

HACIA UNA TIPOLOGÍA MORFOLÓGICA PARA INNOVAR EN EL DISEÑO DEL MOBILIARIO COLGANTE ARTESANAL VENEZOLANO

An approach to a morphological typology of Venezuelan
craft-hanging furniture, as a basis to innovate its design

Recibido: 13/07/2023
Aceptado: 01/12/2023

Johama Maldonado G. Universidad de Los Andes, Venezuela. johama.maldonado.academica@gmail.com
 <https://orcid.org/0009-0004-9865-9731>

Resumen:

En Venezuela, la producción industrial de objetos con base en la artesanía ha sido limitada, siendo el sector del diseño de mobiliario el que ha captado mayor interés por parte de algunas empresas del país. Si bien la artesanía de origen indígena ha sido estudiada desde perspectivas como la antropológica y la arqueológica, el presente artículo aborda el enfoque del diseño para exponer un estudio morfológico del mobiliario colgante artesanal más representativo de la cultura venezolana actual: la hamaca y la masaya. Basado en una amplia investigación bibliográfica y de campo, la tipología morfológica planteada valora las funciones prácticas y simbólicas de este tipo de objetos como una vía para innovar en su diseño, de modo que pueda generarse un producto industrial basado en el legado de su ancestro artesanal y que vincula al usuario contemporáneo con sus tradiciones.

Palabras clave: Diseño, artesanía, mobiliario colgante, hamaca, masaya, tipología morfológica, Venezuela.

Abstract:

In Venezuela, the industrial production of craft-based objects has been limited, being the furniture design area the one which catches more attention from some entrepreneurs in the country. Although indigenous-based crafts have been studied from several viewpoints like anthropology and archaeology, from a design perspective this article illustrates a morphological study of the most representative craft hanging furniture of contemporary Venezuelan culture: the hammock and the masaya. Based on extensive bibliographic and field research, the proposed morphological typology values the practical and symbolic functions of this type of objects as a way to innovate in their design, so that an industrial product can be generated based on the legacy of its artisanal ancestor and that links the contemporary user with their traditions.

Keywords: Design, craft, hanging furniture, hammock, Masaya, morphologic typology, Venezuela.

Introducción

Si bien desde los siglos XV y XVI se ha escrito sobre las culturas indígenas asentadas en el hoy territorio venezolano, no es sino a partir de la década de 1970 que el estudio de su mobiliario colgante comienza a revestir especial interés como tradición técnica en la comunidad de investigadores del país (Aretz, 1976; Sanoja y Vargas 1979). Sin embargo, su estudio como fuente de inspiración para innovar al desarrollar productos de diseño es prácticamente reciente. De hecho, muchas de las piezas inspiradas en él que se producen industrialmente presentan un diseño poco innovador que intenta copiar precisamente la estética del producto fabricado manualmente.

Indudablemente existe una relación de continuidad entre el pasado indígena y la cotidianidad actual del venezolano, y al examinar esos vínculos, se ingresa en la perenne relación que hay entre artesanía y diseño. Es posible concebir un diseño basado en el estudio e interpretación de la identidad cultural como vía para exponer el modo de vida de un país, forjando -en un mercado específico- la empatía propia de la relación objeto-usuario que ha perdurado en el tiempo y que representa para esos individuos parte íntegra de sus hábitos de vida. Es decir, los valores y creencias ideológicas generan rasgos particulares que permiten identificar y asociar ciertos productos con una determinada sociedad, y la determinación de esos rasgos identificativos puede con el tiempo consolidar una identidad nacional desde el producto del diseño. Asimismo, si una de las expresiones de la cultura es la artesanía, el diseñador puede asumir que las variantes que existen entre la forma material de los objetos artesanales, su uso y su significado, delinean la cultura y el modo de vida tanto de sus creadores como de sus usuarios, aún cuando la artesanía asuma cambios para adaptarse a los nuevos tiempos.

En la Venezuela de finales del siglo XX e inicios del XXI, la producción industrial de objetos con base en la artesanía ha sido bastante limitada, siendo el sector del diseño de mobiliario el que pareciera haber capitalizado la mayor atención a través de las interesantes exploraciones estéticas desarrolladas por empresas como “Amarillo” en el centro del país y “Casa Curuba” en Quíbor, estado Lara. Allí han cobrado vida atractivas propuestas de reinterpretación de elementos de origen indígena, colonial, tradicional y contemporáneo, elaboradas bajo procesos semi-industrializados, como la silla *Paleta Easy Rocker* (1986) del arquitecto Emile Vestuti, la mesa lateral *Piaroa* y el escaparate *Aguja* (1996) de los arquitectos Juan Carlos Láncara y Vicente Antonorsi, y el banco *Vera* (2003) del arquitecto y diseñador industrial Jorge Rivas (Pérez, 2006; Jiménez, 2004). Recientemente, egresados de la Escuela de Diseño Industrial de la Universidad de Los Andes (Mérida, Venezuela), agrupados en colectivos de diseños, han extendido la inspiración en lo artesanal hacia objetos como instrumentos musicales y juguetes. Ejemplos de ello son el *Banco-tambor* (2005) diseñado por el colectivo “Iguano” y *Arre!* (2010), un caballo-mecedora creado por la empresa “Un Ocho”.

En esta oportunidad, la interpretación de datos provenientes de registros escritos, junto a entrevistas a especialistas, consumidores y comerciantes de este tipo de objetos, y la observación directa de sus contextos de producción y consumo más relevantes a nivel nacional, ayudó a determinar las piezas de mobiliario artesanal que representan para el venezolano parte de sus costumbres e identidad cultural, cuyos parámetros de medición permitieran interpretar tanto el valor de uso del producto como su valor cultural. La hamaca resultó ser el objeto más representativo para el venezolano en general, siendo el artículo más vendido en las tiendas de artesanía, uno de los pocos mobiliarios autóctonos del país, y además el

más interesante a nivel de funcionamiento y configuración de todos los analizados. Pero ¿qué hace a la hamaca artesanal tan atractiva y significativa para la cultura venezolana pasada y actual?

Responder esta pregunta desencadenó una investigación bibliográfica y de campo que permitió el análisis del origen, conceptos, significados y estructura formal de la hamaca y otros objetos de función similar. Partiendo del texto de Fuentes y Hernández (1987), se planteó un análisis de su origen haciendo un estudio de concepción inverso, es decir, yendo del producto (resultado) a la planeación o generación del mismo, de manera de comprender el conjunto de factores que pudieron ser considerados por parte del individuo que originó la primera solución a la necesidad básica, generando con ello el concepto hamaca. Asimismo, se analizaron productos existentes en el mercado nacional haciéndose uso del método de inmersión, la aplicación de encuestas a una muestra poblacional (usuarios y residentes en las zonas del centro, oriente y occidente venezolano) y de entrevistas sostenidas con antropólogos y comerciantes especializados en el área de la artesanía venezolana. Sobre todo, el trabajo de campo evidenció la existencia de dos piezas distintivas del mobiliario colgante artesanal actual en el país (la hamaca y la masaya), recreadas en una amplia variedad que no ha sido hasta el momento clasificada morfológicamente.

En consecuencia, el presente artículo presenta una tipología morfológica de dicha clase de objetos, formulada al combinar lineamientos descriptivos usados en la Escuela de Diseño Industrial de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad de Los Andes (Mérida, Venezuela) para el desarrollo de productos cotidianos, con los usados por el Consejo Nacional de la Cultura de Venezuela (CONAC) para el levantamiento de información sobre objetos artesanales. Para su mejor comprensión,

el texto que se presenta a continuación se estructuró en tres apartados. En el primero se definen las piezas más representativas del mobiliario colgante artesanal existente en Venezuela; en el segundo se esbozan las funciones prácticas y simbólicas de dichas piezas y en el tercero se presenta una tipología morfológica de ellas. Finalmente, se concluye que los resultados de una investigación como la que aquí expuesta ofrece algunas pautas para generar un producto industrial basado en el legado de un producto artesanal, posibilitando la vinculación consciente del usuario contemporáneo con sus tradiciones.

