, el atractivo de la representación reside en el empleo de este lenguaje, en perfeccionarlo y desarrollarlo para concretar las ideas y convertirla en expresiones únicas y reales.

Sin lugar a dudas, el dibujo es un medio de comunicación presente en todos los tiempos y utilizado por todas las culturas. Como lenguaje, desempeña diferentes funciones entre las que destacamos la de plasmar de manera física las imágenes mentales, la de transmitir intenciones, estados de ánimo o sentimientos y, como no, la función de mostrar e identificar los objetos.

Gracias a las capacidades de visualización de las formas del entorno, el dominio del dibujo y la correcta utilización de las técnicas gráfico-plásticas, se logra plasmar la realidad tal y como es, tal y como la ve o tal como se siente.

Si por medio del dibujo de libre expresión perseguimos representar los objetos y las formas del entorno, es necesario poseer una serie de conocimientos elementales.

Estos pueden clasificarse en dos grandes grupos:

A) Elementos gráficos y su sintaxis.

El texto y la imagen entablan relaciones diferentes en un espacio objetual, como el cartel, según el principio compositivo que asigna modalidades particulares a la información y expresión en la construcción de un discurso comunicativo, que lleva al conocimiento del público una información a la vez que plantea la semántica del universo representado y significado.

B) El volumen y el espacio en la representación gráfica.

A.- Se consideran elementos gráficos todos aquellos componentes simples que estructuran y dan cuerpo a un dibujo. Los más utilizados son: el punto, la línea, la mancha, la textura y el color.

Cada uno de estos elementos de sensibilización de superficies puede emplearse en una doble dimensión: una objetiva y técnica, orientada más a representar con exactitud los objetos y la otra subjetiva o creativa, enfocada a expresar las emociones del autor. Esto no significa, que estas dos dimensiones del dibujo sean excluyentes, puesto que en muchas ocasiones se complementan entre sí.



Imagen 16.
Cartel Polaco
Fuente: Perfect day,
Blog de investiga-
ciones semióticas



Imagen 17.
Maqueta volumétrica
Fuente:Robinson
Gaón

A) La ilusión óptica tridimensional en el plano se consigue con la suma de los siguientes factores:

- El empleo de las perspectivas de los diferentes sistemas de representación.
- La disminución progresiva de tamaño.
- El claroscuro.
- La intensidad y el contraste de los colores.
- El grado de definición del contorno de las formas.
- La superposición de formas.

La principal problemática cuando se dibuja es conseguir traducir el volumen real y el espacio a la superficie plana del soporte. Las técnicas tradicionales para representar el volumen en el plano han sido el claroscuro y los sistemas de representación.

Estos últimos aplicando una serie de conceptos matemáticos y geométricos consiguen obtener la sensación de profundidad.

Los principales sistemas de representación son el diédrico, el axonométrico y el cónico.

La representación gráfica puede tener fines estéticos o también descriptivos. Generalmente los estéticos serán subjetivos y los descriptivos serán objetivos. Por eso existen diferentes maneras de representar los objetos en el espacio de manera objetiva y normalizada, son los llamados sistemas de representación:

- 4.2.1 Sistema Diédrico
- 4.2.2. Sistemas Axonométricos
- 4.2.3 Sistema Cónico

4.3 Maquetas

4.3.1 Introducción a la maquetería

4.3.1.1 Reseña histórica

Partiendo de una breve reseña histórica para conceptualizar el maravilloso mundo de las maquetas tomaré como referencia el libro de Nick Dunn, que habla de los medios, tipos y aplicación de las maquetas en arquitectura, el uso de maquetas arquitectónicas se remonta al siglo V a.C., así lo comenta Herodoto en su libro llamándola *Terpsícore*, a la maqueta de un templo, no se puede afirmar que las maquetas a escala se utilizaban en el diseño de edificios desde las civilizaciones antiguas, esto es muy poco posible ya que las imprecisiones en la traducción de escalas en esa época habría dado errores importantes, y también las mediciones en esa época se lo hacía con proporciones cósmicas.

Los arquitectos medievales viajaban con frecuencia para registrar y estudiar las proporciones de las edificaciones clásicas. Aunque las maquetas no eran muy frecuentes en esa época en ocasiones se realizaban a escala modelos para presentar a los clientes una descripción detallada, hacer cálculos de los materiales a utilizar y el costo de la obra real, esto se debía a que las técnicas de representación bidimensional estaban comparativamente menos desarrolladas. Hasta el siglo XIV, esta forma de representación no fue determinante para la práctica constructiva.

A partir del renacimiento el uso de las maquetas a escala es más usual y no solo representan edificios sino también complejos urbanos, entre las maquetas

documentadas se encuentra la iglesia de Saint Maculo, de Roen perteneciente al siglo XV, esta maqueta a escala era una obra de gran tamaño fabricadas con madera, escayola y arcilla. Durante este periodo, la maqueta a escala proliferó y fue más valorada, no solo era un complemento del dibujo sino que a menudo de convertía en un método fundamental para comunicar ideas de diseño.

Antes del siglo XVIII las maquetas se construían fundamentalmente como método descriptivo o de evaluación o bien como modelos prefabricados a tamaño real que servían para predecir comportamientos estructurales, a mediados del siglo XVIII y coincidiendo con la fundación de las escuelas técnicas se extendió la utilización de maquetas físicas con propósitos educativos.

A principios del siglo XX se puede constatar un importante resurgimiento de la maqueta como herramienta de diseño, tenemos como ejemplo el trabajo de Walter Gropius, quien al fundar la Bauhaus en 1919 decidió implementar la elaboración de maquetas físicas para explorar y probar las ideas con rapidez, volviéndose desde ese entonces las maquetas a escala a imponerse como una herramienta fundamental para el diseño arquitectónico.

El tratamiento directo con los materiales y del espacio a través del uso de maquetas el que convirtió a los arquitectos del siglo XX en diseñadores creativos que visualizaban y articulaban sus conceptos de un modo provocativo y poco convencional. A partir de ese momento de la historia, la maqueta se estableció como un potente método de comunicación en la descripción, la exploración y la evaluación de la arquitectura.

Hoy en día el aumento de nuevas tecnologías han permitido que el diseño asistido por ordenador, me refiero al

uso de programas CAD, se haya convertido en una importante herramienta del diseño, no se ha dejado atrás la utilización de maquetas físicas, sigue siendo un aspecto fundamental en el estudio, visualización, comprensión y comunicación de la arquitectura y el diseño en todo el mundo.

Las maquetas físicas permiten describir y explorar las cualidades de la arquitectura y de los objetos en general, el porqué de ello reside ya que las maquetas son realmente tangibles permitiendo comunicar los diseños de un modo más experimental, riguroso y se pueden manipular y manejar con facilidad a diferencia del resto de medios. La creación de maquetas por ordenador se sirve de un conjunto de técnicas y herramientas distintas a las empleadas con los métodos tradicionales, y potencia el desarrollo de la innovación en el diseño y la producción de conocimientos arquitectónicos, por otra parte las cualidades táctiles para construir y manejar una maqueta física ponen al creador en contacto con el mundo real y por ello, cualquier coincidencia entre distintas técnicas y medios, tanto digitales como físicos solo enriquece más la comprensión de esta disciplina, entonces como escribe Karen Moon: Aunque el diseño de objetos, de espacios interiores, de la arquitectura en general, fuera más allá de lo material, la maqueta física en contra de lo esperado, no perdería su propósito.

4.3.1.2 Modelos

Para representar un sistema se utilizan 4 tipos de modelos:

- a) ICÓNICOS. Ej.: Maqueta de un avión, edificio, etc.
- b) ANALÓGICOS. Ej.: Mapas políticos, planos, carteles, logotipos, etc.
- c) SIMBÓLICOS. Ej.: Símbolos, marcas, ecuaciones.
- d) TEORÉTICOS O CONCEPTUALES. Ej.: Escritos, sonidos, lenguaje.

Grado de iconicidad:

Depende de la cantidad de detalles que se representan, la similitud de materiales con respecto al original y la imitación de acabados superficiales.

MODELOS ICONICOS

De modo empírico
CONCRETO



- MODELOS DE:
- FORMA
 - ESTRUCTURA
 - FUNCION
 - TEXTURA

Funcionan como un lenguaje aprendido de modo natural, aparte de la experiencia.

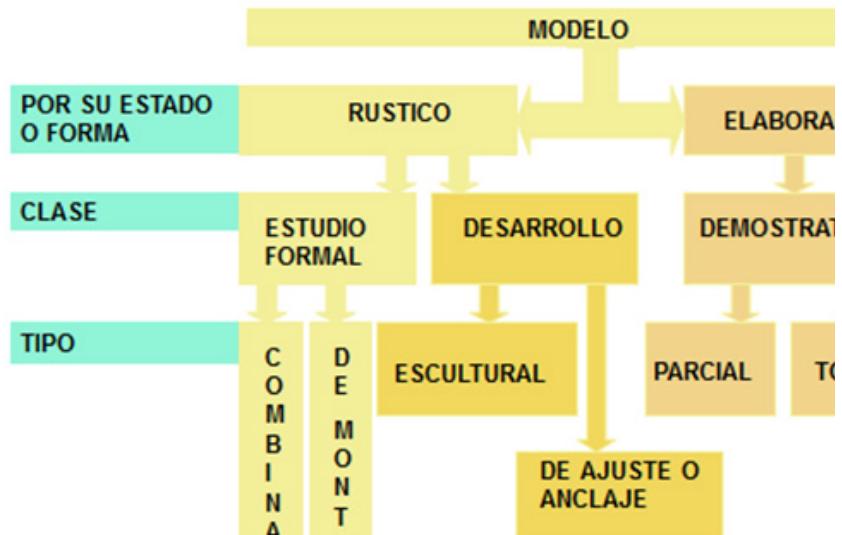
MODELOS CANONICOS

SE ESTABLECE
COMUNICACION

Por analogías
convencionales
ABSTRACTO
CONCEPTUAL

- DOCUMENTACION
TECNICA (planos,
bocetos, ilustraciones,
reportes, memorias
descriptivas.

Funcionan por un código
establecido de modo conc



4.3.1.3 Funciones de los modelos

PROYECTUALES:

Modelos conceptuales

Modelos espaciales

Modelos de presentación

DIDÁCTICAS:

Modelismo

Medios demostrativos y explicativos

EXPOSITIVAS:

Sustitución de objetos reales

4.3.1.4 Escalas

La elección de la escala está vinculada con la utilidad de la maqueta, que define la autenticidad necesaria y la cantidad y tipo de detalles a representar. Las propiedades de los materiales a utilizar y área o dimensiones del objeto a representar.

Podría definirse que la escala es la relación de dimensiones entre la maqueta y el objeto real, y pueden ser escala natural, significa que la unidad es igual a lo representado, 1:1 en reducción, cuando la unidad se ha dividido n veces en la representación, ejemplo 1:2, 1:2,5, 1:5, 1:10, o ampliación, cuando la unidad se ha multiplicado en la representación, ejemplo 2:1, 2,5:1, 5:1, 10:1, y en todos los casos tienen un valor cuantitativo u cualitativo, y de su correcta elección depende el éxito de la tarea. Las escalas de reducción recomendadas para maquetas de estudio o ensayo son 1:5, 1:10, 1:20, en todos los casos se debe ser cuidadoso al usarlas, las maquetas realizadas en esta escala dan una falsa apariencia de estar en dimensiones naturales. En maquetas de gran tamaño se manifiesta frecuentemente esta ilusión confusa, pues la reducción de dimensiones a la mitad no le quita autenticidad visual.

Para maquetas de planificación, cuando se requiere acomodar y maniobrar con muchos componentes de gran tamaño en espacios limitados, se recomienda escalas desde 1:25 a 1:250

Las escalas de ampliación son muy usadas en objetos se necesitan mostrar detalles constructivos importantes, también se utilizan para maquetas de objetos pequeños que se requieren exhibir y mostrar su característica, pues se trata de eliminar los errores de fabricación, para estos casos se



recomienda escalas 2:1, 2,5:1, 5:1, 10:1.

En algunos casos se usan escalas especiales, cuando el intervalo entre las escalas comunes es demasiado grande. Ejm.: objetos *“muy grandes”* donde la escala 1:5 no es factible por ser en exceso laboriosa y la 1:10 obviaría detalles que resultarían importante, escogeríamos una escala intermedia que permita trabajar cómodos y respete la autenticidad visual del objeto.

4.4 Elementos básicos que se maneja en los modelos y maquetas

Las maquetas se empiezan a construir elaborando superficies, líneas, volúmenes con diferentes materiales a una escala determinada, estos son los elementos básicos, cuya combinación se estudia para generar modelos tridimensionales. Estos modelos o maquetas junto con los bocetos, planos constituyen una realidad propia y en consecuencia está sometida a criterios formales en el contexto artístico, las maquetas fija el nivel del proyecto e ilustra de manera plástica la idea, a más de cumplir con esta labor por si misma cumple también una labor de diseño. Los elementos de la maqueta pueden describirse según diferentes propiedades como son la forma, el tamaño, la orientación, el color y la textura de la superficie, que al manejar estas variables se consiguen contrastes de forma, posición y color con los cuales la maqueta responde a las ideas del proyecto.

Según el tipo de maqueta por su elaboración podemos distinguirlos entre modelos volumétricos, planimétricos y modelos lineales. Las maquetas forman parte del diseño y representan siempre momentos modificables de un proyecto.

Dependiendo de la forma de elaborar una maqueta

se distinguen distintos modelos, que forman parte del diseño y ayudan para poder definir fácilmente los elementos definitivos y los modificables en un proyecto. Estos elementos básicos volumétricos o lineales se utilizan, por ejemplo para representar edificios en una maqueta urbanística, fachadas y muros en una maqueta de la sección de un edificio, y pilares o mallas espaciales en la maqueta de una estructura.

Considerando el medio donde se utilizan maquetas como medio para analizar las formas y sus relaciones, podemos clasificar en tres grupos:

- Maquetas Topográficas, que incluyen maquetas de terrenos, jardines y paisajes
- Maquetas de edificación, que se pueden subdividir en maquetas de urbanismo, de edificios, de estructuras y de espacios interiores.
- Maquetas especiales, las entendemos a aquellas maquetas de elementos del diseño que ambientan un espacio, como por ejemplo maquetas de un mueble.

Respecto a su construcción todas las maquetas se distinguen según sean volumétricas, planimétricas o lineales o una combinación entre ellas. También hay que añadir a esto que se pueden construir maquetas durante tres etapas distintas en cualquier proyecto que se esté ejecutando, y por ende responderán a distintas necesidades.

Las maquetas forman parte del proceso de diseño por lo tanto representan siempre momentos modificables del proyecto. Se puede decir que en las últimas fases de un proyecto las maquetas ya no son muy necesarias, excepto las que son de detalle en las que se pueden estudiar elementos de las fachadas, o la forma de una escalera. Las maquetas de estructuras nos permiten optar por otras alternativas, mientras que las maquetas de espacios interiores nos

ayudaran a comprobar los efectos de color, texturas de los materiales.

Por último, también se construyen maquetas para explicar edificios, viviendas históricas, con fines de representación, para mantener viva las tradiciones y costumbres de la construcción de viviendas o para montar exposiciones.

