

TEMA:

**Diseño de la cawiña de la parroquia Cacha, cultura Puruhá-
Ecuador**

Design of the cawiña of the Cacha parish, Puruhá culture-Ecuador

AUTORES:

ARQ. XIMENA IDROBO CÁRDENAS¹, LCDO. GERMÁN BRAVO VE-
LASQUEZ²

Riobamba-Ecuador, febrero 2020

¹ Escuela de Diseño Gráfico, Escuela Superior Politécnica de Chimborazo, Universidad de Oriente, Santiago de Cuba - Riobamba, Cuba - Ecuador, jidrobo@epoch.eduec

² Investigador independiente, Quito, Ecuador, patadeguapulo@gmail.com

Diseño de la cawiña de la parroquia Cacha, cultura Puruhá-Ecuador

Design of the cawiña of the Cacha parish, Puruhá culture-Ecuador

Arq. Ximena Idrobo Cárdenas¹, Lcdo. Germán Bravo Velasquez²

Resumen: La investigación tiene como objeto de estudio la faja denominada cawiña, usada por los habitantes indígenas de la parroquia Cacha localizada en el cantón Riobamba, provincia de Chimborazo, se lo hace a través del análisis previo del apareamiento de los textiles en el territorio nacional a través del estudio histórico de las huellas dejadas en los objetos cerámicos de las distintas culturas, asimismo, se determina el pensamiento andino y de manera particular de la nacionalidad Cacha, para luego pasar al análisis formal de la faja, con un caso de estudio la muestra C5 recogida hace treinta dos años aproximadamente en la parroquia, con respecto a categorías compositivas, encontrándose una narración gráfica caracterizada por la sistematización y orden bajos los principios de la simetría, el ritmo, y de manera relevante la proporción andina.

Palabras clave: cawiña, faja, proporción andina, andino, iconografía.

Abstract— The object of study of this research a sash called cawiña, used by the indigenous inhabitants of the Cacha community located in the city of Riobamba, Chimborazo. This is done through the prior analysis of the emergence of fabrics in the national territory through the historical study of the traces left in ceramic objects by different cultures. Simultaneously, the Andean worldview is determined, specifically the thought of the Cacha nationality. Then, there is a formal analysis based on the compositive categories of the sash, with a case study sample C5 collected approximately thirty two years ago in said community. The result is a graphic narrative characterized by the systematization and order under the principles of symmetry, rhythm, and in a relevant way the Andean proportion.

Keywords— : cawiña, belt, sash, andean proportion, Andean, iconography.

Introducción

La cawiña es una faja utilizada por las mujeres, a manera de cinturón para la sujeción del anaco o falda, contiene iconología que según la versión de los habitantes de la parroquia Cacha provincia de Chimborazo de Ecuador, corresponde a la representación de los esquemas organizativos de la parcela, el territorio y los ciclos de cultivo.



Fig. 0. Cawiña de la comunidad Cacha, provincia de Chimborazo. 1988.

La parroquia rural Cacha, es eminentemente indígena (99,84 % según el último censo de población y vivienda 2010) se encuentra a 11 km de la capital de la Provincia de Chimborazo Riobamba, ocupa una extensión de 52 km² y se localiza entre los 3000 y 3200 msnm; las principales fuentes de producción son la agricultura, la artesanía y fundamentalmente los textiles. Sin embargo por la cercanía con un centro urbano importante (aunque la causa es más compleja y de origen estructural) tiene una tasa de crecimiento negativa de -2,82% (INEC. Instituto Ecuatoriano de estadísticas y Censos, 2019)¹. En Cacha se puede encontrar tejidos hechos con telar de cintura, y de pedal.

El habitante andino se caracteriza por ser observador del mundo que lo rodea, y de éste obtiene los elementos y argumentos compositivos que orientan el trabajo textil, es así como una de las categorías fundamentales para entender el diseño textil es la proporción, cuya aplicación no solo eleva el nivel estético de los objetos, si no establece los patrones de organización para obtener unidad en la narrativa visual. La proporción es descubierta desde la observación cósmica, de la relación del brazo mayor con el brazo menor de la constelación de la Cruz del Sur, así como también de la observación de las estructuras vivas (plantas, animales y cuerpo humano), obtiene una razón matemática y geométrica que es el 1.4142, en función de la cual organiza el espacio textil.

En el contexto actual, se da poca importancia a los textiles, y de estos a las fajas, éstas fueron el soporte de la escritura ideográfica de los pueblos originarios, lamentablemente su significación casi se ha perdido, pero subsisten los ideogramas (para el presente trabajo denominados iconografías) con cambios introducidos por efecto del contacto e intercambio con otros pueblos, propios de la dinámica cultural.

En este sentido el interés por el estudio de las fajas, de manera especial las chumbis y las cawiñas, como contenedoras del pensamiento andino, surge desde hace tres décadas aproximadamente, en donde se hizo una selección de muestras de estudio, de éstas se escoge una, codificada como cawiña C5.

Por lo que es propósito de la investigación, desarrollar el análisis formal de una cawiña, la C5, de la parroquia Cacha perteneciente al Cantón Riobamba de la provincia de Chimborazo, a través del análisis histórico del surgimiento de los textiles en el territorio ecuatoriano en los periodos anteriores a la invasión española, así como también de la inmersión en la cosmovisión andina en particular de la nacionalidad Cacha, para finalizar con el análisis simbólico y geométrico de una cawiña, caso de estudio.

