



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS**

EL BARRO Y LA CORPOREIDAD: MANIFESTACIONES Y EL SENTIR CULTURAL DE LOJA

**TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN ARTES VISUALES**

PRESENTA:

INÉS PAULINA SALINAS ERREYES

DIRECTOR DE TESIS:

MTRA. MÓNICA EURÍDICE DE LA CRUZ HINOJOS
(ENAP)

MIEMBROS DEL SÍNODO:

MTRO. OSCAR ULICES VERDE TAPIA
(ENAP)

MTRO. JESÚS MACÍAS HERNÁNDEZ
(ENAP)

MTRA. LAURA ALICIA CORONA CABRERA
(ENAP)

MTRO. RICARDO PAVEL FERRER BLANCAS
(ENAP)

MÉXICO, D.F. MARZO 2013

UNAM
POSGRADO
Artes y Diseño 

**A mi familia, por el barro que nos sostiene y a
las mujeres de Cera por todo lo recibido de sus
manos alfareras**

Resumen

El oficio de la cerámica, la transformación del barro en material para construir utensilios y ornamentos es un factor preponderante en la cultura de los pueblos ecuatorianos. Esta práctica milenaria de extracción, modelado y quemado de los mismos se viene ejecutando en las zonas rurales y sobrevive, pese a que la industrialización nos inunda con productos de plástico y de otros materiales imperecederos.

Las mujeres del barrio Cera (Loja, Ecuador) aportan a cada obra escultórica varios matices creativos, así como técnicas de pulido y quemado que, una vez incorporados al proceso artístico que me ocupa, adquieren muchas significaciones y nuevas posibilidades expresivas. Como camino de búsqueda que todo creador emprende, empiezo este proceso redescubriendo las técnicas de estas mujeres exploradoras de vetas de arcilla. Ellas son habitantes de un pueblo eminentemente alfarero, que posee una identidad; ellas son dueñas del conocimiento que con generosidad han entregado, han compartido, al igual que

su visión, su idiosincrasia, su forma de trabajo y su manera de permanecer en el mundo. Esto es lo que voy a patentizar en mi obra, por ello todos los referentes son femeninos y es que en este trabajo daré a conocer lo difícil de este oficio ancestral, que es desempeñado por mujeres en un contexto sociocultural, en el que aceptan con resignación la mayor parte de la carga económica y social de sus hogares. Con ello pretendo revalorizar a estas mujeres, explicar lo que aportan a mi trabajo escultórico y además esclarecer mi horizonte artístico, en el que la mujer desempeña un aspecto tan esencial que me ha llevado a aunar las prácticas rudimentarias de la cerámica y dar una diferente expresión al trabajo artístico.

Indice General

Resumen	5	CAPÍTULO II	
Introducción	9	EL CUERPO, LA REPRESENTACIÓN Y EL BARRO	35
CAPÍTULO I		2.1. El cuerpo como símbolo.....	37
CONTEXTO SOCIOCULTURAL.....	15	2.2. El cuerpo a nivel social.....	38
1.1. La arcilla como forma de vida.....	19	2.3. La escultura ecuatoriana	40
1.2. La cotidianeidad de las ceramistas del barrio Cera	21	2.4. Escultores modernos del Ecuador	40
1.2.1. Fases del proceso alfarero de las mujeres del barrio Cera...	24	2.5. Yela Lofredo de Klein	43
1.3. Debilidades y fortalezas del proceso artesanal en el barrio Cera.....	33		

CAPÍTULO III

ELABORACIÓN DE LA PROPUESTA ESCULTÓRICA.....	45
3.1. La idea, la necesidad.....	51
3.2. Bruñido y quemado como elementos expresivos	51
3.3. Análisis reflexivo de la propuesta.....	52
3.4. Proceso escultórico	55
Conclusiones	69
Glosario de términos	73
Bibliografía	77
ANEXOS	
Caracterización de materias primas	83
Registro fotográfico	95

Introducción

Antes que el hombre, antes que la palabra, desde los albores primigenios la tierra ha sido el escenario de las pisadas del ser humano. Remontándonos a los orígenes de la tierra, encontramos que en su constitución está este elemento. Ya en el periodo Cámbrico surgen las primitivas formas de vida, que hacen del barro y del agua su hábitat. Después aparece el hombre y, para responder a sus necesidades de ser racional y con capacidad creadora, ya que es el único ser consciente de poseer dicha cualidad, empieza a modificar el entorno de sus luchas. El barro da testimonio de la extenuación de las aguas, del silbar del viento y del rodar de las piedras y nitratos. En todas las culturas se ha hecho de este componente la materia prima para responder tanto a las necesidades más elementales, como para construir depósitos para el agua, como para satisfacer las necesidades metafísicas y de representación del hombre y su relación con el cosmos. Es el barro el más humilde de los materiales para ser hollado por el ser humano, excavado, transformado en uten-

silios y con esa humildad también constituye un material, que transformó todas las potencialidades del hombre para inventar, incluidas las búsquedas de sus interrogantes más profundos.

El escenario ecuatoriano, compuesto de extremos topográficos y climáticos, ha obligado al hombre a vivir bajo la amenaza de desastres naturales, terremotos, erupciones volcánicas. Los indígenas de la época prehispánica de Ecuador respondían a las limitaciones naturales de una manera muy particular, todo indica que el Ecuador prehispano ocupaba un papel trascendente en la región, ya que se asociaba el origen de la civilización a un punto conexión con los muertos, identificado con la Vía Láctea. La fragmentación geográfica y política condujo a una sorprendente variedad de estilos, en cada hoya interandina hubo una cultura que se formó, tuvo su apogeo y llegó a desaparecer como la Valdivia, la Machalilla, la Chorrera, la Manta. El denominador común de las culturas de Ecuador era el carácter agroalfarero, en el que la cerámica servía para preparar y almacenar alimentos, así como para nutrir a los animales.

Los asentamientos humanos antiguos, que se han encontrado en territorio ecuatoriano, datan del año 8000 a.C. Por entonces, las sociedades arcaicas se desarrollaron a partir de la sedentarización y la domesticación de la agricultura; estos poblados tendrían una densidad de un habitante por kilómetro cuadrado y las viviendas eran chozas, construidas con arcilla. En el seno de los poblados se desarrollaron las ciudades, en las que se originaban ritos mortuorios y posteriores técnicas de embalsamamiento, que demostraban preocupación por los muertos y por indagar en el más allá. La sociedad de esta época era sedentaria, los cadáveres se enterraban en lugares próximos a la población, mientras que en las sociedades nómadas los vivos se alejaban de los restos de sus antepasados. Algunos restos humanos fueron colocados en cestos.

En la época formativa, se consolida la agricultura a través de métodos más eficientes, como el uso de vegas y la adopción de la cerámica. En ésta época se empiezan a construir centros ceremoniales, las casas eran grandes y de forma elíptica, las paredes eran de caña reforzada con arcilla. Este tipo de casas

se relaciona con el matriarcado local, puesto que el modelo matriarcal había sido muy común en la época arcaica en toda América. Algunos arqueólogos como Daniel Lalitrap y Daniel Marcos argumentan que, en la circunscripción de la cultura Valdivia que abarcaba varias aldeas, se emplazó el primer espacio ceremonial de América en el sitio conocido como Real Alto.

La alfarería es uno de los aspectos más característicos de la cultura Valdivia y sus piezas más renombradas son la conocidas como Venus de Valdivia. Las primeras eran de piedra, pero luego se empezó a elaborar en arcilla y en grandes cantidades. Estos objetos han suscitado muchas teorías: Inicialmente se creía que eran objetos para ritos de fertilidad agrícola y humana por el énfasis de los caracteres femeninos, pero también existen hipótesis que los enmarcan en ámbitos de ayudas rituales. Principalmente se elaboraban vasijas destinadas a la alimentación. En este contexto, adquieren notables proporciones culturales como las de Bahía por su excelsa alfarería. La cerámica de Bahía, además de elaborar estatuillas, incluía un gran conjunto de vasos decorados con varios colores, que, con la posterior con-

quista incásica, produjo coincidencias y fusiones de técnicas alfareras.

Más tarde, ya en la época colonial, tuvo auge la representación del culto a las vírgenes, importado por los españoles. Casi todas las obras artísticas de este siglo se inspiraban en los grabados europeos, por lo que la finalidad de los artistas del siglo XVII era transmitir conceptos y dogmas de la Iglesia. En el siglo XVII la escultura experimentó un desarrollo notable frente al siglo anterior, la influencia sevillana fue importante. De esta época se mantiene un fuerte legado artístico en el siglo XVIII, la escultura continúa creciendo, destacando Bernardo de Legarda y Manuel Chili "Caspicara". Legarda se especializó en imágenes de la Virgen de la Inmaculada Concepción, mientras que Caspicara talló finas imágenes de culto. En 1899 se fundó la primera escuela de pintura en Ecuador y se introdujeron imitaciones de obras escultóricas.

Más tarde hay una seria preocupación por definir identidades culturales en Ecuador. Los artistas trataron de reflejar en sus

obras su visión del país. En la actualidad, la mujer ecuatoriana sigue siendo un colectivo diferenciado, especialmente la mujer rural, que ha vivido un proceso de profundas fragmentaciones sociales, mientras que la mujer urbana ha logrado abrir puertas a la representación política y a la obtención de cargos públicos. En el mundo rural se evidencia una feminización de la pobreza y un estancamiento relativo a la sanidad y a la educación. En este contexto se desarrolla la actividad alfarera de la mujer cerania.

Para la presente investigación, se plantean objetivos que abarcan aspectos sociales, la arcilla como técnica y la propuesta escultórica como aporte personal. Para ello, en este estudio:

- interpretamos las diferentes manifestaciones culturales de Loja, su implicación en la corporeidad y en el barro como elemento material y conceptual.
- explicamos la relación entre cuerpo y arte,
- y planteamos una propuesta escultórica con los referentes teórico-prácticos de la investigación.

A partir de estos objetivos se consideran contenidos que abarcan temas referidos a la arcilla, a su composición, a su modo de preparación y a su relación con temas sociales e identitarios, desde donde parte la motivación para la propuesta de estudio.

El análisis del concepto de cuerpo humano en las obras de algunos artistas será uno de los puntos fundamentos de la investigación, tanto de aquellos creadores que consideran el cuerpo como una referencia, como de los que lo conciben como una unidad de comunicación y relación con el arte, como un lenguaje, como una herramienta de significación y sexualidad.

Encontrar esa relación íntima entre el barro y el cuerpo es un factor predominante en esta investigación. Por ello, el primer capítulo se refiere al cuerpo humano desde el punto de vista social, adentrándome en la convivencia de uno de los lugares más representativos de productores de cerámica a mano de la provincia de Loja, el barrio Cera. En el referido barrio, el 70% de la comunidad está conformado por mujeres artesanas, quienes han heredado de sus madres y abuelas las técnicas

de elaboración en arcilla roja de los objetos de uso cotidiano. En Cera, aún usan procedimientos muy rudimentarios a la hora de preparar arcilla y elaborar piezas sin la ayuda de moldes o maquinaria.

Se efectúa un análisis interpretativo de la relación del cuerpo humano con el arte y su conexión con la arcilla. La producción artística es necesaria para acotar la investigación y materializar las ideas, describiendo el proceso de concepción y ejecución de la obra, estableciendo un criterio propio y delimitando las motivaciones a partir de las que surgió la obra, así como la reacción que provoca al espectador.

