

LA LÓGICA DE LA REPRESENTACIÓN EN LO ARTESANAL; UN ASUNTO DE IDENTIDAD¹

CAROLINA CORTÉS FORERO
Antropóloga
Administrador Público

El Espacio

El Departamento de Nariño, esta ubicado en el extremo suroccidental de Colombia, entre el litoral pacífico y la vertiente oriental amazónica. Con una extensión total de 33.268 km², Nariño, se define por ser un Departamento de regiones, topográficamente encontramos dos grandes extensiones: la llanura del pacífico y la región andina, en este espacio se presentan todos los climas desde el calor tórrido ecuatorial con más de 30° C en las costas y lugares de menos de 500 m.s.n.m., hasta el frío glacial de los nevados con alturas mayores a los 4.500 m.s.n.m. De esta forma, el territorio de Nariño tiene unas características muy especiales dentro de Sur América, ya que la franja costera que separa el océano Pacífico de la cordillera andina es

mucho más ancha que en el resto del subcontinente, “la secuencia ecológica habitual (de oeste a este): océano, costa estrecha desértica, sierra y selva amazónica, se ve sustituida por la de océano, selva, sierra, selva. Las tierras de altura surgen entre dos selvas simétricas y los aborígenes serranos cuentan a ambos lados con vecinos salvajes” (Caillavet, 1996: 139).

La estructura longitudinal y transversal de las tierras de Nariño, permitió desde tiempos prehispánicos a los habitantes de la zona andina, gran disposición de recursos tanto de las zonas bajas (dos selvas) como de los productos de sus variados climas (microverticalidad). Los intercambios entre los distintos grupos tomaron diversas formas, teniendo un papel fundamental los de Piedemonte que actuaron como mediadores entre regiones y etnias, tanto al

1. El texto de este artículo hace parte (con algunas modificaciones) del Informe Final de la Investigación sobre Artesanías en el departamento de Nariño realizada por la autora, con el patrocinio de Artesanías de Colombia S.A. y ejecución del Museo Taminango de Artes y Tradiciones Populares de Nariño.

oriente como al occidente. Precisamente uno de los casos más interesantes de mediadores culturales es el de los denominados “Sibundoyes” (del Putumayo), quienes proporcionaron a los pobladores del Valle de Atriz (donde se ubica la actual ciudad de Pasto), entre otros objetos, la materia prima (el mopa-mopa), para la elaboración de su principal y más representativa artesanía, el **Barniz de Pasto**.

El Barniz de Pasto, oficio representativo de la capital del Departamento de Nariño de donde toma su nombre, será el objeto central de este artículo, por cuanto, sus características de producción, la materia prima con que se elabora, la forma que han adquirido los diseños, entre otros factores, demuestran una conmovedora forma de sobrevivencia de identidades que ya se han perdido en la mayor parte de los oficios de procedencia prehispánica. Es esta artesanía, conjuntamente con algunos aspectos de la producción alfarera y de tejeduría de Nariño, la que sin lugar a dudas muestra con mayor claridad una manera particular de pervivencia de antiguos principios del pensamiento y abstracción indígena, a los que aún no se ha renunciado, aunque se mantengan de forma inconsciente .

El oficio

El Barniz de Pasto es un recubrimiento o aplicación de láminas elásticas (elaboradas con la resina vegetal denominada Mopa-Mopa) sobre objetos generalmente de madera. La resina extraída de las bellotas del árbol se prepara mediante procesos de macerado, molienda, cocción y estiramiento para su transformación en laminillas de coloración transparente que se tinturan a fin de pegarlas sobre las piezas que van a ser decoradas. La aplicación del barniz se realiza combinando diferentes colores adheridos sobre un diseño previamente dibu-

jado en la superficie del objeto a barnizar. Los artículos que se decoran pueden ser planos o en relieve elaborados por talladores, ebanistas o torneros. Los productos terminados de otros artesanos sirven como materia prima para realizar el Barniz de Pasto, ya que su exclusividad como oficio radica en la materia prima con la cual se realizan los apliques a los objetos.

Geográficamente la producción de esta artesanía se localiza en la ciudad de Pasto, la mayor parte de los barnizadores viven en barrios populares como El Calvario, Obrero, Miraflores, Mijitayo, La Floresta, Corazón de Jesús, Lorenzo, Caracha, Chapal y Tamasagra. La población dedicada a esta labor es mestiza, la mayoría con bajo nivel de escolaridad, y de fuerte tradición artesanal en el oficio.

La historia

El Barniz de Pasto es una artesanía de origen claramente precolombino, sobrevivió a la colonización y conquista española y se ha conservado con modificaciones secundarias.

Reiteradamente los autores que han realizado trabajos sobre este tema se refieren a las mismas fuentes históricas, a continuación se presenta un balance general sobre ellas.

Rufino Gutiérrez (1920, I: 208) refiere que “fue Hernán Pérez de Quesada quien dio por primera vez noticias sobre ella [el barniz], al encontrarla en este mismo sitio en 1543 cuando llegó por Sibundoy de su desastrosa expedición emprendida desde Santa fe en busca de ‘El Dorado’”.

El padre Marcelino de Castelví (1942: 374) dice que: “Al pasar por el Valle de Mocoa los conquistadores admiraron varias pinturas en laca artísticamente dibujada por los Indios...”.

Luis Eduardo Mora Osejo (1978: 36) anota que “Probablemente fueron los indígenas de la región del Putumayo quienes por primera vez utilizaron la resina pues de otra manera no podría entenderse por qué Pérez de Quesada la hubiera llevado a Pasto. Esta hipótesis se apoya también en el hecho mencionado por Herrera (1893), según el cual inicialmente la tinción del Barniz se hacía utilizando un colorante vegetal rojo, extraído de una planta del Putumayo, a la cual los indígenas de esta misma región dan el nombre de “bija” [achote]. Cabe anotar en este contexto que algunas cerámicas indígenas del alto Putumayo y Nariño ostentan dibujos que podrían haber sido elaborados empleando la misma técnica”.

Sin embargo, y después de la aclaración anterior, parece ser que el Barniz no sólo no era originario o exclusivamente trabajado en Pasto, sino que también se elaboraba en otras regiones sustancialmente más lejanas que el Putumayo, al respecto Fray Pedro Simón (1981: 273) hablando de la Tenencia de Timaná dice que “en esta tierra ciertos árboles echan una pelotilla de una resina al modo de goma, que si no la cogen antes a los pocos días se abre la pelotilla y se convierte en hoja; estas pelotillas cogen los indios y haciendo esta resina de varios colores embetunan bordones, tabaqueritas, astas de tendones, varas de tallos y otras cosas de palo, porque en barro ni otra cosa pegan bien y hecho con buena traza y disposición...”, más adelante continua diciendo “...trabajan los indios una especie de barniz no muy fino, pero permanente y estimado con que cubren varias especies de utensilios de calabaza y madera”.

En 1824 todavía se reporta la existencia del oficio en Timaná; “...adornadas con mucho gusto, con flores de brillantes colo-

res; estas vasijas reciben un barniz por todas partes, que los indios de la provincia de Timaná extraen de un árbol; el fondo sobre el cual se pintan las flores de brillantes colores es rojo oscuro...se pueden usar con agua caliente sin sufrir ningún daño” (Hamilton, 1965, citado por Botina, 1990: 7”).

Es difícil entender que pasó con la elaboración de artículos barnizados por los indígenas de Timaná, el hecho es que este oficio no sobrevivió, y según Juan Fride (1974: 304) no se encontraron muestras de objetos barnizados en excavaciones arqueológicas, lo que podría obedecer (anota el mismo autor) a que no fue elaborado sobre materiales resistentes. De lo anterior se concluye que probablemente la elaboración de objetos decorados en barniz fuera bastante generalizada, pero con los procesos de colonización y conquista fue concentrándose en Pasto en donde la “industria” del Barniz floreció hasta convertirse en la artesanía más representativa de los nariñenses. Quizá debido a esto a partir del siglo XXVIII se encuentran reiteradas y numerosas referencias (de cronistas, viajeros, geógrafos, botánicos, científicos y otros) al oficio del Barniz en la ciudad.

Por ejemplo, Fray Juan de Santa Gertrudis en su obra “Maravillas de la Naturaleza” (1970: 232-233) que reseña su viaje realizado entre 1756 y 1767 dice “...y los indios de Pasto lo componen y con ello embarnizan la loza de madera con tal primor, que imitan al vivo la loza de China... En adelante diré el puesto en donde hay dicho barniz, y en llegando a Pasto diré el modo como lo van los indios beneficiando”.

Igualmente, los geógrafos y cartógrafos Jorge Juan y Antonio de Ulloa (1.748) también se refieren al Barniz de Pasto, relatando su proceso de elaboración; “...lo

van poniendo en la pieza donde se seca y queda permanente, vivo y lustroso, imitando al maque de la China, y con la particular propiedad de que no vuelve a disolverse otra vez ni a perder humedad...” (1983: 571-572).