METODOLOGÍA

Metodológicamente se procede a contextualizar el objeto de estudio, la cawiña, por lo que el presente análisis parte de la revisión histórica, al no contar con fuentes directas se hace un mapeo en las huellas de textiles recogidos en los objetos cerámicos. Al parecer, de acuerdo a los vestigios indirectos³ de la arqueología ecuatoriana, y por los escasos o casi inexistentes restos físicos de textiles del pasado remoto producto del clima, de la humedad de los suelos y del menosprecio del guaquero; se tiene que asumir las diversas huellas de textiles en la alfarería prehispánica, en esa medida la desnudez es lo normal y el uso de vestimentas se lo lleva para uso ritual. Pero en el sitio Valdivia (4000 a.c- 1500 a.c) del Formativo Temprano ya tienen algodón “(...) las impresiones en un pedazo de arcilla Valdivia Tardío indican que lo hilaron y tejieron para hacer telas” (Olsen, 2004): 13. En Valdivia aparece el guayuco de uso masculino y la falda para las mujeres; en las figuras antropomórficas cerámicas se muestra un pedazo de tela estriado o unas fibras vegetales colocadas entre las piernas y amarrado con un cordón a manera de cinturón, ese es el guayuco.

En el Desarrollo Regional (500 a.c -500 d.c) aparecen los camélidos en Ecuador y el hilado se vuelve una actividad económica importante para los pequeños núcleos urbanos en las sociedades supra comunales que empiezan a aparecer. En el litoral, la sociedad de señoríos Guangala (500 a.c- 500 d.c) aparecen figurinas vestidas, las mujeres llevan una falda envuelta y los hombres un guayuco bajo las caderas. En Bahía y Jama Coaque se muestran hombres y

³ Vestigios indirectos hace relación a residuos que se producen como resultado secundario de la actividad humana. P. PrietoMartínez (2013)

mujeres con trajes muy elaborados para demarcar su posición social, también muestran pintura corporal con diseños repetitivos, existen varias figurinas de personajes que utilizan disfraces muy elaborados, que recuerdan a los personajes de las actuales fiestas populares andinas. En Bahía la mujer lleva una falda hasta el tobillo y es decorada con patrones geométricos. En el sitio la Tolita, las mujeres visten una falda envuelta, pero no llevan cinturón. (Olsen, 2004): 27

En la sierra, en un entierro en el sitio la Florida, Quito, se encuentra como ofrenda, un textil de fibra de camélido con prendedores de cobre cocido a él. En entierros de boca de chimenea Pastos se encuentran textiles junto a piezas de cerámica y adornos de metal. Los pastos innovan la técnica con una trama discontinua llamada técnica de andamio y trabajada como tapicería, (Tavera, 1994): 3 Pero todos estos trajes del período de Desarrollo Regional, finamente decorados son más piezas de joyería que de vestuario (Olsen, 2004): 30, porque la gran mayoría de figurinas de estas culturas muestran desnudez o la misma ropa que la del litoral: un guayuco o una falda envuelta.

Los tejidos cumplen varios papeles dentro de la sociedad “ (...) la importancia del tejido no solo se fundamentó en la necesidad de cubrir el cuerpo dando identidad a cada ser, sino para delimitar espacios como en techos, paredes, puertas, pisos, para envolver muertos, para dotar de rango, como moneda, premio, tributo, ofrenda, dote matrimonial, trueque” (Tavera, 1994)

En el período de Integración (500 d.c – 1534), en los ejemplos visualizados se muestran más o menos los mismos diseños de los períodos anteriores. En el callejón interandino un guayuco y un mantón de algodón ancho y abierto para los hombres, las mujeres llevan unos pequeños mantos a manera de falda y otros que cubren sus hombros; en el Cañar más influenciados por el norte peruano siguen su moda de faldas largas. En la costa, las figurinas manteñas van desnudas pero enriquecidas con joyas y pintura corporal, y aquellas que van vestidas solo muestran un tabardo para los hombres y falda para las mujeres. Se utiliza en general una manta, capa o cobija para la noche; el cronista del siglo XVII Guamán Poma de Ayala, con dibujos hechos para ser entendido en Europa muestra esta envoltura, en muchas láminas y con diversos usos, tal que parece ser parte de la vida cotidiana y ritual, que sirve para ropa de cama como para exterior. “ (...) nuestros antepasados no tejieron metrajes para confeccionar sino que cada pieza salía del telar, terminada en su totalidad” (Tavera, 1994): 2.

Los Incas imponen un vestuario compuesto por prendas largas para las mujeres y túnicas

neutras para los hombres. (Olsen, 2004): 37, con motivos geométricos, la calidad y la ornamentación indican su importancia en la sociedad; el vestuario tiene carácter oficial y formal, y es una obligación tejer para el estado, como una mita textil (Choque, 2009) Horizonte tardío.

Los invasores peninsulares vienen con las ovejas y ellas con lana, y para trabajarla traen el telar horizontal. Para que los peninsulares puedan reconocer a tal o cual grupo o comunidad aborigen, los uniforman con “camisetas” o túnica parecidas a la de los incas, así parece que dos imperios conquistadores, inca y católico-español, pero puritanos se juntan para tapar la natural desnudez de los aborígenes ecuatorianos. Podría aparecer el contrapunto, sobre todo en la sierra, de la necesidad de mayor ropaje por lo adverso del clima, para eso tienen estas capas o mantos de algodón y con un tabardo encima es suficiente.

Luego de hacer el seguimiento de los textiles desde el análisis de los objetos cerámicos en las culturas anteriores a la invasión, se hace una inmersión al pensamiento andino en particular de la nacionalidad Cacha, cuna de la cultura Puruhá.

Para el mundo andino la palabra Pacha es el todo, en ella el espacio y el tiempo van juntos, es la síntesis de lo andino, con ella se comprende la dualidad, la tripartición y la cuatripartición. Así, dentro de las posibilidades del término; la Pacha Mama o madre naturaleza, generadora y fuente de vida, dado de que todo gira alrededor de ella; el Pacha Yachachi es el padre mayor, el que enseña el mundo, es la experiencia individual y en la comunidad el Yachac; Pacha Kamak es el regulador del universo; y Pacha Kutik el que todo lo cambia, encarna las revoluciones cíclicas de la naturaleza (Lozano, s/f): 5.