En la experiencia que, como docente, he adquirido y el hecho de haber trabajado durante años con la arcilla, me baso a la hora de proponer este estudio, que desvela aspectos que muchas veces en nuestro medio no podemos mostrar. Esta investigación envuelve el sentir de mi pueblo, sus costumbres, su ideología y su forma de vida. En mi producción artística, las piezas son representaciones y alegorías de la madre universal, consciente

de ser heredera de una tradición donde la escultura no posee representantes destacados. Por ello siento la necesidad de trabajar con tesón para asimilar influencias y lograr explorar todas las posibilidades plásticas del barro, a la vez que fortalecer un proceso de identidad en esta sociedad donde prima la despersonalización y el desmesurado consumo de masas.



Mujer campesina lojana
Fuente: Proyecto CERA



CAPÍTULO I

CONTEXTO SOCIOCULTURAL

Como en otras zonas de América, hacia el año 700 a.C. se inició en Ecuador la laboriosa transición de la agricultura y la sedentarización. Se dio inicio el paso a una economía con bases en la explotación de la tierra, que fue más rápida en la costa que en la sierra, lo que provocó numerosas variantes sociales y demográficas: los grupos humanos se ubicaron en aldeas permanentes donde se desarrollaban prácticas destinadas al almacenamiento de alimentos, como la cerámica y la cestería, y se empezaron a construir grandes depósitos de alimentos.

En cambio, en la sierra el modelo cazador nómada se mantuvo por más tiempo, lo cual se debe a la ausencia de climas que faciliten una base para la economía recolectora y, por lo tanto, para la sedentarización, además de los perjuicios de las erupciones volcánicas que interrumpían los avances de aldeas enteras y los conocimientos adquiridos durante muchos años. Precisamente por ello se conoce relativamente poco sobre las condiciones socioculturales de la sierra, que es donde nos corresponde ubicar la cerámica de Cera.

En términos generales, la cerámica de la sierra muestra menos elementos decorativos que la costa y no evidencia vestigios de construcción monumental; sin embargo hay evidencias de la construcción de señoríos y una intensificación de la agricultura centrada en el maíz: hay vestigios de erupciones volcánicas que habrían afectado a Quito y sus alrededores, por lo que las culturas más dinámicas son las del centro y las del sur. Si en la parte central destacó la cultura Tuncahuan, en la zona sur de la sierra se localiza el mencionado barrio de Cera. Ambas zonas del sur de Ecuador tuvieron características especiales por su contacto con los pueblos del norte de Perú. La cerámica de la cultura Calazhapa es la más extendida en esta zona y muestra claras influencias de la cultura Bicus de Perú. La total ocupación inca influyó profundamente en la región y entre los efectos de la conquista inca sobre estas sociedades autóctonas estaba la concentración del poder en manos de caciques, quienes tenían acceso a grandes superficies de cultivo y a un gran número de esposas secundarias, la valoración de los textiles como bienes de prestigio, la importancia ritual de la chicha y la división dual

del espacio. Todo esto hacía que a las mujeres se les encomendara labores vinculadas a la cerámica.

Cada poblado estaba dirigido por un jefe, los señoríos de cada región estaban constantemente en guerra, aunque mantenían relaciones frecuentes para intercambiar esposas y dádivas. El cacique tenía a su cargo la resolución de conflictos y el culto religioso y las mujeres, especialmente las jóvenes, estaban subordinadas al cacique y se turnaban en el servicio doméstico, durante el que se dedicaban a tejer mantas de algodón destinadas a ser intercambiadas por alimentos o por otros bienes. La dinámica de sucesión de los caciques era de padres a hijos, aunque en casos muy especiales las mujeres podían ocupar el cargo de cacique, como cuenta la leyenda de una mujer, la princesa Paccha, que se rindió a la invasión inca. La poligamia complicaba la sucesión y se resolvía eligiendo al más carismático y al más valiente de los candidatos, siendo las alianzas matrimoniales un medio para incrementar territorios. Posteriormente, en la colonia el papel de la mujer se limita a los quehaceres de

la casa, a las labores del campo y al servicio de la nueva clase social, los blancos y los mestizos.

Esta realidad varió poco y se mantuvo durante varios siglos. En la República, con el ascenso de las teorías liberales, la mujer pudo acceder a incipientes fuentes de trabajo, pero no en el medio rural, donde la mujer a lo largo del tiempo sigue ejecutando las labores que, desde hace siglos, le han sido asignadas.

En la actualidad, la provincia de Loja ocupa el puesto decimosegundo en la producción industrial. Por su orografía, Loja es una provincia aislada del resto de Ecuador, la mayoría de la provincia se dedica a las faenas agrícolas. En este contexto está Cera, un pequeño caserío con familias que, además de la agricultura, trabaja el barro. Un barrio con una singular importancia para la historia y la cultura del país, porque es poseedor de un yacimiento de arcilla; el yacimiento es de todos y existe entre ellos el respeto absoluto por el trabajo de los demás. La arcilla, en manos de las mujeres de Cera, toma las diferentes formas que

El barro y la corporeidad. Manifestaciones y el sentir cultural de Loja

su creatividad sabe plasmar, su técnica es el modelado libre, no utiliza ni conoce el torno de alfarero y se viene realizando de esta manera generación tras generación. En Cera conviven formas primitivas de las actividades de cerámica y de agricultura.

La hoya de Loja y las cordilleras que la rodean pertenecen al período terciario, los ríos bajaban de las cordilleras y llevaban los materiales en forma de arena y guijarros, por acción sedimentaria se depositan capas de arcilla marga y sílice. El yacimiento de arcilla es el resultado de la acumulación de materiales del período terciario de la hoya de Loja. Cera es una planicie con pequeñas parcelas divididas por viejas cercas de carrizo, el terreno es bajo, el clima es cálido, se cultivan tomates, coles, zanahorias, hierbas aromáticas y una buena extensión de tierra se destina a pastizales. El barrio presenta un alto porcentaje de personas, cuyo estado civil es el de casado, con un bajo nivel de analfabetismo.



Foto 2: Sra. Lida Uziro
Fuente: Proyecto CERA

1.1. **La arcilla como forma de vida**

Toda la vida del habitante ceranio transcurre alrededor de la arcilla, su hábitat está construido sobre yacimientos de este material, sus casas tienen tejas elaboradas a partir del barro y sus paredes son de adobe y un material que se conoce desde tiempos inmemorables, llamado bareque, una mezcla de barro y carrizo. Las casas son de una o dos aguas, con uno o dos cuartos, todas ellas tienen un corredor con cobertizo a los lados, para secar las ollas y recibir visitas, el cuarto más grande mide dos o tres metros, en muchas ocasiones es el único y sirve de cocina, dormitorio y taller. Debajo de las camas se guardan las ollas quemadas. La alfarera se sienta a la sombra en el umbral, ya que el sol y el viento secan la arcilla. La mayoría de utensilios de la cocina son de cerámica. La mujer de Cera es una mestiza descendiente de aborígenes paltas, que habitaron esta zona antes de la conquista; su mundo se circunscribe a su parcela, su casa, sus animales. En términos generales, la mujer de Cera es apacible, de maneras lentas, es muy participativa en

las fiestas y en los trabajos comunales llamados mingas, destinados a obtener mejoras para la población en instalaciones sanitarias, servicios médicos, instituciones educativas, allí donde no llega el Gobierno municipal. También posee una inquietud en mejorar la comercialización de sus productos. Aunque en Cera la alfarería es realizada mayoritariamente por mujeres, no es la única actividad a la que ellas se dedican, ya que trabajan duramente el campo y la crianza de cuyes, que serán posteriormente comercializados o destinados para el consumo familiar, especialmente en las fiestas donde no se escatima en comida ni bebida, paradójicamente pese a los precarios ingresos que la agricultura y la cerámica dejan a los ceranios. En Cera es donde se siente el vigor de la alfarería, pese a las escasas ayudas gubernamentales locales o nacionales. Es en Cera donde se sigue cultivando la práctica alfarera de forma original, la mayor parte de las familias se dedica a esta actividad y lo hacen de manera individual, ya que no han tenido buenas experiencias en asociaciones o cooperativas. Las fuentes de obtención de materia prima están en la misma localidad, los costos por la obtención

de la misma son mínimos, pero el tiempo y el trabajo de la artesanía no son tenidos en cuenta ni rentabilizados. Las formas y diseños son básicos y tradicionales, aunque las mujeres buscan generar nuevos diseños que incrementen la demanda de sus productos.

La escuela y la iglesia desempeñan un importante papel en la vida del pueblo, son construcciones pequeñas y pobres que todavía no han logrado aunar a la totalidad del pueblo para conseguir objetivos comunes.

1.2. La cotidianeidad de las ceramistas del barrio Cera

Las artesanas ceranias viven una vida sencilla y rústica en un núcleo rural pequeño, donde la base de la economía sigue siendo la agricultura, la misma que todavía se practica con bueyes que abren la tierra, donde el agricultor se ayuda de una puya para hacer agujeros y cultivar afanosamente sus huertos. Así obtendrá los productos que le permitirán obtener unas pocas



Foto 3: Sra. Lida Uzho y su madre
Fuente: Proyecto CERA

ganancias en el día destinado a la compraventa.

La práctica artesana se realiza dentro de la casa familiar, casa taller. Hay una ausencia de talleres comunitarios, porque este quehacer es familiar, cada familia hace su taller, las faenas de alfarería se ejecutan en entornos cercanos, los hombres tienen los huertos muy cerca de sus casas. Las familias dividen su día en horas: unas destinadas al trabajo conjunto de sembrado, riego o recolección de verduras, hierbas aromáticas y frutas de la huerta; otras destinadas a la obtención de la arcilla y a la posterior elaboración de utensilios. En definitiva, un trabajo arduo. A diferencia de las sociedades arcaicas, estas mujeres tienen hijos escolarizados, así como problemas que distan mucho de las de la mujer urbana, pero que son trabajos añadidos que cumplir para no privar del todo a sus familias de los escasos avances sociales a los que tienen acceso.

La mujer ceramista se levanta cuando el sol empieza a salir, al alba, y se ocupa de la preparación de los alimentos para su familia, basados en productos de la huerta y en infusiones de

hierbas aromáticas, sembradas en sus huertos. En la cocina, corren los cuyes ágiles entre los pies de la numerosa prole de la alfarera, la mañana es bulliciosa entre ladridos de perros, gritos, juegos y llantos de los niños. Una vez dejados estos en las escuelas, la mujer realiza labores agrícolas, como es el caso de Lida Uzho, una mujer de 60 años únicamente con educación primaria y con tres hijos a sus espaldas, además de encargarse del cuidado de los nietos, los hijos de su hijo menor al que Lida acoge en su casa. Ella es de estatura pequeña, de constitución robusta, de piel morena, fuerte pese a sus 60 años. Su primera actividad es buscar hierba para los cuyes, luego viene a casa a preparar el desayuno, que generalmente es muy energético. Inmediatamente después se instala a trabajar en la cerámica, en el umbral de su casa, donde durante varias horas realiza cada pieza. A mediodía, antes de la hora de almorzar, parte nuevamente al huerto a buscar los alimentos con los que preparará la comida, habitualmente fréjoles, maíz, zapallos, zanahorias, coles, papas y otras verduras. Para beber todas las infusiones son endulzadas con panela, las preferidas son el cedrón, la manzanilla y la malvarrosa. Después del almuerzo, vuelve a

su umbral a continuar con su tarea, que muchas veces interrumpe para atender a alguno de sus nietos o al pequeño que carga en la espalda ayudado por la típica chalina, (foto 4) que caracteriza la vestimenta de la mujer rural y que sirve también para el traslado de leña, hierbas, ollas o cualquier otro objeto. A su lado, siempre están los niños jugando con arcilla. A media tarde, elabora con maíz y restos de comida alimentos para los cerdos. Retoma el trabajo de la arcilla acto seguido hasta que el sol se pone. Luego prepara la última comida del día, una mínima variante del almuerzo a la que se puede añadir alguna porción de mote o arroz.