Rufino Gutiérrez (1920, I: 209) anota que los sabios Francisco José de Caldas y Alejandro Humboldt también reseñaron y describieron el Barniz como una artesanía oriunda de la ciudad de Pasto.

De otra parte, el químico experto en minerales y viajero francés Boussingault (1822: 59), expresa sus impresiones sobre la industria del Barniz de la siguiente manera: “Visité en Pasto las raras industrias que todavía están en actividad: tinturas y textiles; una de ellas me interesó vivamente; el Barniz de las obras de madera con el sistema conocido como el de Pasto. La sustancia del Barniz es traída por los indios de Mocoa, es verde y tiene la apariencia de una goma que dicen ser producida por la ELAEGA UTILIZ, de la familia de las rubiáceas. No se puede pulverizar y para poderla analizar tuve que rasparla con cuchillo. Esta goma no se disuelve en alcohol, ni siquiera en éter, pero se infla enormemente como si fuera caucho. Tiene una característica específica curiosa: pierde la dureza con el calor, porque no se disuelve y la aplican aprovechando esta plasticidad que permite estirla en una membrana delgada transparente,... He aquí como operan los indios para barnizar los objetos en madera como calabazas, cajas y recipientes dedicados para guardar vino o aguardiente, se pintan de diversos colores...”.

Aunque existen otras referencias históricas sobre el Barniz de Pasto, estas son las más relevantes y permiten llegar a conclusiones interesantes; por ejemplo, a pesar de que no se han establecido claramente las razones por las cuales sobrevivió y

se conservó el oficio en Pasto, este hecho pudo obedecer a que la población aborigen se convirtió en productora de manufacturas destinadas a satisfacer la demanda del clero, encomenderos y demás españoles que vivían en la ciudad. Indudablemente, el barniz presentaba unas ventajas comparativas enormes respecto a cualquier otro producto nativo: era impermeable, duro, insaboro, inoloro y de larga duración. Además, se disponía de mano de obra calificada (manejaba la técnica), de materia prima y de una clase artesanal que producía insumos; productos tallados o torneados que se podían decorar con barniz. La madera se trabajaba desde fechas tempranas con gran habilidad, y los utensilios elaborados en este material y barnizados eran probablemente objetos utilitarios de uso doméstico cotidiano con gran demanda.

En conclusión, independientemente de cuales sean las razones para la continuidad o desaparición de esta actividad, es indiscutible que en Pasto ha tenido una ininterrumpida y antigua presencia que hizo que se tomara la referencia de esta ciudad como nombre del oficio; Barniz de Pasto.

El devenir del oficio

Nina S. de Friedemann (1985: 17), expone una serie de informaciones relacionadas con la presencia del Barniz de Pasto, como recubrimiento de cuentas de collares encontradas en ajuares funerarios de tumbas de la elite cacical de los habitantes del altiplano nariñense en el siglo X, estos datos se apoyan en excavaciones realizadas por María Victoria Uribe en tumbas de los complejos Piartal, Tuza y Capulí ubicadas en Miraflores (municipio de Pupiales) al sur del Departamento. La presencia del mopa-mopa en las cuentas que se utilizan como ofrenda funeraria de “los principales”, indica que debía ser un material

asociado a objetos de uso restringido a las élites y cuyo significado y elaboración seguramente era ritual, además el trabajo debió ser realizado por especialistas que tenían cierto prestigio y cuyo conocimiento era reconocido socialmente.

Por otro lado, Clemencia Plazas (1977-78: 215) analizando los objetos metálicos hallados en las excavaciones realizadas por Uribe, sugiere que el mopa-mopa fue utilizado a fin de lograr la decoración negativa/positiva, tanto en cerámica como en objetos de oro o tumbaga; en los objetos cerámicos se usó cubriendo algunas partes de los diseños (en la cerámica Capulí negro sobre rojo y en la Piartal negro y rojo sobre crema) en discos rotatorios de tumbaga, se empleó como recubrimiento antes de aplicar ácidos como el nítrico u oxálico para obtener diferentes coloraciones, como bien se sabe estos discos giratorios están relacionados con las cosmovisiones de los grupos que los realizaron y tenían una relación estrecha con la ritualidad y el prestigio, lo cual llevaría a pensar que el uso de las resinas vegetales como el mopa-mopa era una técnica muy importante relacionada con el diseño de objetos fundamentales en la cultura de estos pueblos.

Además de los datos arqueológicos, el barniz también aparece relacionado con los queros, objetos de madera en forma de cúpula o campana invertida en versión femenina y masculina que parece se encuentran en Ecuador y Perú (tanto en la etapa final del imperio incaico como en tiempos coloniales), fueron usados con fines religiosos y “servían para las bebidas rituales de chicha, en donde el Inca ofrecía al dios Sol la bebida que iba a dar inicio a las festividades de comienzo o final de la siembra concedida por el beneficio de sus rayos” (Jaramillo, 1983: 20). No se sabe con certeza si la utilización del mopa-mopa en es-

tos objetos obedeció a una especie de difusionismo cultural realizado por grupos Pastos que con las incursiones incaicas en el sur del territorio de Colombia y norte del Ecuador fueron desplazados a zonas incas a donde llevaron sus conocimientos realizando las decoraciones de los queros o enseñando a hacerlas (esta tesis es expuesta por Jaramillo quien ha investigado este tema) o si por el contrario, la resina era utilizada también por grupos diferentes a los del altiplano nariñense, que conocían la técnica ancestralmente (recordemos que los indígenas de la tenencia de Timana también trabajaban el mopa-mopa), de todas maneras la utilización de resinas vegetales es común en grupos mesoamericanos desde los Mayas hasta comunidades Chilenas (ídem).

De otra parte, Yolanda Mora de Jaramillo (1980-1981: 284) dice que durante la colonia los objetos decorados en barniz inicialmente fueron de carácter utilitario, doméstico y cotidiano, posteriormente, se utilizó en mueblería y algunos productos decorativos realizados con diseños y temáticas europeas destinados a españoles y criollos, para finalmente terminar con diseños y motivos orientales “como reflejo del comercio ultramarino con la China, que se hacía desde México por el Puerto de Acapulco y que luego llegaba hasta nosotros a través del tráfico intercolonial” (ídem). Los colores más empleados para las decoraciones en barniz eran el verde y el rojo y los motivos las flores planas (De Friedemann, 1985: 16). Según lo expuesto el oficio sobrevivió durante el período colonial adaptándose a las necesidades y demandas de sus “consumidores”.

A pesar de las imposiciones y restricciones impuestas por el clero y demás población española sobre los diseños de las decoraciones en Barniz, algunos artesanos

introdujeron en sus trabajos elementos de la flora, la fauna o la simbología indígena, Nina de Friedemann (1985: 20) anota que: “lo que interesa observar en el Barniz del siglo XVIII, es el logro cultural de sus artífices, obviamente oriundos de América, al incrustar elementos de su entorno físico y filosófico”.

A propósito de lo anterior, en algunos de los objetos antiguos de Barniz se puede observar de forma pictórica la manera como los artesanos indígenas imprimieron su sello a través del manejo del espacio (simetrías duales en las que las decoraciones o diseños de los objetos siguen un eje central cuya composición se desarrolla lateral y longitudinalmente en dos mitades que si se unen siguiendo el centro se corresponden perfectamente), de los niveles en que se dividía (nivel bajo, medio y alto), de la forma y especial geometría de los marcos o grecas (quingos) que a veces aparecen bordeando los diseños centrales (o “descontextualizados” se cuelan clandestinamente en algún lugar del dibujo) y de la temática de los diseños en donde se encuentran motivos autóctonos de fauna y flora que a veces se mezclan incluso con elementos heráldicos típicamente europeos como el águila bicefala, símbolo de la Casa de los Austrias. Estos elementos definitivamente demuestran lo significativo e importante de la producción material dentro de los grupos indígenas que a pesar de la represión estilística realizada por los españoles lograban imprimir en los objetos producidos su marca cultural (Friedemann 1985: 20).

Por otra parte, los rasgos de indigenidad que aparecen de forma evidente en objetos de barniz antiguo del siglo XVII y XVIII, fueron desapareciendo a comienzos de la República a medida que paulatinamente lo nativo daba paso a lo mestizo, sin embar-

go, el barniz conservó de su pasado precolumbino “la tendencia a aplanar las figuras, las síntesis geométricas, el color y ante todo y sobre todo su proceso de elaboración” (De Friedemann, op. cit.: 21). El proceso de preparación del mopa-mopa era completamente manual, la masticación de la resina jugaba un papel importante en su elaboración, tanto así que los artesanos dedicados a esta labor se distinguían desde lejos hasta hace relativamente poco tiempo (1940-50), porque el oficio se les notaba en la cara; dientes desgastados y mandíbulas musculosas producto de la masticación del mopa-mopa.