También la Pacha es tripartita, el Hanan Pacha o mundo de arriba, en el cosmos de las estrellas, pero también son los cerros; el Kay Pacha o mundo en el que se vive ahora, y el Urku Pacha o mundo de abajo, el mundo de los muertos; mundos que interactúan continuamente en el devenir de los sujetos sociales e individuales (Lozano, s/f). Es dual el término con los conceptos de Jawa Pacha que es la relación del humano con el cosmos y Kay Pacha que es la tierra física del individuo, y son justamente estos conceptos los que la tejedora urde, los que el alfarero quema, los que los artistas andinos desarrollan en obras de carácter cotidiano, donde plasman su mundo y lo comunitario. El ser humano andino observa el universo y las constelaciones; en la Cruz del Sur advierte que existe una proporción entre su brazo mayor y el menor, y de ésta obtiene su razón matemática de belleza, que geoméricamente es igual a delinear un cuadrado, de una esquina inferior se proyecta una diagonal hacia la esquina opuesta, con un arco se lleva la línea hasta la base, y con este punto se

propone el rectángulo. Esta es la proporción andina, matemáticamente corresponde a la razón $1: \sqrt{2}$.

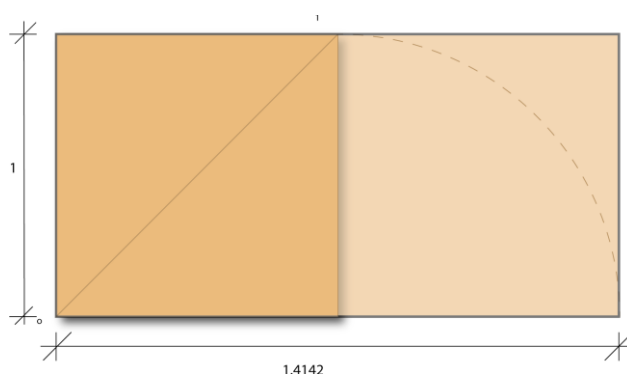


Fig. 1 Proporción andina. Fuente: elaborado por los autores.

En la cuna del pueblo puruhá y de los 32 Reyes Duchicela; las maestras y maestros textiles elaboran los artículos de vestuario, auxiliares de la agricultura y de la arquitectura, y hasta de la muerte; para satisfacer las necesidades rituales y cotidianas de su gente. Entre la trama y la urdimbre plasman la cosmovisión de su pueblo, su universo simbólico y su cotidianidad. Con la llegada de los incas se introduce la geometría en los textiles puruhá, y con los hispánicos, el tejido es una forma de pagar tributo al Rey, y se vuelve obligatorio. En el siglo XVII se levantan varios obrajes, en San Pedro de Cacha, en Punín, Macaje, Yaruquíes, Penipe, Cubijés y otros; donde los hombres tejen los ponchos coco (introducidos por los europeos) y los anacos (introducidos por los Incas), mientras las mujeres hacen las chumbis o fajas, las shigras⁴ y las bayetas ; pero en 1640 una falla tectónica hace que el asentamiento del sitio se hunda, como también ocurre con la cercana Villa de Liribamba ubicada al pie de la laguna de Colta, esta hecatombe deja 5000 muertos, con esto también desaparece la infraestructura textilera del sector. Las maestras textiles hilan la lana para elaborar las chumbis con las reglas que sus anteriores les enseñaron.

Luego de este antecedente histórico, es necesario puntualizar que es una cawiña, y hay que diferenciarla de otros textiles similares. La **cawiña** es un tejido de lana natural o artificial, en forma de faja, de colores contrastes muy llamativos e iconografía geométrica, las mujeres indígenas lo emplean para mantener sujeto el anaco⁵, a manera de cinturón; se la utiliza como prenda de uso cotidiano, para la casa, las faenas del campo, etc. Tiene tres bandas de color,

⁴ Shigra, bolsa tejida del centro hacia afuera, de la fibra cabuya que sale del agave americana. Esta fibra es utilizada para hacer alpargatas, sogas, costales, cabestros, etc.

⁵ Anaco. Es el conjunto de faldas de vistosos colores o no, que visten las mujeres indígenas de Ecuador.

las del extremo amarillas y su contraste azul, y la del medio verde con rojo. Una banda es una división del espacio general, recorre horizontalmente toda la faja y ocupa un color de base y otro de contraste.

Aquellas fajas que son de uso ceremonial, ritual o para cuando se sale de fiesta religiosa o a la ciudad, se llaman **chumbis**; éstas utilizan colores más fríos sobre fondos blancos, volviéndolas menos llamativas que las cawiñas, pero con elementos más identificatorios de la comunidad en la cual fue hecha dicha prenda, porque contiene mapas, animales del sector, montañas y valles, etc. de una forma más figurativa. La chumbi es más ancha que la cawiña y puede ser de lana artificial o natural. La **cinta** es un tejido parecido, pero tiene otro uso, es una faja delgada y pequeña que emplean las mujeres para amarrarse el cabello, esta prenda no contiene graficación, pero sus bandas, generalmente tres repiten el esquema cromático de sus semejantes mayores, predominando aquellas neutras monocromáticas divididas por bandas muy delgadas de colores contrastes, para denunciar la división.

Desde el momento que unos dedos empiezan a cruzar el hilo de la trama, lo que vaya a producirse en ese telar ya está relacionado con lo que le rodea, en la medida que pertenece a una sociedad que responde histórica, estilística y socialmente al entorno; este tejido deja ver – leer información, evidenciándola o no, primero sobre su autora⁶, sobre el uso del color y su estado de ánimo en el escogitamiento del tinte de amarillo y azul a usarse en el caso de las cawiñas de análisis; pero también deja leer aspectos de economía del taller e incluso de economía local⁷, los valores estéticos del núcleo cultural, el ecosistema, información comunal e incluso histórica⁸ y familiar; en esa medida es el resultado estético material de una sociedad, no solo como vestimenta, sino como depositario de cultura, memoria comunitaria y difusión visual. Y son los enclaves de los grupos originarios responsables “(...). Muchos grupos rurales y marginados se transformaron en verdaderos conservadores de los elementos culturales definidos hoy como andinos” (Fischer, 2011): 268.