Cuando las mujeres ceranias se reúnen, lo hacen para conseguir algún tipo de servicio para la comunidad, suelen hacerlo a esa hora del atardecer siempre acompañadas de niños a los que portan y amamantan en sus chalinas. La unión de las mujeres ceranias para mejorar su vida las caracteriza y es lo que ha permitido que la alfarería no desaparezca. Finalmente, concluyen su día rezando, porque son poseedoras de un ancestral sentido de religiosidad; en sus casas siempre hay imágenes religiosas y



Foto 4: Chalina típica
Fuente: Proyecto CERA

pequeños altares, que son adornados con las múltiples flores del lugar. Generalmente es así de lunes a viernes. Cabe señalar que los habitantes de Cera, para llevar a cabo cualquier trámite de tipo jurídico, bancario o de prestaciones sociales (muchas reciben el Bono de Desarrollo Humano estatal), así como para recibir atención sanitaria ellas o su familia, deben trasladarse a la ciudad de Loja, sita a 20 kilómetros de distancia. Cuando esto ocurre, preparan el viaje con todo detalle, se determina con anterioridad hasta la comida que van a llevar, aunque su precaria economía no les permite costearse en la ciudad la alimentación del día. Algunas, con mejor suerte, aprovechan algún recurso disponible para comprar azúcar, aceite, sal, jabones, productos no perecederos o para hacer encomiendas de sus vecinas.

El fin de semana es más agitado. Los niños están en casa y, aunque desde temprana edad ayudan en el trabajo doméstico y agrario, hay que organizar lo que se venderá el domingo en la plaza. En ella concurren las mujeres para vender sus ollas y el producto de sus huertas. Lida sale muy temprano, cargando en su espalda ollas y verduras, además de la comida preparada

para vender a los feriantes. Al barrio Cera se traslada mucha gente para vender sus productos. Lida se queda hasta terminar la venta de la comida preparada y, con los ingresos de esta actividad, ha comprado harina y frutas no existentes en su huerto. Regresa a su casa casi sin dinero, pero con provisiones que le servirán para la próxima semana y con la convicción de que, al otro día, le espera la arcilla, el huerto, la tierra, el pulido, el secado y el moldeado de su arcilla. Ella regresa con la firmeza de la que sabe que la tierra sigue dando sus frutos y es la madre, que siempre la aprovisionará.

1.2.1. Fases del proceso alfarero de las mujeres del barrio Cera.

Primer día: Recogida de materia prima.

Salen las mujeres de sus casas muy temprano a recoger el material, se ayudan con caballos y con sus hijas y nueras para emprender el camino hacia la mina de arcilla. Ellas y las chicas cavan y seleccionan palpando cada capa terrestre hasta encontrar

El barro y la corporeidad. Manifestaciones y el sentir cultural de Loja

la arcilla virgen, antes de cargarla en sacos, transportarla de regreso y ponerla a secar en los patios delanteros de las casas (foto 5). De la misma forma y porque es necesaria para la mezcla, recogen tierra colorada de la montaña (foto 7) y arena del río (foto 6), lo que las mantiene ocupadas casi toda la mañana. Dentro del tiempo que les queda por la tarde, se dedican a remojar el barro para dejarlo reposar toda la noche.



Foto 5: Recolección de arcilla de la mina "caña brava"
Fuente: Proyecto CERA



Foto 6: Recolección de arena de río
Fuente: Proyecto CERA



Foto 7: Recolección de tierra colorada
Fuente: Proyecto CERA

Segundo día: Remojo.

Generalmente se preparan dos sacos llenos de barro y uno y medio de arena. En el suelo se extiende un plástico grande, sobre el cual se distribuye toda la arena cerniéndola con un colador y, sobre éste, el barro. A continuación con un balde pequeño las artesanas van espolvoreando agua sobre todo el material de manera que quede humedecido. Inmediatamente todo el material es tapado con un plástico y se deja a reposar toda la noche. (foto 8)

Tercer día: Pisado y cocinado del Barro.

Esta actividad es una de las más interesantes de todo el proceso de preparación de la arcilla. Las artesanas espolvorean una pequeña cantidad de arena sobre un plástico y luego sobre este colocan todo el material, que anteriormente dejaron reposando. Con sus pies descalzos pisan toda la mezcla. Este proceso se realiza de manera continua durante horas hasta que esta mezcla se cocine. (foto 9)

El cocinado es el proceso en el que se han formado las guaguas, denominación que las artesanas aplican a la elaboración de rollos de barro listos para trabajar. Las guaguas tienen una textura suave y cerosa. Estas se tapan y se apilan una encima de otra sobre un plástico para que conserven una textura y una humedad apropiadas para el modelado.

Para la preparación del color, la tierra colorada es disuelta con una pequeña cantidad de agua hasta tener una textura similar a una pintura. Luego se cierne con un colador para eliminar la presencia de piedras y la posible materia vegetal existente. Cabe indicar que este material es recogido de la montaña en terrenos privados, por lo que se recoge cantidad suficiente para poder trabajar uno o dos meses.

El barro y la corporeidad. Manifestaciones y el sentir cultural de Loja



Foto 8: Amasado de arcilla
Fuente: Proyecto CERA



Foto 9: Pisado de la arcilla
Fuente: Proyecto CERA

Cuarto día: Parado.

El parado es la formación de las piezas. Para esta actividad las artesanas toman un pedazo del barro preparado (guaguas) y comienzan a amasar con sus manos de manera que puedan ir retirando las piedras pequeñas, que quedaron en la mezcla. En este paso se perfila la forma de la pieza a grandes rasgos.

Cuando el barro se pega en las manos, las mujeres ceramistas se untan un poco de arena, lo que les proporciona mejor facilidad y manejo del barro. Seguidamente dan forma a la pieza, este proceso les toma de 3 a 5 minutos en piezas pequeñas y alrededor de unos 20 o 35 minutos en aquellas de mayor tamaño. Posteriormente, estas piezas se dejan orear por algunas horas para pasar a la siguiente etapa. (foto 10)

Para realizar el siguiente paso, conocido como golpeado o sentido, se utilizan dos herramientas llamadas golpeadoras (foto 11), que son de dos tipos: la que tiene forma de bola es utilizada en la parte interna de la pieza y la que tiene forma de plancha

es utilizada en la parte externa. El golpeado es el proceso en el cual las artesanas ensanchan el cuerpo de la pieza hasta obtener el tamaño que ellas necesitan, aproximadamente durante 10 o 15 minutos. Las piezas que salen de aquí se dejan secar hasta el siguiente día. (foto 12)

El barro y la corporeidad. Manifestaciones y el sentir cultural de Loja



Quinto día: Pacchado.

Consiste en estirar la base de las piezas o, como ellas dicen, “pacchar el culo a la olla”. Este proceso tarda unos pocos minutos y aquí es donde se corrigen algunas grietas que se forman a medida que la pieza se va secando. Se utiliza el golpeador de plancha u otros utensilios, como peinillas que posean alguna superficie lisa, y una pequeña cantidad de agua a medida que se va alisando. Luego las piezas se dejan secar hasta el otro día.

Sexto día: Pegado.

En esta etapa se realiza el pegado de la boca de las piezas y se adicionan orejas, asas y otros elementos decorativos usando el mismo barro remojado con una mínima cantidad de agua. Las partes añadidas se alisan y suavizan con un pedazo de fómix. Para realizar la decoración de las piezas cerámicas se utilizan herramientas como tapas de botellas, jarabes y picos de ampollas, los mismos que al ser manejados con la habilidad y destreza de las manos de las artesanas forman hermosos diseños. (foto 13)



Foto 13: Pegado de asas
Fuente: Proyecto CERA

Séptimo día: Pintado, afilado y delineado

Una vez que ha reposado la pieza, con la ayuda de un pincel se va aplicando el color en capas delgadas. Las piezas con color se dejan secar por algunos minutos. El afilado es la operación en la que, con ayuda de un pedazo de un artículo plástico que tenga una parte lisa, se va frotando toda la pieza de manera que la superficie quede completamente lisa y con brillo (foto 14). Para el delineado, las artesanas utilizan un lápiz con el cual cuidadosamente van repasando nuevamente las decoraciones que realizaron sobre las piezas para darles mayor vistosidad y elegancia.

Octavo día: Quemado

En este último día de trabajo, las artesanas acumularán suficientes piezas de la semana de trabajo y de otras que quedaron pendientes para quemar. Esta quema se realiza en hornos de barro cuya capacidad es aproximadamente de 80 a 100 piezas y en los que se utiliza leña seca y hojarasca. El



Foto 14: Afilado
Fuente: Proyecto CERA

día debe estar soleado para que las piezas se calienten un poco antes, el proceso dura alrededor de unas cinco horas y la temperatura oscila entre 500° y 600° centígrados (foto 15, 16).

1.3. Debilidades y fortalezas del proceso artesanal en el barrio Cera

Entre las fortalezas, cabe mencionar:

- la puesta en marcha de un proyecto para conseguir una denominación de origen para la cerámica de Cera.
- la propuesta y ejecución de la Universidad Técnica Particular de Loja (UTPL) para mejorar los estudios sobre la calidad del producto.
- el ser una actividad llena de vigor. Pese a los veinte siglos de occidentalización, el alfarero cerano no conoce el torno. Se ha conseguido que, a través del tiempo, permanezca su técnica del moldeado libre a mano.



Foto 15: Quema en hornos de barro
Fuente: Proyecto CERA



Foto 16: Descarga de los hornos
Fuente: Proyecto CERA

- que, en 1970, tuvo lugar un importante proceso de reforma agraria en Ecuador mediante el cual fueron adjudicadas 3,5 hectáreas a los ceranios, por las que pagaron cuotas anuales y en las que se incluye un terreno destinado a la explotación de la arcilla.
- que, en 2003, se formó la Asociación de Mujeres Agropecuarias, las mismas que reciben asesoramiento del Ministerio de Cultura y del Banco de Fomento.
- la importante capacidad organizativa de los habitantes de Cera que hizo que, en 1970, se otorgaran parcelas en propiedad a los agricultores para integrar unidades agrícolas.
- el haber conseguido el prestigio de su cerámica en el sur de Ecuador.
- el apoyo de la municipalidad y de otras instituciones como la UTPL para realizar exhibiciones dentro de los predios universitarios y del mercado de San Sebastián.
- la falta de involucramiento de las instituciones encargadas de fomentar el proceso productivo y la posterior comercialización de las piezas de Cera.
- la privación de recursos que impiden la finalización y la adecuación del local de la casa taller, así como su disfrute.
- la ausencia de fomento de ferias artesanales, en las que los ceramistas puedan vender sus elaboraciones artesanales.
- la falta de diseños variados de las piezas, que las conviertan en atractivas a los ojos de los compradores.
- el desinterés de las instituciones públicas por mejorar la calidad de vida de los ceramistas, en cuyas manos está el presente y el porvenir de la cerámica.
- la falta de atención por parte del Ministerio de Patrimonio, de Educación y de Cultura para llevar a cabo un inventario de las técnicas alfareras, que contribuya a su difusión y a su adecuada valoración.

No obstante, entre las debilidades destacan:



CAPÍTULO II

EL CUERPO, LA REPRESENTACIÓN Y EL BARRO

2.1. El cuerpo como símbolo

Símbolo es una palabra que proviene del vocablo griego *sým-bolon* que significa “unir”, es decir, la forma de conectar lo espiritual con lo mortal o humano, influenciado o determinando por las diferentes concepciones y reacciones de acuerdo a las personas, al entorno y al contexto social en el que se desarrolla.

“Para los pueblos indígenas o aborígenes, el cuerpo encarna al primer objeto, el más cercano y vulnerable, un cuerpo que experimenta el dolor a través de los ritos de iniciación y purificación, rituales de paso donde la piel asume el lugar por excelencia de la representación” (Martínez Rossi, 2011, 43).