Las guerras republicanas dejaron a los barnizadores sin mecenas; ni clero, ni españoles o sus nobles descendientes demandaban ya sus productos, por tanto, el barniz volvió a la “clandestinidad” de los objetos utilitarios y abandonó los decorativos, retornó a cumplir funciones de impermeabilizante pero no abandonó los motivos de flores (pensamientos, alelís, claveles) y guirnaldas, la técnica que más se utilizaba a finales del siglo XIX y comienzos del presente era el barniz brillante. Los objetos producidos eran entre otros vasos, cucharas, jarras, artesas, bateas, platos y demás menaje de uso doméstico.

Con la aparición de fábricas de loza en poblados de la zona cafetera como Carmen de Viboral y en otras regiones del Departamento de Caldas a finales del siglo pasado y comienzos del presente, los artículos utilitarios en barniz decayeron, dando paso nuevamente a los decorativos. Conjuntamente con este hecho se produjo un cambio en la mentalidad; habían surgido movimientos indigenistas americanos que reclamaban derechos para la población nativa sometida a la opresión y explotación económica y política. Este movimiento fue dirigido por intelectuales que buscaban una

identidad propia a partir de las raíces precolombinas. Así pues, aunque hasta los años cuarenta, el Barniz de Pasto se había conservado casi inmodificable, la corriente indigenista logró modificarlo debido a que “aproximadamente en 1942, un entusiasta conocedor de esta corriente y para romper con el colonialismo de la temática y como reevaluación de los antecedentes prehispánicos locales, dio a los artesanos del Barniz algunas piezas arqueológicas de la cultura Quillacinga para que se inspiraran en ellas” (Mora de Jaramillo, 1980-1981: 287), de esta manera, apareció una nueva decoración con motivos precolombinos que logró gran popularidad y alta demanda, lo cual seguramente llevó a la introducción del molino como herramienta que en el proceso de elaboración de la resina sustituyó la masticación.

Bajo estos nuevos diseños y mentalidad, el barniz brillante perdió demanda frente al “puro”,² utilizado tradicionalmente por los indígenas, y que en este contexto tenía gran aceptación. La decoración con grecas y quingos que evocaban motivos arqueológicos agustinianos se impuso como borde o marco de los dibujos centrales que invariablemente eran “momias” (figuras antropomorfas con decoraciones de pinturas y adornos faciales y corporales, esta denominación fue la forma en que popularmente se llamaron los diseños precolombinos), con el tiempo y el aumento de la demanda de productos barnizados estas “figuras” se transformaron radicalmente con relación a

los modelos originales, pues los artesanos las realizaban “a capricho, como se le venían a la cabeza”.³ El resurgimiento de las guardas (pues en algunos objetos de Barniz antiguo de siglo XVIII se observan) hace pensar que probablemente sirvieron como medio para reencontrar elementos básicos del diseño indígena, en tanto, la forma y la simetría que expresan es común a las decoraciones de otros objetos realizados en tejeduría, cerámica y orfebrería halladas en excavaciones arqueológicas pertenecientes a los complejos Capulí, Piartal y Tuza. Es interesante que algunos objetos barnizados realizados por estas épocas tuvieran como motivo de guardas “el mono” que es común en las decoraciones de la cerámica Capulí cuyas fechas de carbono 14, establecen una antigüedad de 850 a 1.500 de nuestra era (María Victoria Uribe, 1977-78).

El aumento de la demanda de los productos elaborados en Barniz de Pasto, exigió un aumento en la oferta, por ello, y debido a que los barnizadores no tenían ningún tipo de agremiación que organizara la producción y la comercialización, la fábrica “Gualdaca” fue la “encargada” de realizarla, vendía artículos tanto en el interior como en el exterior del país, de alguna forma el papel desempeñado por la empresa hizo que la producción se canalizara hacia un mercado que antes no tenía. Sin embargo, el mercado fue saturándose de “momias” y vino su decadencia unida a la falta de innovación en los motivos, el descuido

2. Decoración en barniz negro o crema sobre bases en color negro, rojo, blanco o verde, “que adoptaba una línea rigurosa y plana en un tratamiento de decoración negativa/positiva” (De Friedemann, 1985: 23).
3. Al respecto de los diseños de momias y su elaboración Yolanda Mora de Jaramillo (1963: 32) anota que “lo usual es que un trabajador se especialice en “guardas” y que otro más hábil, con más práctica, se encargue de las “momias” o caras, que aproximada o vagamente, se asemejan a motivos arqueológicos indígenas unas veces y otras, a elementos de difícil o imposible catalogación”. Además a pie de página la autora expone su posición respecto a “que estas “momias” deben ser de introducción relativamente reciente; quizás el resultado de algún fervor indigenista de alguna persona culta de Pasto, fervor que en ningún caso debió manifestarse en el siglo pasado, o la sugestión de algún intermediario que consideró conveniente y atractivo el motivo para el mercado. No se encuentran en ningún objeto antiguo de barniz” (Op. cit. 47).

y facilismo en su elaboración, y un cambio en la mentalidad del consumidor ilustrado o conocedor que las veía ahora con cierto desinterés e incluso desprecio.

En este contexto, surgió la intervención del estado a través de la empresa Artesanías de Colombia, cuya participación hacia los años 60s y 70s significó para el oficio varias modificaciones; un cambio en la temática que ahora se tornó más naturalista con diseños de flora y paisajísticos, un cambio en el color introduciendo el uso de pinturas comerciales para combinar con la resina que dan un efecto opaco algo metálico, y un cambio en la concepción del artesano que ahora era conciente de la necesidad de modificar los diseños para mantener el mercado y la demanda. Nina de Friedemann (1.985: 23) anota que como fruto de la participación del estado a través de la empresa, se dictaron cursos y seminarios con pintores y diseñadores que buscaban imprimirle al oficio una dinámica diferente; el impresionismo óptico a través de la composición del color. Otra importante modificación en la práctica del Barniz la constituyó la utilización de tallas volumétricas con motivos zoomorfos (patos, pavos reales, armadillos, elefantes, delfines, etc) y figurativos (vírgenes, campesinas, ángeles, etc), sobre las cuales se aplicaba el barniz y cuya superficie ondulada condicionaba su aplicación.

En relación con los diseños, es muy interesante que al lado de las transformaciones de forma de los objetos y el color del barniz, se hubieran conservado los quingos o guardas como borde o marco de muchos de los diseños paisajísticos o florales, estas guardas son un símbolo inconfundible del origen indígena del oficio, quizá es en estos motivos en donde todavía se pueden encontrar algunos significados culturales de los ancestrales realizadores del mopa-mopa.

Los cambios en el oficio (señalados anteriormente), llevaron a que el taller no fuera ya exclusivamente el espacio predilecto de aprendizaje, ya que con la intervención de entidades como la Universidad de Nariño con la Escuela de Bellas Artes (años cincuenta), el Servicio Nacional de Aprendizaje, SENA o la Escuela de Artesanos de la Casa de la Cultura, los salones o aulas de clase (en donde se impartían instrucción sobre la técnica unida a temas como el mercadeo y el diseño) se convirtieron en los nuevos espacios de la enseñanza de la actividad dividiendo de esta manera el espacio de producción; el taller y el del aprendizaje; el salón. Con relación a los talleres de los barnizadores, funcionaban en el centro de la ciudad (por lo menos todavía en los años sesenta) en “cuartos o piezas espaciales que habían sido parte de casas sólidas y bien construidas, la mayoría de dos pisos... estas piezas ciegas o “tiendas”, según se las llama en Pasto, habían venido a ser la casa completa de algunos artesanos, que en cada una de ellas tenían su dormitorio, sala, cocina, servicios sanitarios y taller” (Mora de Jaramillo, 1963: 19).

Hoy día el Barniz de Pasto continúa su recorrido y transformación en medio de modificaciones propias y foráneas, sin embargo, “es indudable que el anclaje de la tradición... en el campo del arte precolumbino, del arte popular y el de la artesanía, se encuentra en el manejo técnico de la resina aborigen y en la supervivencia de algunas esencias del diseño arqueológico” (de Friedemann, 1985: 24).

La materia prima

El Barniz de Pasto o Mopa-Mopa es la resina secretada por una especie denominada Elegia Pastoencias Mora, responde al “TYPUS: Colombia, Intendencia del Putumayo...” Sus principales característi-

cas consisten en la abundante resina que envuelve no solamente los capullos terminales de las ramificaciones sino toda la planta incluyendo frutos y flores, además, se destaca por el gran tamaño de estas últimas (Mora Osejo: 1978: 48-50).