Entre la agricultura y los tejidos no solo está la graficación de la primera sobre la segunda, en ambos casos se manifiesta la reproducción de la realidad social sobre sus espacios, pero también ambos fabrican el imaginario que los identifica de manera individual y colectivamente. (Fischer, 2011) Esto puede llegarse a interpretar a manera de un texto en los textiles

⁶ En la sociedad Cacha son las mujeres las encargadas de tejer las fajas o chumbis y objetos mas pequeños, mientras que los hombres tejen colchas y mantas.

⁷ Cuando se grafican los sembríos alrededor del camino real, se indica (por el color de tinte) que vegetal o vegetales están sembrados.

⁸ La incorporación de mensajes evangélicos o de campañas electorales en las fajas de amarre de las mujeres indígenas.

(ambas palabras tiene un origen común en el latín tejido), en fajas chumbis y cawiñas de Cacha se evidencian símbolos utilizados que representan campos de cultivos, caminos, acequias, etc.

“ (...) la escritura (pre escritura) en los pueblo arcaicos tiene doble significado, en primer lugar, el poder y la ley inherentes a todo escritura no son autónomos e independientes de la sociedad porque están incorporados a ella, y en segundo lugar la escritura iguala a todos los miembros de un grupo, ya que todos son parte del mismo mensaje, imborrable(...)” (Sánchez-Parga, 1995): 8 Al volverse grupal el uso de los diversos símbolos geométricos, éstos se constituyen en signos modulares “(...) como un ordenamiento simétrico de estas unidades y sus correspondencias cromáticas, creando la relación forma – color” (Milla, 1991): 27. Se puede agregar otra relación más y es la simbólica de la iconografía, lo que cada uno de los gráficos significa en tal ubicación, bajo tal posición, etc. (para el contexto determinado) y su relación con lo social. Relación que establece un código de uso casi invariable; dentro de los textos-tejidos (utilizando el término de Ramón) de la comunidad de Cacha se encuentran las dualidades cromáticas de cuatro colores básicos: amarillo – azul , rojo – verde para las chumbis de uso cotidiano.

Actualmente las prendas están sujetas a un proceso de despersonalización por la comercialización y el folclore, el artefacto se ha transformado en un bien comercializable cuyo valor de venta depende del mercado regulado por mecanismos externos a su entorno (Fischer, 2011): 272

Estas piezas textiles se encuentran en un proceso de cambio, las influencias externas y los nuevos códigos de identificación social utilizan formas de fuera del entorno para imponer en el género nuevos conceptos - discursos, formas de pensar, cosmovisiones; a pesar de que Sánchez-Parga escriba “La inscripción de lo post moderno, la inscripción de la letra al texto visual simbólico no rompe su homogeneidad ni llega a modificar el discurso de su composición (Sánchez-Parga, 1995):40.

Como apoyo para el estudio formal de las cawiñas, se vincula éste con estudios de textiles del Perú y de Chile. Verónica Cereceda en su análisis sobre las talegas⁹ de Islugga en Chile descubre tres principios fundamentales dentro del diseño andino: el primero sucesión, o los contrastes de los colores de las bandas que obligan a percibir las diferencias tonales, principio

⁹ Una talega es una bolsa textil pequeña, tiende a ser cuadrada con franjas de colores, utilizada para llevar semillas y otras.

esencial para las cawiñas de Chimborazo por el juego cromático amarillo-azul o amarillo verde-celeste, etc., y rojo o fucsia con verde de varios tonos. El segundo principio es la introducción de delgadas mediaciones que suavizan el encuentro tonal en la intersección denominadas en aymara *allga* o listas; por lo menos en el corpus investigado¹⁰ en Chimborazo, son los ponchos los que utilizan esta línea de intermedio entre los campos de color, el encuentro cromático en las cawiñas es directo. El tercero es la definición de los espacios simétricos y centrados; aquí se debería ampliar el término, por las varias simetrías con las que trabaja el diseño andino, también se cumplen en los tejidos tipo faja de Cacha. (Cereceda, 2010): 181.

Al igual que en las talegas de Chile, las cawiñas evidencian un centro organizador que divide al tejido en dos mitades; en el caso de las talegas el juego es con colores, en las cawiñas es con iconografías geométricas; que se repiten de a dos unidades de tal manera que su par se encuentra en la otra mitad de la faja. En las fajas examinadas se presentan figuras en número impar, de tal manera que la imagen sola sea aquella que ocupe el centro de la misma (que generalmente no es el centro métrico del textil, por la manera de ser tejida) Cereceda denomina a este juego visual como simetría concéntrica, dentro de una división dual del mundo andino (Cereceda, 2010): 183; por eso mismo, al tener dos grupos de imágenes similares pero separadas por el centro una de ellas siempre es más grande que su par del lado opuesto, en la lectura vertical se ven complementarios, en la horizontal opuestos. “Tenemos una alternancia en la ubicación de las imágenes en la lectura de banda, expresión simbólica de los contrastes ya sea cromática con colores opuestos y complementarios, pero también lo contrario, día, noche, hombre, mujer o de formas (Cereceda, 2010): 189. La dualidad se manifiesta en simetrías: de alternancia (en general franjas, iconografía, franjas, etc.; en el interior del módulo color, ícono, color, ícono); de inversión en la disposición de los elementos visuales ▲ ▼, reflexión como en juegos de opuestos tipo especular $\epsilon\exists$, interiorización o su contrario exteriorización $\mathbf{E} \parallel \mathbf{E} \parallel \mathbf{E} \parallel \mathbf{E}$. Simetría de espejo donde cada unidad general y cada ícono en el interior de la unidad aparece asociado y coincidente con otro similar e idéntico, pero opuesto. (Sánchez-Parga, 1995)39