En todas las organizaciones, las prácticas sociales establecen las diferencias y desigualdades, es el cuerpo la más evidente muestra de estas prácticas que determinan desde características físicas, que definen el lugar de procedencia o el estatus socioeconómico, hasta prácticas alimentarias o prácticas deportivas, pero sobre todo en sociedades consumistas el cuerpo

determina la tiranía de la industrialización y del consumo, que cosifica el cuerpo.

Una mirada hacia nosotros mismos puede servirnos para saber que el cuerpo es tan individual como público, tomado metafóricamente en las santas escrituras como el templo del espíritu santo y del cual somos dueños y responsables de su comportamiento.

“El cuerpo se revela, de modo destacado en cada sociedad, como el territorio íntimo/público central de configuración de la identidad, el escenario cultural privilegiado para la expresión de las nociones de persona, individuo y sociedad, y el campo donde se libran batallas decisivas respecto al bienestar, diferenciación y normalización de los actores sociales en sus distintos y lejanos contextos. El cuerpo es, ante todo, un operador fundamental de prácticas y usos complejos, y contenedor de experiencia y memoria cultural. Los patrones mentales de uso del cuerpo, engendran imágenes mentales e inculcan cualidades morales” (Flores Martos, 1996, 7).

Muchas de las culturas indígenas cercanas a la nuestra nos revelan aún un aspecto muy importante en cuanto al concepto de cuerpo y su representación, enmarcadas en prácticas ligadas estrechamente a la religión, manteniendo esa dualidad de cuerpo y alma inseparables la una de la otra, su creencia inmaterial y divina. Algunos pueblos rurales ven, en las prácticas sexuales, actitudes moralmente impuras y profanas, conservando las vestimentas moderadas como símbolo de pudor y dignidad.

Las sociedades contemporáneas muestran al individuo como un ente sujeto a normas y reglas sociales, que modifican su comportamiento y su pose corporal para obtener aceptación, siguiendo modelos externos difundidos en los medios de comunicación y en la publicidad, replicados y modificados de acuerdo a la necesidad interna de cada individuo e imitando patrones impuestos en el círculo social, donde se desenvuelven a diario.

“El cuerpo se va alejando del gesto con un fin o carácter místico explícito y va adquiriendo cada vez más una connotación

que representa roles sociales, profesiones y especialización” (Castaño Gaviria, 2008, 32).

2.2. El cuerpo a nivel social

Para Carrizosa Hernández, *“el cuerpo, mediación de nuestra experiencia en el mundo, es ante todo una potencialidad a ser desplegada, un proceso multidimensional que nos brinda una condición privilegiada de experimentación y diálogo con los grandes enigmas de la vida humana”* (Carrizosa Hernández, 1999, 25). El cuerpo es el símbolo donde se dibujan todas las prácticas represivas y los modelos de transgresión, el cuerpo responde a la necesidad de identificación y a la representación de esa identidad. El cuerpo representado nunca es real, la representación nos remite a nuestra experiencia acumulada y esta se extiende a todos los planos sensoriales. Se considera la década de los años setenta como el momento en que se acentúa la preocupación social del cuerpo. El cuerpo es aquello que le confiere rostro y nombre a la persona, es un ente indisoluble de

la personalidad, una especie de *alter ego* donde el individuo se reconoce y con el que pretende vivir de manera armónica.

“A lo largo de la vida vamos incorporando esquemas que regulan la relación con el propio cuerpo así como el intercambio con otros cuerpos, formas que quedan, literalmente encarnadas: son hábitos, gestos, manejo del espacio, modos de hablar, de moverse, códigos sexuales, modalidades expresivas de las emociones, ritmos corporales y demás formas del uso y la vivencia del cuerpo” (Carrizosa Hernández, 1999, 25).

Hoy en día hay teorías que sostiene que el cuerpo no es el resultado de un determinismo biológico, sino el resultado de relaciones sociales. En el cuerpo se refleja el control político de la sociedad, el cuerpo ha propiciado el nacimiento y el florecimiento de muchas disciplinas, como la medicina, la tanatopraxia, la estética, el deporte, etc. Cada disciplina tiene múltiples variantes para los estudios sobre el cuerpo, como la anatomía, la fisiología, la endocrinología, etc.

Todas las evoluciones del cuerpo han sido basadas en la evolución social, si cambia el cuerpo, cambia la sociedad. El cuerpo es el nexo entre lo social y el individuo. La existencia del cuerpo como ser comunitario y universal es el vehículo en el que nos movilizamos por diversos contextos sociales, el cuerpo es la superficie y el soporte de inspiración.

2.3. La escultura ecuatoriana

Ecuador contiene y alberga un enorme potencial al asimilar todo lo que puede de las tendencias foráneas. El escultor ecuatoriano siempre ha respondido a las exigencias de la sociedad en la que vive. En el siglo XX, la escultura seguía aferrada al ideario religioso y a la exaltación de los héroes. Sus referentes eran los escultores neoclásicos europeos y las formas más empleadas eran en bulto y media talla de materiales conocidos, como el yeso o la madera. Las primeras escuelas de escultura surgen en el siglo XIX, todas ellas ligadas a la imaginería religiosa. Merecen ser mencionados autores como Francisco de Paula, Domingo Carrillo, Gaspar Sangurima, José Miguel Vélez y Daniel Alvarado.

En el siglo XX, el de las ciencias y las artes, fue una época de enormes transformaciones, en la que algunos escultores hicieron representaciones figurativas mientras otros plasmaban figuras de corte neofigurativo. Las últimas tendencias fueron fusionarlas o conjugarlas, produciéndose construcciones que son

obras escultóricas hasta el punto de que son poseedoras del movimiento cinético de la escultura. Otras obras se pueblan de relieves tridimensionales, puesto que existe una gran variedad de técnicas y temáticas. En los últimos años del s. XX, la escultura sale del ámbito religioso y pasa a ser elemento decorativo. Algunos artistas retoman el hilo colonial, buscan su identidad a través de materiales múltiples y de personalísimas búsquedas de nuevas formas.

2.4. Escultores modernos del Ecuador

Los principales exponentes de la escultura ecuatoriana en el siglo XX, siglo en el que se gesta una infinidad de representantes, retoman el estilo colonial o buscan la temática patriótica. Hay un destacado aporte de mujeres a la escultura del país, como la rusa Marlene Tcherniat, que en 1912 emigró a Ecuador y realizó innumerable obra pública. También destaca Carmela Estévez, en cuya obra prima la temática indigenista, y América Salazar, cuyas esculturas están dentro de la tendencia clásica. Estas tres artistas realizaron su trabajo a la sombra de profesores es-

cultores como el lojano Alfredo Palacio o Carmita Palacios, esta última destacando por su obra realista y muy estilizada.

Hay escultores singulares que deben ser recordados por su dimensión humana, como Osvaldo Guayasamín, que ha trabajado en diversos materiales, caso de cerámica modelada, yeso, madera tallada, cobre repujado, etc.; otros, por la calidad artística de su producción, como Germania Paz y Miño, que usa el hierro, Luce de Perón, Antonio Negrete, Gloria Cobos, Rosa Salcedo, Ángela Name de Miranda y la argentina afincada en Ecuador Delia Perdesen.

Los hechos generacionales decisivos, que marcaron indeleblemente a muchos escultores de las generaciones pasadas, fueron de claro signo social: la rebelión del general Alfaro, la revolución de julio de 1925, las guerras entre Ecuador y Perú. En otros continentes, sus coetáneos vieron desarrollarse las dos guerras mundiales, el ascenso del fascismo y del nazismo, el ataque a Hiroshima y Nagasaki, masacres que marcaron su producción escultórica.

Cuando nuestros artistas están en pleno auge económico por la prosperidad de la burguesía agroexportadora, que tuvo una larga época de bienestar gracias a la exportación de banano, cierta modernización de los sectores financieros facilitó que las obras escultóricas fueran adquiridas, lo que contribuyó a la apertura de nuevos horizontes fuera del país. Solo los más sensibles atisbaron la cara oscura de esta aparente bonanza, como Yela Lofredo de Klein (Guayaquil, 1924). Su madre pereció en un terremoto, uno de los muchos que asolaron y asolan nuestro territorio. Yela Lofredo tuvo que enfrentarse a muchos inconvenientes y conoció de cerca la cara tenebrosa del retroceso de la clase media, del abandono del campesino a su suerte y de la explotación del obrero. Ella fue testigo de la consolidación de un modelo socioeconómico totalmente injusto, por ello sintió la urgencia de expresar la inconformidad y la cólera de un sistema, que se ensañaba con los más indefensos.

Para el tratamiento de la materia, los ecuatorianos hallan inagotables sugerencias en el contacto con el informalismo español. En los años cincuenta, surge una nueva generación, de la que

Yela Lofredo es una de sus principales exponentes. Este grupo se propone hacer una nueva obra de profundidad, la generación no se opone a lo nacional, pero abre el estrato a las raíces amerindias, al barro común de nuestros pueblos, recupera el lenguaje precolombino y busca en el material tradicional nuevas posibilidades plásticas. Se incorporan nuevos elementos ricos de sentido y con diversos poderes de alusión a la magia, a los ritos: se trata de retomar amorosamente la piedra y el barro. Tal poética fundó un nuevo lenguaje visual. La línea abstracta sería la más rica, en la que se exploraron nuevos materiales como el collage, aunque también se retomaría la figuración.

La veta es rica, la relación del hombre andino con la naturaleza trágica y ajena, en la que se dan situaciones de discriminación y marginalidad con oscuras resonancias mágicas, recupera en el arte todas sus posibilidades de significación. Para lograr esto, se apoya en el folclore.

La trayectoria de los artistas del siglo XX está llena de búsquedas y tendencias. Esta generación cuenta también con grandes

escultores, mereciendo mención especial Milton Barragán (Riobamba, 1931), quien irrumpe en un momento en el que la escultura ecuatoriana parecía abandonada y lo hace con trabajos de excelente manufactura, de una estilización casi filiforme, con cierto barroquismo y sólidas construcciones a lo Eduardo Chillida, con una escultura abstracta y neofigurativa, con construcciones axiales y modulares, artefactos para un mundo futuro, personajes del mundo grecolatino (faunos, centauros). Junto a estas piezas, la obra *Picos* (1972) acentuaba la ironía del motivo prestigioso y material contemporáneo, que abre un horizonte de posibilidades conformado por decenas de picos, el componente metálico de la herramienta es una parte de airoso movimiento espacial y armonioso ritmo. Barragán es un gran trabajador de los metales, siente en torno a sí el espacio como reto y crea propuestas que generan en sí o en torno a sí espacios escultóricos, ya que combina la arquitectura con la escultura.



Foto 17: Venus de Valdivia. Autora de la obra: Yela Lofredo de Klein.
Fuente: guayaquilsigloxxi.com/Paginas/EsculturaVenusValdivia.htm

2.5. Yela Lofredo de Klein

En Yela Lofredo de Klein conviven indudables aciertos de estilización, que se materializan en esculturas de diferentes tamaños, y técnicas desarrolladas en arcilla, cemento, yeso, granito, bronce, etc. La escultura de bronce *Venus de Valdivia* (2006) representa a la mujer de la costa ecuatoriana, tiene tres metros de altura con una base de 1,80 metros de lado por 0,60 de ancho. En esta escultura se manifiesta la robustez y vigorosidad de las formas rotundas, un claro referente a los ancestros de la cultura valdivia, que habitaron la zona que ahora ocupa esta escultura, la cual resume una promesa de plenitud, de fertilidad de la vida. Es una pieza de sugestivas formas eróticas, que no riñen la maternidad con la plenitud sexual, y que nos aleja de la ritualidad connotativa de la denominación Venus de Valdivia. Esta escultura nos muestra una mujer no estilizada al estilo clásico, sino a la realidad cotidiana de la mujer de la costa de Ecuador, en la que se disputan sus sangres huancavilca y africana, de ahí la fortaleza de sus formas.