4.4.1 Fases para la elaboración de maquetas

1ra. Fase: Ante proyecto	Croquis de la idea básica Maqueta de concepto
2da. Fase: Proyecto	Proyecto básico Maqueta de trabajo
3ra. Fase: ejecución	Proyecto de ejecución Maqueta de ejecución

4.4.1.1 Maquetas de concepto

Para construir maquetas de concepto no se necesita maquinaria ni herramientas especiales, pero el material a emplear ha de conseguirse con rapidez y modelarse con facilidad. Son modelos para comprender su comportamiento y obtener nociones de constructibilidad, destinados a la representación volumétrica.

En esta etapa las maquetas sirven para explorar la forma, es un tipo de modelo conceptual útil, ya que se puede construir rápidamente a escala empleando materiales como la balsa o los polímeros, maderas industrializadas o cartón, proporcionan conocimiento de las relaciones entre las distintas áreas del proyecto

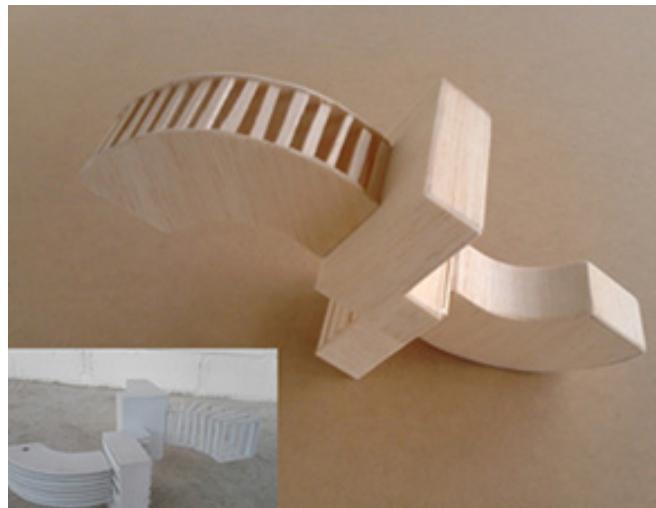


Imagen 26.
Llamas Jonnatan



Imagen 27.
Quevedo, María Cecilia

4.4.1.2 Maquetas de trabajo

Las maquetas de trabajo no es igual a una maqueta terminada, este tipo de maquetas evoluciona, influye la idea del concepto del proyecto y está en continua transformación, implica el deseo de estudiar y hacer comentarios críticos de un proyecto.

Estos modelos son el medio más rápido de explorar problemas tridimensionales y ayudan a desarrollar el diseño, puesto que el observador es capaz de ver la maqueta desde todos sus lados incluso la parte interior, son muy útiles como base de discusión entre el cliente y el equipo de diseño, o como medio de probar algún aspecto particular del esquema.

4.4.1.3 Maquetas de ejecución

Las Maquetas de ejecución se deben plantear todos los elementos y aspectos que se requieren para la construcción de este tipo de maqueta, quiere decir que debe estar concluido el documento gráfico, cuales son los objetivos a alcanzar, los materiales a emplear, así como los acabados, texturas y detalles del proyecto, será preciso entonces utilizar más herramientas y máquinas por los requisitos especiales en su construcción.

Son maquetas de la propuesta terminada, así como para mostrar al cliente una visión clara de la propuesta. La escala de la maqueta de ejecución y los elementos que rodean al modelo deben ser considerados con atención ya que deben incluirse en la maqueta ya que si no afectara al desarrollo del diseño



Imagen 28.
Maqueta de detalle, Mora Luis

4.5 Clasificación de las maquetas

4.5.1 Maquetas Topográficas

Este tipo de maquetas se utilizan básicamente para reproducir un terreno existente, un jardín o un paisaje natural o diseñado. A esto se le añade la representación de espacios urbanos como parques, campos de juego, cementerios, representación de vegetación (árboles, arbustos, bosques), en las maquetas topográficas generalmente se utiliza escalas grandes para que se pueda entender la vegetación y la forma del suelo. Las maquetas de un terreno casi siempre se construyen como maquetas de trabajo modificables, lo que significa que servirán a medida que evoluciona la idea del proyecto.

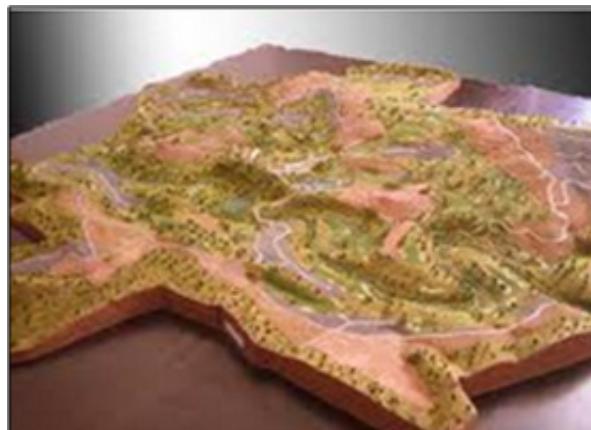


Imagen 29.
Maqueta Topográfica

Una parte de mi proyecto está inscrita dentro de este tipo de maquetas, ya que se representará el entorno en los que se ubican las viviendas de la comunidad Kichwa, donde se definirá la superficie con la vegetación más representativa de la zona, y posteriormente emplazar la maqueta de la vivienda, donde se define la maqueta llegando a representar una maqueta de ejecución o a detalle.

4.5.2 Maqueta de edificación

Este tipo de maquetas se dividen en: Maquetas de urbanismo, de edificios, estructurales, de espacios interiores y maquetas especiales. Todas estas en común describen cualidades espaciales, plásticas y constructivas de un edificio o vivienda. En este tipo de maqueta se incorpora el entorno existente, con esto se entiende la integración con el terreno existente. En esta se representa las características topográficas, como el relieve, la vegetación existente y el tipo de superficie.

En la maqueta de la vivienda Kichwa se prestará mayor atención a los aspectos plásticos y espaciales de la forma, a la organización funcional y elementos simbólicos de la vivienda, sin descuidar las características constructivas y propiedades que tiene una importancia especial en esta maqueta, como son:

Forma:

Relación entre la forma y el entorno
Forma y tamaño de los espacios
Tipo de iluminación y soleamiento
Texturas, color y materiales

Función:

Ubicación de la vivienda según los aspectos naturales

Espacios interiores y exteriores

Uso de los elementos existentes determinados por las costumbres

Construcción:

1)Escala en esta caso será 1:25, que me permite visualizar los aspectos relevantes de la vivienda

2)Representación de vivienda tradicional y vivienda mixta, y las diferentes relaciones entre estos volúmenes

4.5.3 Maquetas de espacios interiores

Estas maquetas muestran por lo general un único espacio interior o una secuencia de espacios, la misión de estas maquetas realizadas de a escala de 1:100 a 1:20, consiste en reflejar los problemas espaciales, funcionales y luminotécnicos, así como también el mobiliario, los colores y texturas que se eligen con la ayuda de estas maquetas. En este grupo de maquetas se incluyen las maquetas de escenografías.

4.5.4 Maquetas de detalle

Con la maquetas de detalle se diseñan elementos específicamente complicados o repetitivos, estos detalles pueden ser de naturaleza constructiva, o decorativas, con estas maquetas se suelen resolver los problemas de forma, materiales texturas y color, la escala empleada generalmente es de 1:10 a 1:1



Imagen 30.
Maqueta de espacios interiores

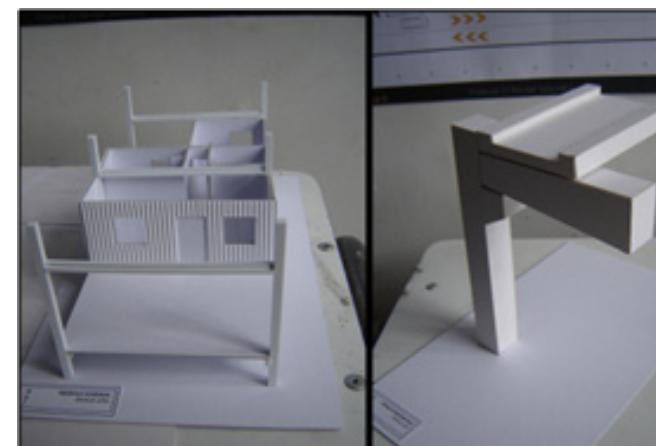


Imagen 31.
Maquetas de detalle

4.5.5 Maquetas especiales

El grupo de maquetas especiales abarca sobre todo el campo del diseño de objetos. La escala más habitual es de 1:10 a 1:1, estas maquetas se construyen a menudo como prototipos durante las fases iniciales del proyecto, y la calidad de su construcción no se aleja mucho de la maqueta de ejecución del diseño definitivo.



Imagen 32.
Maquetas especiales

4.6 Procesos constructivos para el desarrollo de modelos y maquetas

Pueden utilizarse los materiales más diversos; la elección dependerá del nivel de elaboración en que se encuentre el proyecto. Para trabajar cada uno de los materiales existen herramientas específicas. Antes de utilizar un nuevo material hay que hacer algunas pruebas, que permita determinar que superficie o textura puede simular. Es muy importante elegir el material adecuado en cuanto al efecto final que se espera de la maqueta, y de acuerdo a la experiencia del maquetista, dependiendo de la facilidad que se tiene para cada material. (Wolfgang & Hechinger)

La efectividad de la relación de maquetas depende directamente de la elección de los materiales básicos y auxiliares, con los que cuenta el maquetista, al igual que con la tecnología con la que trabaje.

Los materiales básicos, influyen directamente en la formación de una decisión del proyecto. Los materiales clásicos son amorfos, con ellos el maquetista experimentado con la elección de medios y métodos de trabajo puede realizar una maqueta de cualquier forma y tamaño. Pueden ser papel, cartón, madera, plásticos, láminas metálicas, perfiles, tejidos, lacas de acabado, pinturas.

Los materiales auxiliares garantizan la calidad constructiva, tecnológica y funcional como es la rigidez, dureza, adherencia entre piezas, movilidad, sin ocasionar influencia importante sobre el aspecto externo. Son los diferentes adhesivos, líquidos limpiadores, materiales para hormas, moldes, plantillas, abrasivos, etc.

4.7 Técnicas y Materiales

Para definir las ideas y expresarlas con cierta claridad hay que aplicar técnicas con las que hay que estar familiarizado, y conocer el comportamiento de algunos materiales que facilitarán la expresión tridimensional.

La experimentación y la práctica constituyen la clave de la formación y el perfeccionamiento en las técnicas para explicar, con formas constructivas o volúmenes, las ideas de aquello que pretendemos diseñar.

Diferenciaré tres maneras diferentes de generar los volúmenes tridimensionales: constructivas, aditivas y sustractivas.

Esta categorización nos permitirá entender mejor el proceso de creación de formas, independientemente de su consideración como geométricas, orgánicas o mixtas.

En síntesis, las configuraciones constructivas son aquellas en las que los distintos elementos (varillas, planos y volúmenes) se van incorporando uno tras otro y todos entre sí para convertirse en una maqueta.

Las configuraciones aditivas son aquellas en las que se emplean materiales que se pueden modelar con los dedos o con utensilios de tecnología simple, como la plastilina, la arcilla y otras pastas modelables, para dar forma progresiva a los modelos.

Las configuraciones sustractivas, por el contrario, requieren el hecho de eliminar material de un bloque, es decir, tallar, lijar y alcanzar el volumen pretendido inicialmente.



Imagen 33.
Maqueta Pedro, Quito



Imagen 34.
Técnicas de modelado utilizando arcilla, José Luis Sanz

El ámbito de las configuraciones constructivas es extremadamente amplio.

Las técnicas y los procedimientos para desarrollarlas también son muy variados, y por eso no es posible mostrar todo lo que se puede hacer.

Explicare las técnicas más usuales que serán de utilidad para experimentar otras de mayor complejidad, muchos materiales se pueden manipular con técnicas equivalentes. Por ejemplo, las técnicas empleadas para la madera de balsa pueden servir para el cartón corrugado y para muchos productos en forma de láminas o planchas (cartón maqueta, cartón prensado, cartulina, etc.). Por este motivo, la mayor parte de explicaciones se referirán a este material puesto que será uno de los materiales que utilizare para representar la vivienda Kichwa, objetivo de mi proyecto.

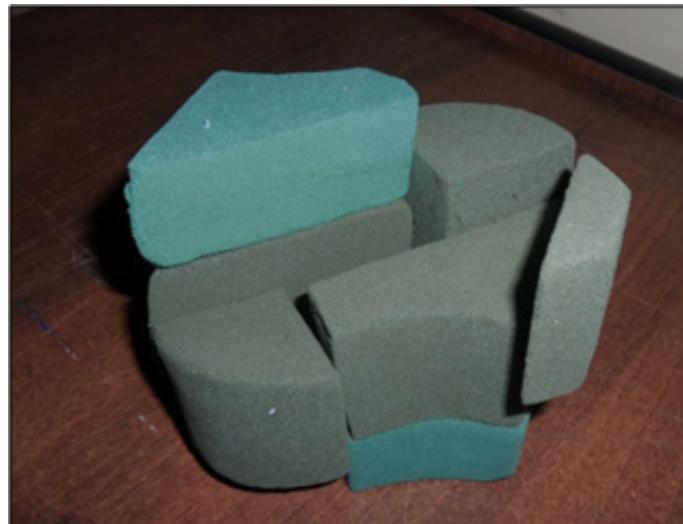


Imagen 35.
Volumetría en Oasis, Mora Luis



Imagen 36.
Proceso sustractivo
en la elaboración de
un modelo a escala
de fuente para beber,
realizado con espu-
ma de poliestireno.
Diseño de Marcos
Gómez.

Madera balsa

La balsa es utilizado sobre todo para maquetas de arquitectura y construcción puede ser también empleado para desarrollar modelos de numerosos objetos de diseño industrial: muebles, electrodomésticos, mobiliario urbano, etc.

Para poder sacar partido de este material hay que familiarizarse con sus características principales, ventajas y desventajas de su utilización y, por supuesto, sus limitaciones.

En el mercado podemos encontrar secciones y espesores variables en listones, varillas conformadas de secciones cuadradas, rectangulares, circular. Contar con tales variantes es útil para materializar estructuras de madera a escala, columnas, vigas, perfiles, etc.



Imagen 37. Madera balsa

Para trabajar en balsa es necesario dotarse de un equipo básico, así como también contar con entre 6 a 10 instrumentos, las cuchillas, gubias y el formón son indispensables en el trabajo con balsa.



Para cortar la madera balsa existen diversos tipos de sierras, cada uno adaptado a un uso específico. Esta madera, si bien es una madera blanda, es difícil de cortar en contra hebra por que tiende a astillarse inmediatamente, por lo que debe procederse con mucho cuidado, utilizando herramientas bien afiladas, una sierra de dientes muy finos y cortando despacio, ya que de la precisión del corte dependerán el posterior ensamblaje y el acabado de la maqueta. Para trabajar es necesario contar con una superficie firme, sobre la que puedan fijarse las partes para su corte o modelado.

Para pegar madera balsa existen muchos tipos de pegamento desde la cola vinílica hasta los pegamentos rápidos de doble componente, pero los más utilizados son los pegamentos instantáneos como por ejemplo el super-glue que deja un acabado transparente.



Imagen 38.