Cada una de estos íconos geométricos que se repiten en pares opuestos, contienen en su interior una serie (por lo menos en la cawiña examinada) de cuatro repeticiones del motivo por unidad, esto significa que cada imagen queda inserta dentro de su opuesto en el próximo cuadro, para ejemplariza con letras A V A V. Pero no necesariamente solo se dan cuatro

¹⁰ Se ha visualizado y analizado 500 chumbis creadas y pertenecientes a los años 1980-2000

repeticiones por unidad, también hay chumbis que tienen unidades de tres repeticiones e incluso de dos. Cuatro, tres, dos, las ópticas del mundo andino. (Idrobo & Maldonado, Espacio y vivienda indígena: Simbolismo y su representación en la artesanía textil, 1989): 126

En la pieza analizada se trabaja con el cuadrado, la línea diagonal y la espiral (espiral abierta: S), estas estructuras simples con sus derivaciones son las que arman según Z. Milla los sistemas estructurados de leyes. Por investigaciones de la autora, las siguientes interpretaciones de la iconografía geométrica presente en la chumbi C-5, se basan en testimonios de las y los tejedores, en su mayoría ancianos, de las comunidades de Cacha, y los usuarios; además de deducciones en base a observaciones de planta y de perfil del uso del suelo, viviendas, caminos de a pie o chaquiñanes y parcelas en el sector.

Z o diagonal que cruza un cuadrado, puede significar parcelas cercadas por un camino o por un paso de agua, en otras lecturas representa a la tierra sembrada de alfalfa, según otra lectura podría representar al hanan y urin de la cosmovisión andina. **Δ** es una parcela de altura, o bien una parcela cruzada por dos caminos. **H** este iconograma tiene varias lecturas, si se ve desde el punto místico religioso se observa un cielo, una tierra y el hombre de intermediador, si se lee en la vivienda es un edificación de dos espacios, si se lee en la chacra son cuatro sectores existentes de representación agrícola. **E** puede representar a viviendas nuclearizadas, separadas por los cultivos. **□** circunscrito en otro cuadrado, este iconograma visto desde lo cenital nos indica la vivienda y el patio que la rodea, en el caso de la chumbi C 5 representa a viviendas nuclearizadas. **◇** según los testimonios de tejedores se indica que representa a la flor de la papa, también tiene que ver con el crecimiento del maíz, como evidencia del calendario agrícola, en Cañar esta imagen es denominada Coco y generalmente van en pares. **S** es la organización del cultivo en la parcela, es la serpiente de la fecundidad, coincide para los textiles de Otavalo Sánchez-Parga: 53 “la pawsa o doble boucle es signo de perfección y de belleza, fertilidad”, es la organización comunal, un hanan o lo de arriba (los cerros o tierras altas, las cabezas de la organización, familia, dentro de la persona lo superior, es la cabeza y el corazón); un chaupi o centro (organizativo, religioso, el ombligo, aquí y ahora); y un urin (abajo, los valles, el hombre con sus debilidades, los pies). Sánchez-Parga dice que la espiral o las iconografías concéntricas representan al ayllu o la comunidad (Sánchez-Parga, 1995): 72. Para los cañaris podría representar el tiempo presente (Olsen, 2004): 35.

Al investigar a las franjas divisorias entre los iconogramas geométricos tienden a parecerse

a los campos de cultivo, así los wachos¹¹ y los surcos son representados en las cawiñas por la dualidad cromática en juego.

LA GEOMETRÍA DE LA CAWIÑA C-5

Longitud : 246 cm de largo por 5,2 cm. de ancho

Comunidad de procedencia: Cacha Obraje, Parroquia Rural del Cantón Riobamba. Chimbo-
razo

Material: Lana Artificial de colores: amarillo limón, azul cobalto, verde oliva y rojo bermel-
lón.

Técnica: La cawiña C 5 es tejida bajo la técnica de telar de mano.

Estilo: Iconografía geométrica demarcada por la trama del tejido. Tiene lectura por ambos
lados del textil.

Contexto de uso primario: Cinturón tejido de lana para sujetar anacos y faldas de mujeres.

Fecha aproximada de elaboración: 1988.

Ubicación actual del tejido: Colección particular

Esta cawiña posee tres bandas de color sin intermediación, en los extremos son amarillo y azul con un ribete rojo, y al centro verde y rojo. Los colores en la banda se van alternando con las imágenes; en una lectura horizontal se tiene imagen azul y fondo amarillo, la próxima imagen es amarilla y el fondo azul, por dos ocasiones, hasta llegar a completar 4 imágenes semejantes por unidad de repetición. En la lectura vertical se van alternando también, las exteriores con la del medio, e.g. imagen azul, fondo amarillo; la imagen de la banda central, imagen verde con fondo rojo, para terminar imagen azul y fondo amarillo. Manifiesta graficación geométrica y franjas verticales separatorias entre espacios. La graficación ocupa un 58,09 % del espacio total del tejido, las franjas separatorias el 41,9 % restante.

La iconografía, son figuras geométricas que aparecen en el siguiente orden hasta el medio y luego se repiten inversamente $Z \Delta H E \square \diamond - \square S - \diamond E H \Delta Z$, este es el tipo de simetría que Cereceda denomina concéntrica. La ubicación de las figuras nos indican los lados similares pero en posición opuesta, y un chaupi o centro; todas las imágenes geométricas están en pares para denotar la dualidad (en este caso no complementaria porque no están dibujadas en oposición una contra otra), sumando siete iconogramas por lado. Las figuras $\square S$ rompen con

¹¹ Wacho es un pequeño promontorio artificial de tierra hecho sobre los campos de cultivo para colocar en ellos las semillas, los surcos son los espacios que quedan entre los huachos y entre ambos forman una estructura agrícola semejante a la textil o la plástica.

el ritmo de posición o ubicación para denotar que es el centro del diseño.