En las obras de Yela Lofredo es destacable el bruñido de los cuerpos, como si fuese otra piel que clausurase y reforzara la pieza escultórica para ocupar el espacio que sus contornos vencerán. Como anteriormente indicamos, Yela Lofredo trabajó silenciosamente mientras una burguesía agroexportadora crecía y aumentaba la conversión de obras de arte en objetos mercantiles. Ella vio más allá, en el sustrato que subyace en la dura realidad ecuatoriana, la dolorosa cotidianeidad de los cholos, los niños, los obreros, los vendedores ambulantes, que no tienen ni han tenido posibilidades de mejorar su posición socioeconómica. Ahí radica la actualidad y la vigencia de la obra de Yela Lofredo, porque, pese a la ola migratoria que caracterizó nuestro país, disfrazando nuestro día a día con una supuesta estabilidad, las condiciones de mejora social no se han producido. Hoy vuelven nuestros migrantes sacudidos por la crisis económica mundial, toda la mano de obra femenina ha retornado con sus hijos a la realidad imperturbable de siempre. Cuando muchos artistas pusieron sus ojos en modelos foráneos, estuvo el trabajo de Yela Lofredo mostrando una visión clara, una obra

lúcida, para decirnos que estamos en el camino, como antes, como siempre, y que será la mujer la artífice de todo el peregrinaje hasta la consecución de una realidad más justa.



CAPÍTULO III

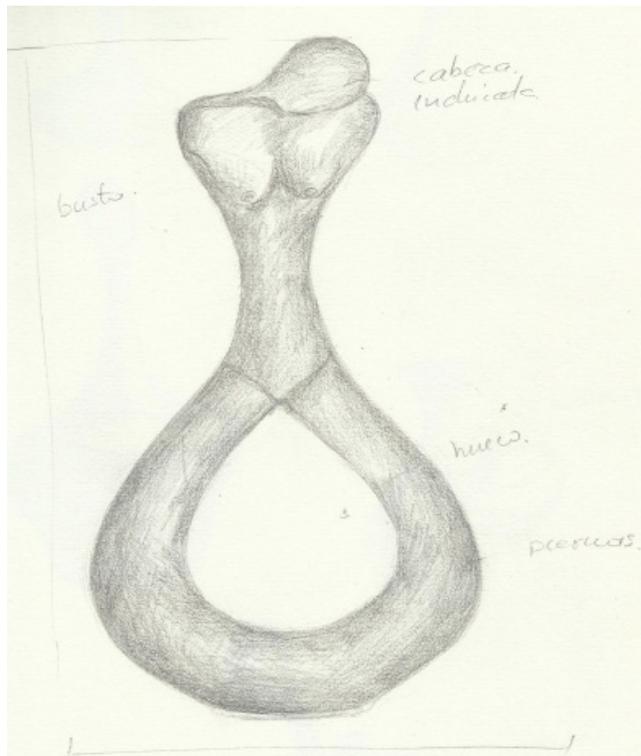
ELABORACIÓN DE LA PROPUESTA ESCULTÓRICA

El barro y la corporeidad. Manifestaciones y el sentir cultural de Loja

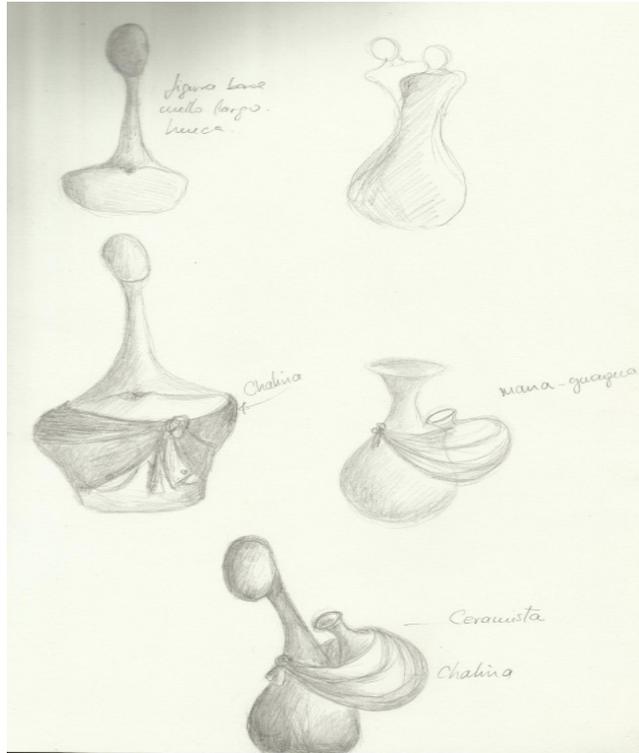
Bocetos

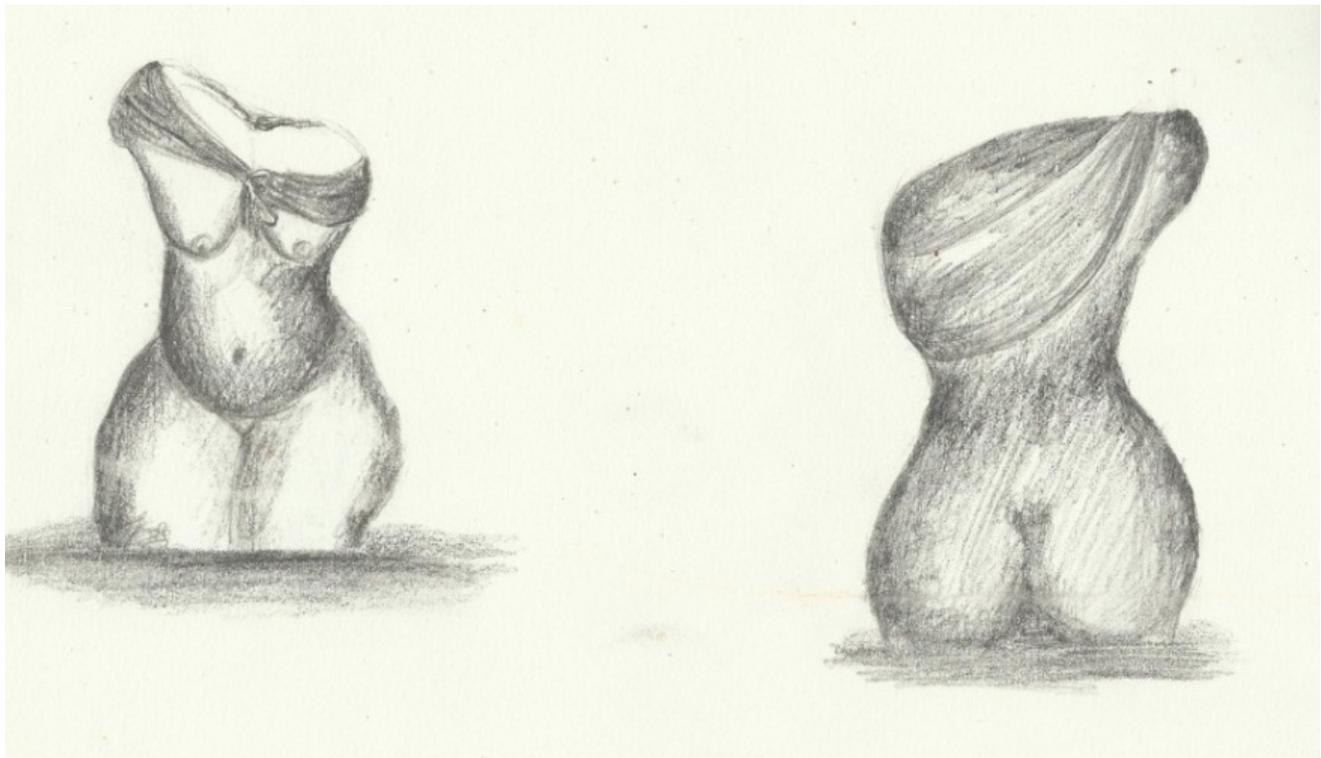


El barro y la corporeidad. Manifestaciones y el sentir cultural de Loja



El barro y la corporeidad. Manifestaciones y el sentir cultural de Loja





3.1. La idea, la necesidad

Como mujer de esta época globalizada, con acceso a muchísima más información que la que tenían generaciones anteriores de mujeres y con una vocación creadora que me ha motivado a buscar elementos de expresividad a través del uso de técnicas, que hoy están en serio peligro de perderse, me he ocupado con dedicación al aprendizaje de estas técnicas en el propio lugar de producción y con muchos días de convivencia, este contacto con las alfareras cambió mi visión de su trabajo, la misma que se fue modificando. No solo son sabias herederas de conocimientos ancestrales, sino que su manera de entender el trabajo dista mucho del de la mujer comerciante, que busca réditos económicos de sus habilidades. La mujer cerania pone todo de sí en la elaboración de la más pequeña pieza, sin contar que el tiempo que ocupa en producir una pieza de artesanía es un valor añadido a esta. La alfarera cerania interpreta el tiempo como un bien que hay que ofrendarlo a la obtención de su artesanía, la pieza es la que dictamina el tiempo que precisará para ganar su estado. Esta circunstancia aumentó mi necesidad de crear,

de manifestar, de hacer patente los rasgos identitarios de estas mujeres en esta sociedad jerarquizada, donde ellas soportan casi toda la carga económica y social de su núcleo familiar y de su comunidad. Estos vínculos extendidos a mi indagar escultórico son los que he plasmado en el presente trabajo, porque, al hablar de ellas, hablo de mi necesidad de hallar técnicas que, combinadas con la práctica constante, con la indagación de este paisaje alfarero, redunden en la obtención de hallazgos en los que se conjuntarían las técnicas entregadas generosamente por las ceranias y mis búsquedas personales en este camino que es el barro y sus innumerables posibilidades de expresividad.

3.2. Bruñido y quemado como elementos expresivos

La cerámica de Cera tiene la particularidad de poseer un brillo, un color que la hace inconfundible, su color rojizo deriva en muchos matices según la leña que se utilice para el quemado. Cada pieza guarda en sí la huella del fuego y hay que destacar que cada una de ellas es trabajada infinitamente hasta conseguir suavidad y delicadez en su textura. Se puede decir que todas

las piezas de cerámica de Cera transmiten la sensación de estar tocando la piel, no existen ni aristas, ni filamentos, ni asperezas en lo cóncavo y en lo convexo de esta cerámica.

Las mujeres alfareras denominan a este paso de la elaboración afilado. Para conseguir la calidad del mismo utilizan pedazos de plástico, cuero o piedras planas y lisas que, frotadas sobre la superficie de las piezas, con paciencia y perseverancia, dan como resultado este brillo que, además de cumplir una función estética, le permite a la pieza impermeabilizarse y ganar resistencia.

El color marrón característico de esta arcilla se transforma al contacto con el fuego, dándole una policromía que aporta carácter y belleza a la obra de estas mujeres, en las que el barro hace un pacto con el fuego para añadir un universo de belleza, atesorado por cada pieza.

Además se ha incorporado un elemento muy representativo, la chalina, que cumple en mi obra funciones muy significativas como el abrigo, la protección y la ayuda. Esta prenda tiene su

origen en siglo XVI, mestiza por excelencia, también llamado rebozo, se fabricó por la necesidad de las mujeres para ingresar al templo y posteriormente cumplirá muchos papeles en la vida de las mujeres campesinas, uno de ellos cargar a sus hijos en la espalda para agilizar las labores cotidianas, y en el caso de las mujeres del barrio Cera transportar las vasijas de un lugar a otro.