Casa islana. Carla Lazcano. Curso 2000 (La maqueta como herramienta de diseño, Arq. Sergio Bertozzi. MMII)

Un buen principio en la realización de maquetas con madera balsa, es tener un mínimo de utensilios que permitan trabajar con mayor comodidad, entre los más prácticos y que nos servirán para trabajar otros materiales como el papel y el cartón, que en cuanto a técnicas como lo manifesté anteriormente no varían mucho son:



Imagen 39.
Herramientas para realizar cortes

1. Tablero para realizar cortes
2. Una o dos reglas metálicas
3. Un lápiz para marcar los trazados
4. Un bolígrafo sin tinta, para marcar las zonas de bajo relieve
5. Cuchillas (cúter o similar)
6. Compas con cuchilla para cortar curvas
7. Marcador de bola o utensilio equivalente
8. Eventualmente se puede utilizar algún otro utensilio con bola, como la punta de una antena de radio para canaladuras

9. Lijas y abrasivos
10. Limas de grano fino
11. Pistola de siliconas para encolar y sujetar piezas
12. Cinta adhesiva de doble cara (como adhesivo alternativo)

Procedimientos de corte:

Antes de todo, es importante disponer de los utensilios adecuados y aplicarse en seguir unas mínimas normas de seguridad mientras se manipulan las cuchillas.

A continuación propongo algunas recomendaciones:

Es necesario que las cuchillas (cúter, bisturí, etc.) estén bien afiladas, porque así se evita rasgar y romper el material que hay que cortar.

Es preferible el uso de una regla metálica, ya que las de plástico o madera pueden ser dañadas por las cuchillas al trazar los cortes, con lo cual estos podrían resultar imperfectos.

Se debe emplear un soporte adecuado (tablero de corte, o similar) con el fin de no cortar la superficie de la mesa en donde se trabaja.

Al cortar hay que mantener la posición adecuada y cómoda de las manos, pues es muy fácil tener un accidente con las cuchillas, cuando se traza el corte con la cuchilla conviene mantener los dedos fuera del trazado, presionando la regla metálica, solo así se podrá evitar lesiones frecuentes.

Hay que mantener una postura cómoda para ejecutar los cortes, mirando el trazado de la cuchilla desde arriba, y dirigiendo la trayectoria de corte en el sentido más idóneo, de arriba abajo y de izquierda a derecha. Hacerlo al contrario puede llegar a suponer un corte desigual e incluso provocar accidentes y por ende que se astillen los bordes de la balsa.

Las planchas de balsa se cortan aplicando una ligera presión en la cuchilla y realizando múltiples pasadas, tantas como sean necesarias en función del grosor del material.

Entre las ventajas, la madera de balsa se puede doblar en seco o humedeciéndola y dejándola secar sujetada a una pieza que actúe de molde. Para ello hay que apreciar la dirección de la fibra, pues solo permite doblarse en la dirección contraria a la de la fibra

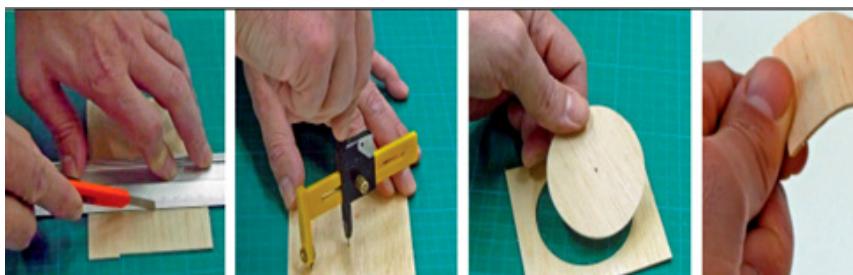


Imagen 40. Proceso de corte

(Taller de expresión tridimensional, José Luis Navarro Lizandr)

Papel y cartón

Los distintos tipos de papel y cartón son excelentes materiales para trabajar las maquetas, por su versatilidad a través de procesos como el recortado, el doblado y el pegado, además como son flexibles (Dependiendo de su grosor) y fácil de manipular, pueden adaptarse a varios propósitos, tanto para la exploración inicial de las formas como para trabajos de diseño detallado.

Las limitaciones de trabajar maquetas con papel y cartón es que suelen ser más delicadas y duraderas que las que se realizan con materiales más rígidos. Es importante tener cuidado al utilizar pegamentos para fijar y unir partes de papel y cartón, ya que será difícil eliminar cualquier residuo que quede.

Para recortar de forma segura al igual que la balsa, hay que utilizar siempre una tabla de corte y una regla metálica cuando trabaje con láminas de papel o cartón, esto evitará daños en los muebles, o que tenga un accidente ya que impedirá que la cuchilla resbale al cortar los componentes.

El papel, la cartulina y el cartón se utilizan generalmente en todas las fases del diseño, el tamaño más frecuente es de 70 x 100 cm. Existen cartones para construir maquetas de diferentes tipos y marcas cada uno de ellos va a tener ciertas características que nos van a venir mejor según qué tipo de pieza que vayamos a hacer, entre los más utilizados para la construcción de maquetas tenemos:

Cartón corrugado

También denominado cartón ondulado, fácilmente reconocible por su color marrón y su ondulado interior. No tiene mucha resistencia, el curvado no queda demasiado bien y tiene a aplastarse por zonas (hundiendo el ondulado). No es muy recomendable para lo que nos ocupa, pero puede ser de gran utilidad para ciertas piezas concretas, florituras y adornos, o para hacer prototipos rápidos. Nunca está de más tener unas planchas a mano.



*Imagen 41.
Cartón corrugado*

Cartón compacto

También denominado cartón duro, es de un color gris mate, muy utilizado para encuadrinar (las tapas duras de los libros). Es un cartón de gran resistencia, muy versátil para los trabajos que haremos. Para trabajar con él nos bastará con mojarlo un poco y se volverá muy maleable, y al ser liso y compacto no tendremos los problemas que plantea el cartón corrugado. Los hay de diferentes espesores, pero recomiendo 1 o 2 mm en función de la pieza.



*Imagen 42.
Cartón compacto*

Cartulina

En síntesis, cumple la misma función que el cartón simple. Muy útil para hacer patrones, es mejor hacerlo con cartulina para luego pasarlo al cartón directamente”.

Papel

Rico en celulosa, unido a la cola blanca (o vinílica) diluida puede aportar mucha resistencia a nuestras piezas y permitirnos conseguir ciertos acabados en ellas. Cuanto menor sea su gramaje mejor, también usamos cuando queremos dar cierta translucidez a los componentes de una maqueta. Hay que evitar el papel satinado, su capa brillante nos dificultará trabajar con él.

Cartón pluma

Una plancha de cartón pluma es una estructura laminada; se trata de un sándwich de poliestireno extrusionado, entre dos láminas de cartulina tratada con un material que, además de blanquear, proporciona una superficie ligeramente satinadas, estas planchas se pueden cortar con un cíter, pelar una o ambas cubiertas de papel y dar formas distintas con ayuda de lijas, limas o cuchillas hasta conseguir el efecto deseado, siempre dependiendo del espesor del poliestireno.

Para las uniones es factible el empleo de diferentes pegamentos aptos para la cartulina, intentando evitar aquellos que contengan disolventes.

El acabado de las superficies puede llevarse a cabo con pinturas al agua (acuarelas, temperas, acrílicos) o pinturas sintéticas (esmaltes, lacas, etc.), aplicado con pincel o con aerógrafo indistintamente.

Sepuedeigualmentepresentarelmodelocombinándolo



Imagen 43.
Cartulina



Imagen 44.
Papel

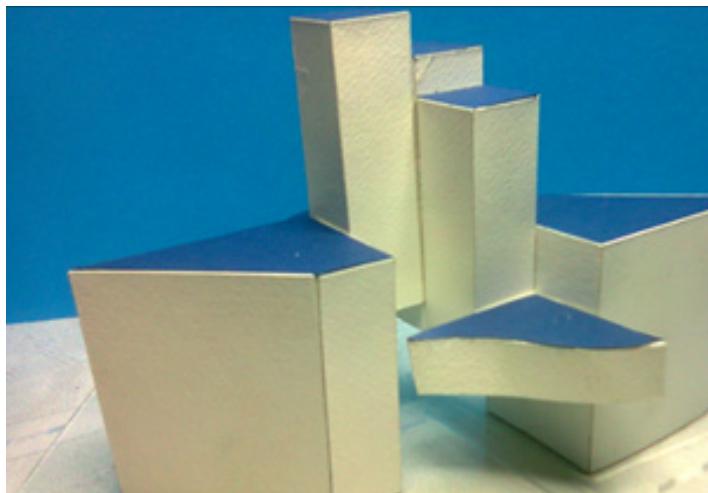


Imagen 45.
Volúmenes, Papel y Cartón, Quito Pedro

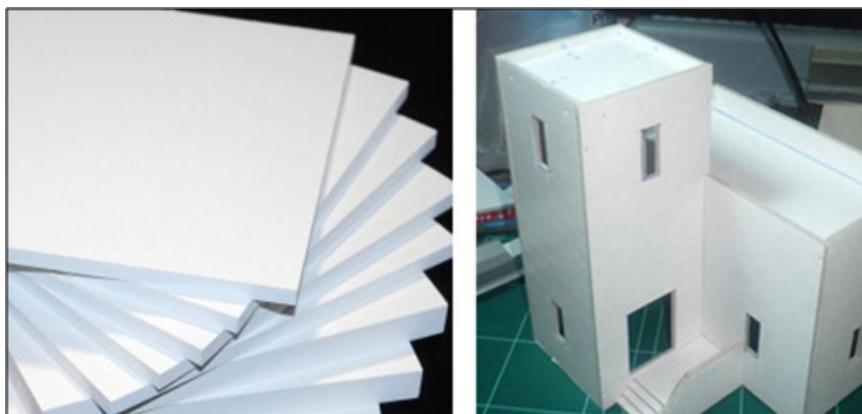


Imagen 46. Cartón pluma

con otros elementos que se puedan imprimir sobre adhesivo, tales como letras, tramas o imágenes de formas variadas que puedan simular desde mandos de electrodomésticos hasta elementos arquitectónicos (ventanas, puertas, etc.) y texturas de todo tipo.

Al trabajar con este material, conviene saber que las planchas tienen una tendencia de curvatura propia debida a la dirección de su producción. Estas presentan una textura apenas perceptible que nos indica la dirección de la fibra, así como ocurre con otros materiales fibrosos, las planchas ofrecen más resistencia al plegado y curvado en la dirección perpendicular la fibra

Para el corte de este material se procede exactamente igual como se lo hace con el cartón o la balsa, teniendo en cuenta siempre los aspectos de seguridad para no causar accidentes.

Cortar el cartón pluma no significa recortar una pieza por completo. A veces nos hemos de valer de cortes de una sola cubierta, de incisiones en ángulo para canaladuras, etc.

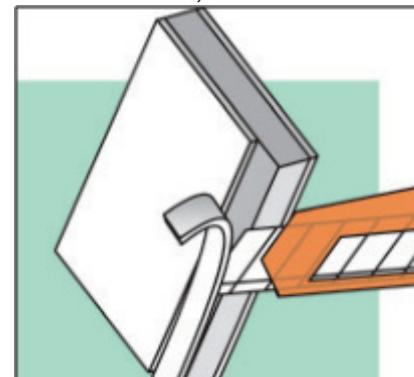


Imagen 47.
Corte del cartón pluma

Es conveniente utilizar el cúter para facilitar ésta tarea. Con este material es posible trabajar una serie de cortes en los cantos, para ello mostraré algunos aspectos que facilitaran el trabajo con este material.

Canto de bisel a 45°

Rebajar del canto de la plancha de cartón pluma en forma de bisel a 45°

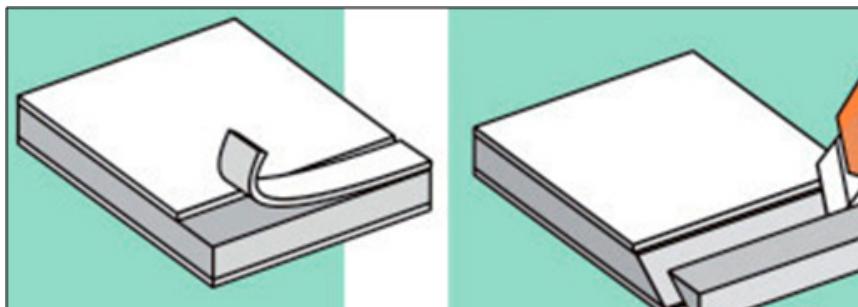


Imagen 48. Canto en bisel curvo

Si se trata de redondear el canto con una curva de radio equivalente al espesor de la plancha, se seguirá el paso anterior de la misma manera que en el bisel recto de 45°, después, con ayuda de una lija o una lima, se rebajara la porción de poliestireno procurando que la curvatura sea la misma en el sentido longitudinal del canto, para lo que se aplicara un movimiento doble al lijar, es aconsejable proveerse de soportes curvos convexos y cóncavos para para acoplar la lija y realizar mejor la abrasión de este tipo de superficies.

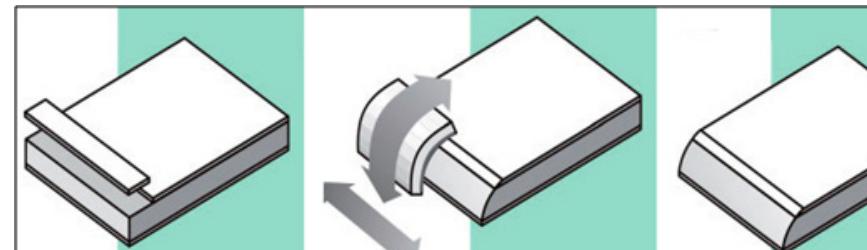


Imagen 49. Canto de bisel

Bordes redondeados

Para realizar bordes redondeados de radio mayor es mejor aprovecharla misma plancha de cartón pluma, de manera que plegándola sobre si misma nos proporcione el canto curvado. Si se necesita hacer un borde redondeado de radio equivalente al espesor de la plancha, se procede de este modo:

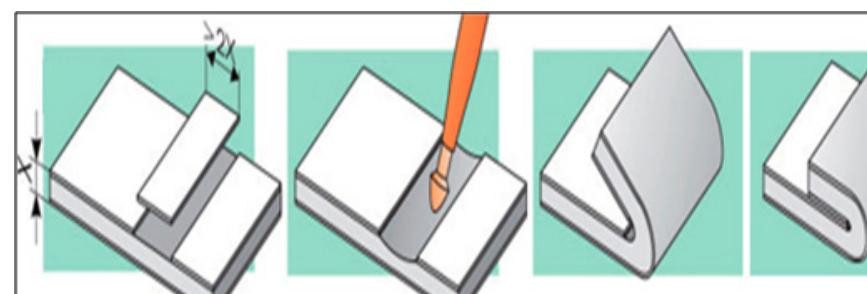


Imagen 50. Bordes redondeados

Para realizar cantos o bordes redondeados de mayor diámetro, la franja de cubierta que se suprimirá tendrá una anchura equivalente a la suma del doble de la plancha ($2X$) y el trozo añadido (Y).

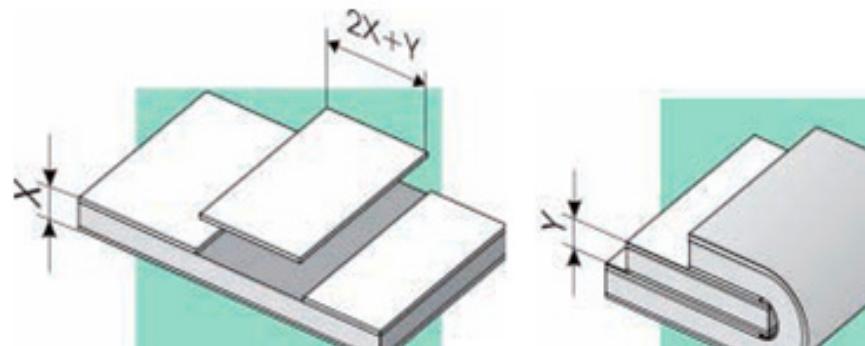


Imagen 51.
Bordes redondeados

Dobles a 45 grados

Para realizar una esquina visible exterior de 45° o interior de 135° , se empieza por dar un rebaje longitudinal en <<V>> a 45° . El proceso es el siguiente.