Una de las razones de la escasez de la resina es que su producción es silvestre y sólo se producen dos cosechas al año, la labor de los comerciantes que llevan el material a Pasto es sólo el acopio, pues hasta hace relativamente poco tiempo, eran los indios Sibundoyes quienes proporcionaban el mopa-mopa a los artesanos, ahora son fundamentalmente comerciantes quienes en muchas ocasiones la compran en el sitio de recolección y después la revenden a los barnizadores.

Además del mopa-mopa se pueden considerar como materia prima los productos “en liso o blanco” (tallados o torneados) sobre cuya superficie se realiza el enchape o aplicación del barniz. La calidad de estos objetos debe ser óptima, pues de ella depende en buena medida la de los productos barnizados (si la madera o el trabajo de talla no es bueno, no se puede obtener un buen resultado después de la aplicación de la resina) por ello, los artesanos dedicados a esta actividad seleccionan muy bien los talladores o torneros a quienes les encargan estos artículos, pues se podría decir que deben formar equipo con ellos. Lo anterior es tan importante que algunos artesanos artistas realizan sus propios diseños y se los llevan al tornero o tallador de cabecera para que estos los elaboren de acuerdo a las especificaciones señaladas.

La transformación del mopa-mopa en Barniz de Pasto

El procesamiento de la resina de mopa-mopa se ha conservado de tal mane-

ra que el procedimiento parece ser el mismo que describiera en 1789 el Padre Juan de Velasco en su libro “Historia del Reino de Quito: “Barniz. Se llama así por antonomasia un árbol bastante grande y su fruto, que es pequeño, poco más de un dedo, color pajizo. Su médula cristalina blanca, sin gusto ni color alguno, es el barniz más exquisito y bello que produce la naturaleza. Se trabaja con él solamente en la Provincia de Pasto y por eso vulgarmente se le llama Barniz de Pasto, bien que la fruta se lleva desde la Provincia de Mocoa y Sucumbíos confinante. No se une con ningún otro espíritu ni óleo. Se masca el meollo de la fruta, que es glutinoso, y cuando está en proporcionada consistencia se mezclan separadamente todos los colores claros, oscuros, media-sombra y medias-aguas y se extienden en hojas grandes, mucho más sutiles que el papel más delgado de la China. Se hacen así mismo hojas de plata y oro batido con el barniz por ambas partes. Estas hojas las aplican los oficiales diestros en diversas figuras, tamaños y proporciones, que se colocan en cajoncitos diversos; y estando preparado, se pinta lo que se quiere sobre cosas de madera o de calabazos sólidos o de metales... Se barnizan utensilios, cajas y cuanto se quiere...” (citado por Mora Osejo, 1978: 37-39).

Igualmente el viajero Edouard André (1938: 219-220) describe la técnica detalladamente de la siguiente manera; “Al penetrar en un taller de obreros pastusos me encontré rodeado de mesas, escabeles y estantes sobre los cuales se veían numerosos objetos de madera pintados y barnizados, como vasos, cajas, cofrecitos, frascos, cuernos para aguardiente, platos toscamente torneados, pero en los cuales destellaba la luz del día. Dos hombres trabajaban sentados en medio de una sala; cada cual tenía delante un fogón o brasero encendido con una ollita llena de agua. A sus

pies se veían trozos de carbón y barniz, unos alicates en forma especial y un abanico de junco destinado a avivar el fuego. Tomó el un trozo de barniz y lo tuvo algunos minutos sumergido en agua hirviente, lo estiró luego por todos los lados convirtiéndolo en una membrana delgada y transparente como el papel de estarcir; lo aplicó enseguida a la superficie ya pintada de una gran copa, lo cubrió con un trapo y para aumentar la adherencia, tomó con los alicates una ascua y la pasó por las partes abolladas o hinchadas; calentó luego todo el vaso y obtuvo una superficie lisa y brillante como la laca japonesa...”.

El mineralogo y viajero francés Boussingault (1985: 59) se refiere a la producción de objetos barnizados de la siguiente manera: “...he aquí como operan los indios para barnizar: los objetos en madera como calabazas, cajas y recipientes dedicados para guardar vino o aguardiente se pintan de diversos colores. El barniz tal como viene de Mocoa, se somete a la acción del agua hirviendo; al cabo de un instante está lo suficientemente blando para su estirado en una lámina delgada que se aplica cuando todavía está caliente, teniendo cuidado de afirmarlo con un trapo para que adhiera a la madera; luego, con un carbón al rojo, sostenido con una tenaza que se pasa muy cerca del objeto decorado, se hacen desaparecer las burbujas: en esta forma se obtiene una superficie unida, brillante y transparente a través de la cual aparecen las pinturas con toda la vivacidad de sus colores, mejorados con oro y plata algunas veces”.

El proceso realizado hoy día, se ha modificado en ciertas prácticas como la masticación, sustituida por la utilización del mo-

lino, pero básicamente se conserva la técnica ancestral, Veamos como se trabaja el Barniz por los artesanos en la actualidad y qué de esta práctica conserva, encubre o esconde las técnicas e identidades “originales”.

Anteriormente, se creía que el Barniz tenía que ser conservado colocándolo en un recipiente con agua que debía ser cambiada cada ocho días. La resina no podía ser muy fresca porque se pegaba en las manos del artesano como un chicle, ni muy “jecha” ya que no se dejaba trabajar porque se cristalizaba o “vidriaba”. El período en que se podía tener almacenado era de dos meses, en muchas ocasiones el artesano guardaba el mopa-mopa debajo de su cama (Mora de Jaramillo, 1963: 18). Hoy día, según información de algunos artesanos, la resina se puede conservar en la nevera (o en un sitio bastante seco y frío) uno o varios años, sin que pierda sus calidades, cuando se lo va a utilizar se saca y se inicia un proceso dispendioso que incluye varios pasos que por lo reducido del espacio en el presente artículo no es posible presentar, sin embargo a continuación se incluye una síntesis del procedimiento:⁴

1. *Majado*: como el mopa-mopa viene en estado sólido se debe majar o macerar con un mazo de madera o martillo a fin de desmenuzarlo y sacarle las impurezas más grandes.
2. *Cocción*: los pedazos o trozos del material se cocinan en una olla metálica que se revuelve continuamente con un cucharón hasta que “tome punto”, es decir, hasta que adquiera una consistencia melcochosa.
3. *Machacado o Macerado*: el artesano después de mojarse las manos saca la

4. Se tomo como base para la descripción de los procesos productivos el presentado por Osvaldo Granda en su obra “Barniz de Pasto”, Proyecto Regional Nariño, Subproyecto No. 2. Pasto: Artesanías de Colombia, 1986.

sustancia haciendo presión sobre esta y la lleva a un yunque o a una piedra en donde se golpea con un mazo hasta que adelgace.

4. *Extracción de impurezas y lavado:* habiendo obtenido una masa delgada, se extraen las impurezas y el material se lava dentro de una poceta con agua abundante y un cepillo, dentro de un costal o saca.
5. *Segunda Cocción:* el barniz se pone a hervir nuevamente en una olla.
6. *Estiramiento para extracción de impurezas:* la masa que adquiere una consistencia elástica después de la cocción, es estirada repetidas veces para extraer todas las impurezas.⁵ Este proceso de “refinar” la resina (hacerla más fina) se puede sintetizar en las acciones de macerar, limpiar, cocinar, batir, estirar y templar. De vez en cuando los artesanos “prueban” el material llevándolo a la boca y masticándolo para que de esta manera se logre la textura y refinamiento necesarios, práctica que evoca la ancestral costumbre de masticar el mopa-mopa.
7. *Estiramiento en hilos o franjas:* el material es estirado entre dos personas que halan la resina hasta lograr franjas que alcanzan un grosor de aproximadamente 1 cm.
8. *Molida:* las franjas o hilos (que adquieren una consistencia dura) se muelen en molino, obteniendo una sustancia delgada y semicompacta, este proceso se realiza entre dos personas, una intro-

duce los hilos y otra muele, también es necesario moler dos veces con presión diferente para lograr una masa más fina. En tiempos anteriores no se utilizaba el molino ni se maceraba el barniz, sino que para refinarlo, se masticaba a fin de conseguir una mayor calidad y una mejor textura. Según comentaba la madre de un artesano, cuando el barniz estaba bien limpio se hacían bolitas y se metían en la boca, en donde se masticaban suficientemente hasta que se “refinara”, algunos se comían el barniz, práctica que según dicen era medicinal. Los barnizadores gozaban de excelente salud oral, porque la resina les conservaba la dentadura sana y sin caries, al respecto dice el maestro José María Obando que: “mi padre murió faltándole apenas una pieza dental a los setenta y cuatro años de edad, pero [la resina] hacía la limpieza por la masticación de la materia prima porque a pesar de que ellos se tragaban la materia prima, está se analizó por parte de un científico francés, de que poseía tres vitaminas, que antes de afectarle, le beneficiaban”.⁶ La masticación era un proceso productivo eficiente en su momento porque las cantidades de barniz que se hacían eran pequeñas, hoy día se preparan cinco o seis veces más. Muy probablemente el aumento en la producción como consecuencia de la gran demanda que tenían los productos elaborados con diseños de “momias”, hicieron que la innovación técnica que significó la introducción del molino se aceptará con facilidad.