3.3. Análisis reflexivo de la propuesta

En los diversos escenarios actuales, se presenta a la mujer como un símbolo de publicidad dirigido a fomentar la venta de determinados productos e incluso como un objeto sexual. La mujer, a pesar de ser considerada el sexo débil, posee una inmensa capacidad, tanto física como intelectual, un carácter emprendedor y un espíritu muy difícil de doblegar. Además, es la mujer la que ha sido fuente de inspiración en todos los tiempos, la que tras los telones ha escrito páginas de gloria y grandeza para los pueblos y la que se ha ganado las mayores manifestaciones no solo de amor, sino también de discriminación.

La mujer ha sido expuesta a muchos abusos que han marcado el camino y han dejado huellas imborrables de impotencia, dolor y desesperación. El machismo de nuestros pueblos, especialmente de los latinoamericanos, no ha permitido que la mujer cumpla su papel fundamental en la sociedad; tampoco ha dejado que la mujer pueda manifestarse y opinar con libertad, desmereciendo muchas veces la meritoria labor que ha desempeñado silenciosamente en su propio medio.

De igual forma, la mujer campesina es un claro ejemplo de esa realidad, pues los varones no han aceptado, y aún no aceptan, que la mujer tenga participación en las decisiones del hogar. En nuestros días, aún somos testigos del maltrato físico y psicológico que protagonizan hombres (novios, esposos, convivientes) en su sano juicio o alcoholizados.

No obstante, a pesar de que poco a poco se va dejando atrás y se van sellando viejas heridas de abusos recibidos, la mujer se muestra pura y libre de culpa a través de todos los actos de amor, abnegación y sacrificio que ofrece diariamente. Y es que

ella, dentro de nuestro contexto social, se constituye en ejemplo de perseverancia e integridad, pues, por encima de su propio dolor, ofrece sus lágrimas sin perder su dignidad como tributo de amor para sanar el dolor y curar los resentimientos, ocasionados por una cultura violenta, machista y rencorosa.

Esta es la realidad de muchas mujeres que, desde niñas, traen consigo el dolor del abuso y que callan por miedo a ser juzgadas y señaladas, llevando en su corazón recuerdos difíciles de olvidar y que dejan huella en la memoria.

Representar a la mujer desnuda, con el busto expuesto, resultaba contradictorio y muchas veces atrevido, ya que se trata de mujeres campesinas, quienes siempre han tratado de esconder su cuerpo por pudor y vergüenza. Adentrándome y quitando esa falsa piel, la mujer siempre será un ser física y estéticamente bello, lleno de sentimientos que no quiere exhibir, pero que interiormente quiere gritar. El cuerpo desnudo de una mujer campesina joven será el tema central de mi propuesta escultórica, conectada a la experiencia de las mujeres maltratadas, que

sumisas acarician el barro haciéndose parte de él. Las mujeres de Cera.

Figuras sin rostro y sin las extremidades superiores denotan la impotencia del ser humano, sin otras expresiones que las del cuerpo, insinuado por su movimiento y sus poses fácilmente perceptibles, inclinada su cabeza y dando movimiento a su torso. La sensualidad de los cuerpos desnudos y estilizados le proporciona una belleza natural en una sociedad llena de tabúes y prejuicios, en donde los sentimientos y actitudes no se pueden expresar abiertamente, teniendo muchas veces que quedarse atrapados en el interior de cada persona.

La gestación de una madre campesina, la cual lleva a cuestas otro hijo, refleja el sacrificio y la abnegación femenina, escenario muy común en el medio de la economía popular en que se desenvuelve la mujer campesina. Como se muestra en la obra "Sacrificio" (foto 43)

En este contexto, la vasija de barro elaborada por las manos de la mujer de Cera es una creación exquisita donde se refleja lo femenino de la mujer madre, continente dadora y portadora de vida

conservadora de granos y cereales, de chicha, de agua y de las cenizas de sus antepasados. La funcionalidad, tanto social como simbólica, prima en las vasijas de barro, puesto que el barro sirve para plasmar un código mental que se manifiesta en formas, dibujos e incrustaciones. Esculpir cuerpos tomando estos significantes de la vasija de barro, con sus formas redondeadas semejantes al cuerpo femenino, cuerpos contenedores de experiencia humana y cultural, cuerpos donde se destaca la experiencia sublime de la maternidad y la ausencia de miembros significaría la impotencia y la carencia de herramientas para defenderse de injusticias ancestrales. Casi todas las piezas están desnudas porque la ropa solo marca desigualdades y diversidades socioeconómicas. En alguna pieza la mujer porta una chalina no para cubrirse, sino para llevar en ella lo que más quiere, sus hijos, sus vasijas, la leña que abriga y con la que cuece sus alimentos y sus ollas. Mi propuesta es esculpir mujeres vasija, mujeres vientre con pechos generosos para alimentar la prole, pechos abundantes que, además de connotar asociaciones sexuales, son una promesa de subsistencia y alimento para sus hijos, aspecto destacado en la pieza "ritual de vida" (foto 42).

3.4. Proceso escultórico

Dentro de las técnicas cerámicas más conocidas y que permiten elaborar objetos a mano, hallamos la del modelado directo o ahuecado, llamada por las artesanas formación. En esta esbozan la forma para luego dejarla reposar unos minutos; en cuanto la arcilla se seca, se empieza a estirar. La formación es el primer paso en la elaboración de las piezas y esto permite que no deba ser vaciada, como es el caso del modelado en bloque. (foto 18)

Posteriormente a la formación, se procede a estirar la pieza dándole los volúmenes necesarios, que permitan incorporar elementos característicos de la obra, como son la voluptuosidad de las caderas de la mujer y los senos. En el paso a paso de la elaboración de mi obra, se compartieron experiencias y anécdotas de las artesanas que proporcionaron elementos que enriquecieron mi propuesta (foto 19).

Posteriormente se le añade elementos como la chalina y el cántaro, que son modelados por separado.



Foto 18: Esbozo de la figura
Fuente: Paulina Salinas

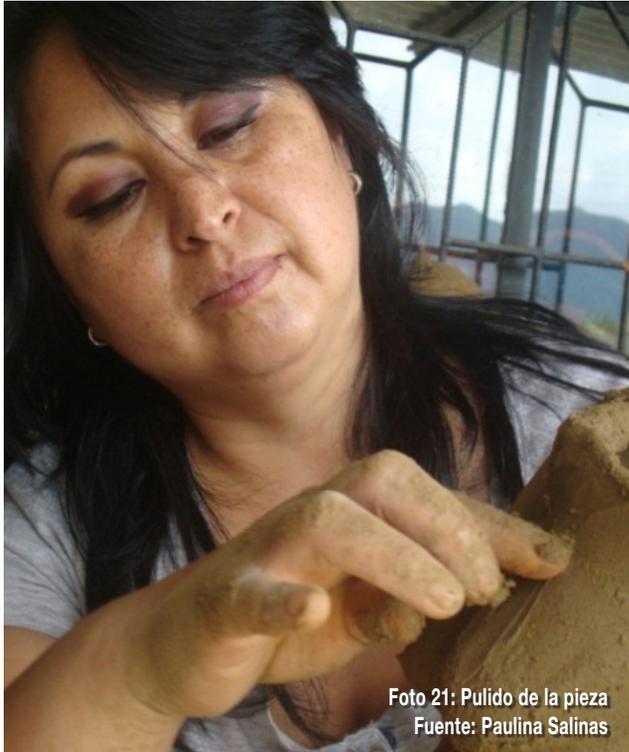


Foto 19: Modelado de la forma completa
Fuente: Paulina Salinas



Foto 20: Modelado de la chalina y el cantar
Fuente: Paulina Salinas

El barro y la corporeidad. Manifestaciones y el sentir cultural de Loja



El barro y la corporeidad. Manifestaciones y el sentir cultural de Loja

La chalina como elemento básico en la vestimenta típica de la mujer campesina y el cántaro como un recuerdo de la manera de transportar el agua en los tiempos donde este elemento vital no llegaba por tubería a los hogares.

El pulido es el paso previo al afilado, en donde la superficie debe quedar lisa con la finalidad de que la capa de tierra colorada se adhiera de forma uniforme. En este momento se retiran de la superficie algunas asperezas que quedan de la arcilla, como pequeñas piedras de la arena que se incorporan a la mezcla. Se realiza con un pedazo de cuero o plástico, cumpliendo las funciones de la esponja (foto 21 y 22).

Una parte importante del proceso es el pintado, que consiste en colocar una capa de tierra colorada sobre la superficie. La pieza debe estar en estado de cuero, es decir, ni fresca, ni completamente seca para que la capa se adhiera fácilmente y esta se absorba dejando una superficie adecuada para obtener el brillo fácilmente (foto 23, 24, 25).



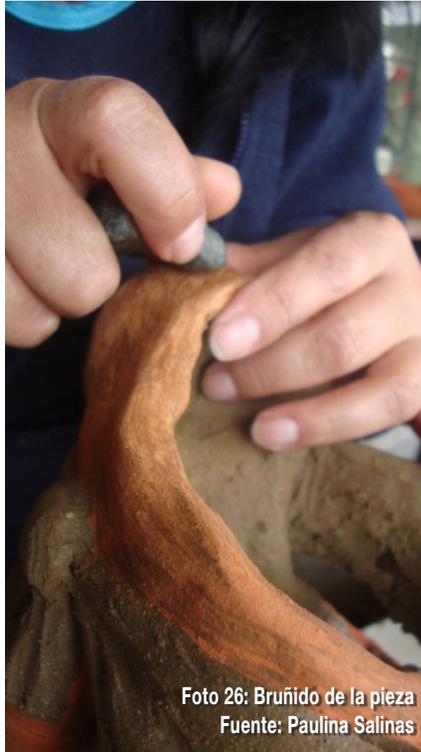
Foto 23: Capa de tierra colorada
Fuente: Paulina Salinas



Foto 24: Capa de tierra colorada
Fuente: Paulina Salinas



Foto 25: Escultura pintada con tierra colorada
Fuente: Paulina Salinas



El barro y la corporeidad. Manifestaciones y el sentir cultural de Loja

El afilado es el término que utilizan las ceramistas para definir el acabado de bruñido. Para este fin se utilizan algunos elementos del entorno como la piedra, lizas, pedazos de fomix, trozos de plástico grueso y, para el acabado final, fundas plásticas humedecidas con agua.

Este paso es muy importante en mi propuesta ya que se le imprime una textura que se asemeja a la piel, y que paso a paso y hasta el último rincón se la recorre en busca de perfeccionar la forma, quitándole asperezas y reafirmando el color.