El ritmo espacial interior está marcado por la Unidad de ± 7 centímetros, teniendo espacios que ocupan 2U, así tenemos tres bloques de repetición (U, U, 2U, 2U) (U+, 2U-, U+, 2U+) (2U, 2U, U-, U+) una progresión espacial al inicio de la cawiña, un segundo bloque que conforma otra unidad de repetición o simetría, para luego de manera inversa repetir el primer bloque de unidades.

Hay figuras que tiene mayor importancia espacial que otras, así la imagen de manera individual que sobresale y que ocupa más espacio es la **S** (por contener conceptualmente a todas las demás imágenes en su interior) ocupa 2U+ ó 16 cm, esto equivale al 20 % de ocupación espacial de graficación por un solo extremo, pero en el total equivale al 11%, está ubicada en el lugar central de la cawiña y tiene 4 imágenes inversas en cromática por banda. S es el doble del valor que le corresponde a la **Z** (total 15 cm) de 7 cm. de izquierdo y 8 cm. al derecho, o el 10% por extremo, y al 10,5% dentro de toda la graficación de la faja, estos íconos están ubicados al inicio y al final de la misma, y tiene 4 repeticiones de la imagen por cada una de las bandas y por cada extremo. El ícono **E** (total 29 cm) 14 cm de lado izquierdo y 15 cm. del derecho, que equivale al 18,52 % por lado o al 20,3% del largo total de graficación, tiene por lado 4 imágenes invertidas en forma y cromática por banda. La figura \diamond (total 26.7 cm.) 13 cm. por el izquierdo y 13,7 cm. por el derecho, equivale al 18,7 % de la graficación total, o al 18,19 % de la graficación de un solo extremo. Δ (total 13 cm.) 7cm. de lado derecho y 6 cm. del izquierdo, equivale al 7% del espacio de un solo lado, o al 9,1 % del global, tiene por lado cuatro iconografías similares en cada una de sus tres bandas. El \square (total 18,2 cm.) 9,2 cm. izquierda y 9 cm. derecha que equivale a 11 % del espacio por un lado o al 12,7 % del total de graficación, tiene 4 imágenes en pares inversos en cromática por banda y posee dos lados similares. Se debe notar que el lado izquierdo posee en su graficación menos longitud que las mismas imágenes del lado derecho, evidenciando la dualidad hombre – mujer.

Las franjas

Son un conjunto de líneas verticales que cruzan la faja, estas franjas son binarias de colores azul y amarillo en los extremos, y verde y rojo en el banda del centro; que separan una iconografía geométrica de otra, en el caso particular de la cawiña C-5 el módulo de repetición de estas franjas es de 8 cm. y contiene aproximadamente 9 franjas azules y 9 amarillas, por tratarse de un conjunto binario cada par dialéctico será considerado como una unidad. El conjunto de las franjas es bastante uniforme, tanto en ocupación espacial como en el ritmo de graficación de los elementos. Así tenemos en una lectura de izquierda a derecha (de

manera horizontal) de la cawiña espacialmente hablando U/2, U, U/2, U+, U, U, U, U+, U+, U+, U+, U+, U/2, situación gráfica que no denota un lugar de ruptura rítmica general. En la lectura de graficación se tiene como unidad de repetición visual al 9 (como unidad binaria de dos colores), entonces U, U/2, U, U, U, U, U, U, U, U, U, U, U/2.

Físicamente, por cómo atan sus anacos con las cawiñas en Cacha, el iconograma visible es la **E**.

RESULTADOS

Se puede observar que todas las iconografías geométricas están encerradas por su contorno con el color complementario que se ocupa.

En general el ancho de la chumbi corresponde a la proporción andina. Con las iconografías **Z** y **Δ** que le corresponde la Unidad de Repetición 7 cm., está conformada de largo por la unión de dos rectángulos andinos que le dan su ancho; la banda central, de color verde y rojo tiene una proporción áurea. Ver figura N° 2

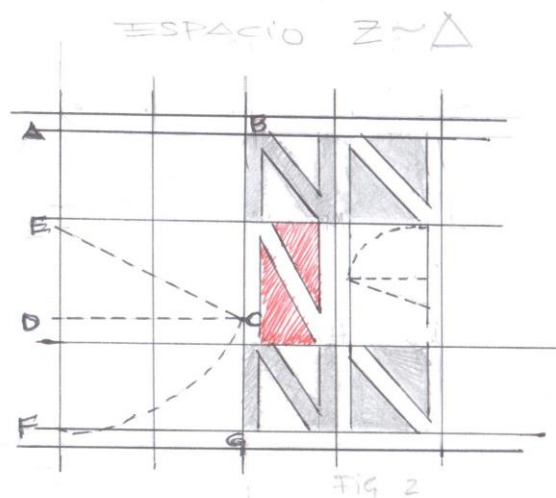


Fig. 2. Espacio Z y Δ. Fuente: Autores.

Figura □ que tiene una longitud de 9.2 cm. agrupa por banda 4 cuadrados, separados por pares con una franja divisoria central. El módulo de repetición está formado por dos rectángulos andinos. El rectángulo interior de las bandas exteriores tiene proporción andina, mientras que los rectángulos centrales, al parecer cuadrilongos, corresponden a la proporción áurea con el grosor divisorio de colores. Ver figura 3.