5. Según un artesano la limpieza y la cocción se hacen unas tres o cuatro veces porque “el barniz cada vez que se lo toma se hace más dócil, se hace más maleable... parece que estuviéramos repitiendo lo mismo de lo anterior pero no. Siempre el sometimiento a más laceración hace que tenga más limpieza... hecho este sistema de preparación al final es el molido” (Entrevista con Armando Ortega, Barnizador, Pasto, enero 15 de 1994).
6. Entrevista con José María Obando, Barnizador, Pasto, diciembre 10 de 1993.

9. *Tercera cocción*: el barniz molido se somete nuevamente a cocción para ablandarlo y conseguir una textura delgada.
10. *Teñido*: con la masa sin impurezas y de gran ductilidad, se procede a la tinción, para lo cual se toman pequeñas porciones entre las manos y se les aplica tinte, haciendo previamente un fondo en el material a manera de recipiente, en donde se deposita tierra mineral o colorante. Esta “mezcla” se amasa, estira y revuelve hasta que toma la coloración del tinte.
11. *Inmersión en agua hirviendo*: la masa teñida se introduce en agua hirviendo para fijar el color.
12. *Almacenamiento o conservación*: el barniz ya preparado se deposita en una olla con agua fría para que se conserve. Cuando se va a trabajar se saca y coloca en agua caliente para que ablande.
13. *Templado*: después de tener el material ablandado, el artesano ayudándose de otra persona (la mamá, un oficial o su esposa), procede a estirarlo tomándolo con manos y boca. Poco a poco, abriendo y moviendo coordinadamente los brazos hacia arriba y abajo y echándose hacia atrás, los oficiantes ejercen presión sobre la resina hasta que esta se estira obteniendo una lámina delgada y ancha que puede alcanzar unas dimensiones aproximadas de 1 m. x 70 cm.

Aparte de la preparación del barniz, es necesario conocer, como es aplicado en las piezas que van a ser decoradas, este procedimiento se realiza en primer lugar, puliendo o lijando los objetos para que tengan una superficie uniforme y estén limpios, luego se aplica una capa de cola

(pegante de origen animal) con una brocha, posteriormente se deja secar al aire libre. En algunos casos el barniz se aplica sobre la madera, pero en general los objetos se pintan con distintas clases de pintura (de agua o aceite) o vinilo, según la calidad que se desee, a fin de obtener un fondo, posteriormente se procede a realizar la decoración.

La decoración

Los artículos a barnizar reciben dos tipos de decoración los marcos, cenefas, “guardas” o “quingos” y el motivo central, veamos la forma en que se realiza cada uno.

Las “guardas” y “quingos” (diseños en negativo/positivo en formas generalmente geométricas a manera de bordes o marcos del motivo central que tiene mayor espacio e importancia), “se elaboran partiendo de un “motivo gestor” o modulo plano que se va repitiendo de manera lineal, serial o sucesivamente, conformando una faja o franja según sea el tamaño del objeto” (Granda, 1.986: 80). En la realización de quingos se utilizan hilos o franjas delgadas a las que se les aplica charol, luego se van colocando sobre la superficie del objeto a manera de zig-zag. “De acuerdo al número de diseños ondulados o guaguas que se peguen se da el nombre al quingo, como también de acuerdo a los aditamentos que se le coloquen posteriormente, ya que a estas líneas ‘quebradas u onduladas’ se les coloca o cruza de arriba a abajo pedazos o tiras en forma de pedazos cruzados, eses, lazos” (Idem), estas figuras son simétricas. Los pedazos de tela cortados en largas tiras se denominan según su grosor “guangas, señoritas o listas” (antes guaguas listas).

Los artesanos saben los diseños de memoria, “los tienen en las manos”, cuando requieren de uno distinto lo inventan con

la ayuda de un prototipo o plantilla que también elaboran en barniz. Para realizar el motivo central el artesano toma un pedazo de tela de Barniz y lo aplica a la pieza exponiéndola al calor y presionando con las manos la lámina para recubrir la superficie del objeto. Posteriormente, con una cuchilla recorta partes de la capa de barniz directamente sobre la pieza realizando un diseño mediante el cual corta y deja espacios que posteriormente son cubiertos con barniz de otros colores. “Así mediante este sistema de aplicación, corte, levante del barniz, se cubre y diseña todo el espacio central” (Granda, 1986: 22).

Los diseños

Anteriormente, se incluyó un balance general sobre las continuidades y transformaciones que han tenido los diseños de los objetos barnizados. A manera de conclusión, se puede agregar que los motivos y temática del Barniz de Pasto contienen en sí mismos una historia propia que recorre todos los períodos históricos y que da cuenta de los cambios sufridos en la sociedad en donde se ha desarrollado. Los diseños realizados en el oficio hoy día son resultado de esa evolución, van desde los completamente naturalistas como paisajes (los más comunes), hasta los conservadores en flores como claveles, alelís y guirnalda (escasos). Sintetizando se puede afirmar que el Barniz de Pasto ha desarrollado productos en las tres posibilidades básicas de diseño; el volumen, el bajo relieve y la planimetría (Granda, 1986: 76).

De otra parte, los diseños de las guardas son generalmente precolombinos. Existen varios tipos: de pambazo, de granito,

de grano, de T lisa, de T inclinada, de P y de P unida. A partir de las guardas “típicas” o básicas el artesano puede crear gran variedad de ellas; de quingos: recto, doble, corona, corona de dos, corona de tres, con lazo, con palo cruzado, estos se pueden mezclar para crear nuevos diseños de quingos.

Adicionalmente, se puede afirmar que desde los años sesentas y probablemente como fruto de la intervención de la empresa estatal encargada de atender a los artesanos, se incrementó sustancialmente la producción de artículos utilitarios que por su ornamentación y elaboración son también decorativos, entre estos productos tenemos mesas canasta, bandejas, cofres, sillas, bancos, ánforas, portalápices, etc.

La participación de diseñadores, pintores y demás asesores de Artesanías de Colombia significó para el Barniz de Pasto cambios en los diseños, colores, temática, forma y tamaño de los productos. Como diría Osvaldo Granda (1986: 83), el artesano perdió el miedo a utilizar varios colores⁷ e introdujo diseños naturalistas como paisajes en vez de los típicos de flores, lo cual permitió que el mercado creciera, esto se tradujo en un auge importante del mopamopa pero se modificaron los contenidos culturales y de identidad que se tenían antes. Se paso de una artesanía producida como objeto que identificaba claramente al nariñense elaborada con fines decorativos y/o utilitarios, a una artesanía que utilizando la misma técnica y materia prima, producía para un mercado cada vez más exigente y competido, determinado por la demanda, es decir, por los gustos y preferencias del consumidor de lo típico o folclórico, generalmente urbano.

7. Granda (1986:83) afirma que “hasta los años sesentas solamente se elaboraban piezas cuyo fondo variaba entre el negro y el rojo. Hoy puede decirse que los objetos barnizados se fondean... pero hay equilibrio entre lo que es fondo y lo que es forma, mientras que anteriormente el fondo siempre era de mayor peso que la forma”.

Sin embargo, exceptuando algunos cambios secundarios la técnica continua casi intacta, y las guardas y quingos conservan el diseño precolombino. En últimas, la lección más clara de la sobrevivencia del oficio es: “se adapta o desaparece”, y en esa adaptación también hay una resignificación en donde los diseños de paisajes y floración, toman elementos del medio ambiente paisajístico en donde habitan los barnizadores, de esta manera hay una apropiación de los diseños nuevos.

Un hecho importante de mencionar es la existencia de artistas del Barniz, en cuyas obras únicas se puede identificar incuestionablemente la cultura y el significado que encierra esta artesanía, es el caso del maestro Eduardo Muñoz Lora, quien ha sido un verdadero innovador y creador del diseño del Barniz de Pasto.

Imaginario y Representaciones

El barniz de Pasto, como se ilustró anteriormente, es un oficio con fuerte arraigo cultural proveniente de poblaciones prehispánicas que lo practicaron con destreza y habilidad. Se ha mantenido como expresión del profundo significado que tiene la producción de objetos materiales en las sociedades prehispánicas en donde lo mítico determina la realidad en una conjugación todavía poco explorada, en este sentido, es interesante la conservación de la técnica y la reciente introducción de los diseños precolombinos de las guardas que llegando al oficio en la década de los cuarenta se han mantenido hasta hoy, los diseños

agustinianos de las grecas se encuentran en la producción material de la América española y creemos cumplen la función de resignificar el carácter precolombino del oficio, en tanto, son casi un símbolo de indigenidad.