El quemado es el paso que define el producto final. La quema, dada la cantidad de piezas, se efectúa generalmente en hornos de barro, pero para reflejar un poco la manera rústica se desarrolla en cielo abierto con el fin de obtener efectos de color en la pieza. Se coloca una cama de palos bien seca para que toda la superficie de la pieza se pueda quemar. Sobre ellos se asienta la pieza para luego iniciar el fuego utilizando papel. (foto 29, 30)



Foto 29: Colocado de la escultura sobre la base de leña
Fuente: Paulina Salinas



Foto 30: Pre calentamiento de la escultura
Fuente: Paulina Salinas

El barro y la corporeidad. Manifestaciones y el sentir cultural de Loja

Posteriormente se cubre la pieza con leña y se forma una pirámide, que se prende con hojarasca para darle el primer calentamiento o negreado. Este proceso de la quema tarda aproximadamente dos horas. (foto 31, 32)



Foto 31: Negreado de la escultura
Fuente: Paulina Salinas



Foto 32: Pirámide de leña cubriendo la escultura
Fuente: Paulina Salinas

Hay que evitar que, en el tiempo que transcurre la quema, no se apague ni que quede sin leña en los alrededores, para lograr una uniformidad en el calor que la cubre. (foto 33)

A medida que se consume la leña, la pieza va adquiriendo su color colorado característico, esto se consigue por el efecto de los diferentes tipos de leña y la cantidad de tiempo expuesto al fuego directo. El hecho de que la quema se realice en un espacio abierto provoca que la temperatura no pueda ser igual en todos los lados de la pieza, lo que permite dar los diferentes tonos, ocre y marrones en toda su superficie. (foto 34, 35)

Transcurridas unas dos horas, como se explicó anteriormente, y a medida que la leña se consume y va quedando solo brasa, la pieza también se va enfriando paulatinamente hasta poder ser manipulada libremente. (foto 36, 37)

Una vez retirada del fuego, se la deja enfriar completamente. En este estado se eliminan los restos de ceniza y carbón. (foto 38)



Foto 33: Momento en que la quema alcanza mas altas temperatura
Fuente: Paulina Salinas

El barro y la corporeidad. Manifestaciones y el sentir cultural de Loja



Foto 34: Temperatura aproximada a cielo abierto 500° C
Fuente: Paulina Salinas



Foto 35: Momentos en que se consume toda la leña
Fuente: Paulina Salinas



Foto 36: Proceso de enfriamiento
Fuente: Paulina Salinas



Foto 37: Pieza sobre cenizas
Fuente: Paulina Salinas



Foto 38: Pieza totalmente quemada
Fuente: Paulina Salinas



El barro y la corporeidad. Manifestaciones y el sentir cultural de Loja



Foto 41: Juventud
Fuente: Paulina Salinas



Foto 42: Sacrificio
Fuente: Paulina Salinas



Conclusiones

En mi caso, incorporar el bruñido, el color, la quema y el hecho de trabajar en la misma arcilla que trabajan las mujeres ceranias aporta principalmente elementos identitarios tan necesarios en estos tiempos de despersonalización y de búsqueda de referentes a la hora de abordar el hecho artístico.

Un aspecto a destacar es que no solo la artesanía nutre de sus técnicas a la escultura, sino que esta a su vez recibe un gran componente de inspiración y creatividad, que se manifiesta en la búsqueda de nuevos modelos, nuevos diseños y nuevas utilidades para las piezas de alfarería.

La función que pierde la vasija, porque pierde la finalidad utilitaria para la que fue creada, la gana el arte, ya que la vasija de barro es una elaboración donde se refleja lo femenino de la madre universal. La obra escultórica, al tener un claro referente femenino, se apoya en las formas redondeadas de la vasija de barro, que se plasman en la misma arcilla y con los mismos procesos con los que se fabrican las ollas de alfarería cerania.

Las técnicas artesanales de obtención y trabajo de la arcilla hacen que encare mis creaciones con la misma sencillez que lo hace una mujer cerania, el único matiz es que mi formación académica y mi necesidad de expresión artística me hacen buscar todos los referentes simbólicos de una vasija de barro. Por el mismo proceso que el de la elaboración de una olla de barro pasan mis esculturas librando una batalla con el fuego, batalla en la que arcilla y el fuego pactan, dejando este último las huellas de una paz conseguida a través del combate. Estas huellas del fuego aportan enormes posibilidades significativas a cada pieza y, antes de ese aporte a la pieza misma, personalmente suman a mi proceso creativo un factor de expectación porque desconozco qué líneas, qué trazos, qué manchas dejará el fuego sobre la piel de la escultura.

Muy lejos de toda la especulación artística considero que lo mejor de esta etapa como creadora, como ser humano es la convivencia con las mujeres alfareras, conocer *in situ* sus labores, sus sueños, sus técnicas, sus anhelos ha ensanchado mi universo humano que, al fin y al cabo, es el más importante para emprender cualquier proceso artístico.



Glosario de términos

Afilar: Sacar brillo, bruñir

Ceranio: Gentilicio del habitante del barrio Cera.

Chacra: Alquería o granja, sembrío de maíz..

Chalina: Chal estrecho.

Cochura: Masa o porción que se ha amasado para cocer.
Calcinación de una carga mineral de azogue.

Cuy: Mamífero roedor parecido al conejo pero más pequeño, con orejas cortas, cola casi nula, tres dedos en las patas posteriores y cuatro en las anteriores.

Golpeado: Estirar la olla con ayuda de herramientas cóncavas y convexas.

Guagua: Porción de arcilla en forma de niño pequeño.

Marga: Roca más o menos dura, de color gris, compuesta principalmente de carbonato de cal y arcilla en proporciones iguales.

Pacchar: Golpear la base de la olla.



Bibliografía

- Álvarez Vidorreta, Fernando et alii. (1969). *La historia de los estilos*. (2a ed.). Barcelona: Grupo Editorial Ceac.
- Calvo Serraller, Francisco. (2001). *Arte contemporáneo*. Madrid: Taurus.
- Carrizosa Hernández, Silvia (comp.). (1999). *Cuerpo: Significaciones e imaginarios*. México: UAM Xochimilco.
- Castaño Gaviria, Ricardo Antonio (2008). *Cuerpo, trabajo y organización: la motricidad en la planta de cementos El Cairo de la empresa Argos S. A.* Medellín: Universidad de Antioquia.
- Cirlot, Juan Eduardo. (1972). *Arte del siglo XX*. Barcelona: Labor.
- Dondis, D. A. (1973). *La sintaxis de la imagen*. Madrid: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Ecker, Gisela, Brückner, Jutta (1986). *Estética feminista*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Eco, Umberto. (2002). *La definición del arte*. Barcelona: Destino.
- Eliade, Mircea. (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.
- Espinosa Fernandez de Córdoba y otros. (2009). *Historia del Ecuador*. Barcelona: Lexus Editorial
- Flores Martos, Juan Antonio. (1996). *Antropología de los sentidos*. Madrid: Editorial Celeste.
- Flynn, Tom. (2002). *El cuerpo en la escultura*. Madrid: Akal.
- Gombrich, E.H. (1997). *La historia del arte*. (16ª ed.). Nueva York: Phaidon.
- Gombrich, E.H. (2002). *La preferencia de lo primitivo*. Nueva York: Phaidon.
- Gómez Gómez, Gabriel Gonzalo. (1998). *La artesanía en la provincia de Loja*. Loja: CCE-Loja
- Gutiérrez, Ramón (coord.). (1995). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Ediciones Cátedra.

- Hallo, Wilson (comp.). (1981). *Imágenes del Ecuador en el siglo XIX*. Quito: Ediciones del Sol/Espasa-Calpe S.A.
- Kandinsky, Wassily. (1996). *Punto y línea sobre el plano: Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Madrid: Paidós.
- Levi-Strauss, Claude. (1985). *La alfarera celosa*. Barcelona: Paidós.
- López Chuchurra, Oswaldo (1971). *Estética de los elementos plásticos*. Barcelona: Labor.
- Martínez Rossi, Sandra. (2011). *La piel como superficie simbólica*. Madrid: FCE.
- Navarro Enríquez, José Gabriel. (2006). *La escultura en el Ecuador durante los siglos XVI, XVII y XVIII*. Quito: Trama Editorial.
- Parsons, Michael J. (2002). *Cómo entendemos el arte. Una perspectiva cognitiva-evolutiva de la experiencia estética*. Buenos Aires: Paidós.
- Plana, Ramón, Aracil, Miguel G. (2009). *Limpiezas y defensa mágica*. Bogotá: Ediciones Karma.
- Punín de Jiménez, Dolores. (2010), *La cerámica de cera*. (2ª ed.). Loja: Editorial UTPL.
- Ramos Centeno, Vicente. (2002). *Razón, historia y verdad*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Rodríguez Castello, Hernán. (1988). *El siglo XX de la artes visuales*. Guayaquil: Cosmos S. A.
- Segalen, M. (2005). *Ritos y rituales contemporáneos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sullivan, Edward J. (1996). *Arte Latinoamericano del siglo XX*. Madrid: Ediciones Nerea.
- VV. AA. (2004). *Umbral del arte en el Ecuador. Una mirada a los procesos de nuestra modernidad estética*. Guayaquil: Banco Central del Ecuador.
- Widenger, G. (1976). *Fenomenología de la religión*. Madrid: Ediciones Cristiandad.



ANEXO

Caracterización de materias primas

En este apartado se muestran los estudios de arcilla que se realizaron, en los laboratorios de CER-ART con la ayuda de la Ing. Química Gabriela Armijos, becaria de investigación del proyecto Cera.

El mencionado proyecto de investigación fue financiado por la Universidad Técnica Particular de Loja, durante los años 2010 y 2012, con una inversión de diez mil dólares, fue destinado a estudios de arcillas, nuevos diseños, promoción y marca del producto de las artesanas de Cera, ferias de productos y estudios de mercado. Fue ejecutado con la participación del siguiente personal: Eco. Diego Lara León Director, Lic. Paulina Salinas Coordinadora y Area de diseño, la Ing. Gabriela Armijos Becaria de Investigación y Lic. Mónica Fernández, Auxiliar. Estos estudios fueron tomados para reforzar esta investigación ya que es necesario conocer su composición y las características de las arcillas.

Para la caracterización de las materias primas y la pasta se realizaron análisis de humedad, densidad y retenidos en bruto de la arcilla, arena y tierra colorada y de la pasta tradicional preparada por las artesanas. Posteriormente se hicieron análisis de la plasticidad, de ley de oro, de resistencia a la compresión y de dureza de todos los materiales.

Con la pasta tradicional, se formaron placas de 10 cm. de largo por 5 cm. de ancho y un espesor de 0,5 cm., y se determinó la contracción al secado, a la quema y el porcentaje de absorción de agua. Finalmente se analizó el color en crudo y posteriormente la quema de las materias primas.



Arcilla (Tierra)



Arena



Tierra Colorada

Materias primas: arcilla de la mina, arena del río y tierra colorada

Fuente: Proyecto CERA

La arcilla de la mina del barrio de Cera es una sustancia mineral plástica, compuesta principalmente de silicatos de aluminio. La arcilla roja o terracota (denominada así por su color rojo tras la quema, debido a su alto contenido en hierro) es adecuada para cocer entre 900 y 1050° centígrados.

La arena o la pegmatita cumplen un papel fundamental en el proceso de transformación de los materiales dentro del horno. Actuando como fundente, le proporciona menor reducción y menor absorción de agua, más durabilidad y resistencia al fuego directo y a los cambios bruscos de temperatura. La principal característica de la tierra colorada es su color terracota fuerte, inconfundible, que se da debido a la presencia de minerales de latería, especialmente de hierro.

Esta arcilla es utilizada por las artesanas del barrio de Cera para la elaboración de sus tradicionales ollitas, gallinas, cazuelas, sapímas, cántaros y sartenes, todos ellos utensilios aptos para la preparación de los alimentos, ya sea en la hornilla de la cocina

o en leña. Son resistentes al fuego directo y, además de ello, no contienen ningún elemento químico en su composición.

Este tipo de cerámica utilitaria fue un elemento indispensable en los hogares, especialmente de economía popular, pero, debido a los cambios de hábitos alimenticios en nuestros días, actualmente ya no se utilizan, pues han sido remplazadas por las de metal (aluminio, hierro fundido, acero quirúrgico, etc.).

	Materia Prima		
	Arcilla	Arena	Tierra Colorada
Malla 120 (g)=	0.61	44.09	1.71
Malla 230 (g)=	0.12	36.49	0.18
Malla 325 (g)=	6.33	8.51	9.71
Total Retenidos (100g)=(g)	7.06	89.09	11.60
Humedad (%)=	10.10	1.70	5.30
Retenidos Real (%)=	7.85	90.63	12.25

Tabla 1. Fuente: Proyecto Cera. Laboratorio: CER-ART-UTPL

Materia Prima	P1 (Peso Inicial) g.	P2 (Peso final) g.	Humedad Hm (%)
Arcilla (tierra)	10.36	19.35	10.10
Arena	10.34	20.17	1.70
Tierra colorada	10.36	19.83	5.30

Tabla 2. Fuente: Proyecto Cera. Laboratorio: CER-ART-UTPL

Control de la Humedad

Es de vital importancia conocer el contenido de humedad de las materias primas para hacer las debidas correcciones en el pe saje. En el caso de las arcillas empleadas, debe hacerse lo más aproximadamente posible en su condición natural a fin de hacer el ajuste necesario para darles el contenido óptimo de agua.