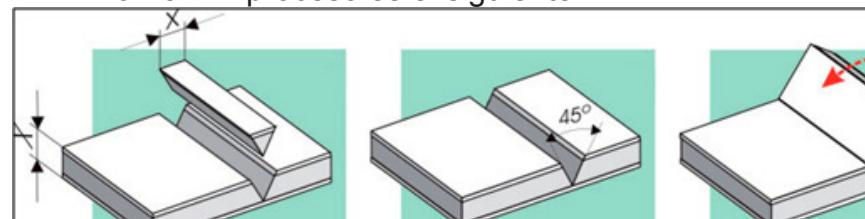


Imagen 52.
Dobles a 45°

Esquina visible a 90°

Realizar una esquina en ángulo recto es menos complicado que en un ángulo diferente y, como en el caso precedente, se puede lograr de distintas maneras. Basta con eliminar una banda de la cubierta superior de anchura igual al espesor de la plancha, y después la porción correspondiente de poliestireno, respetando la integridad de la otra cubierta, finalmente, se adhieren las superficies de contacto al plegar la plancha.

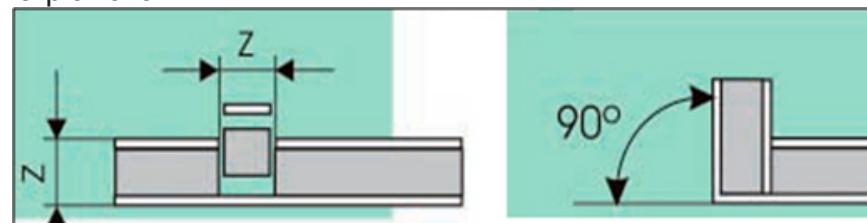


Imagen 53.
Esquina visible a 90°

Escalones

Los escalonamientos y gradas más simples se hacen recortando las planchas y uniéndolas como se observa en la siguiente imagen.



Imagen 54.
Escalones

Superficies de rotación

El método general para realizar un cilindro comienza por tener que preparar las dimensiones del desarrollo del cilindro, tanto la medida de la altura como la longitud de la circunferencia de las bases. Se recorta una superficie rectangular de longitud equivalente a $2\pi R$ mas una porción extra que nos servirá para emplearla como pestana de unión.

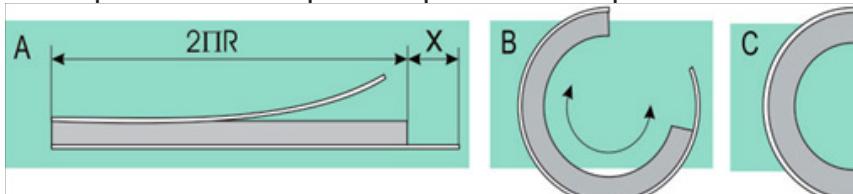


Imagen 55. Superficies de rotación

Chapa metálica

Algunas chapas metálicas finas, generalmente de aluminio, se pueden cortar con tijeras o cúter y pueden doblarse o plegarse con facilidad. La técnica para realizar plegados y esquinas es semejante a la que se emplea con las cartulinas, aunque con una diferencia importante: si se fuerza el pliegue o se vuelve a la posición plana original, se puede romper como si se hubiera cortado. De hecho, para cortar estas láminas con cíter se procede de la siguiente manera.



Imagen 56. Chapa metálica

Para plegar directamente cuidando la perpendicularidad las esquinas curvas se generan apoyando la plancha sobre una varilla o tubo de diámetro equivalente a la curvatura prevista, que actuará de molde.



Imagen 57. Plegado de chapa metálica

Polímeros termoformables

Los materiales termoplásticos tienen la capacidad de ablandarse con el calor y vuelven a endurecerse cuando se restituyen a la temperatura ambiente. Podemos encontrar metacrilato, policarbonato, ABS, polietileno, etc., y todos pueden servir para formar parte de una maqueta.

En pocas ocasiones las maquetas para el diseño de productos se realizan únicamente con este material, entre otras cosas, por su dificultad de manipulación. Las planchas de termoplástico se pueden trabajar mecánicamente con las herramientas habituales que se usan para los metales o el cartón. Se puede cortar, perforar y lijar y a más de ello un factor muy útil en el trabajo con maquetas es que se puede someter el plástico al calor para doblar o plegar, generando superficies curvas.

Para doblar o moldear estos plásticos es necesario calentarlos previamente a una temperatura que lo haga maleable sin llegar a ablandarlo demasiado, la temperatura ideal depende del tipo de plástico con el que se va a trabajar.

Se trata de un material inflamable por lo que se aplica calor a través de planchas eléctricas o sometidas a temperatura por los calores de focos alógenos.

Se puede detallar un sinúmero de materiales que se utilizan para desarrollar las maquetas, que dependerá del tipo de maqueta y la técnica a utilizar, en este capítulo he detallado la técnica para transformar los materiales a partir del Cartón pluma, que es un material contemporáneo y que generaliza el tratamiento de otros materiales a partir de esta técnica.

Daré a conocer algunos materiales que se utilizan con cierta regularidad o son complementarios en la construcción de maquetas:

Maderas: Naturales y tableros industrializados como el MDF y contrachapados.

Espuma de poliuretano

Varillas, tubos y perfiles

Acetatos y vinilos

Resina, arcilla y materiales de modelado

Fibras naturales y artificiales

4.8 Maqueta tridimensional a escala. Vivienda Kichua

Para representar la maqueta a escala de la vivienda kichwa, como se presenta en la actualidad, tomare como partida la clasificación tipológica que hace Wolfgang Knoll, en su libro, Maquetas de Arquitectura, en las que ubica a este tipo dentro de las maquetas de edificación, donde incorpora la vivienda en el entorno existente, con lo que se entiende la integración del terreno en la maqueta, y representaré las características del terreno, la vegetación y la maqueta de la vivienda con sus características particulares según el objetivo fijado, prestando mayor atención a los aspectos plásticos de la forma, la organización funcional, las características constructivas y los elementos simbólicos tradicionales de la vivienda Kichwa.

4.8.1 Forma

- a) Relaciones entre la forma y tamaño de los espacios
- b) Tipo de texturas, color y material
- c) Relaciones visuales

4.8.2 Función

- a) Delimitación de los espacios interiores como exteriores

4.8.3 Construcción

Para ello se ha definido la escala 1:25 la que nos permite representar con claridad todos los elementos que constituye la vivienda, ofreciendo una idea clara sobre la importancia de mantener tradiciones, costumbres de nuestras indígenas

amazónicos, a más de ello la distribución sobre el territorio y la existencia de sistemas y técnicas constructivas que se pueden utilizar para generar espacios interiores y exteriores contemporáneos.

Maqueta de la vivienda tiene una base de madera industrializada (MDF) de 9 mm de espesor, simulación del terreno con arcilla en estado líquido para la aplicación (barbotina), la vivienda está construida con tarugos de madera de 1 cm., de diámetro para los pilotes, madera balsa en la estructura y pisos, la cubierta con tiras de balsa para la estructura y fibras vegetales para el techo, esta vivienda al ser de construcción mixta la parte del techo que es con zinc se representará con láminas de aluminio, las paredes que son con tablillas de caña guadua esta simulado con las puntas del carrizo de más o menos 1 cm., de diámetro a los cuales se les aplasto para obtener las tablillas, la vegetación se trabajó con aserrín coloreado con anilina para la superficie verde, los troncos de árboles con alambre trenzado, ramas naturales, plásticas y para las copas ,espuma rígida, papel , esponja, hojas de palmera, y follaje con cinta masking, 1 ½ pulgada y alambre para los tallos.

4.9 Planos de los espacios habitables de la cultura

Kichwa Amazónico

4.9.1 Casa 1

4.9.1.1 Documento gráfico

Bocetos:

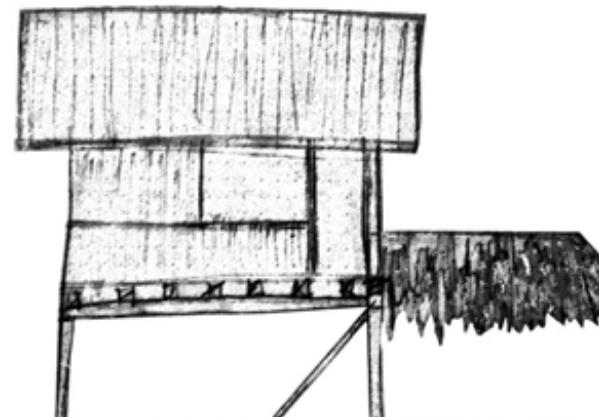
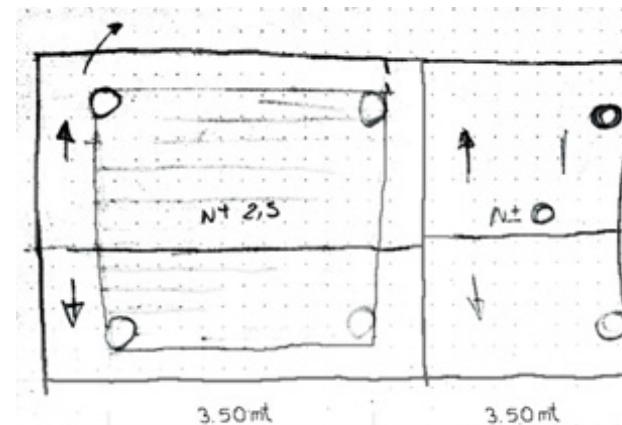
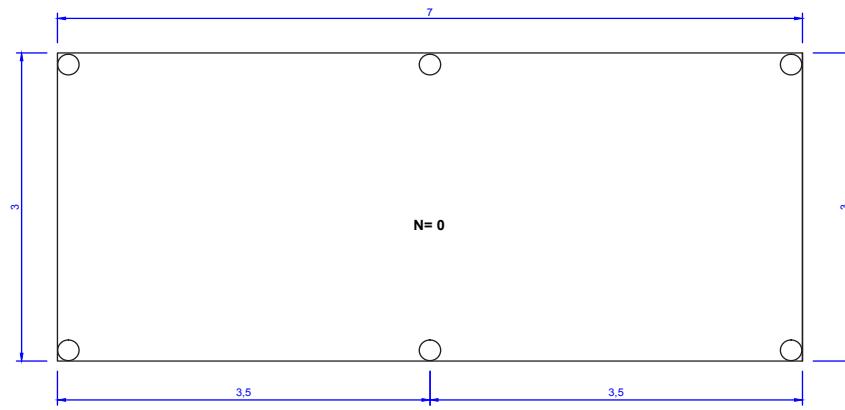