Por otra parte, una de las expresiones culturales más importantes del hombre son las cosas que hace, los objetos, unida a estos y en estrecha relación se encuentra la lengua, la oralidad del oficio, algo así como el “lenguaje técnico”. Nada fija tanto las transformaciones y continuidades como la vitalidad y el dinamismo del habla. La práctica, la técnica y el producto de un oficio se fijan en la expresión oral que designa su realidad, la crea y la recrea, de esta manera se conservan o modifican en la lengua rasgos o tendencias, el Barniz de Pasto no es ajeno a este hecho. Los nombres de los diseños, la forma de clasificar los tamaños de las guardas, y algunos aspectos que tienen que ver con procesos de producción son muestra clara de estas manifestaciones. Veamos detalladamente estos ejemplos.

Las guardas se clasifican según su tamaño, en guaguas⁸ (tiras más delgadas), señoritas (de 2 a 3 m.m.) y guaguas listas o listas (llevan sólo tiras rectas y son de 3 a 5 m.m.); haciendo una comparación la guagua es la niña, la pequeña; la señorita es algo así como la adolescente, la mediana, la intermedia y las listas son digamos adultas, grandes. Este es un proceso de crecimiento y maduración que por analogía traduce el desarrollo de una mujer, paulatina y sucesivamente se pasa de un estado al

8. Palabra quichua que quiere decir infante, -niño o niña- tiene una difusión que cubre desde el sur de Colombia hasta Chile, más que una palabra es un concepto que denomina lo frágil, pequeño, blando, suave, tierno o sutil, se utiliza como calificativo de personas o cosas, por ejemplo; las piedras de moler son denominadas piedra máma; la base, la más grande, la de abajo y piedra guagua; la pequeña, la de arriba, esto denota una humanización de los objetos realizada mediante analogía de la relación madre-hijo y la función y tamaño que tienen las piedras. La palabra se aplica a otros usos, por ejemplo se dice de una olla de barro que aún no ha logrado el proceso de secado, que esta guagüita, y de un niño o niña muy consentido, aguaguado(a).

otro, esta forma de denominar las guardas es una clara expresión del tipo de abstracción propia del pensamiento indígena.

Otro ejemplo, es la manera en que se designan los diseños de las guardas, cenefas o quingos, que aunque no conservan los nombres originales, se adaptan a la descripción de una forma de rápida identificación para ser reconocidos, entre estos encontramos los de T (que son alternativa-mente de T y T invertida), los de S (ondu-lados), los de Z (en zig-zag) o los de P (de p y p invertida). La analogía de las letras y las características de los diseños se centra en la forma y/o en el número de los vérti-ces o ángulos que posean. A partir de esta descripción del diseño sintetizado en una letra, se adicionan otros elementos que son como el apellido de los iniciales y detallan características de posición (inclinada, me-tida) o de composición (sola o unida), así encontramos: guardas de T lisa, de T incli-nada, de T metida, de S sola, de S o P unida y de S y Z.

Otra variante para nombrar los diseños de las guardas o quingos es a través de ana-logías con objetos, alimentos o cosas que tienen determinada forma o función, por ejemplo: quingos con ladrillo (rectangula-res), con lazo (con torsión), con coco (con algún adorno encima a manera de tapa o cáscara), con pambazos (panes de harina integral endulzados con panela que tienen forma de rombos), con palo cruzado (con incrustación de una pequeña tira dentro del diseño); guardas con habas (en forma trian-gular alargada que descansan sobre su base) con grano o granito (en forma de rombos medianos y pequeños), con churo (rizo que puede ser de cabello, “churoso” es crespo, su forma es de espiral), de grada (escale-ras, forma escalonada), de churo cuadrado (forma en espiral pero con dos lados rec-tos). Estos diseños se combinan dando lu-

gar a nuevos motivos como el de guardas grano con pambazo, o de uno con grano, pambazo, etc.

Por otra parte, los motivos siempre tie-nen una simetría y un ritmo, si se coloca un elemento arriba debe ir otro abajo, si el motivo tiene una saliente debe tener alternamente una entrada, si una T va ha-cia arriba, la siguiente debe ir hacia abajo, etc. Esta simetría de los diseños de las guar-das traduce, expresa, muestra, deja ver como en una pintura el pensamiento dual andino, cuya lógica rige el universo de lo vital y mortal, “el pensamiento dualista se presenta como un rasgo tan fundamental en la cultura de los pueblos andinos que ordena todos los niveles y aspectos más variados de representación de la realidad: desde su cosmovisión y ecología, hasta la misma organización social, pasando por el ordenamiento del poder/autoridad y por el sistema de relaciones entre individuos y gru-pos, como los de estos con su entorno físi-co, toda realidad es pensada y manejada en términos binarios; hasta tal punto que la unidad, realidades únicas o solitarias, son concebidas como deficitarias de su com-plemento o su pareja... Esta metafísica dualista en el mundo andino responde a una concepción muy particular de la realidad, dentro de la cual todo elemento (personas, fenómenos y cosas) se encuentra asociado o a otro, su pareja, dentro de una estrecha relación de complementariedad y/o de o-po-sición; de correspondencias e intercambios, de reciprocidades o de conflictividades. Esto hace que la lógica binaria aparezca como una función o expresión de una ra-cionalidad más amplia y compleja, donde las realidades o aspectos complementarios mantienen una simetría que simultánea o alternativamente conjuga dinámicas y com-portamientos de reciprocidad/alianza y de conflicto/hostilidad”. (Sánchez Parga, 1990: 23).

Según Guillermo Vasco⁹ no existe una cultura material, ya que esta es en sí la cultura, los objetos, las cosas siempre están hablando, lo único que hay que hacer es escucharlas, la palabra tiene en este sentido una estrecha relación con el saber porque se crea en la medida en que se habla, por eso los objetos son hablados; “se ha hablado del poder creador que los Embera atribuyen a la palabra, considerando que es ella la que da su verdadera realidad a las cosas y no la existencia de las mismas. Es como si las cosas que no se nombran no existieran” (Vasco, 1987: 85). Reflexionando sobre esta afirmación podemos decir, que hay que tener oídos sensibles para captar las voces de los objetos que expresan esencial y definitivamente la cultura. En este orden de ideas, el Barniz de Pasto es una hermosa voz del pasado puesto que expresa en sí y de una manera contundente la forma particular de pensar y sentir indígena.

La abstracción en lo que podríamos denominar el pensamiento indígena es una

descripción pictórica oral, es casi un cuadro o un paisaje hablado, en consecuencia los conceptos no se crean ni se producen, se ven o se beben a través de las plantas sagradas, de la sabiduría o del saber. La coca, el yopo, el yage, entre otras son plantas-sustancias que permiten activar el saber, el conocimiento que está en cada ser, hacen que se pueda ver, oír o soñar.¹⁰ Es una concepción materialista, en donde la imagen es el concepto, es materia, la abstracción se concreta en la imagen tal cual es.¹¹ Por ello, una forma o una característica de un objeto muestra como son las cosas, basta con conocer la letra T para saber como es un diseño en T, o “el churo” para reconocer en él un espiral¹² o el pambazo, el grano y granito para saber que son rombos grandes, medianos y pequeños. La analogía crea el concepto, un ladrillo no es un ladrillo es un rectángulo, es una figura geométrica, al igual que las guardas guaguas, señoritas y listas son una gradación creciente en tamaño y forma que a la pos-

9. Ideas expresadas durante el curso de Teoría IV, Carrera de Antropología, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, octubre 23 de 1992.

10. A propósito de este tema, el relato mítico contado por Eudocio Becerra, (indígena Uitoto que habla la variedad socio-dialectal Bue), estudiado en el Seminario de Etnolingüística que estuvo a cargo del profesor Pedro Marín, durante el segundo semestre de 1992, en la carrera de Antropología de la Universidad Nacional, referente a “La Historia de Creación de la Tierra por Nuestro Padre (Moo)” dice así en el párrafo diez:

“Dijo: ¿donde está la verdadera tradición?
En ese momento buscaba otra vez el poder*, el sueño,
se alucina** por encontrar el origen de esta tierra,
soy el origen del sueño, del poder, de la alucinación
se embriagó de nuevo
como su espíritu le advertía”

* La palabra utilizada para nombrar este sueño [nikai] es diferente a la de dormir o soñar [ini], la primera hace relación a la visión chamánica..

** Se refiere a la alucinación producida por el yage que permite el viaje chamánico. Nótese que el sueño, la visión, la alucinación es origen y creadora de la tierra, la imagen es creación, es decir, tiene el poder de creación, pero esta finalmente sólo se materializará cuando se nombre, cuando el lenguaje pueda mostrar oralmente la imagen, cuando exista la palabra, hecho que relata otro mito.

11. Las ideas expresadas sobre las “imágenes-conceptos” o los “conceptos imágenes” fueron realizadas por Luis Guillermo Vasco, en el curso de Teoría IV, Carrera de Antropología, Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional, el día 11 de septiembre de 1992.