Determinación de humedad

$$\%Hm = \left\{ \frac{[(Peso\ inicial\ P1\ g + 10g) - Peso\ final\ P2\ g]}{10} \right\} * 100\%$$

$$\%Hm_{Arcilla} = \left\{ \frac{[(10.36g + 10g) - 19.35g]}{10} \right\} * 100\% = 10.10\%$$

$$\%Hm_{Arena} = \left\{ \frac{[(10.34g + 10g) - 20.17g]}{10} \right\} * 100\% = 1.70\%$$

$$\%Hm_{Tierracolorada} = \left\{ \frac{[(10.36g + 10g) - 19.83g]}{10} \right\} * 100\% = 5.30\%$$

Control de la densidad de materias primas

Esta prueba es primordial porque permite verificar si la materia prima recién llegada es de similares características de las materias primas con las que se está trabajando normalmente y con las cuales se han obtenido buenos resultados. Asimismo es necesario para el reconocimiento de las materias primas.

Densidad de Materias Primas

Materia Prima	Densidad g/cm ³
Arcilla (tierra)	1.145
Arena	1.324
Tierra colorada	1.089

Tabla 3. Fuente: Proyecto Cera. Laboratorio: CER-ART-UTPL

Control de distribución granulométrica

La granulometría en bruto es importante para conocer cuan grueso es el material y nos da la idea de cuál de ellos puede ser usado como suspensión.

Otra razón para desarrollar la prueba es priorizar la molienda, es decir, introducir en el molino el material con grano grueso y luego materiales de grano fino, teniendo en cuenta la dureza del material. Esta prueba nos permite decir si el material tiene las mismas características que el material que se ha recibido

anteriormente y con el cual se han obtenido los resultados pre-establecidos.

La curva granulométrica en el material molido es un factor que nos ayuda a determinar el desgaste de los elementos moleadores. Si aparece un porcentaje de finos más elevado que en otras pruebas, nos indica que los elementos moleadores se han desgastado y que están produciendo más finos. Entonces será necesaria la reposición de una carga de elementos moleadores. Se recomienda tomar 100 gramos para realizar la prueba, la razón radica en que el resultado se nos da directamente en porcentaje.

Ensayos de pasta cera

La pasta de Cera que se utilizó para estas pruebas se encontraba almacenada en sacos. Para la misma se determinó la humedad.

Control de humedad

Determinación de la humedad

Materia Prima	P1 (Peso Inicial) g.	P2 (Peso final) g.	Humedad Hm (%)
Pasta	10.39	18.19	22.00

Tabla 4. Fuente: Proyecto Cera. Laboratorio: CER-ART-UTPL

$$\%Hm = \left\{ \frac{[(Peso\ inicial\ P1\ g + 10g) - Peso\ final\ P2\ g]}{10} \right\} * 100\%$$

$$\%Hm_{Pasta\ Cera} = \left\{ \frac{[(10.39g + 10g) - 18.19g]}{10} \right\} * 100\% = 22.00\%$$

Determinación de densidad

Para poder realizar esta prueba, se añadió agua a la pasta hasta conseguir una barbotina de características físicas similares a la de CER-ART. Luego se procedió a determinar nuevamente la humedad.

Determinación de la densidad de la barbotina

Materia Prima	Peso de la muestra (g)	Volumen de la Probeta cm ³	Densidad (g/cm ³)
Barbotina	131.76	100	1.317

	Materia Prima
	Barbotina
Malla 120 (g)=	9.38
Malla 230 (g)=	4.44
Malla 325 (g)=	1.44
Total Retenidos (100g)= (g)	15.26
Humedad (%)=	60.80
Retenidos Real (%)=	38.93

Tabla 5. Fuente: Proyecto Cera. Laboratorio: CER-ART-UTPL

$$d = \frac{\text{Peso de la muestra en la Probeta g}}{\text{volumen de la probeta cm}^3}$$

$$d_{\text{barbotina}} = \frac{131.76 \text{ g}}{100 \text{ cm}^3} = 1.3176 \frac{\text{g}}{\text{cm}^3}$$

Determinación de la humedad de la barbotina

Materia Prima	P1 (Peso Inicial) g.	P2 (Peso final) g.	Humedad Hm (%)
Barbotina	10.34	14.26	60.80

Tabla 6. Fuente: Proyecto Cera. Laboratorio: CER-ART-UTPL

Control en la elaboración y cocción de placas con la barbotina

Es importante tener los parámetros bien estructurados para obtener datos objetivos, caso contrario, de ser cambiados influirá en los resultados esperados. Las placas para las pruebas deberán tener dimensiones de 10 cm. de largo por 5 cm. de ancho y un espesor de 0,5 cm.

Control de contracción al secado y contracción a la quema

Antes de dosificar cualquier tipo de pasta o usar un material para determinado trabajo, es necesario conocer todas las características físicas y químicas; sólo así se podrá dosificar con criterio, limitando el empleo de algunos materiales en algunos casos. Los datos de la contracción, tanto al secado como después de quemado, nos dan la idea de cuan plástico o no puede ser un material.

Los siguientes resultados se obtuvieron de las placas formadas con la barbotina, que se preparó a partir de la pasta de las artesanas de Cera.

Determinación de % contracción al secado y a la quema

Tipo de Contracción	N° Placa	Longitud Inicial (mm)	Longitud Final (mm)	% Contracción
Contracción al secado	1	50.00	47.1	5.80
	2	50.00	47.5	5.00
	3	50.00	47.1	5.80
Contracción a la quema	1	47.1	46.6	1.06
	2	47.5	47.00	1.05
	3	47.1	46.3	1.70

Tabla 7. Fuente: Proyecto Cera. Laboratorio: CER-ART-UTPL

Control de Absorción de Agua

El grado de absorción de agua es una medida de la maduración de la pasta de arcilla cocida. Si existe una diferencia de calor marcada dentro del horno, se obtendrán también piezas cocidas con diferente grado de absorción de agua.

N° Placa	Peso Inicial (g)	Peso Final (g)	% Absorción
1	60.26	68.51	12.0
2	56.20	63.95	12.1
3	68.16	77.37	11.9
4	58.62	66.53	11.9
5	62.08	71.29	12.9

Tabla 8. Fuente: Proyecto Cera. Laboratorio: CER-ART-UTPL

Determinación de % de absorción de agua

Control de color

El color rojo se debe a un mayor contenido de óxidos e hidróxidos de hierro, que se logra en el momento de la fundición y se evidencia tras la quema. Actualmente, se están realizando pruebas a una temperatura de 1025⁰ centígrados.

Determinación de Humedad y Granulometría del material extraído de la mina

Determinación de humedad

Materia Prima	P1 (Peso Inicial) g.	P2 (Peso final) g.	Humedad Hm (%)
Arcilla (tierra)	10.35	18.89	14.60
Arena	10.37	20.19	1.80
Tierra colorada	10.39	19.10	19.10

Tabla 9. Fuente: Proyecto Cera. Laboratorio: CER-ART-UTPL

$$\%Hm = \left\{ \frac{[(\text{Peso inicial } P1 \text{ g} + 10\text{g}) - \text{Peso final } P2 \text{ g}]}{10} \right\} * 100\%$$

$$\%Hm \text{ Arcilla} = \left\{ \frac{[(10.35\text{g} + 10\text{g}) - 18.89\text{g}]}{10} \right\} * 100\% = 14.60\%$$

Nota. El mismo cálculo se realiza tanto para la arena como para la tierra colorada.

Determinación de Granulometría con 100 g. Plasticidad

El límite plástico es la cantidad de agua que contiene un material en el instante que pierde la plasticidad, este ensayo determina la cantidad de agua mínima requerida para hacer de la arcilla plástica trabajable; cuanto más agua se requiere para que la arcilla sea plástica, más fina de grano es probable que sea su estructura y, por tanto, más propensa a contraerse en el secado.

	Materia Prima		
	Arcilla	Arena	Tierra Colorada
Malla 120 (g)=	0.61	44.09	1.71
Malla 230 (g)=	0.12	36.49	0.18
Malla 325 (g)=	6.33	8.51	9.71
Total Retenidos (100g)=(g)	7.06	89.09	11.60
Humedad (%)=	14.60	1.80	19.10
Retenidos Real (%)=	8.27	90.72	14.34

Tabla 10. Fuente: Proyecto Cera. Laboratorio: CER-ART-UTPL

Mediante un seguimiento visual, entrevista directa y registro fotográfico se determinó el proceso de elaboración de la pasta tradicional utilizada por las artesanas de este sector.

Proceso de obtención de la pasta Cera

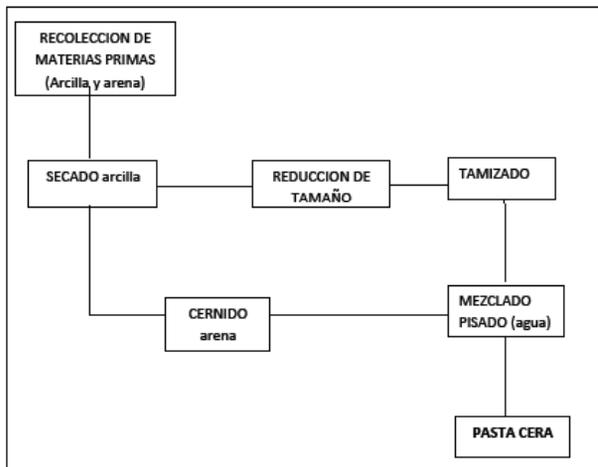


Tabla 11. Fuente: Proyecto Cera. Laboratorio: CER-ART-UTPL

Tiempo de recolección de MP y preparación de la pasta

PASTA TRADICIONAL		
Nro.	ETAPAS	TIEMPO
1	Recolección de materias primas (arcilla, arena y tierra colorada)	3 días
2	Recolección de paja, tierra adobe	4:30:00
3	Acondicionamiento: Secado	3 días
4	Acondicionamiento: Reducción de tamaño de la arcilla	3:00:00
5	Remojo de Arcilla	1 día
6	Cernido de Arena	0:30:00
7	Pisado del barro (mezcla de MP+ agua) y eliminación de piedras y raíces	6:00:00
8	Preparación de colorado	2:20:00
	Cantidad de pasta total obtenida	200 Kg.
	TOTAL	7 días, 16 horas, 20 min

Tabla 12. Fuente: Proyecto Cera. Laboratorio: CER-ART-UTPL

Color de la pasta cerámica después de la cochura a diferentes temperaturas		
Temperatura	Húmeda	Seca
650°C	205YR3/4	2,5YR5/4
	pardo rojizo oscuro	pardo rojizo
850°C	2,5YR4/4	2,5YR4/6
	pardo rojizo oscuro	Rojo
1,050°C	5YR4/6	5YR5/8
	rojo amarillento	rojo amarillento
1,250°C	10R3/2	10R3/3
	rojo oscuro	rojo oscuro

Tabla 13. Fuente: Proyecto Cera. Laboratorio: CER-ART-UTPL



REGISTRO FOTOGRÁFICO

El barro y la corporeidad. Manifestaciones y el sentir cultural de Loja



El barro y la corporeidad. Manifestaciones y el sentir cultural de Loja



El barro y la corporeidad. Manifestaciones y el sentir cultural de Loja



El barro y la corporeidad. Manifestaciones y el sentir cultural de Loja