Imagen 58. Vista superior y elevación Frontal

Elevaciones, escala 1:100



PLANTA BAJA ACOTADA

Imagen 59. Planta baja

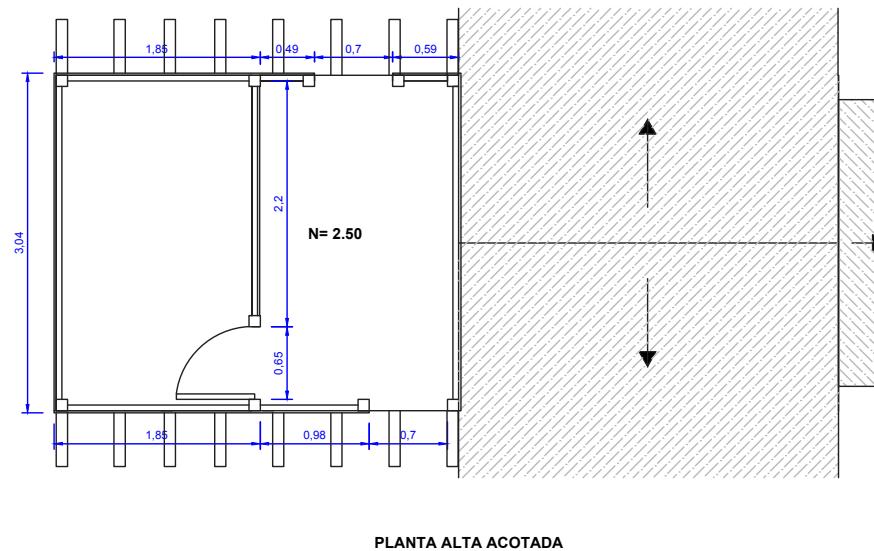


Imagen 60. Planta alta

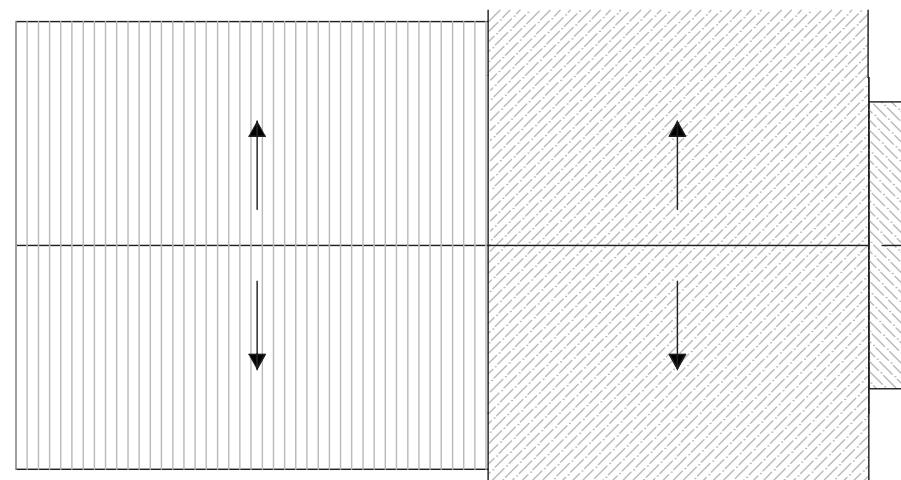


Imagen 61. Planta de cubierta

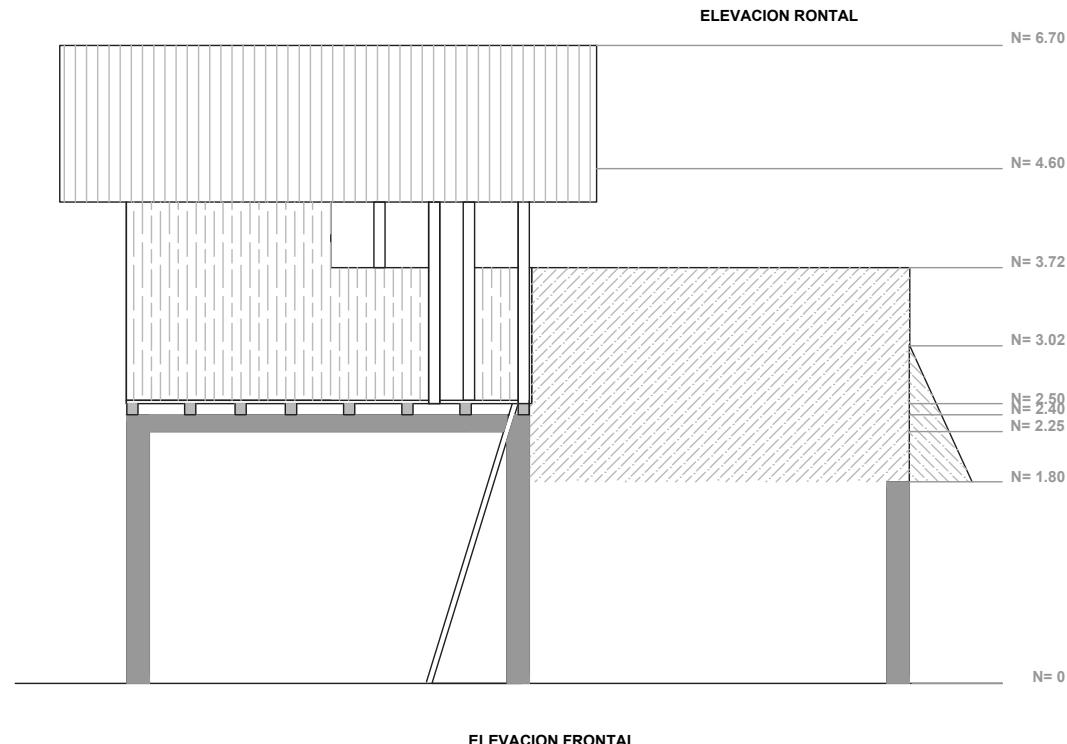


Imagen 62. *Elevación frontal*

ESCALA 1:50

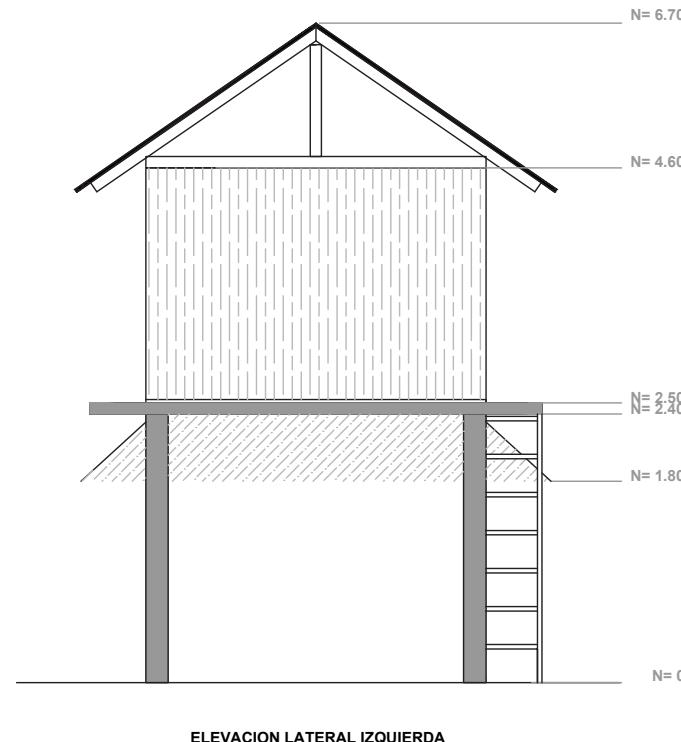


Imagen 63. Elevación lateral izquierda

ESCALA 1:50

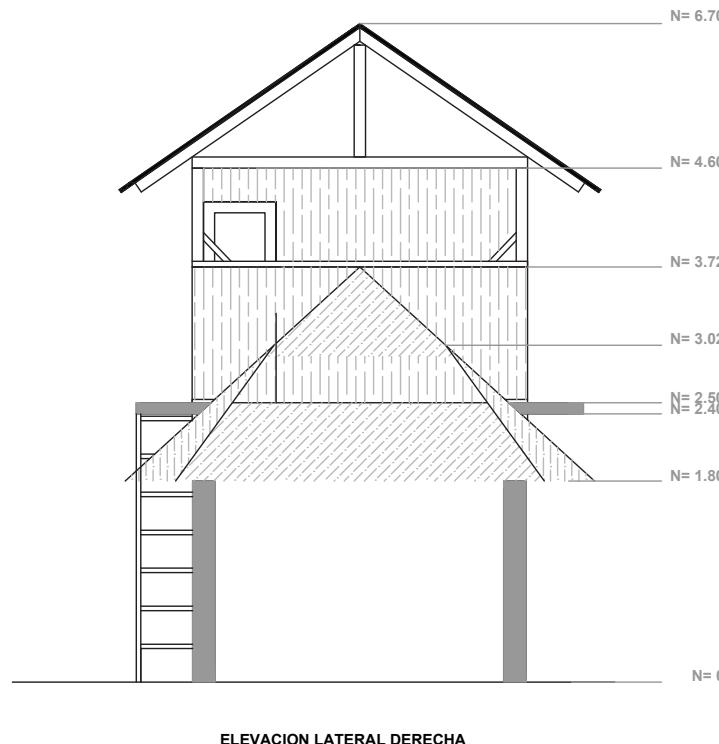


Imagen 64. Elevación lateral derecha

ESCALA 1:50

DETALLE CUBIERTA

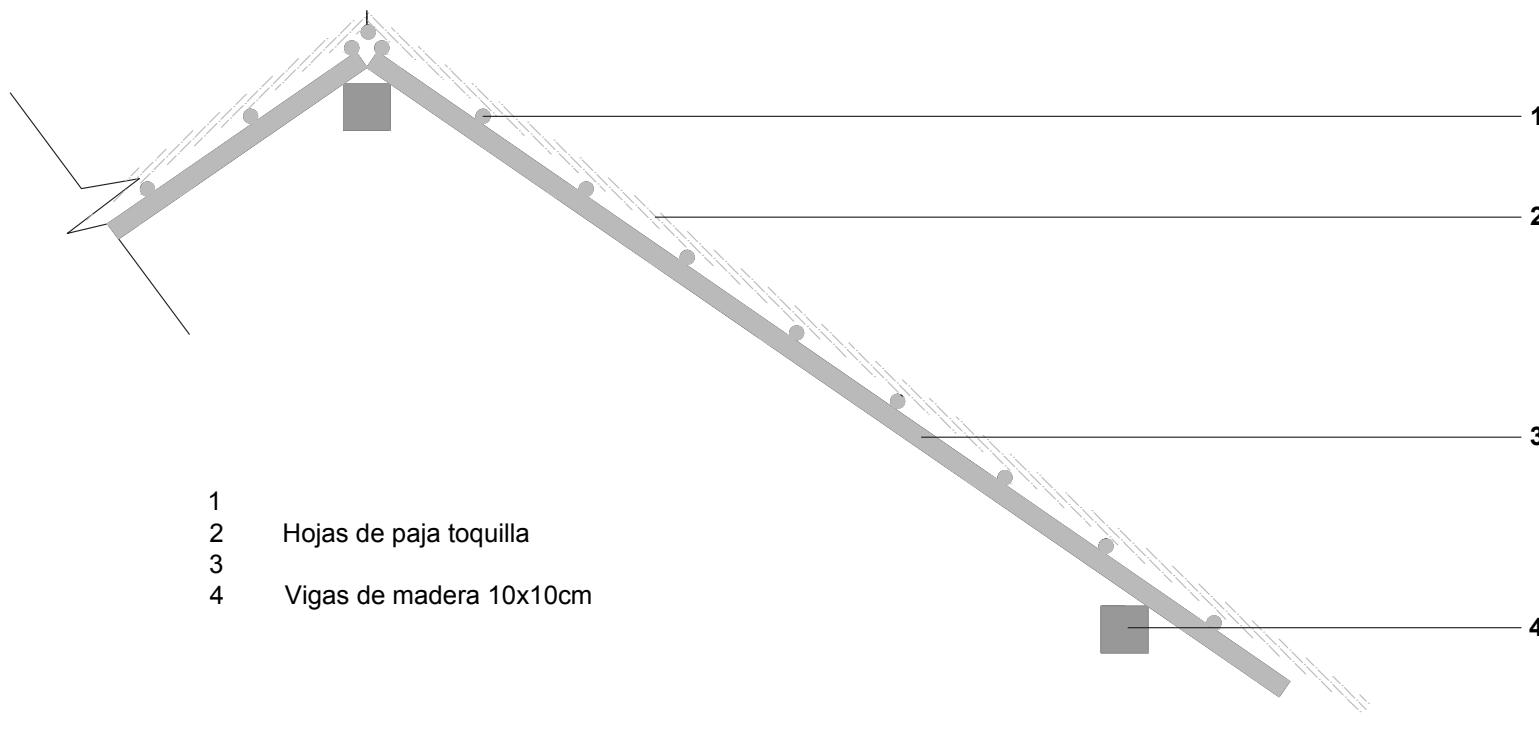
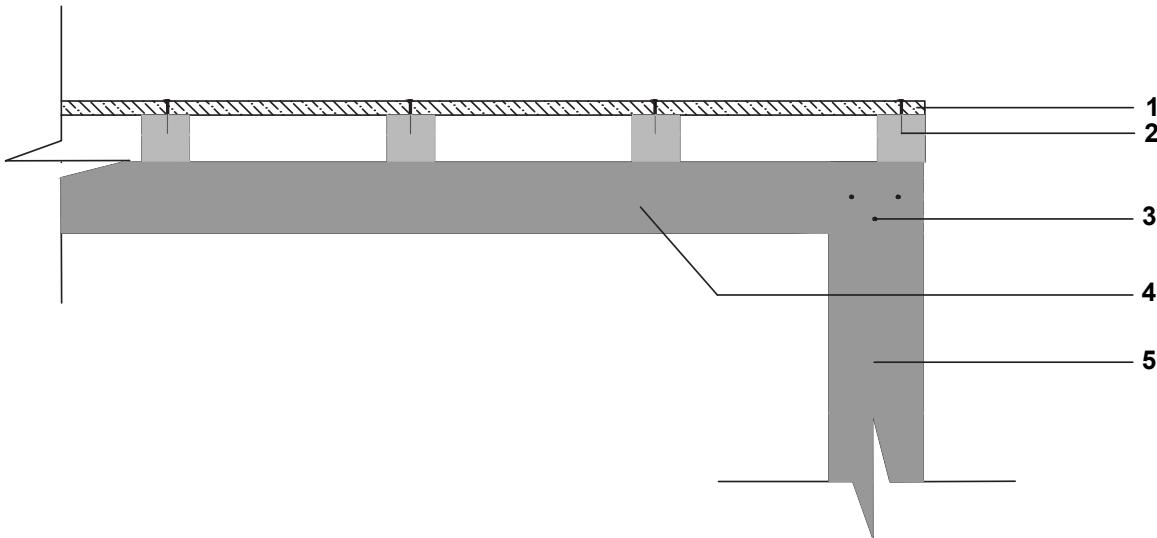


Imagen 65. Detalle cubierta

DETALLE PISO

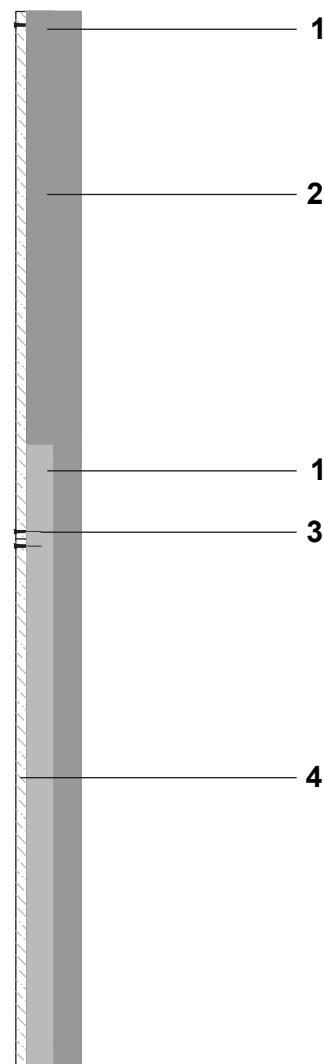


- 1 Tablones de madera
- 2 Clavo "
- 3 Clavo "
- 4 Viga de madera 10x10cm
- 5 Pilote de madera

Imagen 66. Detalle piso

ESCALA 1:50

DETALLE PARED



- 1 Tiras de madera 4x5cm
- 2 Columnas de madera 10x10cm
- 3 Clavo "
- 4 Caña guadua extendida

Imagen 67. Detalle de pared

ESCALA 1:50

4.9.1.2 Proceso constructivo

Las viviendas de la comunidad Kichwa de la Amazonía Ecuatoriana, generalmente están construidas sobre pisos de tierra, en las cuales se nota la influencia de los colonos, puesto que son construcciones mixtas, la mayoría se levanta sobre pilotes de Chonta de 1,5 a 2 mts., de altura, esto evita las inundaciones causadas por el río Napo, así como también el contacto con reptiles e insectos, La estructura del techo de la vivienda tradicional está construida con caña guadua y la cubren con hojas de paja toquilla o con hojas de palma, la más utilizada para esto es la palma nupu.



Imagen 68
Tablillas y tiras de balsa



Imagen 69. Tiras y tablillas de madera balsa, la base de madera MDF 6mm de espesor, esto permitirá tener un soporte rígido.



Imagen 70.
Detalle, sistema de unión de pilotes tiras y entablado en la vivienda Kichwa



Imagen 71. Segunda planta

Construcción y acabado de la segunda planta, para lo cual se aplicó una capa de sellador catalizado, con el propósito de que la pátina de color café que se aplica sobre el sellador no penetre en la madera balsa, dejando un acabado, envejecido.

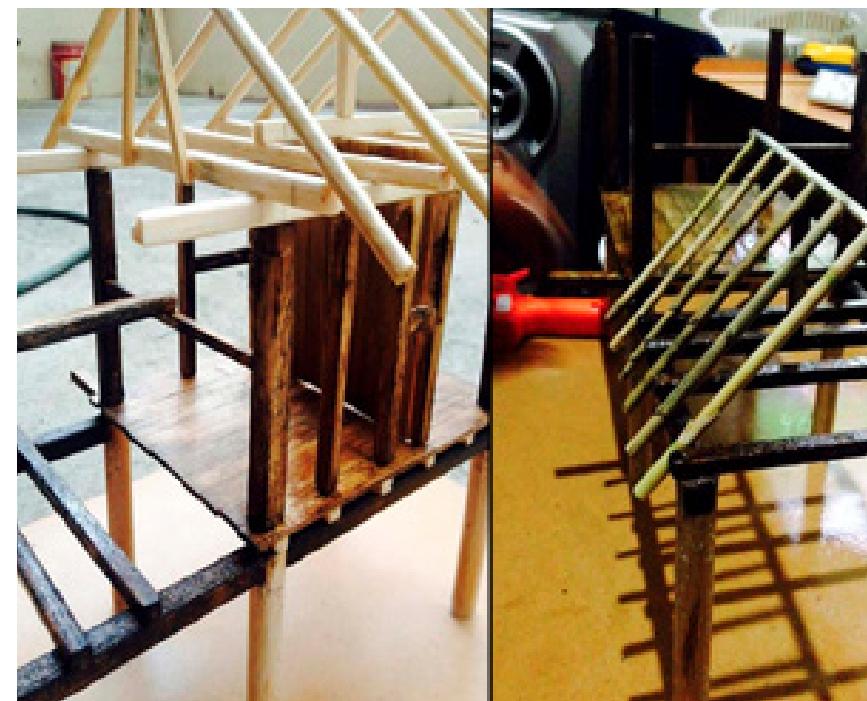


Imagen 72.
Estructura de la cubierta

Construcción de la estructura para la cubierta, con carrizo delgado simulando la caña guadua.