1. Definición de las piezas más representativas del mobiliario colgante artesanal existente en Venezuela.

1.1. La «hamaca» o «chinchorro».

La hamaca es un lecho colgante de origen prehispánico, a manera de red de malla abierta, tejido con hilos de uno o varios colores, comúnmente de seda, algodón, fibras de pita -material extraído del henequén-¹, aunque hoy en día también se tejen con fibras sintéticas (nylon, poliéster) y hasta se hacen a partir de lienzos de tela. Su creación se atribuye a los grupos nativos pertenecientes a la cultura arahuaca del norte de Sudamérica, cuya área de influencia incluía los actuales territorios de Venezuela, Colombia, Brasil y las Guayanas. De ahí que la palabra “hamaca” provenga del taíno ‘*hamaká*’ (Gómez, 1995), lengua arahuaca de las Antillas. Empero, la difusión de su uso se debe a los primeros españoles llegados al continente americano. La primera descripción de este tipo de lecho por miembros de la cultura occidental parece datar de 1492, específicamente del diario de Cristóbal Colón, cuando en su segundo viaje hace mención a las hamacas tejidas en algodón por los indígenas de Santo Domingo (Delgado, 2001). Sería en el siglo XVI cuando el término hamaca aparece en diccionarios y relatos de

viajes a las tierras tropicales de las indias occidentales (Dibie, 1999).

Si bien no puede atribuirse una fecha exacta a su primigenia elaboración, su existencia en Venezuela podría remontarse a tres mil años, siendo asociada al cultivo del algodón en el país y a la conformación de una industria textil que incluía la producción de este tipo de objetos (González, 2011). En países como Nicaragua, Costa Rica, Panamá, República Dominicana, Puerto Rico, Perú, Venezuela y Colombia, la hamaca también se conoce como “chinchorro”, palabra derivada de la lengua quechua ‘*chunchull*’ que significa “tripas menudas”. Particularmente en Venezuela, se distingue el chinchorro de la hamaca “según el tipo de punto utilizado. Mientras que en el primero el tejido se hace abierto y elástico, en la segunda se teje una trama tupida como una tela...” (Fundación Bigott, 2017)

Los antropólogos que estudian tanto la artesanía nacional como las etnias venezolanas coinciden en afirmar que las hamacas, objetos colgantes generalmente destinados al descanso y el esparcimiento, deben considerarse como piezas de mobiliario distintivas de la sociedad venezolana por su carácter autóctono y uso difundido (Maldonado, 2006). Una de las conocidas ventajas de la hamaca sobre la cama es el rítmico balanceo que facilita la inducción del sueño. Pero quizás uno de los aspectos que hace la hamaca tan atractiva es la posibilidad que tiene el usuario de descansar sin reglas aparentes: aun cuando ésta propone una forma distinta de reposo y se adapta a la individualidad del sentarse o acostarse, no limita de forma rígida la interacción del usuario, lo que de alguna manera puede indicar libertad. Es en este sentido un contenedor flotante para el descanso, acogedor y reversible, de movimiento incesante, de alta versatilidad y ajustabilidad, donde el usuario puede sentarse y acostarse en distintas posiciones, así como graduar la altura a la que colgará este objeto.

Como se puede apreciar en la Figura 1, las hamacas se componen por cuatro partes elementales: La *cabuyera*, pieza superior formada por un conjunto de cuerdas de un largo variable, que terminan en forma de asa a manera de argolla. La cabecera, unida por un lado a la cabuyera y por otro al cuerpo, formada a partir de un conjunto de cordones trenzados tejidos a manera de una malla que se va atando a los hilos terminales de la urdimbre que conforma el cuerpo. El *cuerpo*, elemento central que define la diferencia entre chinchorro y hamaca (mientras que en el primero el cuerpo se teje con una trama abierta y elástica, ideal para zonas calurosas, en la hamaca la trama y urdimbre son tupidas o cerradas a manera de una tela que carece de elasticidad y transparencia, conveniente para entornos con vientos y/o temperaturas bajas). La *cenefa*, llamada también fleco o trapera, es una franja decorativa que cuelga de los orillos laterales, tejida con ganchillo o anudada formando una malla.

Aún cuando cada una de esas partes está claramente limitada morfológicamente para transmitir de la manera más franca la función para la que fueron ideadas, puede decirse que la composición formal de la hamaca es integral, es decir, cada una de sus partes está vinculada a la otra sin romper con criterios de armonía estética ni con la relación entre forma y función que priva entre sus partes. Así, se observa que en la cabuyera existen hendiduras que proponen al usuario la inserción de algún tipo de filamento que permita el anclaje de los extremos de la hamaca para colgarla o fijarla en un lugar alto, la longitud de los hilos de la cabuyera limita la distancia que separa al usuario del elemento donde se ancla o cuelga y le da al objeto mayor rango de apertura. Esto, sin eludir el ahorro de material y trabajo, ya que aún cuando se podría tejer el cuerpo directamente a partir de la cabecera, prefirieron incorporar la cabuyera como medida de ahorro en tiempo de trabajo invertido (ya que esa parte de la ha-

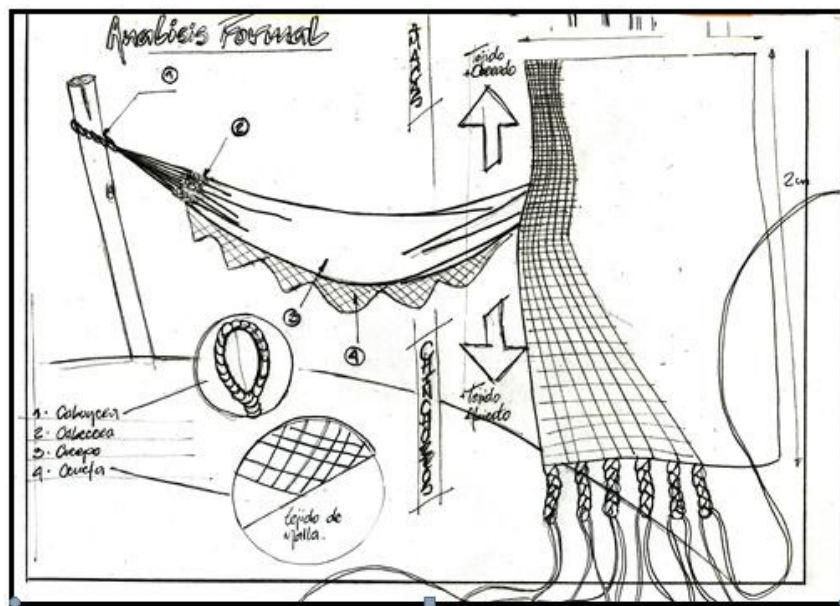


Figura 1. Partes de una hamaca.