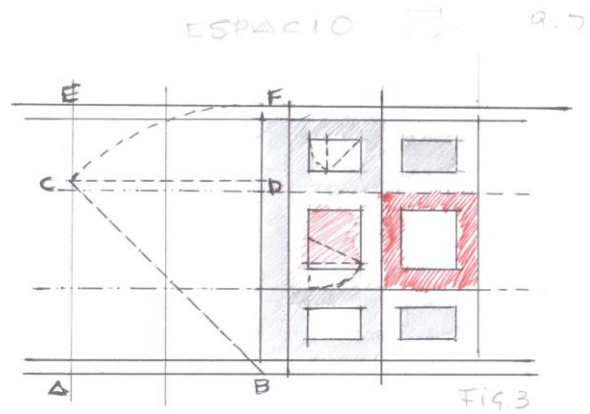


Fig. 3. Espacio □. Fuente: Autores

Figura H, mide 12 cm. y contiene por banda 4 imágenes. Desde el borde de la cawiña hasta la demarcatoria (porque no tiene *allga*) del color central estas imágenes manifiestan la proporción áurea, mientras que la banda central corresponde a la proporción andina. El vacío inferior de la iconografía H de las bandas externas manifiestan una proporción con respecto a su altura $A : 2 A$. El vacío superior de la imagen de la banda central manifiesta proporción áurea demarcando con ella, el grosor de separación con el otro color contraste que le corresponde en la lectura vertical, como el vacío inferior del ícono de la banda central manifiesta proporción áurea demarcando el grosor de separación entre vacíos de la misma imagen. Ver figura 4.

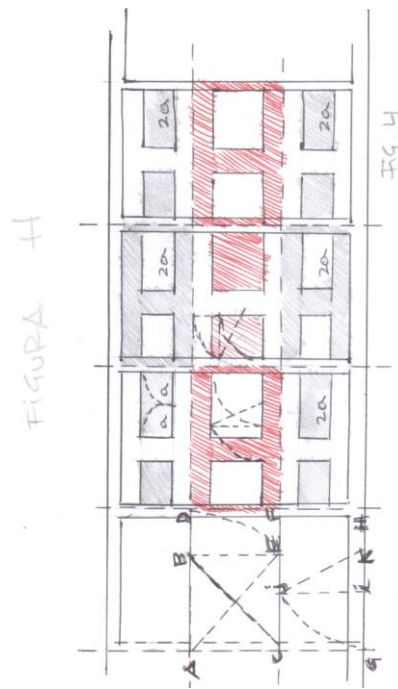


FIG. 4. FIGURA H. FUENTE: AUTORES

Figura **E**, mide 13 cm. y contiene por banda 4 imágenes opuestas en posición y en color. Las relaciones espaciales del total manifiestan la razón matemática $1 + \sqrt{2}$ denominada en el mundo occidental como el número de plata. Ver figura 4. Ya en el interior de espacio se encuentra que cada una de las divisiones verticales o transversales del tejido (cuadros) corresponden a la proporción áurea, mientras en la lectura horizontal nos encontramos que la banda central tiene proporción áurea, mientras que los espacios que corren por las bandas exteriores responden a $2A$ con respecto a la altura. En la banda central, el vacío superior de la figura corresponde a $2A$ con respecto a la altura de la iconografía, mientras el vacío inferior responde a la razón matemática $\sqrt{2}$ o la proporción que se emplea en los Andes. Los vacíos inferiores de las figuras de los extremos son cuadrilongas.

Figura **S**, es la única del conjunto de figuras geométricas que está separada en el interior y entre cada una de las repeticiones de la imagen con franjas bicromas formando un cuadro, es la ocupación espacial más grande pero no por eso la graficación es la más grande dentro de las que participan de esta cawiña. Cada cuadro vertical tiene la proporción áurea, las bandas exteriores mantienen una proporción de $2A$ con respecto a la altura, y los espacios vacíos entre la figura son cuadrados y con proporción andina. La banda central tiene proporción andina, pero los espacios vacíos de la imagen tienen proporción áurea. Ver figura 5.

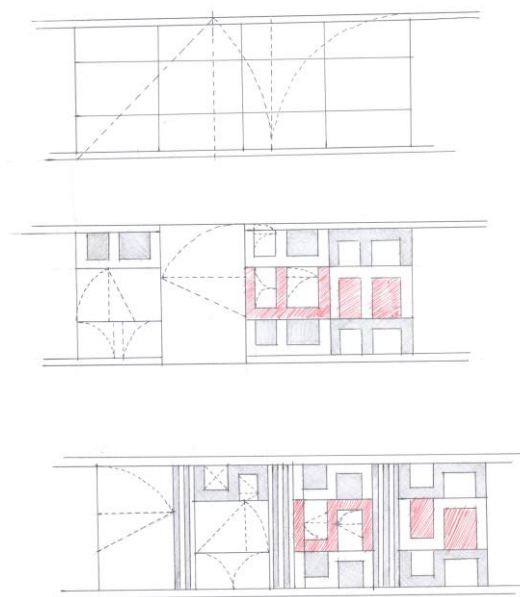


Fig. 5. Proporción áurea y andina en cawiña C5. Fuente: Autores

CONCLUSIONES

Luego de realizado el análisis formal de la cawiña, se destaca la presencia de franjas imbricada con iconografía las mismas que presentan una narrativa visual unificada por categorías como el rito, la simetría y la proporción. Asimismo, todos los elementos se encuentran organizados bajo cierto sistema de proporciones particular para cada uno de los iconogramas, además para el conjunto de la cawiña en general, así las relaciones visuales se duplican opuestamente desde el centro.

Desde el análisis histórico de los textiles en el territorio ecuatoriano en los periodos anteriores a la invasión española se concluye que las fajas con seguridad estuvieron presentes en las distintas culturas, la presencia del uso de faldas o faldones sugieren el uso de fajas, sin embargo no se puede precisar el surgimiento de la cawiñas.

Por otro lado, se resalta lo que otros escritores han propuesto como una semántica del tejido andino, porque en muchos casos coincide con lo profundizado en las fajas de Cacha.

Finalmente, estas iconografías cuentan a manera de narración, un mapa de su geografía, de su producción, de su ocupación espacial, y lo hacen utilizando razones proporcionales que permanecen en la memoria colectiva y se reproduce de generación en generación.