Armado de la cubierta, con hojas de pino esto nos permite simular la hoja de paja toquilla.



Imagen 73.
Armado de la cubierta



Imagen 74.
Construcción de paredes

Las paredes tradicionalmente son construidas con tablillas de caña guadua, para representar este material en la maqueta se utilizó carrizo delgado de aproximadamente 1 ctm, de diámetro al cual se le aplastó para generar las tablillas que simulan la guadua, este proceso es muy parecido al que se hace con la caña guadua en la realidad.

Asientos construidos con pedazos pequeños de tarugo para la estructura y la superficie de asiento con madera balsa, que son elementos complementarios en la vivienda kichwa.



Imagen 75.
Construcción de asientos



Imagen 76. Maqueta Tridimensional a Escala

4.9.2 Casa 2

4.9.2.1 Documento gráfico

Bocetos

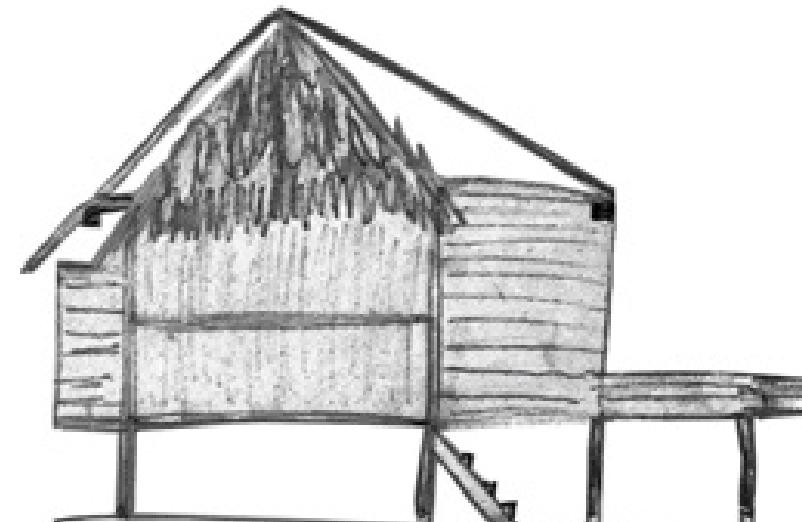
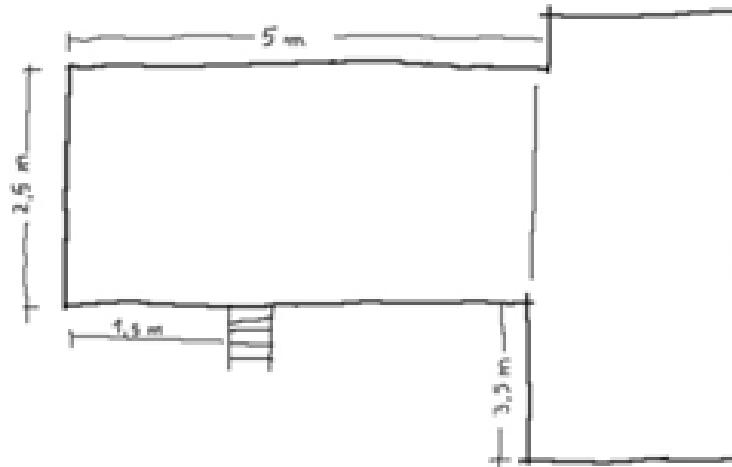