Fuente: Elaborado por la autora.

maca nunca es aprovechada por el usuario). En cuanto a la cabecera, es un elemento que sirve como junta o unión de dos piezas -el cuerpo y la cabuyera-, sin ser un elemento añadido, si no formado a partir de los hilos del cuerpo. Al colgarse la hamaca, el cuerpo se puede apreciar como una suerte de nido plegado que invita al balanceo o al descanso. Su tejido puede ser abierto o cerrado, dependiendo esencialmente del clima: las hamacas elaboradas en la costa del país son de tejido muy abierto mientras que las que se elaboran en el occidente son de tejido mucho más cerrado. Por último, la cenefa no es un elemento esencial en la configuración de la hamaca, siendo utilizada como elemento distintivo de la zona de procedencia -zonas frías o con mucha brisa- al ser la única parte del objeto que es claramente visible por el espectador (por no plegarse como el cuerpo), además de ser usada para arroparse.

1.2. La «masaya».

Se trata de un asiento colgante utilizado para el descanso y el ocio, también a manera de red de malla abierta, tejido primitivamente con cabuya², aunque hoy en día también se tejen con fibras sintéticas y lienzos de tela. Es un objeto

que no pertenece a la artesanía tradicional venezolana, de origen latinoamericano, que nació posiblemente en un departamento de Nicaragua que posee el mismo nombre, donde empezó a confeccionarse en la década de 1950 en un barrio denominado San Juan, dentro de un taller de cabuya llamado "San Lázaro" (Revista Atrévete, 2013)

Como puede apreciarse en la Figura 2, la masaya se compone de cuatro partes claramente limitadas morfológicamente y acordes con la función para la que fueron pensadas, y al igual que en la hamaca o chinchorro, su composición formal es integral. Esas partes son: las *cabuyeras*, esta vez presente en dos juegos situados en los extremos laterales. De ellas pende el *asiento*, que es la tela donde el usuario se sienta. Esa tela se sujeta a un eje conformado por un listón de madera, que a su vez se sujeta al techo mediante un *elemento de anclaje* formado por una cabuya gruesa.

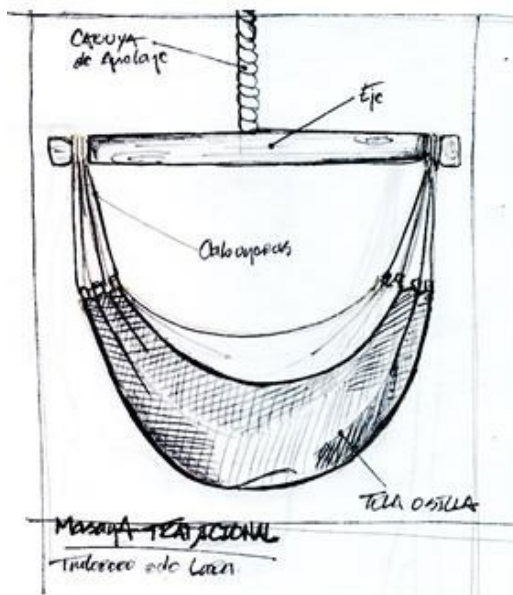


Figura 2. Partes de una Masaya tradicional.

Fuente: Elaborado por la autora.

2. Funciones prácticas y simbólicas de la hamaca y la masaya.

El intelectual venezolano Arturo Uslar Pietri (1983) expresaba que originalmente la hamaca, proveniente de la más remota y profunda América, fue el lecho del indio que pasó al mestizo criollo, cama y sillón del hombre del pueblo, y que llevaba consigo una filosofía de vida.

Investigaciones recientes apuntan hacia la idea de que, para los indígenas, el tejido no es sólo un oficio sino parte de sus hábitos diarios, de su representación o estatus, de su muerte y una forma de contar su historia por medio de símbolos que les ayudan a mantener sus tradiciones. Cada uno de los componentes de la trama de los tejidos indígenas son signos que generan códigos y constituyen un lenguaje entre ellos (Mattei y Henley, 1978). Como indica la antropóloga Lelia Delgado, la estética y simbolismo de los tejidos indígenas llevan a recorrer mitos y leyendas que explican los orígenes de la vida de seres ancestrales que trajeron al mundo esas artes del tejido (Delgado, 2001). Por ejemplo, a través del tejido los Wayuu expresan su visión cosmológica, su concepción estética, del tiempo y del espacio

(Romero, 2009), asociando específicamente el chinchorro y la hamaca a todo su ciclo de vida. Otras etnias en Latinoamérica como los indígenas Kogi de Colombia, asocian la hamaca con la placenta y su cabuquera con el cordón umbilical (Reichel-Dolmatoff, 1985), lo cual permite pensar que precisamente la serena quietud de la forma uterina de la hamaca, que al estar vacía se pliega en sí misma, invita a imprimirle volúmenes dinámicos con la acción corporal. En este sentido, el significado cultural que para estas sociedades posee la hamaca es elevado, ya que cada elemento que lo compone está claramente insertado en un discurso cuyo significado va más allá de la simple utilización. De hecho, es sorprendente la cantidad de usos que se le ha dado a la hamaca desde tiempos remotos.

La manera en que se almacena una hamaca -asemejando un rollo fácilmente transportable- y su modo de uso tan práctico, representa el modo de vida de esas sociedades nómadas para el cual que se creó. Algunos indígenas al cambiar de hábitat trasladaban sus pertenencias enrolladas dentro de la hamaca, como una especie de bolsa contenedora, y al momento de la caza o la recolección, llevaban dentro de ésta la cosecha o los productos alimenticios, lo que refuerza sus promesas de uso. Por ejemplo, los Yanomami la tejen con fibras de bejucos de manera muy sencilla, ya que es desechada al culminar su trabajo (Casa Alejo Zuluaga, 1999). Los guajiros utilizan la hamaca como elemento principal de mobiliario de sus palafitos (Aretz, 1976), y como mortaja enrollando al fallecido dentro para posteriormente enterrarlo (Stoinska, 2017). Ciertas etnias indígenas del delta del Orinoco tejen hamacas o chinchorros muy pequeños para usarlo como bolso para cargar a sus hijos en sus primeros meses de vida (Fuentes y Hernández, 1987), e incluso algunos indígenas venezolanos utilizan los chinchorros en ciertos ritos de iniciación a la pubertad, siendo el escenario desde donde la etnia anali-

za cada una de las pruebas que deberá superar el miembro que se está iniciando (Casa Alejo Zuluaga, 1999).

En Latinoamérica se le ha dado usos diversos como: cuna para niños menores de un año de edad (Maldonado, 2005); elemento de descanso para los conductores de camiones donde dicho conductor amarra la misma por debajo de su vehículo para dormir o descansar; mobiliario para barcos que se trasladan desde Venezuela a Brasil; herramienta de placer al servir de soporte para consumir el acto sexual (Torrealba, 2011); camilla para heridos y enfermos en los campos (Aretz, 1976); mobiliario para hospitales (en sustitución de camas clínicas en periodos de emergencia); elemento terapéutico para pacientes con problemas lumbares; red para pescar (Aretz, 1976) y como elemento decorativo.

La hamaca también representa su contexto cultural de procedencia: la técnica de fabricación actual relata la técnica empleada en el telar de cuatro palos de origen indígena, y cada región donde se realiza le imparte una estructura estético formal particular (las figuras de la trama, los colores empleados, la forma compositiva de cada uno de los símbolos narran la realidad y las creencias de cada etnia). Por su parte, si bien la masaya es morfológicamente diferente a la hamaca, representa en el mercado nacional un competidor directo de dicho producto por su similitud de uso: descanso y esparcimiento, dando al usuario en posición sedente la posibilidad de mecerse, así como practicar el acto sexual.