AGRADECIMIENTOS

A los artesanos de la nacionalidad Cacha, de manera especial a Manuel Janeta de la comunidad Shilpalá y a los artesanos Antonio Asqui y Flia. de la comunidad Cacha Obraje, por la información brindada en 1988, a la Lcda. Lolita Días, que en su momento apoyó el ingreso a la comunidad. Este trabajo intenta visibilizar una actividad y un objeto cultural importante para la conservación de la identidad local y nacional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Cereceda, V. (2010). Semiología de los textiles andinos: Las talegas DE isluga. *Chungara (Arica, Impresa)*, 42(1), 181–198.
2. Choque Arce, A. (2009). *TEXTILES ANDI-NOSPRESHISPÁNICOS*. https://www.academia.edu/1567768/TEXTILES_ANDINOS_PRE-HISPÁNICOS
3. Fischer, E. (2011). LOS TEJIDOS ANDINOS, INDICADORES DE CAMBIO: APUNTES SOBRESU ROL Y SIGNIFICADO EN UNA COMUNIDAD RURAL. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, n 43, No 2, Páginas 267-282.
4. Gobierno Autónomo Descentralizado de La Parroquia Cacha. (2015). *ACTUALIZACIÓN DEL PLAN DE DESARROLLO Y ORDENAMIENTO TERRITORIAL DE LA PARROQUIA CACHA*. http://app.sni.gob.ec/sni-link/sni/PORTAL_SNI/data_sigad_plus/sigadplusdocumentofinal/0660820590001_POT-CACHA%202015_30-10-2015_22-27-58.pdf
5. Hephaestus Books. (2011). *Articles on Native South American People, Including: Lautaro (Toqui), Felipe Quispe, Jemmy Button, Colocolo (Tribal Chief), Nele Kantule, Tacuabe, Caupolic N, Felipe Guaman Poma de Ayala, Tamanaco, Guaicaipuro, Quizquiz, Zoratama*. Hephaestus Books.
6. Idrobo, X., & Maldonado, M. (1989). *Espacio y vivienda indígena: Representación en la artesanía textil*. Quito: Universidad Central del Ecuador.
7. Instituto Nacional de Estadística y Censos. (2011). *Anuario de Estadísticas Vitales: Nacimientos y Defunciones 2011*. Instituto Nacional de Estadística y Censos. https://www.ecuadorencifras.gob.ec/documentos/web-inec/Poblacion_y_Demografia/Nacimientos_Defunciones/Publicaciones/Anuario_Nacimientos_y_Defunciones_2011.pdf
8. Lozano Castro, A. (s. f.). *Concepción Simbólica del Espacio Andino*. Redepistemologiaandina.com. Recuperado 2 de junio de 2021, de <http://www.redepistemologiaandina.com/revistas/00/Concepcion%20Simbolica%20del%20Espacio%20Andino.pdf>
9. Milla Euribe, Z. (1990). *Introducción a la Semiótica Del Diseño Andino Precolombino*. CONCYTEC.

10. Olsen Bruhns, K. (2002). *Vestimentas en el Ecuador precolombino* (Vol. 4). Arqueología del Area Intermedia. https://downloads.arqueo-ecuatoriana.ec/ayhpwxgv/bibliografia/Karen_Vestimentas.pdf Prieto Martínez, M. P. (2013). *La formación del registro arqueológico*. Universidad de Santiago de Compostela. <https://www.docsity.com/es/diapositivas-tema-2-24-3/3001392/>
11. Sánchez Parga, J. (1995). *Textos textiles en la tradición Cultural Andina*. Instituto Andino de Artes Populares del Con-
venio Andrés Bello. https://issuu.com/ipanc/docs/textos_textiles_en_la_tradicion_cultural_andina
12. Tavera de Téllez, G. (1994). Tejido precolombino, inicio de la actividad femenina. *Historia crítica* (Bogotá, Colombia), 9, 7–12.

CURRICULUM VITAE Arq. Ximena Idrobo Cárdenas

Estudios realizados en:

Universidad Central del Ecuador, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Quito 1982-1989

Diplomado en “Manejo de la Información a través de Internet”, Escuela Superior Politécnica de Chimborazo, Abril de 2003.

Maestría en “Administración para el Desarrollo Educativo”, Universidad Nacional de Loja, Loja 2004 a 22 de Febrero 2007.

Especialización en “Políticas Culturales y Gestión Cultural” mención Patrimonio Cultural, Organización de Estados Iberoamericanos, Universidad Autónoma Metropolitana de México, Consejo para las artes y la cultura de México, 2009 a 2010.

Doctorado en curso en Ciencias Técnicas en la Universidad de Oriente de Santiago de Cuba, Facultad de Construcciones, Departamento de Arquitectura.

Certificaciones:

UTokyo: Four Facets of Contemporary Japanese Architecture: Technology, Japón, 14 de junio de 2018.

Harvard University: The Architectural Imagination, EE.UU., 09 de mayo 2018.

RWTH Aachen University: Cultural Heritage in Transformation, Alemania, 5 de mayo 2019

Delft University of Technology: Urban Design for the Public Good: Dutch Urbanism, Holanda, 19 mayo 2019

Obras arquitectónicas desde 1990 hasta la fecha para instituciones públicas, privadas y ONG's.

Directora y miembro de algunos proyectos de investigación en la ESPOCH, varios cursos dictados en la ESPOCH, CCE Benjamín Carrión Núcleo De Chimborazo, organizaciones e instituciones.

Varias exposiciones artísticas individuales y colectivas desde 1982 hasta la fecha. Publicaciones en revistas locales y nacionales desde 2002.

Libros: Riobamba en la mira... del diseñador gráfico, 4 artistas plásticos de Chimborazo. Oficios artesanales. Varias dignidades y distinciones, actualmente profesora de la ESPOCH en la carrera de Diseño Gráfico.

CURRICULUM VITAE Lcdo. Germán Bravo Velasquez

Estudios realizados en Universidad Central del Ecuador y Universidad Técnica Equinoccial.

Docente universitario en varias universidades de Quito, productor audiovisual, artista grabador y pintor, coordinador de eventos culturales nacionales, investigador autónomo.