Imagen 77. Vista superior y elevación lateral izquierda



Imagen 78. Vista frontal entrada y elevación lateral derecha

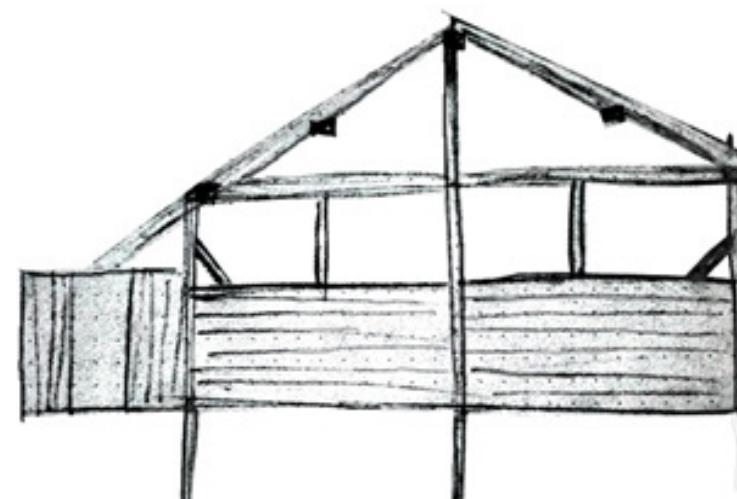


Imagen 79. Vista frontal entrada y elevación lateral derecha



Elevaciones, escala 1:100

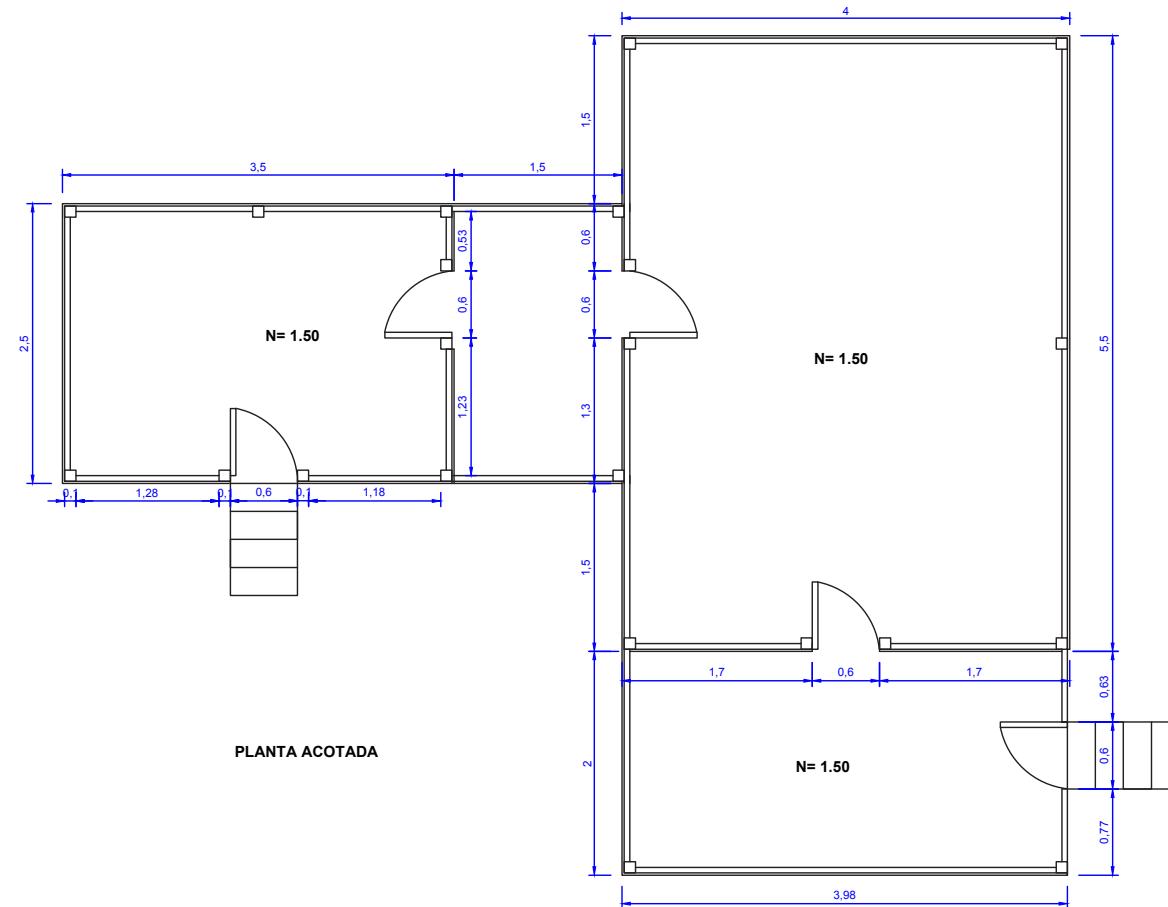


Imagen 80. Planta acotada

ESCALA 1:50

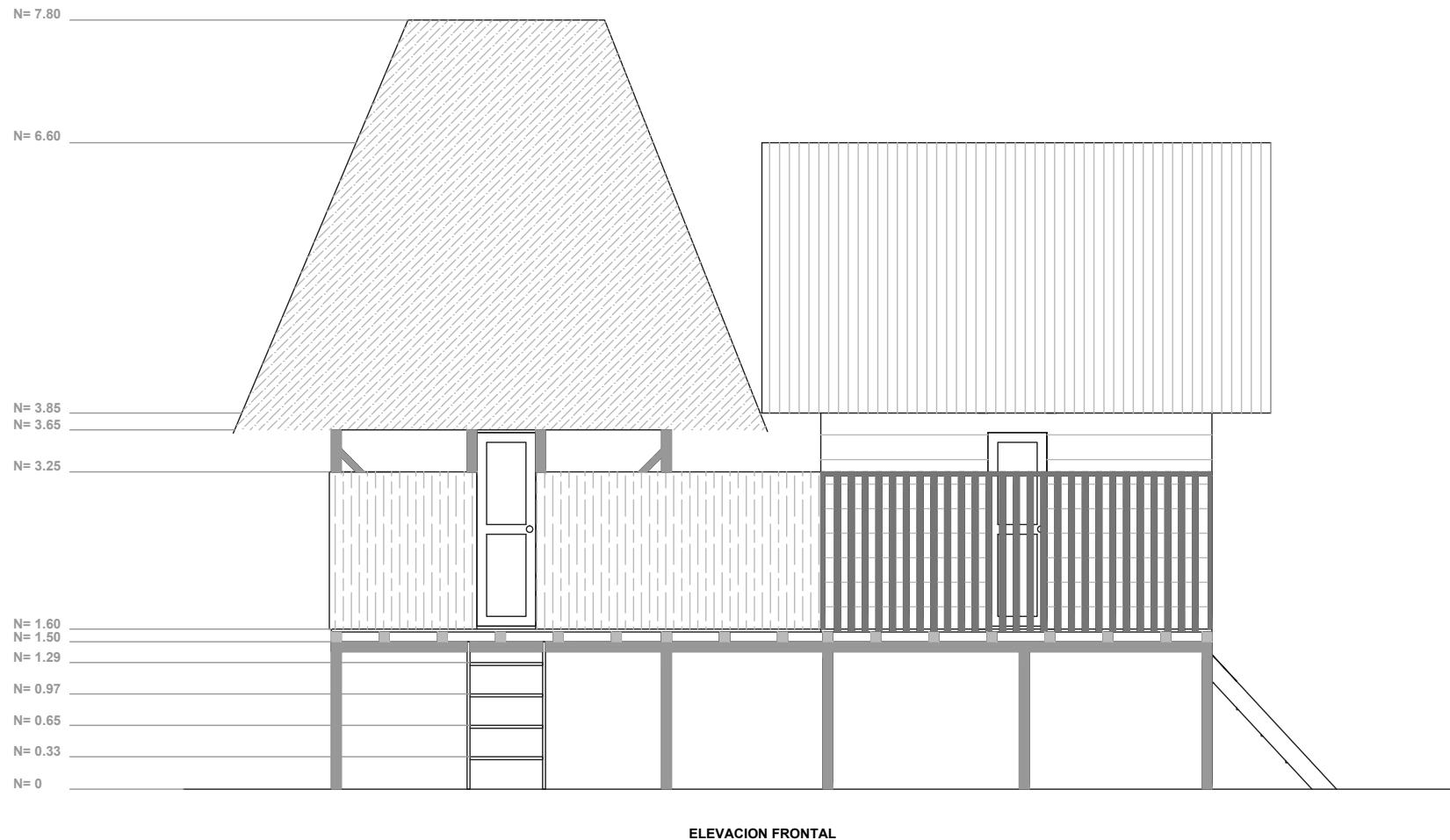


Imagen 81. Elevación frontal

ESCALA 1:50

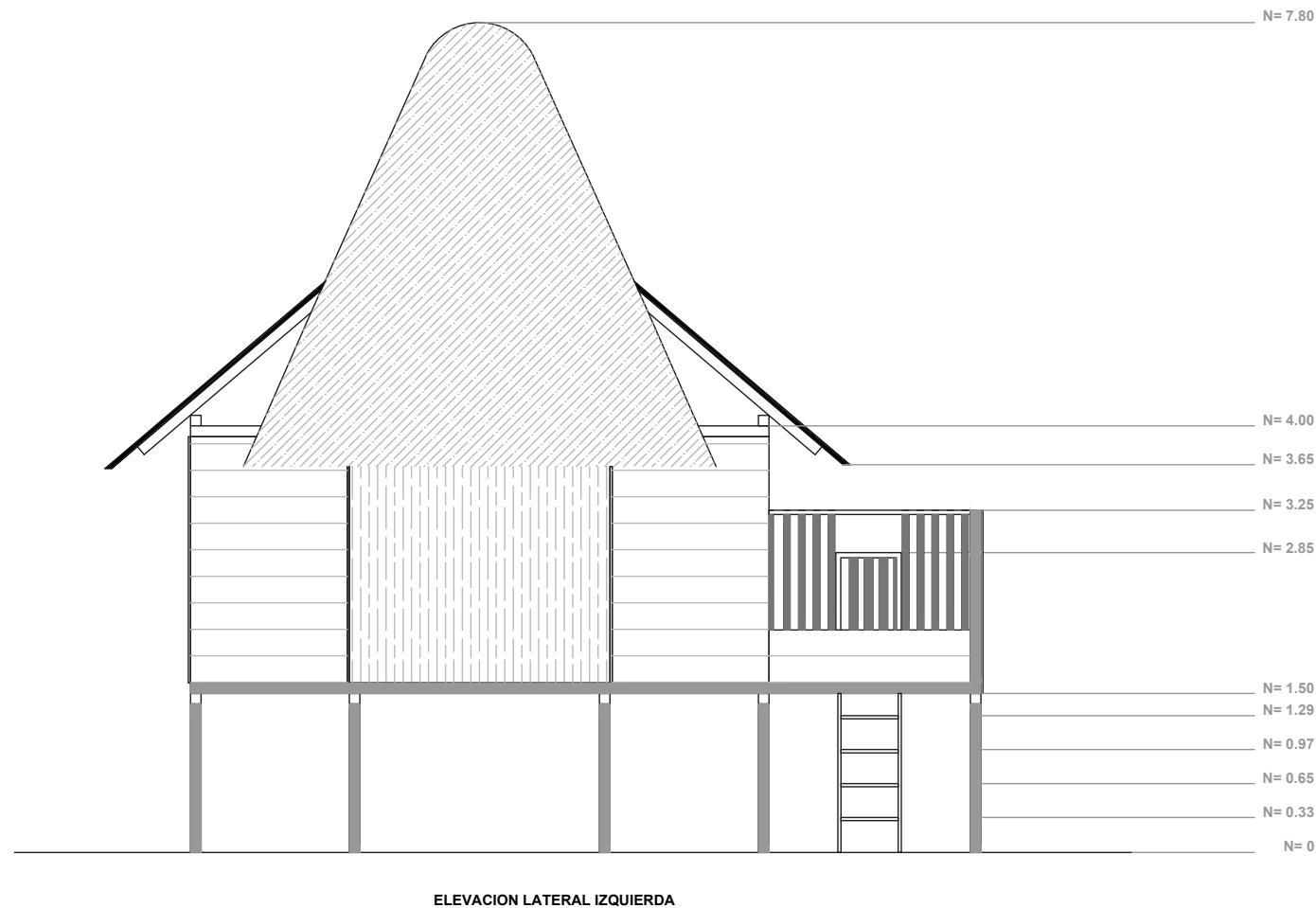


Imagen 82. Elevación lateral izquierda

ESCALA 1:50

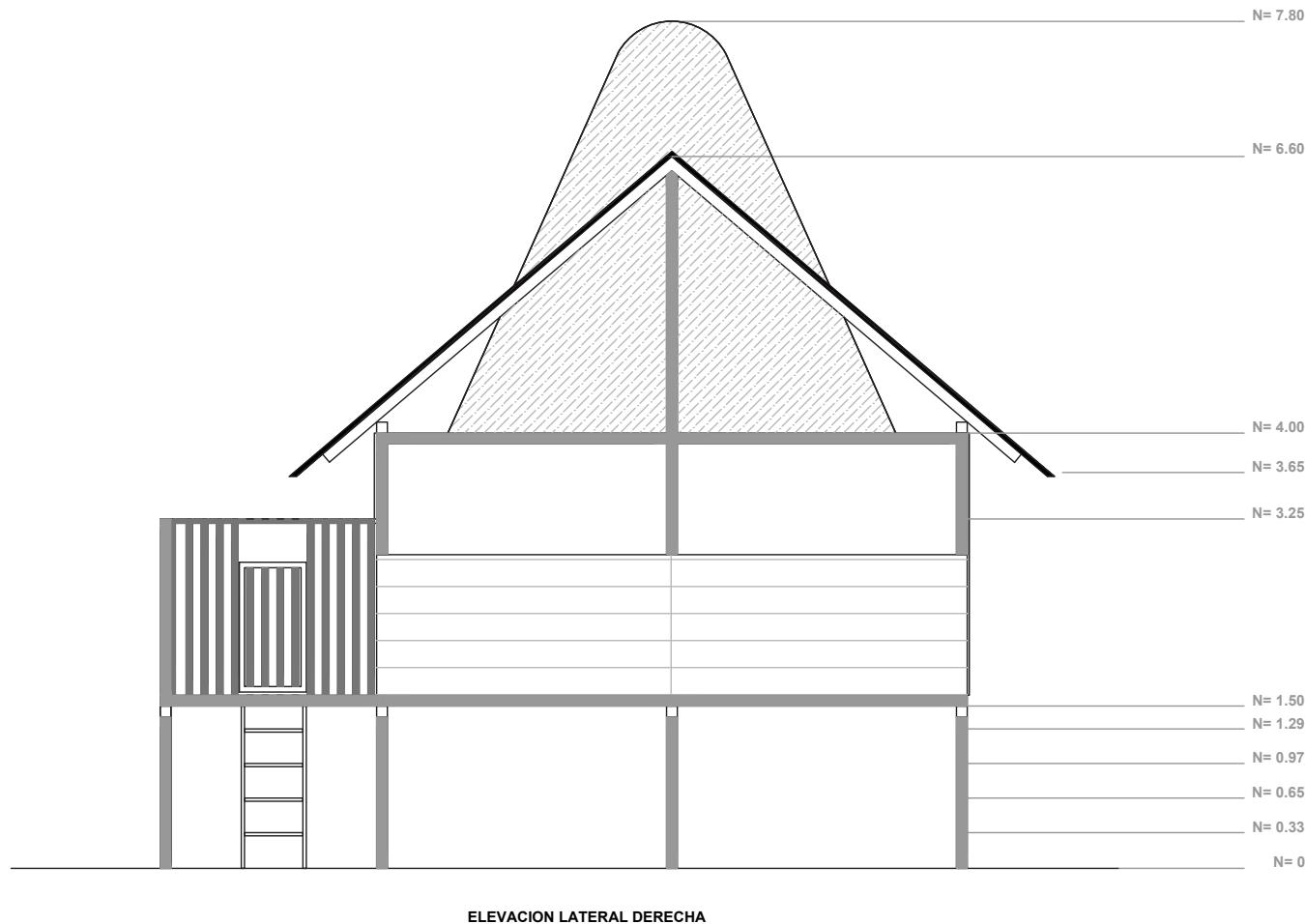


Imagen 83. Elevación lateral derecha

ESCALA 1:50

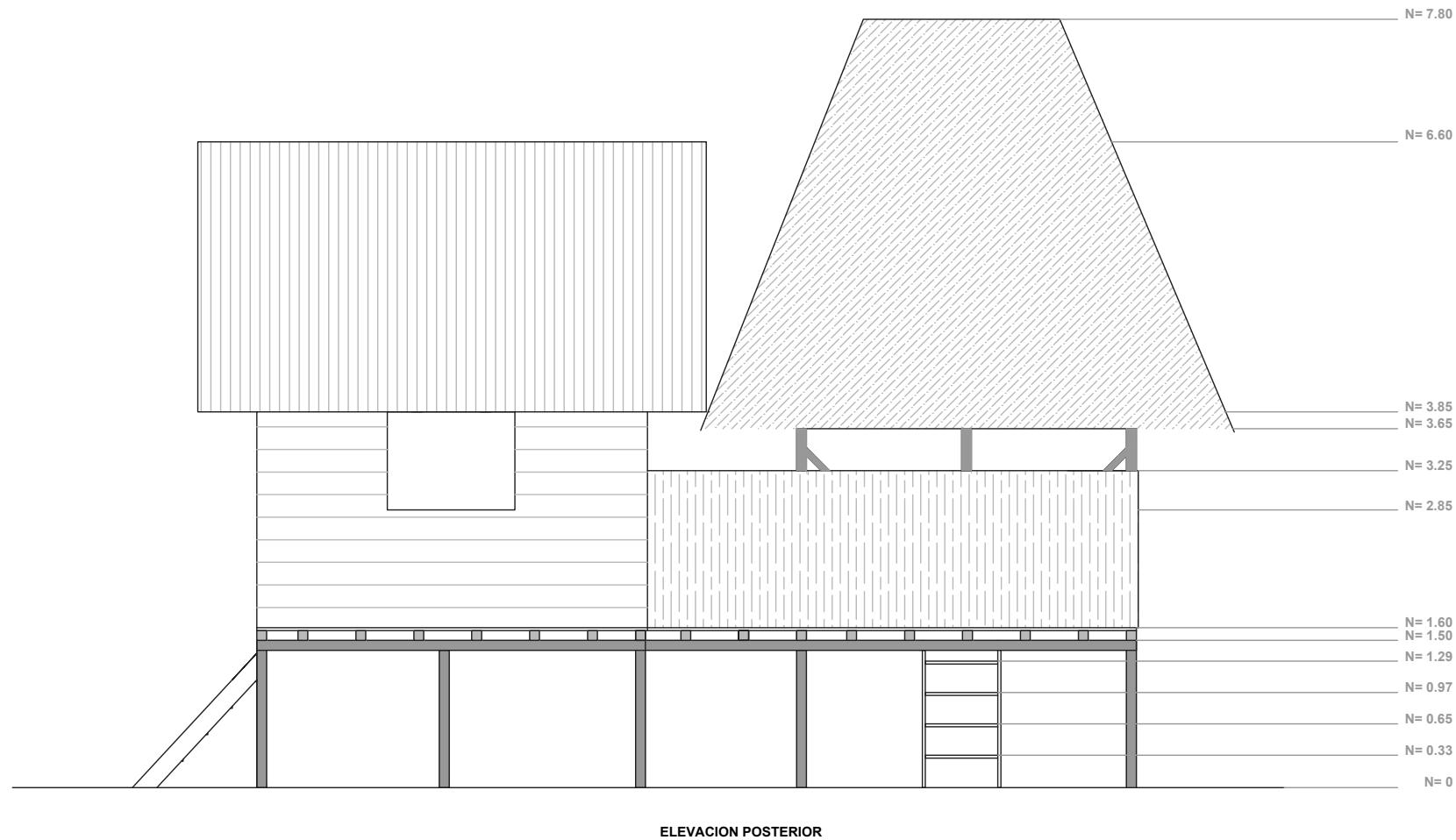


Imagen 84. Elevación posterior

ESCALA 1:50



Imagen 85. Detalles constructivos

DETALLES CONSTRUCTIVOS

ESCALA 1:50

4.9.2.2 Proceso constructivo

Para la construcción de esta maqueta se escogió la escala 1:25, y la simulación de los materiales que son propios del entorno natural se realizará con:

- Balsa de diferentes tamaños
- Adhesivo instantáneo
- Regla
- Cutter
- Cinta adhesiva
- Tarugos de madera
- Palos de chuzo
- Carrizo

El fin es realizar el estudio de su arquitectura y los sistemas constructivos de la vivienda kichwa.



Imagen 86. Inicio del proceso constructivo

Primero realizamos el análisis de la vivienda, sus dimensiones, detalles técnicos, sistemas constructivos, etc. para verificar la información con la que disponemos.

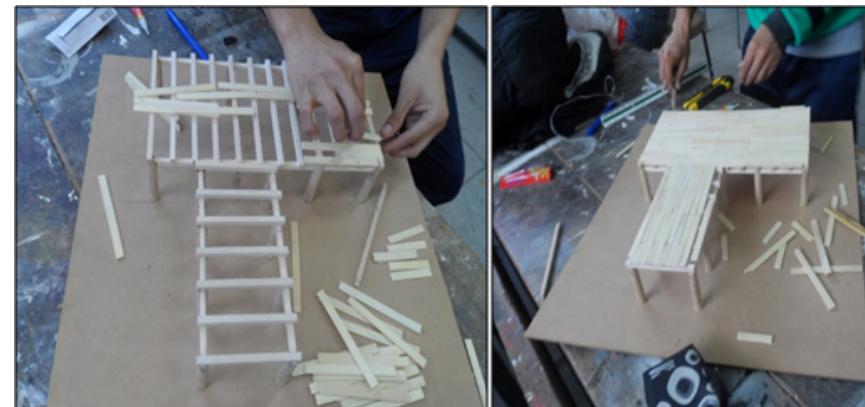


Imagen 87. Armado del piso

Realizamos los cortes necesarios de la balsa y el tarugo, que servirá de estructura de la maqueta, para luego proceder a su armado. Una vez que tenemos las piezas cortadas procedemos a realizar los ensambles y armado del piso



Imagen 88. Armado de la segunda planta

A continuación instalaremos cada una de las partes de la segunda planta como son: paredes de caña ayudados por estructuras de vigas de madera, y paredes de tablillas de carrizo.



Imagen 89. Estructura del techo

Utilizando el adhesivo de secamiento rápido, ponemos todas las piezas en su lugar y las fijamos, la estructura del techo es desmontable para que se pueda ver su interior.



Imagen 90. Estructura de paredes y cubierta

Se plantearon alternativas para la construcción de paredes y cubierta, en la primera casa para la simulación de paredes se ha utilizado el tallo del sigoal, al cual le aplastamos para generar las tirillas, en el caso de la cubierta esta se desarrolló con la corteza del carrizo seco que brinda de cierta manera una similitud con la cubierta original.



Imagen 91. Casa 2 terminada



4.9.3 Consejos generales

1. Formación de volúmenes principales:

- Determinar límites de las superficies
- Descomposición de figuras o cuerpos geométricos simples
- Se trabaja de lo general a lo particular (detalle)
- Se comienza por las piezas claves de la maqueta, que por razones geométricas, estructurales o funcionales influye en el resto de elementos.
- Es aconsejable manejar desde el principio dibujos a “escala de construcción” de la maqueta para controlar la precisión y realizar plantillas.

2. Proporcionalización y mediciones:

- Utilizar cuadrículas para la orientación y el fortalecimiento de la apreciación visual.
- Establecer base de dimensionamiento
- Debe relacionarse con el resto de la manera más cómoda posible
- Debe ser estable. No desaparecer sus referencias a medida que avanza la construcción.

3. Observaciones

- Realizar observaciones periódicas desde diferentes puntos de vista
- No dejar de un lado las fuentes de iluminación de forma favorable a la búsqueda de defectos.
- Advertir transformaciones bajo la influencia de impresiones casuales.
- Mantener un nivel “suficiente” y parejo de detalles. Evitar hiperrealismo innecesario.

CONCLUSIONES

•La estética de los pueblos amazónicos está inmerso en su entorno privilegiado de naturaleza. De ella extraen su comportamiento y su manera de entender la vida. Los símbolos están relacionados con su cosmovisión del mundo, los espíritus y las fuerzas que dominan el entorno se han acoplado al comportamiento esencial y cotidiano del pueblo Kichwa.

•Las viviendas comunales: las malocas que son centros ceremoniales, están diseñadas conforme al modelo de vida y de entender su naturaleza. La orientación de éstas, su interpretación cosmológica perduran afortunadamente hasta nuestros tiempos. La cultura es muy uniforme entre los pueblos indígenas amazónicos, pero destacan comportamientos y simbologías independientes y originales de cada grupo.

•Las viviendas y los espacios habitados mantienen las tradiciones simbólicas. La maloca, centro ceremonial simboliza la mujer y su fecundidad, allí la comunidad, el ayllu toma las decisiones y comienzan sus celebraciones. El Yachak, la persona encargada de comunicarse con el mundo espiritual, toma y brinda el tabaco y la ayahuasca, símbolos de transformación y cambio. La chinchada acompaña esos rituales y simboliza la unidad y la fraternidad entre los habitantes. La música también se hace presente en la maloca, los sonidos simbolizan el alma de la selva, el kaja, tambor tradicional acompaña la voz del Yachak y de los cánticos tradicionales de sus moradores, se elevan como el humo del tabaco hasta el techo de la maloca donde lo recibe el ser femenino que los acoge.

RECOMENDACIONES

•La influencia de otras culturas ha traído cambios evidentes. En un principio el contacto europeo a través de los españoles se produjo con la inmersión religiosa que llevaron a cabo las compañías religiosas, en especial las jesuíticas. Transformaron la manera de entender su vida espiritual, pero adaptaron las creencias cristianas a su estilo de entender el mundo espiritual, recreando un nuevo concepto digerido-conceptuado, y devuelto a su realidad.

•La arquitectura se ha conservado con su simbología y su forma de vida Kichwa, aunque nuevos conceptos tecnológicos están desplazando las tradicionales formas de construir. En especial se están introduciendo las planchas de cinc para los recubrimientos de los tejados, y el hormigón para los pilares que aguantan las estructuras. Estos nuevos elementos están desvirtuando los procesos ancestrales de construcción, donde el concepto de semi-nómada está decayendo al no haber un deterioro natural de las viviendas, o por lo menos no se destruyen con la frecuencia con que lo hacían. Hay que tener en cuenta, que la construcción duraba entre cinco y diez años, posteriormente se elegía otra ubicación que era acorde con la explotación agrícola y de caza de la zona, produciendo una regeneración sostenible del hábitat.

•Con la creación de la maqueta tridimensional de una maloca Kichwa, se ha podido comprender con facilidad la esencia cultural que encierra esa edificación. Su orientación cosmológica, sus entradas simbolizando el mundo masculino y femenino, y las distribuciones internas donde se representa la cosmovisión indígena.