3. Tipología morfológica del mobiliario colgante artesanal existente en Venezuela.

Aquí la tipología morfológica, recurso muy utilizado tanto en el campo del diseño (sobre todo en el arquitectónico) como en el campo

arqueológico, hace referencia a un proceso que permitió reconocer, definir y clasificar piezas de mobiliario colgante elaboradas a mano en diversas regiones de Venezuela a lo largo de los siglos XX y XXI, en función de la descripción de los atributos o caracteres formales y estéticos más significativos que resultan de variables técnicas, contextuales y culturales.

La producción, distribución y consumo de hamacas y masayas se ha extendido a todas las regiones del país, adoptando en cada lugar una expresión propia que los caracteriza o identifica. Así, primeramente considerando el lugar de origen, y luego atendiendo a particularidades respecto a la existencia de todas o solo algunas partes constituyentes, el tamaño total, y diferencias en cuanto a las técnicas de fabricación o tejido (adecuadas a la tradición y a los materiales disponibles en cada región³), se propone que el mobiliario colgante artesanal existente en Venezuela puede clasificarse primeramente en tradicional y contemporáneo, cada una de ellas con sus respectivos tipos específicos.

3.1. El mobiliario colgante tradicional o autóctono: aquellos que pertenecen a la artesanía tradicional venezolana, cuya elaboración en este territorio es de larga data, algunas incluso anteriores a la llegada de los colonizadores españoles. Aunque a lo largo del territorio nacional puede apreciarse la producción y comercialización de hamacas y chinchorros, las zonas que se destacan por su capacidad productiva son Tintorero (Edo. Lara), Santa Ana y Tacarigua (Edo. Nueva Esparta), Aguasay (Edo. Monagas), Campo Lindo (Edo. Lara), Chichiriviche (Edo. Falcón) y La Guajira (Edo. Zulia). Esta tipología de mobiliario colgante está conformada por los siete tipos que se muestran a continuación:

3.1.1. La «Hamaca de Tintorero» (Edo. Lara)

Se encuentran en el mercado nacional en distintos tamaños: individual, matrimonial y King

(medidas tomadas de los tamaños estándar de los colchones industriales). Son elaboradas en algodón producido industrialmente en distintos colores, entre los que se encuentran: el rojo, naranja, negro, marrón, violeta, azul y verde, todos en distintas tonalidades. Son elaboradas en telares horizontales⁴ de dos pedales, con un tejido de punto cerrado, y la trama⁵ más común entre estas son los cuadros. En cuanto a su configuración, están constituidas por la cabuquera, la cabecera, el cuerpo y la traper, esta última tejida a mano a través de la técnica de ganchillo. Son las de mayor producción y difusión en el país, y las más vendidas a nivel nacional (Maldonado, 2005). El nivel de producción de Tintorero es bastante alto, existiendo aproximadamente cuarenta talleres en los que se pueden producir alrededor de diez hamacas diarias. (Figura 3)

3.1.2. La «Hamaca margariteña» (Edo. Nueva Esparta)

En la Vecindad, Isla de Margarita, son de larga tradición las hamacas blancas, listadas o de pintas, elaboradas por tejedoras que trabajan

principalmente por encargo (figura 4). En el mercado se encuentran en un solo tamaño (1,60m x 2,10m aprox.). Son elaboradas en algodón producido industrialmente en colores crudos o cremas, con algunos de los detalles de las traperas o “flecós” -como les llaman en Nueva Esparta- elaborados en colores como azul, amarillo y rojo. Su manufactura es completamente manual, realizada en telares verticales⁶ de cuatro palos. El tejido que presentan es de punto cerrado y la trama varía según los puntos del tejido, entre los que se encuentran el continuo, cairel y pata de ratón. En cuanto a su configuración, están constituidas por la cabuquera, la cabecera, el cuerpo y la traper. Esta última es una de las partes más vistosas de este tipo de hamaca, tejida a mano a través de la técnica de ganchillo, mostrando generalmente motivos como flores y nombres emblemáticos de la zona. Su proceso de producción es muy elaborado y el tiempo aproximado de realización de una pieza es de veintitrés días. (Maldonado, 2005)

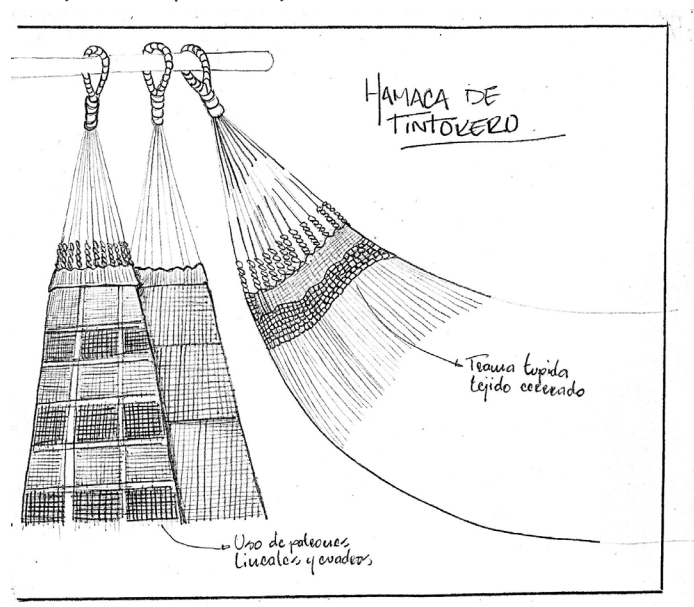


Figura 3. Hamaca de Tintorero.

Fuente: Elaborado por la autora.

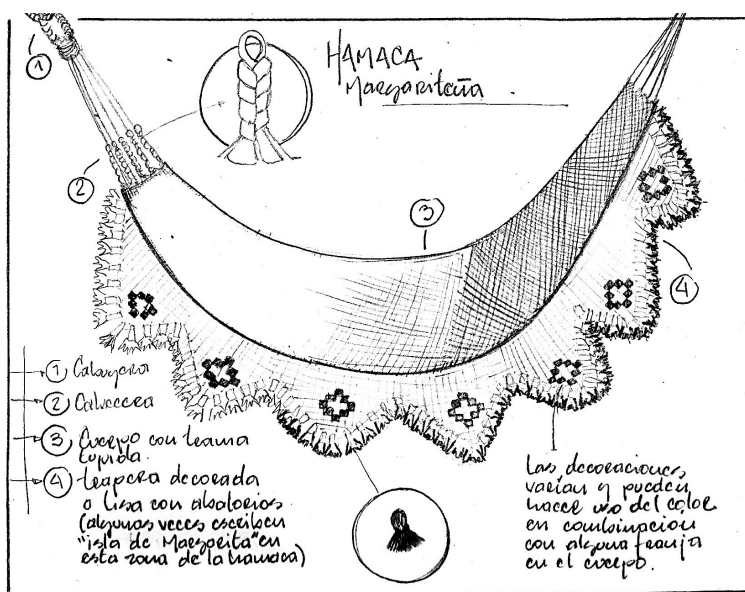


Figura 4. Hamaca margariteña.

Fuente: Elaborado por la autora.

3.1.3. La «Hamaca guajira» (Edo. Zulia)

Las elaboradas por las comunidades goajiras gozan de merecida fama, muy vistosas por sus adornos (Sanoja, 1960). En cuanto a tamaño, son bastante amplias y cómodas, aproximadamente 1,50m x 2,10m. Algunas son elaboradas en algodón producido industrialmente en distintos colores, entre los que se encuentran el rojo, naranja, negro, marrón, violeta, azul y verde, todos en distintas tonalidades, mientras que otras son elaboradas con fibras de moriche⁷ teñidas con tintes naturales. Su elaboración es completamente manual ayudado de un telar de bastidor o vertical de cuatro palos. El tejido que presentan es de punto cerrado y la trama más común son motivos de flores, rayas y figuras geométricas (rombos, triángulos, rectángulos, entre otros), presentando la composición más rica a nivel nacional (figura 5)). Están constituidas por la cabuyera, la cabecera, el cuerpo y la trapera, esta última tejida a mano a través de la técnica de ganchillo, muy llamativa y la más amplia en cuanto a dimensiones (en comparación con las hamacas de otras zonas del país). En la comunidad Wayuu, por cada integrante de la comunidad tejedora se realiza una hamaca mensual.