12. Un espiral, como el caracol entre los guambianos que se recrea en la forma y disposición de los sombreros tradicionales o de pandereta, o el churo Cósmico de los Pastos, cuyo diseño se encuentra constantemente en decoraciones de cerámica precolombina y tejidos actuales.

tre denota un modo de clasificación, de ordenamiento y categorización.

Las palabras o las formas describen de tal manera los conceptos que se pueden ver, se visualizan al escuchar sólo sus nombres y realizar inconscientemente las comparaciones que encierran. Es un problema de abstracción de la realidad real no de la creada, el concepto corresponde a una imagen por eso se ve, por ejemplo en las visiones o pintas producidas en las tomas de yage normalmente se encuentran diseños pictóricos de gran colorido y formas, que posteriormente se han encontrado en objetos de cultura material como cerámica, al respecto es interesante lo que anota Reichel Dolmatoff sobre los diseños de los Tukano (1969: 327-345); “los dibujos geométricos o figurativos, ejecutados con colores minerales sobre la paredes de corteza que cubren la parte frontal de las malocas de los Tukano, son según dicen ellos “lo que vemos cuando tomamos yajé”, lo mismo que las decoraciones de sus utensilios, cerámicas, banquitos, calabazas, maracas, trompetas y bastones sonoros de baile. Algunos de estos motivos que se repiten consistentemente en telas de corteza, maracas o taparrabos, forman series y se combinan luego con otros, creando así un estilo artístico Tukano”.

En el mismo sentido anterior es aún mucho más significativo sobre la relación de los diseños de objetos de cultura material y las visiones chamánicas, lo expuesto por Angelika Gebhart-Sayer, quien realizando un estudio sobre los Shipibo-Conibo del Perú, descubre el papel que tienen los diseños en las prácticas de curación realizadas por un chamán bajo el efecto del ayahuasca (palabra quichua que significa aya, sagrado y huasca bejuco), esta autora anota que el Chamán es un mediador, que establece un vínculo “entre el mundo so-

cial de la aldea y el mundo extrasocial de los espíritus. El Chamán se especializa en la comprensión de lo inconcebible, estructurándolo en categorías nominales que reducen su terrible y desconcertante complejidad... En el caso de los Shipibo-Conibo, el vínculo [que establece el chamán] es una cuestión de estética, sinestética y de aplicaciones terapéuticas. Bajo la influencia del ayahuasca, el chamán (muruya) percibe una información incomprensible, con frecuencia caótica, proveniente del mundo espiritual, con la forma de diseño luminoso. Entonces “domestica” esta información transformándola en diversas nociones estéticas: patrones geométricos, melodías/ritmos y fragancias que desempeñan un papel psicológico y espiritual clave, tanto para el paciente como para la sociedad” (Gebhart-Sayer, 1986: 190).

Por otra parte, es interesante como manifestación de pensamiento indígena la continua y sucesiva repetición de procesos de producción que le dan mejor calidad al material, recordemos que para preparar la resina se realizan varias veces la cocción, la limpieza, la maceración, el estiramiento y el amasado. Esto lejos de ser simplemente un proceso tecnológico, es la expresión de una forma particular de pensamiento que también se manifiesta en el lenguaje. Las continuas repeticiones de acciones encontradas en los mitos no obedecen a un problema semántico o sintáctico, denotan concepciones profundas, maneras de pensar que se expresan en un tiempo no finito donde la acción sigue continuamente, siempre se esta realizando, va y viene, deviene todo el tiempo, esto se puede comparar con las formas verbales del presente continuo, el pasado compuesto o el plus cuan perfecto, utilizado tanto por los nariñenses; ha ido, ha venido, ha traído, sabe venir, sabe ir, pasa recogiendo, va trayendo, ha sabido ser, etc. Esta formas verbales, tienen una

relación directa con la concepción espacio-temporal de los grupos indígenas Pastos sintetizada en la imagen-concepto del “Churo Cósmico”, espiral fundamental que muestra el tiempo en el que se avanza hacia el origen en un sentido circular inverso al de las manecillas del reloj, es decir, se avanza hacia la izquierda siguiendo una serie de círculos que se van concentrando hacia un origen ubicado casi al fondo de un punto indefinido, en el infinito, por ello, en el lenguaje se habla siempre del adelante como pasado; “adelante se hacia el barniz puro, después fue el brillante y ahora gusta con la coloración metálica”.¹³ Por lo anterior y en el mismo sentido, el tipo de pensamiento andino dualista también se manifiesta en la repetición continua, sucesiva, rítmica y simétrica de los diseños de las guardas o quingos, que parecen extenderse más allá de los propios objetos, es sugestivo que guardas y quingos se conservaran combinadas con motivos centrales de temática paisajista, esto sólo fue posible porque el pensamiento profundo e inconsciente de sus creadores, los artesanos, encontraron en esos diseños identidades que los unían de forma indiscutible con su pasado prehispánico e indígena. De todas maneras el objeto artesanal, en este caso el elaborado mediante la aplicación del Barniz, mantiene siempre cierta identidad con su origen, o bien en la técnica y el diseño o bien en su utilización o finalidad.

Sobre la masticación del Mopa-Mopa, se estableció que se realizaba a fin de darle cierta textura a la resina, para que se adhiriera mejor al objeto (la masticación del mopa-mopa es un proceso mediante el cual seguramente se extraían las impurezas del barniz, además de darle una consistencia de chicle debido a la temperatura de la boca), procedimiento que se conserva de manera tácita en el “pegado” utilizado en los talleres que no usan charol, en donde

se aplica saliva a la pieza a barnizar, o expresa en la “prueba” que practican algunos artesanos tradicionales llevándose trozos de barniz a la boca para “refinarlo”, para que quede fino .

Es probable que esta “costumbre” ancestral no se limite sólo a la técnica, pues tiene un sentido mítico y simbólico mucho más profundo, que se expresa en la creación y recreación continua (como en el tiempo del lenguaje), de los procesos para elaborar objetos materiales, esto si nos atenemos a que en muchas culturas la saliva, la sangre o el sudor son y crean los ríos y el agua que se encuentran en el cuerpo de los “padres creadores”.¹⁴ En algún sentido se trata de someter el material a un proceso de preparación realizado dentro del cuerpo de su creador, de su gestor, para domesticarlo, para humanizarlo. Al decir de los artesanos la saliva actúa sobre la resina refinándola, es decir, la transforma, la hace más maleable, suave y dócil. Además, servía para otros procesos como el brillo; el término “lambeplatos” con el que despectivamente se reconocía a los barnizadores describe la forma en que se “terminaban las piezas”, puesto que se lamían hasta lograr brillo, esta apariencia hoy se da con la aplicación de barnices industriales o lacas.

Obedeciendo a esta misma lógica, algunos artesanos “refinan” el material (poco antes de realizar la aplicación cuando ya

13. José María Obando, entrevista citada.

14. El relato mítico señalado en la cita 10 dice en este sentido, hablando sobre Moo el padre creador:
 “En aquel tiempo, todavía no había nadie
 no había tierra, ni agua
 en él estaba todo
 no había ríos, todo estaba en él
 tenía, fluía un río en su boca
 Sus venas eran los ríos
 su saliva era un río espumoso
 El agua era el sudor de su cuerpo
 simplemente, colgaba del vacío”.

esta teñido y se ha sometido repetidamente a cocción), amasándolo en sus manos friccionándolo o restregándolo contra su abdomen y para adicionar su sudor o grasa pasan la mano por la frente para “recogerlos” y agregarlos a la pasta. A la postre se trata de que la resina tenga contacto con algún fluido del cuerpo del artesano que la elabora, el creador, es como si debiera ser adicionada con algún elemento de la corporeidad de quien la prepara para purificarse o refinarse. Esto digamos permite poner un sello, una marca en la materia prima por parte de quien la “humaniza”, es esto acaso una imitación o remembranza de la “creación del mundo”?, es muy probable, ya que en muchos grupos indígenas, la producción de objetos materiales sigue estrictamente los mismos procesos descritos en sus mitos de creación, de hecho estos mitos describen la forma original en que se realizaron cada uno de los oficios como la alfarería o la tejeduría.¹⁵

Teniendo en cuenta lo anterior es sintomático el celo y cuidado que se tenía en tiempos pasados alrededor de la preparación del Barniz, que no debía ser vista por personas ajenas al taller, porque la pasta se volvía vidriosa, en otras palabras, alguien extraño a los “creadores” afectaba la preparación hasta dañarla, era la mirada del otro, la afeción principal que lograba dañar la creación, interrumpir el proceso de sus creadores, porque la conversión del mopa-mopa a Barniz, se realizaba por la familia (por cierto extensa) de los artesanos, que ancestralmente y seguramente desde tiempos lejanos pasaron sus conocimientos de generación en generación, manteniendo su oficio y sus secretos, ojos ajenos dañaban, maliaban, ojiaban (mal de ojo) el barniz. Mucho seguramente afecto estos

procesos de producción en unidades familiares, la estructura de agremiaciones instituida por la iglesia en la enseñanza y proliferación de oficios artesanales, no conocemos como ocurrió esto en el barniz, lo que es claro es que hasta hace muy poco tiempo se conservó, pues con la llegada de las escuelas artesanales patrocinadas por entidades estatales el proceso tradicional de enseñanza se rompió o escindió sin desaparecer, pues este tipo de instrucción familiar aún sigue viva.