•Se debería encontrar una forma óptima de conservar y preservar la cultura Kichwa, incrementando las investigaciones en el terreno antropológico. Una recopilación de los cuentos y las creencias populares de este pueblo, reuniendo su mitología, sus memorias protohistóricas y recopilando el bestiario imaginativo, sería de gran importancia. Las artes de caza y de pesca también son un elemento esencial que resume esta cultura, y por último, los conocimientos farmacológicos que tienen los indígenas, especialmente los ya Yachak, que recogen toda la sabiduría popular indígena.

•Se hace conveniente una implicación del Estado para preservar la cultura. Una campaña estatal que tenga como política la preservación de la arquitectura indígena Kichwa. Un pueblo construido como modelo de la memoria Kichwa sería un elemento de conservación de los símbolos y la espiritualidad de este pueblo.

•Evitar que otras culturas y otras tecnologías enturbien la realidad cultural Kichwa. Facilitar la conservación natural del entorno de este pueblo ayudará a que las maneras de construcción ancestral se sigan practicando. El estilo de vida semi nómada quedaría preservado y el cambio cíclico de los asentamientos conducirá a una renovada sostenibilidad del entorno amazónico.

•Las maquetas como la que se ha construido, deberían estar agrupadas en algún museo especializado sobre la cultura amazónica Kichwa. De esta manera se preservaría toda la esencia cultural y serviría de comprensión, tanto para la gente de otras procedencias y culturas, como para los propios kichwas. Casi todos los países tiene un museo de



maquetas donde se recogen los edificios más significativos, como por ejemplo: el Museo Tiflológico de Madrid; El Museo de Maquetas de Yacohama en Japón; o, el Madurodam en La Haya (Holanda). Estas exposiciones son una recreación amena y didáctica que contienen la esencia cultural de esos países, sirven para identificarlos en su personalidad y en su riqueza étnica, y proporcionan un sentido que estimula la preservación cultural, y en el caso del pueblo Kichwa, haría valorar su esencia milenaria, su profundo conocimiento espiritual, simbólico y farmacológico, y ayudaría a preservar su entorno natural junto a su cosmovisión.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguinda, R. (28 de marzo de 2012). Música kichwa de Napo. Obtenido de <http://ecuadormusicakichwa.blogspot.com/>
- Albó, X. (2008). Movimientos y poder indígena en Bolivia, Ecuador y Perú. La Paz, Bolivia: Cipca.
- Almeida, I., Arrobo Rodas, N., & Ojeda, L. (2005). Autonomía indígena: frente al estado nación y a la globalización neoliberal. Quito, Ecuador: Abya-Yala.
- Andy, P., Clapucha, C., Calapucha, L., López, H., Shiguango, K., Tanguila, A., . . . Yasacama, C. (2012). Sabiduría de la cultura Kichwa, de la Amazonía Ecuatoriana (Vol. II). Cuenca, Ecuador: Universidad de Cuenca.
- Arcila, O., González, G., & Salazar, C. (1999). Guaviare, población y territorio. (S. M. Instituto Amazónico de Investigaciones Científicas, Ed.) Bogotá, Colombia: TM Editores.
- Arévalo Vizcaíno, V. (2009). Chakras, bosques y ríos: El entramado de la biocultura amazónica. Quito: Abya Yala.
- Asamblea Nacional. (2008). Constitución del Ecuador. Registro Oficial.
- Aute, G. (9 de noviembre de 2012). Etnias del Ecuador. Obtenido de <http://gabrielaute.blogspot.com/2012/11/region-amazonica-shuar.html>
- Berraondo, M. (2006). Buscando Protección: pueblos en aislamiento frente al reto de los Derechos. En G. I. IWGIA, Pueblos indígenas en aislamiento voluntario y contacto inicial en la Amazonía y el Gran Chaco (págs. 18-41). Lima, Perú: Tarea. Asociación Gráfica Educativa.
- Boito, M., Toro, E., & Grossi, J. (2011). Transformación social, memoria colectiva y cultura(s) popular(es). Buenos Aires, Argentina: Estudios Sociológicos Editora.

- Cabodevilla, M. (2006). Pueblos ocultos. En G. I. IWGIA, Pueblos indígenas en aislamiento voluntario y contacto inicial en la Amazonía y el Gran Chaco (págs. 118-145). Lima, Perú: Tarea. Asociación Gráfica Educativa.
- Calapucha Andy, C. (2012). Los modelos de desarrollo. Su repercusión en las prácticas culturales de construcción y del manejo del espacio en la cultura Kichwa Amazónica. Un análisis comparativo del desarrollo lineal en relación el el Sumak Kawsay. Cuenca, Ecuador: Universidad de Cuenca.
- Calle Restrepo, H. (1995). Período independiente y contemporáneo. En Á. Chaves, Los indios de Colombia (2^a ed., págs. 209-318). Quito, Ecuador: Abya Yala.
- Carneiro da Cunha, M. (1998). Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução. Conferencia Robert Hertz, 9 de julho de 1997. (págs. Vol. 4, nº 1). Maná: Scielo Brasil.
- Centini, M. (2012). El libro de las supersticiones, origen significado interpretación. Barcelona, España: De Vecchi Ediciones.
- Chiriboga, S., Luengo, F., & Leiva, J. (2013). Memoria histórica de la nacionalidad kitchwa amazónica de Limoncocha. (D. d. Comunicación, Ed.) Quito, Ecuador: Universidad Internacional SEK.
- Choqueticlla, V., Maraza, J., & Vásquez, N. (2003). Del fortalecimiento del ayllu a la reconstrucción de la nación Quilcas-Azanaques. En T. Carrasco, D. Iturralde, J. Uquilla, & F. d. Oruro (Ed.), Doce experiencias de desarrollo indígena (3^a ed., págs. 59-76). Quito, Ecuador: Abya Yala.
- CONAIE. (2009). Resistencia y organización social de los pueblos indígenas. Obtenido de <http://www.proyectoep.conaie.org/sobre-nosotros/que-es-la-conaie>
- Conaie. (2013). Sarayaku, pueblo del medio día. Obtenido de http://www.proyectoep.conaie.org/documentos/Manuel_de_Sarayaku.pdf
- Copal. (1992). Amazonía indígena : boletín de análisis CO-PAL--Solidaridad con los Grupos Nativos. Lima, Perú: Copal.
- Dávalos, P. (2009). El “Sumak Kawsay” (“Buen vivir”) y las cesuras del desarrollo. (S. ALC, Editor) Obtenido de <http://signisalc.org/redes/teologia/files/2009/10/pablo-davalos-2008-sumak-kawsay-y-las-cesuras-del-desarrollo.pdf>
- de la Torre Ortega, T. (2003). Análisis de factores que influyen en las decisiones sobre la ganadería y uso de la tierra en nacionalidades indígenas kicwas del Napo. Quito: Universidad Central del Ecuador.
- Etnias del Napo. (14 de mayo de 2012). Ilichwa o Napo Runas. Obtenido de <http://culturasdennapo.blogspot.com/search?updated-min=2012-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2013-01-01T00:00:00-08:00&max-results=5>
- Fernández Fernández, J. (2012). Diccionario Crítico de Ciencias Sociales. (R. Reyes, Editor) Obtenido de Indigenismo: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/I/indigenismo.htm>
- Fernández, J. L. (1991). Jovellanos: antropología y teoría de la sociedad. Madrid, España: Universidad Pontificia Comillas de Madrid.
- Forero Caballero, H. (2003). Fundamentos sociológicos de la medicina primitiva. Bogotá, Colombia: Academia Nacional de Medicina.
- González, A., Cháves, F., & González, F. (2000). La casa cósmica talamanqueña y sus simbolismos. San José, Costa Rica: Editorial Universidad Estatal a Distancia.
- Gualinga, P. (2010). Sumak Kawsay: Voces y saberes de la Amazonía ecuatoriana. Obtenido de <http://otra-educacion.blogspot.com/2013/10/sumak-kawsay-voces-y-saberes-de>

la.html

Hernández, M. (2008). La vivienda tradicional amazónica. Inquitos, Perú: Consejo Nacional de Ambiente y Agencia Española de Cooperación Internacional.

Herrero, N. (27 de abril de 2011). Nieves Herrero narra en español el extraordinario vídeo sobre indígenas aislados . Obtenido de <http://www.indigenasaislados.org/imagenesbrasil>

Herudková, V. (2011). Sacrificios humanos y antropofagia entre los indios de Mesoamérica y de Sudamérica. (U. P. Romanistiky, Editor) Obtenido de <http://theses.cz/id/qvjr23/00120246-403126625.pdf>

INEC. (2014). Mapa de Nacionalidades y Pueblos Indígenas. Obtenido de http://www.inec.gob.ec/estadisticas/index.php?option=com_content&view=article&id=187&Itemid=138&lang=es?TB_iframe=true&height=600&width=1000

Katz Editores. (2011). Eduardo Viveiros de Castro. Obtenido de <http://www.katzeditores.com/fichaLibro.asp?IDL=127#relacionada>

Krüger Castro, C. (2003). De la escritura y la palabra a manera de introducción. En G. Espino Relucé, Tradición oral, culturas peruanas: una invitación al debate (págs. 9-14). Lima, Perú: Fondo Editorial de la UNMSM.

Lajo, J. (2006). Qhapaq Ñan: La ruta inka de sabiduría. Quito: Abya Yala.

Larrea, C., Montenegro, C., Greene, N., & Cevallos, M. (2007). Pueblos indígenas, desarrollo humano y discriminación en el Ecuador. Quito, Ecuador: Abya-Yala.

Londoño Sulkin, C. (2004). Muinane: un proyecto moral a perpetuidad (Vol. Colección Antropología). Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia.

López Cando, F., & Punina, A. (2002). El Páramo: el territo-

rio donde el pueblo kichwa de pilahuín vive su cultura. En P. Mena, Páramo, organo de difusión del grupo de trabajo de Páramos del Ecuador (págs. 9-21). Quito, Ecuador: Abya Yala.

Madroñero, M. (2012). Multinaturalismo y estéticas de alteridad. Redalyc.org, VI(8), 102-118.

Marqués, R. (20050). Termoeconomía solar. En J. Martínez, Ecología política (págs. 71-86). Barcelona, España: Icaria Editorial.

Martínez Mauri, M., & Larrea Killinger, C. (2012). Contribuciones antropológicas al estudio del desarrollo. Barcelona, España: Anglofort.

Mora, S. (2003). Habitantes tempranos de la selva tropical lluviosa Amazónica. Pittsburgh, EE.UU.: University of Pittsburgh Latin American Archaeology Publications.

Morin, F. (1998). Los Shipibo-Conibo. En F. Santos, & F. Barclay, Guía etnográfica de la alta amazonía (págs. 275-438). Quito, Ecuador: Abya Yala.

Münzel, M. (2007). Identidad étnica -una mala palabra bárbara de los años 90 y esperanzas para el pluralismo. Algunos pensamientos sobre la globalización de la ideología Volk. En W. Dresler, B. Fahmel, & K. Noack, Culturas en movimiento: contribuciones a la transformación de identidades étnicas y culturas en América (págs. 327-344). México, Méjico: Universidad Nacional Autónoma de México.

Nature Live SA. (2012). Leyenda de la Wayusa. Obtenido de <https://sites.google.com/site/guayusate/about-us>

Negro , S., & Marzal, M. (2000). Un reino en la frontera. Quito, Ecuador: Abya-Yala.

Ormaza, P., & Bajaña, F. (2011). Territorios A'I Cofni, Siekóya Pâi, Siona, Shuar y Kichwa. (Cenesta, Editor) Obtenido de <http://www.cenesta.net/icca/images/media/grd/cuy->

- abeno_ecuador_report_icca_grassroots_discussions.pdf
- Ortiz, P., & Varea, A. (1995). *Marea negra en la Amazonía*. Quito, Ecuador: Abya-Ayala.
- Ortiz, V. (2012). *Leyendas del Amazonas*. París, Francia: Indle Edition.
- Palo Santo. (2010). Pablo Amaringo. Obtenido de http://www.onirogenia.com/enteogenos/pablo_amaringo/
- Pimbert, M. (2006). Visión de los agricultores sobre el futuro del alimento y de los productores de pequeña escala. *Reclaiming Diversity & Citizenship*.
- Robr, E. (1997). *La destrucción de los símbolos culturales indígenas*. Quito, Ecuador: Abya-Yala.
- Rojas Reyes, C. (2013). Baudrillard o el reverso del canibalismo. Obtenido de <http://esteticascanibales.blogspot.com/2013/12/baudrillard-o-el-reverso-del-canibalismo.html>
- Rowe, W. (1979). *Mito e ideología en las obras de José María Arguedas*. Lima, Perú: Cuadernos del Instituto Nacional de Cultura.
- Sánchez, G. (2010). *Amazonia y sus Etnias*. Nueva York, EE.UU.: Gerardo Sánchez.
- Santos, F. (1994). *Etnohistoria de la Alta Amazonia* (Vol. 34 colección 500 años). Quito, Ecuador: Abya-Yala.
- Segura Villalva, M. (2006). *La nacionalidad kichwa de Sucumbíos y las jerarquías comunitarias*. Quito, Ecuador: Flacso.
- Tagliani, L. (2007). *Mitología y cultura Huitoto*. Quito, Ecuador: Abya-Yala.
- Taylor, A. (1996). La riqueza de Dios: los Achuar y las misiones. En F. Santos Granero, *Globalización y cambio en la Amazonía indígena* (Vol. I, págs. 219-260). Quito, Ecuador: Abya Yala.
- Taylor, A. (2009). Arte y mito en las culturas amazónicas. Obtenido de http://www.upf.edu/ciap/_pdf/Conferencia_Taylor_Amazonas_peq.pdf
- Trujillo, J. (2008). *Género y ambiente en el Ecuador: aproximaciones desde lo social y lo étnico-cultural*. Quito: Abya Yala.
- Ullauri, M. (1993). *Materiales para la enseñanza de arte indígena*. Quito, Ecuador: Abya-Yala.
- Vacas Mora, V. (julio de 2008). Cuerpos, cadáveres y comida: canibalismo, comensalidad y organización social en la amazonía. (U. d. Andes, Ed.) *Antipoda*, 271-291.
- Valarezo, S. (2002). *La selva de los pueblos, su historia, leyendas, tradiciones y fauna de la amazonía ecuatoriana*. Quito, Ecuador: Abya-Yala.
- Ventura Oller, M. (2010). La transmisión de las identidades en la sociología y la cosmología tsachila. En M. Ventura Oller, *Fronteras y mestizajes: sistemas de clasificación social en Europa, América y África* (págs. 141-160). Barcelona, España: Publicacions d'Antropologia Cultural Universitat Autònoma de Barcelona.
- Villaescusa, M. (2006). Efectos subjetivos a corto plazo de tomas de ayahuasca en contexto occidental urbano. Obtenido de file:///C:/Users/Usuario/Downloads/efectos%20subjetivos%20ayahuasca.pdf
- Viveiros de Castro, E. (1996). A fabricacao do corpo na sociedades xinguana. Obtenido de http://etnolinguistica.wd-files.com/local--files/pessoa%3Acastro/castro_1979_xingu.pdf
- Viveiros de Castro, E. (2004). Perspectivismo y multinaturalismo. En A. Surrallés, & P. García Hierro, *Tierra adentro: territorio indígena y percepción del entorno* (págs. 37-82). Copenague, Dinamarca: IWGIA Grupo Internacional de Trabajo sobre asuntos Indígenas.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Zito, M. (2014). El canibalismo, ¿una práctica cultural?
Obtenido de <http://www.somosjovenes.cu/index/semana200/canibalism.htm>