3.1.4. El «Chinchorro de Aguasay» (Edo. Monagas)

Elaborados con fibras de curagua⁸ cuya trama de cadenetas semeja un encaje. Las artesanas llaman a este proceso de tejido "pintar el chinchorro" (Sanoja y Vargas, 1979). Están constituidos por la cabuyera, la cabecera, el cuerpo y la trapera (figura 6). Su impecable color blanco torna a este chinchorro muy fresco, y los detalles de la trama del cuerpo y las traperas son bastante elaborados. La trapera es tejida a mano a través de la técnica de ganchillo, siendo una de las más vistosas a nivel nacional, generalmente con postizos o borlas de la misma curagua colgando en los extremos inferiores. Su manufactura es completamente manual, realizada en telares verticales de cuatro palos, con un tejido de punto cerrado cuya trama varía según los puntos del tejido (entre ellos se encuentran el continuo, cairel⁹ y pata de ratón). Esta comunidad de diez tejedores realiza entre cinco y siete chinchorros semanales. (Maldonado, 2006)

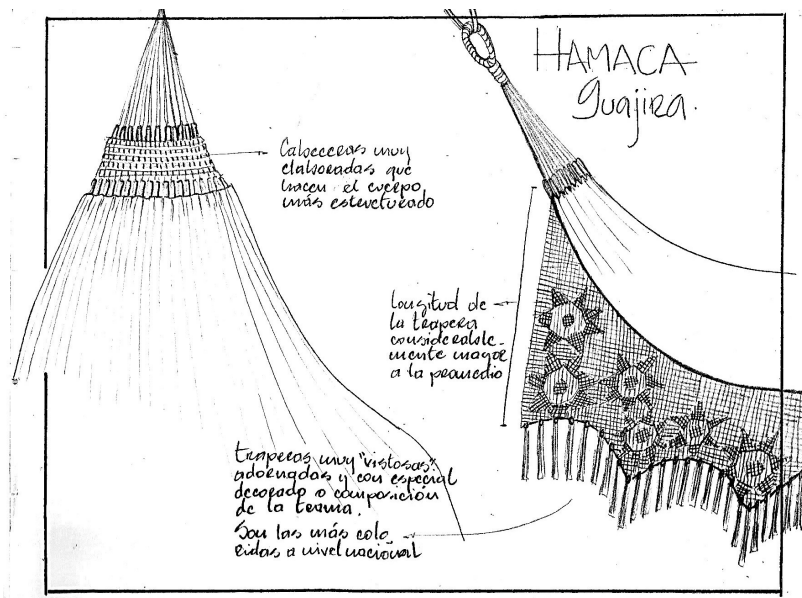


Figura 5. Hamaca guajira.

Fuente: Elaborado por la autora.

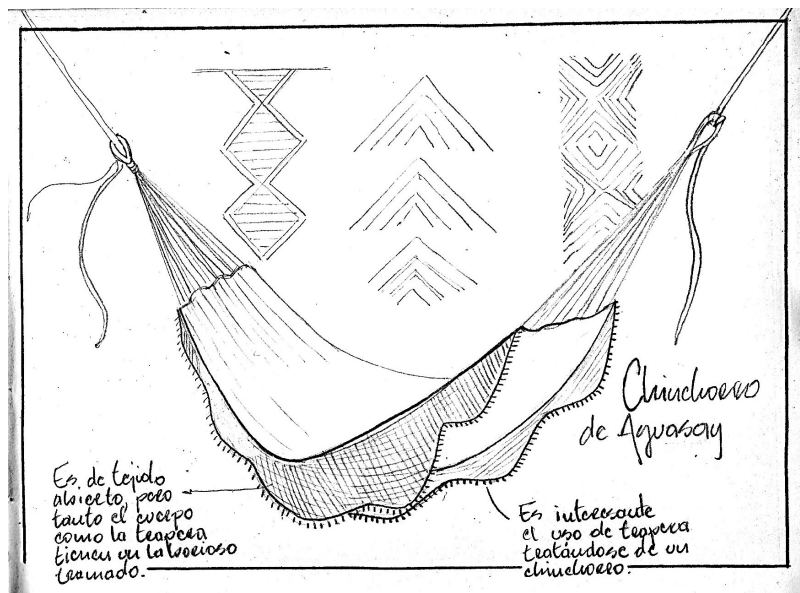


Figura 6. Chinchorro de Aguasay.

Fuente: Elaborado por la autora.

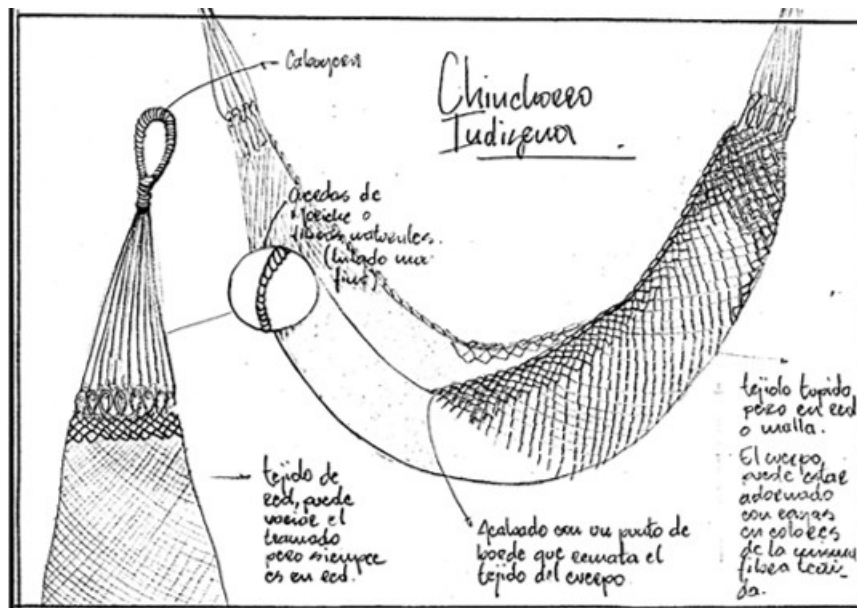


Figura 7. Chinchorro indígena de Anzoátegui y Bolívar.

Fuente: Elaborado por la autora.

3.1.5. El «Chinchorro indígena» de los estados Anzoátegui y Bolívar.

Es elaborado en fibras vegetales especialmente de moriche, siendo tan frecuente el uso de esta planta que con su nombre "moriche" se conoce al chinchorro mismo (Fuentes y Hernández, 1987; López, 2005). Generalmente se presenta en los colores propios del vegetal, aunque en algunos casos los hilos de la trama son teñidos con colorantes naturales sacados de semillas, siendo el naranja, amarillo y verde los más empleados. Su manufactura es completamente manual, realizada en telares verticales de cuatro palos. Su tejido es de punto abierto y normalmente la trama simula una malla o red, aunque puede variar según los puntos del tejido. En cuanto a su configuración, están constituidos por la cabuyera, la cabecera y el cuerpo, es decir, carecen de traperas. Este tipo de chinchorro es el más emblemático a nivel nacional (figura 7).