Por otra parte, los artesanos con más experiencia dicen tener las medidas y diseños “en las manos” como expresión de su destreza, “nosotros somos poco hablantinos las que hablan son las manos”, la tradición y la herencia hacen posible que se desarrolle una habilidad tan profunda, que el oficio se sabe de memoria, pero en está alusión las que lo saben son las manos no la cabeza, no el pensamiento, son las manos como entidad “casi” aparte del cuerpo las que trabajan prácticamente solas, no se puede olvidar el significado mítico de esta parte del cuerpo; con las manos se designa, con las manos se crea, con las manos se ordena, es el lenguaje del cuerpo y de la acción por encima de él de la palabra.

Como conclusión y después de todo lo consignado anteriormente es claro que el barniz fue primero un oficio de indios y después de mestizos, que adaptándose a las nuevas condiciones impuestas por encomenderos y clero españoles, lo conservaron manteniendo seguramente contenidos hasta ahora no descifrados. Reconforta sin embargo, lo dicho por el maestro José María Obando, “esto fue oficio que seguro heredamos de indios, de indios muy inteligentes, porque todavía somos como indios, lo que pasa es que no nos acordamos!”.

15. En el mito de la cita anterior Moo, crea la tierra igual que se elabora una olla de barro.

BIBLIOGRAFÍA

- 1938 ANDRÉ, Edouard. Viaje a la América Equinoccial. Quito: Imprenta Caja del Seguro.
- 1988 BAQUERO, Carlos Z. Informe de investigación, asesoría y asistencia técnica en el campo de desarrollo de productos artesanales en las ciudades de Pasto y Cali. Bogotá: Convenio Artesanías de Colombia-Sena, mecanografiado.
- 1980 BENAVIDES, Ernesto Orlando. Estudio socio-económico del Barniz de Pasto. Pasto: Ediciones Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello.
- 1990 BOTINA, Jesús Rodrigo. El Barniz mopa-mopa, *Elaeagia pastoensis Mora* (Rubiaceae): Estado actual de su conocimiento en Colombia. Pasto: Corporación Autónoma Regional del Putumayo, CAP.
- 1985 BOUSSINGAULT J.B., Memorias. Tomo V. 1802-1830. Bogotá: Banco de la República.
- 1996 CALLAVET, Chantal. Territorio y ecología del grupo prehispanico Otavalo. En: Frontera y Poblamiento: Estudios de Historia y Antropología de Colombia y Ecuador. Santa Fe de Bogotá: Editorial Instituto Francés de Estudios Andinos, Instituto Amazónico de Investigaciones Científicas CINCHI y Departamento de Antropología de la Universidad de los Andes.
- 1942 CASTELLVI, Marcelino de. Reseña crítica sobre el descubrimiento de la región de Mocoa y fundaciones de ciudad del mismo nombre. Boletín de Historia y Antigüedades, Vol. XXIX, Números 330-331, Bogotá.
- 1.985 DE FRIEDEMANN, Nina S. El Barniz de Pasto: Arte rito milenario. En: Revista Lámpara, No. 6. Vol. XXIII.
- 1969 REICHEL DOLMATOFF, Gerardo. El contexto cultural de un alucinógeno aborigen (*Banisteriopsis Caapi*). En: Revista de la Academia Colombiana de Ciencias Exactas Físicas y Naturales, Vol. XIII, Número 51, Bogotá.
- ESPINOZA, Rodrigo. Crónicas de artesanía nariñense. Pasto: Editorial Correo del Sur, sin fecha de publicación.
- 1974 FRIDE, Juan. Los Andaki 1538-1947. México: Fondo de Cultura Económico.
- 1986 GEBHART-SAYER, Angélica. Una terapia estética, los diseños visionarios del ayahuasca entre los shipibo-conibo. En: América Indígena, Vol. XLVI, Número 1, enero-marzo.
- 1986 GRANDA, Osvaldo. Barniz de Pasto. Proyecto Regional Nariño, Subproyecto No. 2. Pasto: Artesanías de Colombia.
- 1983 GUERRA BRAVO, Samuel. La Cultura en la Epoca Colonial. En: Nueva Historia del Ecuador, Volumen 5, Epoca Colonial III, editor Enrique Ayala Mora. Quito: Editorial Grijalbo.
- 1920 GUTIÉRREZ, Rufino. Monografías. Bogotá: Edición Imprenta Nacional.
- 1983 JARAMILLO, Carlos Arturo. Los Queros y la práctica del Mopa-Mopa. En: Mopa-Mopa, revista del Instituto Andino de Artes Populares, IADAP, Año 1, Número 1, Vol. I, Pasto.
- 1990 MAMIÁN GUZMÁN, Doumer. La danza del espacio, el tiempo y el poder en los Andes del Sur de Colombia. Tesis Posgrado de Etnohistoria Andina, Universidad del Valle, Cali.

- 1996 Los Pastos. En: Geografía Humana de Colombia, Región Andina Central, Colección Quinto Centenario, tomo IV, Vol. I. Santa Fe de Bogotá: Ediciones Instituto de Cultura Hispánica.
- 1963 MORA DE JARAMILLO, Yolanda. Barniz de Pasto, una artesanía colombiana de procedencia aborigen. En: Separata de Revista Colombiana del folklore. Vol. 3. No. 8. Bogotá.
- 1964-65 Aspectos y problemas de las artesanías populares en Colombia. En: Revista Colombiana del Folklor, Vol. 4. No. 6.
- 1974 Clasificación y notas sobre técnicas y el desarrollo histórico de las artesanías colombianas. En: Revista Colombiana de Antropología, Vol. XVI. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología.
- 1980-81 Cambios es una artesanía popular colombiana como reflejo de cambios socio-económicos y culturales. En: Revista Colombiana de Antropología, Vol. XXIII. Bogotá: edición Instituto Colombiano de Antropología..
- 1978 MORA OSEJO, Luis Eduardo. EL BARNIZ DE PASTO. En Revista Cultura Nariñense No. 110 - 108, Pasto.
- 1977-78 PLAZAS DE NIETO, Clemencia. Orfebrería prehispánica del altiplano nariñense, Colombia. En: Revista Colombiana de Antropología, Vol. XXI. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología.
- 1977-78 ROMOLI, Kathleen. Las tribus de la antigua jurisdicción de Pasto en el Siglo XVI. En: Revista Colombiana de Antropología, Vol. XXI. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología.
- 1996 Territorialidad y dualidad en una zona de frontera del piedemonte oriental: El caso del Valle de Sibundoy. En: Frontera y Poblamiento: Estudios de Historia y Antropología de Colombia y Ecuador. Santa Fe de Bogotá: Editorial Instituto Francés de Estudios Andinos, Instituto Amazónico de Investigaciones Científicas CINCHI y Departamento de Antropología de la Universidad de los Andes.
- 1990 SANCHEZ-PARGA, José. ¿Por qué golpearla? Violencia marital en las culturas andinas, ética estética y ritual en los Andes. Cayambe (Ecuador): Ediciones Centro Andino de Acción Popular, CAAP-Abya Yala.
- 1970 SANTA GERTRUDIS, Juan de. Maravillas de la naturaleza. Biblioteca Banco Popular, Vol. 10, Tomo 1 y 3.
- 1981 SIMON, Pedro. Noticias Historiales (1626). Biblioteca Banco Popular, Vol. 107, Tomo 5. Bogotá.
- 1983 ULLOA, Juan y Antonio de. Noticias secretas de América (1735). Biblioteca Banco Popular, No. 114, segunda parte, Bogotá.
- 1985 Pastos y Protopastos: La red regional de intercambio de productos y materias primas de los siglos X a XVI d.C. En: Maguare, Revista del Departamento de Antropología. Volumen III, Número 3. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- 1987 VASCO, Luis Guillermo. Semejantes a los dioses, cerámica y cestería embera-chami. Bogotá: Centro Editorial Universidad Nacional.
- 1919 ZARAMA, José Rafael. El Barniz de Pasto. Exposición agrícola, artística e industrial del departamento de Nariño para el 7 de agosto de 1919. Pasto: Imprenta del Departamento.
- 1492 Reseña histórica de Pasto. Pasto: Imprenta del Departamento.