3.1.6. El «Chinchorro tradicional» de numerosas comunidades del Oriente venezolano, el Edo. Lara, los Llanos y la región Noroccidental.

Los chinchorros de algodón y nylon que se fabrican en estas zonas son muy demandados por su frescura y durabilidad (Fuentes y Hernández, 1987). Otros chinchorros renombrados son los que se hacen de la fibra del cucuy¹⁰, en Sicuá, Edo. Lara, conocidos como «chinchorros de Hipopo», pero su tejido a decaído por lo difícil que resulta la obtención de materia prima. También son reconocidos los que fabrican los integrantes de algunas etnias amazónicas en el Delta, los cuales mantienen esencialmente las características tradicionales (Sanoja y Vargas, 1979). Con dimensiones de 1,50m x 2,10m, son elaborados en variedad de colores, entre los que destacan el azul, amarillo, rojo, verde y violeta. Su manufactura es completamente manual, realizada en telares verticales de cuatro palos, presentando un tejido de punto abierto y trama tejida en forma de red (figura 8). En cuanto a su configuración, están constituidos por la cabuyera, la cabecera y el cuerpo, desprovistos de traperas. En Campo Lindo, Edo. Lara, se produce gran cantidad de chinchorros, y sus artesanos pueden tejer de forma individual un chinchorro cada cuatro días.

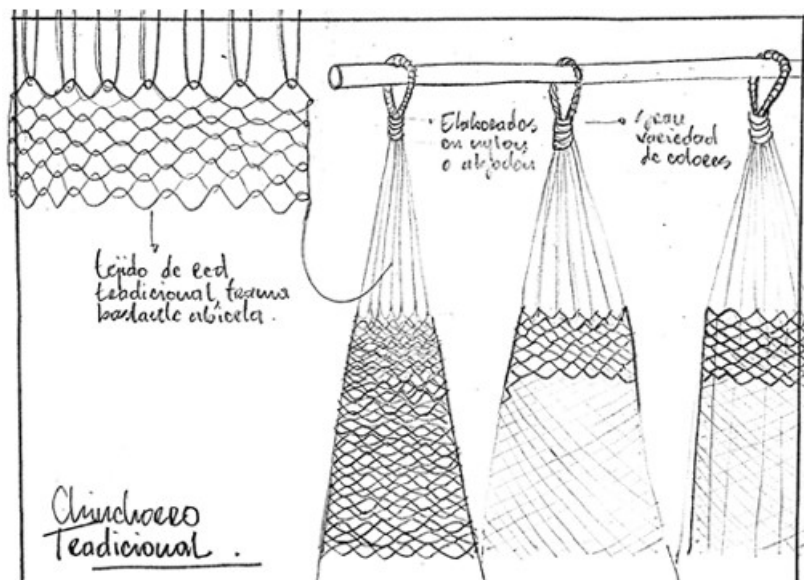


Figura 8. Chinchorro tradicional de numerosas comunidades del Oriente venezolano, del Edo. Lara, los Llanos y la región Noroccidental.

Fuente: Elaborado por la autora.

3.1.7. La «Hamaca Campechana» (Los Llanos venezolanos)

Utilizada en los Llanos desde hace casi doscientos años. La pieza completa se corta haciendo como una red y uno se acuesta ahí para reposar (Fuentes y Hernández, 1987). Según Mariela Nieves, una artesana nacida en la ciudad de Achaguas, del Edo. Barinas, las mejores son las que poseen 17 cabuyeras, ya que es la única que sirve como 'contra' para espantar los malos espíritus. Sus dimensiones son 1,40m x 2,0m. Son elaboradas en cuero de res, sin acabados superficiales aparentes. Su manufactura es completamente manual, sin ayuda de telar, ya que es tejida como una red, aunque en algunos casos no son tejidas sino cortadas las hendiduras que conforman el cuerpo. Presentan un tejido tanto abierto como cerrado. En cuanto a su configuración, están constituidas por la cabuyera, la cabecera y el cuerpo, sin la trapeza (figura 9). Generalmente pueden presentar cambios en la forma de las cabeceras, algunas unidas por una pieza de cuero remachada al cuerpo y otras simplemente con nudos.

3.2. El mobiliario colgante contemporáneo:

comprende tres tipos de piezas que no son autóctonas de Venezuela, pero que se encuentran dentro de la artesanía contemporánea venezolana desde hace veinte o treinta años aproximadamente, por lo cual artesanos, comerciantes e incluso usuarios están familiarizados con ellas. Estos tipos son:

3.2.1. La «Hamaca Perezosa»:

Su existencia dentro de la artesanía venezolana no alcanza los 30 años. Es realizada artesanalmente, y sus dimensiones son 1,40m x 1,50m. Está conformada por dos juegos de cabuyeras en los extremos laterales (figura 10). Se estructura por un material de relleno (espuma gris o azul), y es extensible: mientras esta plegada funciona como silla y al desplegarla sirve de cama. Esta pieza es elaborada en su mayor parte con técnicas de confección artesanal: la tela es elaborada en algodón producido industrialmente, en telares horizontales de dos pedales, cuyo tejido es de punto cerrado y la trama más común son los cuadros. Por otra parte, su material de relleno es de origen industrial. Se consigue en variedad de colores, destacando el rojo, naranja, negro, marrón, violeta, azul

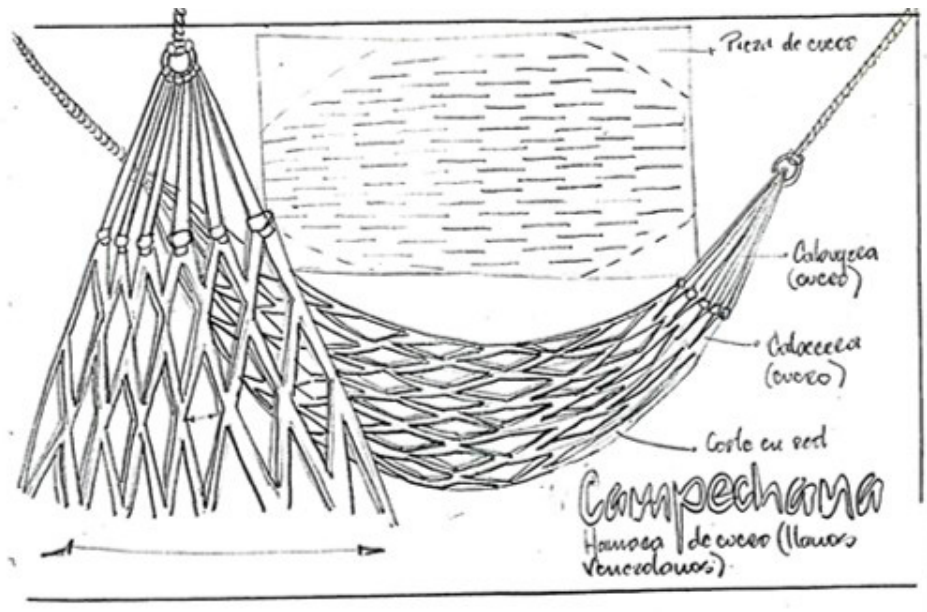


Figura 9. Hamaca Campechana.

Fuente: Elaborado por la autora.

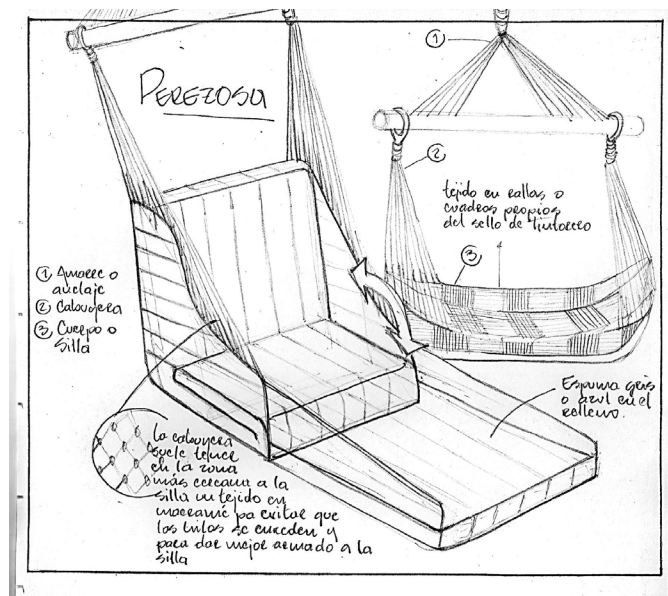


Figura 10. Hamaca Perezosa.

Elaborado por la autora.

3.2.2. La «Masaya tradicional».

Su existencia dentro de la artesanía venezolana no supera los treinta años. Sus dimensiones son 1,40m x 0,80m. Está conformada por dos juegos de cabuyeras en los extremos laterales, de las cuales pende la tela donde el usuario se sienta, sujeta a su vez a un listón de madera que es anclado del techo (figura 11). Es elaborada con algodón producido industrialmente en

en telares horizontales de dos pedales. El tejido que presenta es de punto cerrado y la trama más común son los cuadros. Se consigue en variedad de colores, entre ellos rojo, naranja, negro, marrón, violeta, azul y verde, todos en distintas tonalidades.

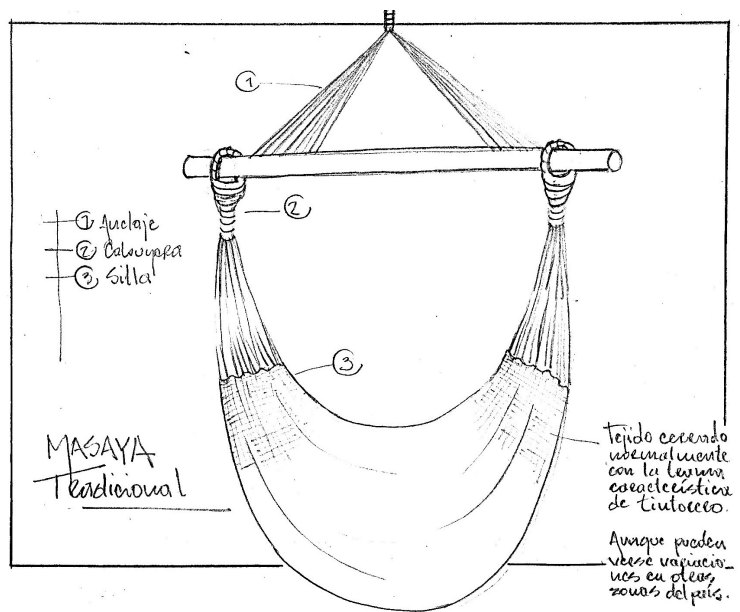


Figura 11. Masaya tradicional.

Fuente: Elaborado por la autora.

3.2.3. La «Masaya Erótica»

Es una interpretación nacional de la Masaya, elaborada artesanalmente, cuya existencia dentro de la artesanía venezolana no alcanza los veinte años. Sus dimensiones son 1,40m x 0,80m. Está conformada por dos juegos de cabuyeras en los extremos laterales, de las cuales pende una tela donde el usuario se sienta, sujeta a un listón de madera anclado del techo. Posee unos agujeros o cortes en la tela y dos tiras de tela que sirven de zona de agarre, en cuya parte inferior se ubican unas ranuras para posar los pies, todo esto para proporcionar a la pareja comodidad al momento del acto sexual (figura 12). Son elaboradas con algodón producido industrialmente, en telares horizontales de dos pedales. El tejido que presenta es de punto cerrado y la trama más común son los cuadros. Se consigue en variedad de colores, entre los que destacan rojo, naranja, negro, marrón, violeta, azul y verde, todos en distintas tonalidades.

Finalmente, al comparar todos los tipos de mobiliario colgante hasta aquí expuestos se puede apreciar que mientras las formas de las piezas

tradicionales o autóctonas varían sutilmente entre sus diversos tipos, las piezas contemporáneas presentan tipos de formas radicalmente diferentes, a pesar de que ambos tipos de piezas sirven para satisfacer las mismas funciones prácticas.

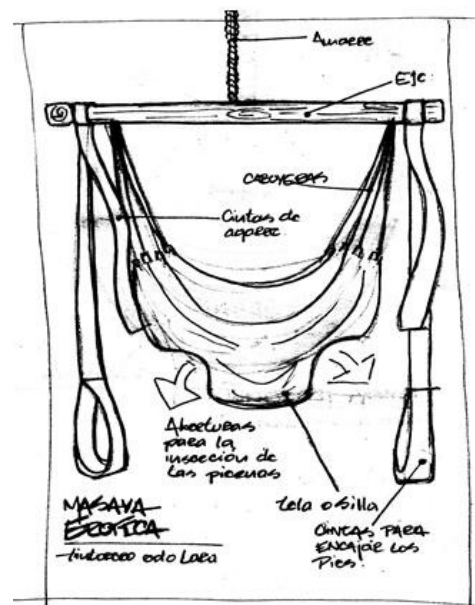


Figura 12. Masaya erótica.

Fuente: Elaborado por la autora.

Conclusiones

El mobiliario artesanal, especialmente la hamaca, es uno de los elementos de la cultura material venezolana más difundidos a nivel nacional, lo que lo hace identificador del país y no de una de alguna región suya en particular.

Al acudir al contexto de comercialización de artesanías se manifiesta claramente la presencia de un nicho de mercado bastante amplio para el diseño industrial, donde la intención no es competir con el sector artesanal sino explotar los valores de identidad presentes en este tipo de objetos. En este sentido, desde el campo del diseño se puede formar un vínculo entre lo tradicional-autóctono y lo contemporáneo, generando un producto industrial basado en el legado formal y funcional de un producto artesanal, al tiempo que vincula al usuario contemporáneo con sus tradiciones. Pero para ello, el diseñador debe desarrollar una sensibilidad especial hacia la apreciación del producto artesanal, estudiando la razón detrás de sus formas tradicionales y contemporáneas, unida a los cambios o permanencia de sus materiales de origen y técnicas de fabricación.

De este modo, el diseñador puede conscientemente asociar técnicas, materiales y formas a las funciones prácticas y simbólicas que se inscriben en cada parte constitutiva de un objeto, en este caso lechos colgantes que llevan imbricado en la franqueza de sus formas -aparentemente sencillas- un complejo cúmulo de conocimientos ancestrales, gracias a las manos hábiles del artesano venezolano de ayer y de hoy.

Notas

1 El henequén es una planta agave de pencas en forma de pirámide, con espinas, de cuyas hojas se sustrae el hilo.

2 La cabuya es una fibra extraída del agave sisal, que se usa para la confección de hilos de gran resistencia.

3 Como materia prima se utiliza variedad de plantas dis-

ponibles según factores climáticos de cada región, permitiendo incluso la identificación de una pieza artesanal a partir de su material predominante

4 Para realizar una hamaca en un telar horizontal: (1) se comienza por el urdido de la tela al hacer girar un esqueleto de madera o metal que va siendo abrazado por el hilo. Con una cuña o paleta de madera se marcan las intersecciones de los hilos, ajustándolas para que no se enreden o se deshaga el urdido. Luego se desmonta el urdido del esqueleto, girando la tela en el sentido opuesto al que fue montada en el urdidor, mientras la persona que lo hace va anudando el conjunto de hilos para llevarlos en orden al telar. (2) Es allí donde se montará la tela, que comprende lo que llaman repasar después de ordenar los hilos de la urdimbre uno al lado del otro. A lo largo de tubo del telar van anudando los que están montando con otros que atraviesan los peines. En este momento la urdimbre ya está preparada. Simultáneamente otras personas se encargan de preparar cañuelas que servirán para tejer la trama. (3) Se procede a tejer la trama, cuando el tejedor coloca sobre su tejido un eje de madera o metal al que llaman guía, que tiene la medida exacta de la pieza. En los extremos tiene unos ejes -generalmente clavos- que se anclan en el tejido, lo que permite que la pieza no pierda uniformidad en su longitud, ayudando también a la tensión de la trama. Otro elemento inmerso en el proceso de tejido de la pieza es el uso de una especie de delantales de tela artesanal que se coloca el tejedor, a los que llaman mapurites, para evitar ensuciar la pieza, ya que absorbe el sudor del tejedor. (4) A continuación se procede a cortar la urdimbre y finalmente a darle el acabado a la pieza realizando nudos para asegurar los hilos de la urdimbre, y de requerirlo, la pieza es llevada a una fase de confección donde se realizan algunas costuras. (5) Bien sea a mano o a máquina, en algunas oportunidades se colocan los postizos que amerite, o como en el caso de la hamaca con la trapería, estos generalmente son realizados en ganchillo y se añaden a la pieza con esta misma técnica.

5 Se define trama como el conjunto de hilos que, cruzados y enlazados con los de la urdimbre, forman una tela.

6 Para realizar una hamaca en un telar vertical, se monta la urdimbre en el telar de cuatro palos y sobre él se va tejiendo la trama manualmente. Con la ayuda de unas paletas el artesano va ciñendo los puntos hasta obtener un perfecto tejido cerrado. El proceso es el mismo para los chinchorros, solo que no se ciñe el punto.

7 El moriche (nombre científico 'Mauritia flexuosa') es una planta de la América intertropical, de la familia de las palmas, con tronco liso, recto, de unos ocho decímetros

de diámetro y gran elevación; hojas con pecíolos muy largos y hojuelas grandes y crespas, espádice de dos a tres metros, y fruto en baya aovada, algo mayor que un huevo de gallina. Del tronco se saca un licor azucarado potable y una fécula alimenticia, y de la corteza se hacen cuerdas muy fuertes que son empleadas en la elaboración de diversos tejidos artesanales (cestería, hamacas, chinchorros, entre otras)

8 Curagua (nombre científico Bromelia) es una planta de maíz de grano muy duro y hojas dentadas, cuya fibra textil resultante es muy resistente.

9 Cairel es un tipo de tejido en forma de "v", con que aseguran los hilos del tendido.

10 El cucuy es un árbol silvestre que alcanza unos diez metros de altura, con hojas lanceoladas, ondeadas y lampiñas, fruto del tamaño de la aceituna, y madera muy dura que se emplea en las construcciones.

Referencias

- Aretz, I. (1976). *Manual De Folklore Venezolano*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila.
- Atrévete (2013). Hamacas de Masaya. [Documento en línea] Disponible: <https://revistaatreveteyexplora.blogspot.com/2013/11/hamacas-de-masaya.html> [Consulta: 2019, febrero 13]
- Casa Alejo Zuluaga (1999). *Hamacas y Chinchorros, Tejidos Venezolanos*. Caracas, Venezuela: Fundación Polar.
- Delgado, L. (2001). *Hamacas y Chinchorros Venezolanos*. Caracas, Venezuela: Fundación Polar, Casa Alejo Zuluaga. Serie Exposición 11, Catálogo 11, pp. 1-6.
- Dibie, P. (1999). *Etnología de la alcoba. El dormitorio y la gran aventura del reposo de los hombres*. 2da edición. Barcelona, España: Gedisa.
- Fuentes, C. y Hernández, D. (1987). *Tejido de Venezuela*. Caracas, Venezuela: Consejo Nacional de la Cultura / Ministerio de la Secretaría de la Presidencia.
- Fundación Bigott (2017) Hamacas y chinchorros. [Documento en línea] Disponible: <http://www.fundacion-bigott.org/hamacas-y-chinchorros/> [Consulta: 2019, abril 19]
- Gómez de Silva, G. (1995). *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. México DF, México: Fondo de Cultura Económica.
- González, E. (2011). Lo Indígena Nuestro de cada día. [Documento en línea] Disponible: <https://ciscuve.org/web/wp-content/uploads/2011/11/10.-Gonz%C3%A1lez-Ordosgoitti-Enrique-Al%C3%AD-Lo-Ind%C3%A9gena-nuestro-de-cada-d%C3%ADa.pdf> [Consulta: 2019, febrero 13]
- Jiménez, M. (2004). *Maderas de Jorge Rivas. Innovación en la tradición 1998-2004* [Catálogo de exposición]. Caracas: Fundación Polar.
- López, A. (ed.) (2005). *Atlas de Tradiciones Venezolanas*. 3ra edición. Caracas, Venezuela: El Nacional y Fundación Bigott.
- Maldonado, J. (2006). *Amawapa. Diseño de hamaca en base a los hábitos y costumbres del venezolano: usuarios contemporáneos*. Proyecto de Grado no publicado. Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes, Facultad de Arquitectura y Diseño, Escuela de Diseño Industrial.
- Maldonado, J. (2005). *Tejidos Artesanales Venezolanos*. Informe no publicado, elaborado para el Proyecto "Profesionalización del Artesano, programa de formación, capacitación y sensibilización para el desarrollo del talento artesanal". Dirección Sectorial Regional De Artesanías del CONAC. Caracas, Venezuela: Concejo Nacional De La Cultura.
- Mattei, M. y Henley, P. (1978). *Wapa*. Caracas, Venezuela: Litografía Tricolor.
- Pérez, E. (2006). *Objetos cotidianos. Diseño y fabricación en Venezuela* [Catálogo de exposición]. Caracas, Venezuela: Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Diez / Fundación Museos Nacionales.
- Reichel-Dolmatoff, G. (1985). *Los Kogi*. Bogotá, Colombia: Procultura.
- Romero, C. (2009). *El textil Wayuu como medio expresivo en una propuesta plástica personal*. Trabajo de Grado. Maracaibo, Venezuela: Universidad del Zulia, Facultad Experimental de Arte, Escuela de Artes Plásticas.
- Sanoja, M. (1987). *Ideas sobre el origen de la Nación Venezolana. Discurso de su ingreso a la Academia Nacional de la Historia*. [Documento en línea] Disponible: <http://anh-venezuela.org.ve/sites/default/files/discursos/dis00072.pdf> [Consulta: 2019, abril 18]
- Sanoja, M. (1960). Notas sobre los telares y las técnicas de tejidos de los indios guajiros –Venezuela. *Revista Económica y Ciencias Sociales*, Año X, No. 3.

- Sanoja, M. y Vargas, I. (1979). *Antiguas formaciones y modos de producción venezolanos*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores.
- Stoinska, I. (2017). Del sueño a la eternidad. Ritos funerarios en la Guajira venezolana. *Etnografia. Praktyki, Teorie, Doswiadczenia*, número 3, pp. 155-189.
- Torrealba, C. (2011). *Chinchorrosutra*. 2da edición. Caracas, Venezuela: Editorial CEC.
- Uslar, A. (1983). *Bolívar hoy*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores.