

Monografía: De la artesanía cesterera cubana. Una familia de cesteros: Los Orihuela. Una aproximación antropológica urbana de divulgación I.

Autor: Dr. Jorge D. Ortega Suárez

DEDICATORIA

A los humildes, laboriosos y anónimos tejedores de Islas Canarias, que murieron entre nosotros sin saber que eran MAESTROS CESTEROS.

De la Familia Orihuela:

A Restituto, *el que aprendió solo y enseñó a todos*, el MAESTRO DE LA CESTERÍA FUERTE, pequeño roble que luchó a brazo partido con la vida, siempre en pos de una esquiva felicidad.

A José Ramón, el MAESTRO DE LA BELLEZA, el mago de la estética insuperable, de tan sobrado aliento artístico, como tan carente del aliento vital que nos privó de su finísimo arte por más tiempo.

A Lázaro, el MAESTRO VERSÁTIL (panadero, dulcero, albañil, carpintero..., pero siempre cestero), el benjamín, cuya hora final se adelantó por la tristeza inconsolable por las pérdidas de sus mayores.

A Lila, cesterera, la MAESTRA DEL RELEVO, ya multigeneracional: esposo, hijos, nietos. Gracias, Lila, por producir tan buenos cesteros y cestos.

A Luis, el MAESTRO DE LA CREATIVIDAD, el luchador más tenaz por una cestería reconocida, diversa, renovada, bella y digna. En sus juveniles 75, propondrá quizás, en el nuevo milenio que se abre, su diseño de nave espacial de guaniquique y caña. ¿El combustible de la nave?... ¡cubanísimo ron!

Introducción

Llamado comúnmente cestería, este arte popular hace mucho que no cabe en la estrechez de esa denominación original, pues con esas fibras se tejen hoy diversidad de bellos objetos del más variado uso. No obstante, la tradición ha impuesto el nombre y, si los Maestros de este arte se declararon y declaran orgullosamente cesteros, entonces no hay más discusión: este trabajo es sobre cestería y cesteros.

La importancia de este texto está no sólo en dependencia de la del tema al que se dedica, sino en su intención de aportar al rescate y desarrollo de un arte popular de valioso legado a la cultura e identidad nacionales: el tejido de objetos con fibras vegetales.

En primer lugar, con estas líneas se ha tratado de llenar un vacío informativo sobre los orígenes del arte cestero en Cuba, incluida la referencia a los primeros Maestros que lo trajeron desde las Islas Canarias, formando parte de la gran oleada migratoria de isleños que arribó a Cuba, a partir del comienzo de las dos últimas dos décadas del siglo XIX.

En segundo, ante la escasez de fuentes impresas sobre el asunto – en su historia y actualidad – dentro del contexto cubano; se ha comenzado la reconstrucción de tal historia a partir de los testimonios de las fuentes orales: tejedores que residen en la ciudad de Matanzas y su barrio periférico de Guanábana, una de las plazas fuertes de la cestería en el país. Era urgente iniciar la interpelación de los testimoniados, algunos de ellos hijos de los Maestros de Canarias, dada la edad avanzada de muchos de ellos, cuyas vivencias corren el riesgo de perderse.

En tercero, es necesario que se conozcan los avatares de la cestería y de los cesteros, en la dura realidad que les tocó vivir a estos en la etapa fundacional de este arte en Cuba, caracterizada por la gran precariedad económica derivada de su humildísima extracción social.

En cuarto, se ha hecho énfasis, en este trabajo, en el abordaje de las interioridades de la cestería vernácula, especialmente del difícil y fatigoso proceso de localización, selección, beneficio, conservación y tejido de las fibras vegetales; que no se devela ni se imagina siquiera en el impacto estético que produce, en el observador, el bello producto terminado. Al igual que un iceberg, debajo de lo que se ve hay un volumen mayor, en este caso, de trabajo artesanal del cestero, tan duro como diversificado.

En quinto, insistir en que la formación del relevo cestero depende de la dignificación de ese arte, de la divulgación de sus mayores logros y de la experiencia de sus protagonistas; garantes de que no haya ruptura y sí la continuidad generacional necesaria, para que el arte de los cesteros no sólo sobreviva sino que se desarrolle más.

En sexto, se llama la atención sobre la alerta ecológica lanzada por los viejos cesteros ante la depredación y riesgos de desaparición de las especies vegetales que constituyen, como materia prima, el soporte material vivo de la cestería.

En séptimo, hay muchos cesteros en Cuba que tejen en varios lugares del país. Todos ellos, dignos del mayor encomio por su abnegada labor. Empero, ha sido imposible para los autores abarcar a toda la cestería vernácula como objeto de estudio, pues ello demanda una disposición, a corto plazo, de tiempo y de una logística fuera del alcance de los autores. Como paliativo, al menos se tuvo el cuidado de seleccionar como objeto de estudio a los

cesteros de Matanzas-Guanábana, integrantes de una de las comunidades más nutridas de talento, que figura entre las estéticamente más destacadas, productivas y socialmente reconocidas. Luego entonces, los que esto escriben desean que, pese a las particularizaciones locales que este texto necesariamente hace, todos y cada uno de los cesteros del país, por así merecerlo, se sientan representados en este trabajo.

Dentro de esa comunidad matancera, por derecho propio, los autores consideran que deben tener particular destaque la Familia Orihuela, insignia de la cestería cubana por:

- El cultivo del arte cestero durante mucho decenios.
- La cantidad de miembros de ella dedicados a tejer.
- Su celo en tratar de lograr la formación – con éxito – de un relevo generacional cestero, integrado por parientes (descendientes consanguíneos directos, colaterales y no consanguíneos).
- La excelencia de sus productos, resultado del perfeccionamiento del arte y de un duro proceso evaluativo de control familiar de la calidad, basados en el más exquisito respeto al cliente nacional o extranjero al que va destinado el fruto de sus manos.
- Ser la responsable fundamental de la salida exitosa de la cestería cubana al mundo, especialmente a través de la figura del Maestro Luis Orihuela Sánchez, muy creativo cestero e incansable promotor cultural de este arte por más de tres decenios.

Los autores desean agradecer a un nutrido grupo de personas que cooperaron decisivamente en la realización de este trabajo.

A los informantes, la mayoría de ellos viejos Maestros cesteros y sus descendientes que aportaron sus experiencias y opiniones. Todos los testimoniantes que así lo autorizaron, aparecen expresamente mencionados en el texto.

A la familia Orihuela Sánchez, bien por haber mostrado en conjunto sus valiosos objetos para que fuesen fotografiados y enriquecer el fondo del catálogo de evidencias gráficas, bien por haber tenido la gentileza de brindarse como fuentes orales a través del tiempo, como en los casos de Restituto, Lázaro, José Ramón, Luis, Ricardo y Orestes, bien por haber dado acceso ilimitado a los autores a los archivos personales para ser usados como banco de datos, como aconteció con el propio Luis.

A clientes particulares que adquirieron objetos de cestería a los Orihuela y que dieron entrada a los autores a sus respectivas casas, facilitando así el enriquecimiento fotográfico del catálogo de evidencias.

Desarrollo.

I) De la artesanía: el tejido con fibras.

En los albores de la Humanidad, los primeros representantes de nuestra especie apenas sobrevivieron en el duro bregar cotidiano por la subsistencia. Poco veloces y fuertes, desprovistos de garras, mandíbulas y dientes poderosos, los seres humanos resultaron ser las criaturas más débiles en relación con su tamaño. Solo la fuerza del colectivo les permitió salir adelante.

Sin la especialización productiva que vendría después, con las divisiones sucesivas del trabajo en el período de descomposición de la comunidad primitiva (gracias a las cuales la artesanía se perfiló como actividad independiente), los primeros hombres no tejieron ni podían hacerlo, pues no tenían tiempo, ni habilidad manual ni posibilidad alguna de confeccionar el instrumental necesario para obtener, beneficiar y tejer trama y urdimbre de fibras. Sus vestidos para protegerse de las inclemencias del tiempo y sus sacos para almacenar y acarrear eran hechos de toscas pieles de animales desollados. Sus rudimentos artesanales limitáronse por mucho tiempo a la creación de bastas herramientas útiles para macerar, cortar, raspar, punzar y herir; haciéndoles adaptaciones mínimas a objetos naturales directamente colectados, en los primeros tiempos. Después ya serían fabricados con la ayuda de otras herramientas diseñadas ex profeso.

El tejido artesanal de origen vegetal surgió como una actividad independiente, pero garante del apoyo logístico tan utilitario como multidiverso, de otras actividades: la pesca (redes, nasas diversas); caza (trampas de redes, de cuerdas); construcción de viviendas (techos, paredes); confección de ajuares (esteras, vestidos, calzados, ornamentos rituales); ganadería (cercas, corrales, cordelería para amarre y traslado del ganado); agricultura (cestos para acarreo, cernido y almacenaje de productos cosechados y cordelería para atar aperos de labranza al tiro); navegación (fibras para tejer y atar cascos de barcos, tejido de velamen y jarcias de utilidad múltiple).

Las fibras vegetales mostraron poseer cualidades difíciles de encontrar unidas en otras materias primas naturales: resistencia, plasticidad, flexibilidad, durabilidad y ligereza. Fueron por eso privilegiadas por el Hombre en su actividad.

Thor Heyerdahl, en sus insistentes esfuerzos por demostrar las hipótesis de intercambio cultural entre antiguas civilizaciones geográficamente distantes, ha recreado modelos de embarcaciones diseñados por los ancestrales “carpinteros de ribera” del arte naval. Con esos barcos, él ha reeditado los viajes que los representantes de esas civilizaciones presuntamente hicieron en tiempos pretéritos.

Heyerdahl siempre ha insistido en lo sabio de la elección, por parte de esos fabricantes de naves marítimas del pasado, de las fibras vegetales como material para construir o fijar los elementos del casco de los barcos, con los cuales se pueden atravesar grandes extensiones marítimas. De haberse unido tales elementos con materiales muy rígidos y duros como los cordajes de factura actual, los objetos de obra como la balsa “Kon-Tiki” se hubiesen literalmente aserrado o destrozado mucho antes de llegar a sus respectivos destinos, reconoce Heyerdahl. El hecho de estar atados los troncos de la “Kon-Tiki” con urdimbre vegetal, hizo que estos permaneciesen unidos y a la vez con la libertad de un movimiento flexible que se adaptaba a la ondulación constante del mar.

Igual bondad le reconoció Heyerdahl al bejuco totora, empleado todavía en muchas labores artesanales, por ejemplo, de Sudamérica, para la construcción de cascos de barcos y la fijación de los elementos de este. Con barcos dotados en su mayor parte de piezas, partes y agregados tejidos con fibras vegetales (similares a los navíos “Ra” mandados a fabricar por Heyerdahl para sus travesías Egipto-Mesoamérica), los marineros egipcios de la época de los faraones seguían un largo itinerario – hoy solo aconsejado para naves de gran porte - desde las costas del Mediterráneo oriental hasta lo que es hoy Inglaterra, a buscar el estaño necesario para alearlo al cobre y fabricar sus bellas piezas de bronce. En lugar de “carpinteros”, con toda justicia se les podría llamar, a esos clásicos del arte naval, “tejedores de ribera”.

Mención especial merecen aquí los tejidos con fibra vegetal hechos por “nuestros primeros padres”, al decir de Manuel Galich en alusión a los antepasados precolombinos de la latinoamericanidad. El solo hecho de ser admirados muchos de estos productos hoy, en perfecto estado de conservación, denota la excelencia del criterio tecnológico artesanal con el que fueron concebidos, pues sólo se conserva así la artesanía de fibra vegetal que, en virtud de la celosa observancia de tal criterio, seleccionó, benefició y los tejió escrupulosamente. Esto, a su vez, es el reflejo del poderío económico de esas civilizaciones, que garantiza la sedimentación multiseccular del aval empírico de una casta de artesanos hábiles, materialmente apoyados, encargados de trabajar con resultados tan duraderos como funcionales y de una finura estético-artística insuperable.

Hay en la flora latinoamericana una amplia gama de vegetales nobles para trabajar, como el volqui pilfuco para cestas y el volqui pil-pil para delicados adornos; el naipu para “cestería fuerte” (canastos de almacenaje y acarreo y esteras); la manila; la pita (extraída de las venas del vegetal del mismo nombre y especial para hacer alfombras y esteras de diverso tipo); el

siempre tan útil como extendido junquillo; el también universal mimbre y su feliz asociación de complemento con la poco flexible quila, para tejidos cesteros fuertes; cañas de diversas variedades y posibilidades de uso y la famosa totora, ya mencionada, versátil para tejidos cuya variedad transita desde adornos de casa hasta cascos y velámenes de barcos; entre otras muchas plantas que la fértil imaginaria popular ha concebido milenariamente como de provecho para el arte cestero.

La cestería es prácticamente planetaria por las necesidades que sus variados usos satisfacen, pero siempre local por razones estilísticas y de materia prima usada. En América, ella se erigió como un valladar cultural que conquistadores y colonizadores no pudieron destruir. Los productos cesteros, a la postre, hacen falta allende y aquende el mar. Las tradiciones de cesterías locales sí se nutrieron con las tecnologías de confección de una u otra procedencia pero, como regla, ha prevalecido lo autóctono en la preferencia por las materias primas a usar. Al igual que los de antaño, los artesanos latinoamericanos actuales usan preferentemente para tejer, las materias primas derivadas de las mismas plantas que aprovechaban los tejedores antiguos en los mismos entornos geográficos.

Hay publicados valiosos textos clásicos sobre el asunto de la artesanía antigua meso y sudamericana en general, en tanto fuentes de las actuales de América. Es digno de mención el muy documentado de Bennet (Bennet, 1954), que divide en cinco períodos históricos y abarca lo producido en lo que son hoy Venezuela, Colombia, Perú, Ecuador, Panamá y Costa Rica; así como parte de la Amazonia brasileña, Bolivia, Argentina y Chile. Hay otras obras dedicadas por sus autores a producciones de artesanía zonales, como los de Fernández (Fernández, 1954), Ortiz (Ortiz, 1972) y también las de alcance regional (Boglar-Kovács, 1983; von Hagen, 1968, 1970, 1971), entre las más significativas.

Además de trabajos como los mencionados, dedicados a la descripción y valoración estético-histórica de la producción artesanal de los pueblos americanos, se han editado varios que abordan la necesidad de dignificar el arte popular contemporáneo – incluido el cestero –, tales como los antologados en “La dicotomía entre el arte culto y el arte popular” (1979); la que sobresale entre las producciones de la literatura científica acerca del tema y que incluyó importantes ensayos como “Las artes nobles y llanas”, “El arte popular y la contracultura”, “Relaciones actuales entre el arte popular y el arte culto”, “Arte culto y arte popular”, “Arte, mercado, tecnología” y “Categorías, modos y dudas acerca del arte popular”; de las autorías respectivas de George Kluber, Michel Ragon, Martha Traba, Mario Pedrosa, Ida Rodríguez Prampolini y Jorge Alberto Manrique. Mención aparte merecen las obras de Juan Acha sobre

aspectos tales como políticas culturales, la dependencia cultural, la formación estética de las gentes y el modo de ser de las comunidades productoras, movilizadoras y consumidoras de productos de la artesanía popular, en particular.

La aplicación de la artesanía de fibras tejidas al desempeño práctico de los seres humanos contribuyó decisivamente a diversificar la producción y a elevar la productividad del trabajo, así como a desarrollar la habilidad manual tanto como ninguna otra de las actividades.

A pesar del excelente estado actual de objetos tejidos antiguos, es obvio que, en general, resulte imposible que tengan un grado de conservación similar al de productos hechos con otros materiales más duraderos. La lucha no es entonces contra sino en el tiempo, pues lo perdido – sea por depredación, destrucción consciente o simple desgaste por erosión - de alguna forma se resarce si se mantienen activas, aplicadas, las tradiciones tecnológicas milenarias.

A pesar de que hay a nivel mundial una tendencia sensibilizada con el rescate de las culturas locales, la tendencia más fuerte es la de la globalización de los productos culturales diseñados en los centros de poder de las sociedades de dominación, en la que se asocia lo más culto a lo tecnológicamente más avanzado y se margina, en consecuencia, la riqueza multidiversa de los productos de la actividad, manufacturados en las poblaciones pequeñas de los lugares apartados. Así se ha perdido hoy mucha de la valiosa y milenaria tradición cestería (Caro, 1984,9ss).

La humilde extracción social de los artesanos les ha apartados marginados del acceso a los grandes circuitos comerciales, sin beneficios promocionales y posibilidades de colocación mayorista de sus productos.

Luego entonces, es una regularidad que la artesanía, sobre todo la que produce bienes de uso y de servicios; mundialmente se consuma mayoritariamente en los propios lugares donde se produce.

Aún hoy, por ejemplo, los artesanos de Islas Canarias – algunos de cuyos Maestros antecesores emigraron a Cuba hace poco más de un siglo ofreciendo su préstamo cultural - consumen el 69% de la artesanía que producen, sin que en esto influya la condición de insularidad (que en este caso no presupone aislamiento), pues regiones peninsulares como Extremadura y Asturias y Santander asumen, respectivamente, el 79 y el 74 % de sus propios productos artesanales en tierra firme continental de la península ibérica (Laorden, Moreno y Rivas, 1984,13).

Esto quiere decir que la artesanía, comúnmente no viaja, excepto la artística y en lo fundamental en la forma de *souvenirs* para turistas. Sin embargo, si bien el turismo *snob* que pretende atesorar “rarezas” de culturas locales de esta manera - exhibidos como constancia de que “se hizo *tour*” - ha contribuido a elevar los niveles de ingresos de los artesanos especializados en la artesanía artística; no puede considerarse automáticamente como una dignificación del trabajo artesanal de sus productores, el hecho de que estos hayan tenido un relativo incremento de sus ganancias por venta.

Por el contrario, hay al respecto dos consecuencias nocivas que ya se manifiestan a nivel mundial:

- 1) Si se fabrica más para vender más, se sacrifica la perfección y la legitimidad de lo artístico en la actividad creativa; pasándose a la producción de *souvenirs* en serie.
- 2) En los países que son plazas fuertes del turismo, hay ahora un desplazamiento de la producción de los artesanos especialistas en artesanías de bienes de uso y servicios, hacia la artesanía “artística”, por ser esta la más rentable, es decir, más vendible y cara.

El criterio clasificatorio reduccionista de “artística” a la artesanía destinada a ornamento (casi siempre de pequeño formato para caber en la valija del turista), es un criterio discriminativo de los que solo ven en la artesanía popular al souvenir como portador de valor. Sin embargo, la productora de artículos de consumo y servicios puede atesorar, en la feliz combinación espontánea de los elementos constitutivos de composición plástica, valores artísticos indiscutibles.

Hay incluso humildes e incluso iletrados, que son verdaderos maestros, pero lo son y no lo saben. La artesanía productora de artículos de consumo y servicios emprende viaje y se divulga más como préstamo cultural de valor, básicamente entre la gente humilde, cuando es portada por los maestros emigrados que se dislocan, desde sus lugares de origen, hacia nuevos sitios de asentamiento. Así es y ha sido históricamente.

Hoy hay un etnocidio que se aprecia en la integración forzosa de las pequeñas comunidades étnico-culturales en el modo de vida de las sociedades dominantes y en la renuncia total o parcial de aquellas a sus culturas tradicionales, por concepto de la presión que sobre ellas se ejerce multilateralmente. Ejemplo de ello es lo que sucede con buena parte de la producción actual de artesanía popular.

Impelidos por el hambre, los artesanos de Latinoamérica actual, técnicamente capaces de reproducir y de re-crear la magnificencia de los productos culturales de sus colegas ancestrales, se ven obligados de una u otra manera a prostituir su arte para poder comer con la venta de lo que hacen. La producción y comercialización para el consumo turístico ávido de *souvenirs* folcloristas mata la originalidad, lo esencial y complejo del ejercicio de la maestría artesanal, siendo entonces el resultado infame la denominada, descrita y criticada con amargura como “artesanía de aeropuerto”; por la investigadora mexicana Anharad Lanz de Ríos.

Los cesteros, no son excepción de esta regla.

II) La Maestría cesterá llegada de allende los mares. Caracterización general de su impacto.

En base a la historia oral que se conserva y que se ha aprovechado testimonialmente para la información ofrecida en este libro, la cestería cubana contemporánea tiene su fuente básica en el arte cestero de los emigrados de Islas Canarias asentados en Cuba.

Estos emigrados, gente muy pobre, realizaban las más disímiles labores para subsistir. De ellos, los que se habían formado como cesteros en el magisterio empírico popular ejercieron este oficio de manera alternativa, como una fuente suplementaria y ocasional de ingresos que les permitiese engrosar sus siempre menguadas economías personales.

La cestería es un arte bien afincado en Islas Canarias, donde hay especializaciones estilísticas y tipos de productos zonalmente bien delimitadas, determinadas por la presencia de unas u otras especies vegetales como fuentes de materia prima.

Según afirmación de especialistas de reconocido prestigio en el abordaje de la historia de la artesanía española, como es el caso de Fernández del Castillo, a pesar de “las nuevas modas” y de la “proliferación de modernos objetos y productos”, perdura en buena medida el uso tradicional de algunas de las artesanías canarias. El mejor ejemplo de esto es el de la llamada “cestería típica”, que “parece insustituible”, según del Castillo, y de la que se sigue haciendo un considerable consumo en la agricultura y en las casas de la ciudad y del campo. Del Castillo insiste en que la cestería canaria es una de las artesanías de uso tradicional que se mantiene con más fuerza en las Islas (Fernández del Castillo, 1984,96ss).

De acuerdo con la aludida distribución geográfica de los vegetales útiles para la artesanía cesterá en Canarias, se localiza hoy la cestería “de vara” sólo en las Islas de Tenerife y la Palma, pues es confeccionada a base de “castaño” y de “afollado”. La “de caña”, se teje también en las Islas mencionadas, así como en Gran Canaria y La Gomera, habitualmente

reforzada con “mimbre”, “palanqueta” (cuyas tiras se obtienen del tallo que sostiene los racimos de dátiles), “vara” o “pírgano”(tiras extraídas del nervio central de las hojas de palmera). La combinación de “mimbre” con “caña” es común también en El Hierro.

Los cestos tejidos con “junco” son hechos en Tenerife y Gran Canaria.

Hay “cestería fuerte” en Tenerife, La Palma y Lanzarote, con empleo de “trovisca”, “zarza” y “junco”, respectivamente, para tejeduría de cestos destinados al acarreo y almacenaje temporal de granos enteros, molidos o frutales.

Los cestos de hoja “de palma” son muy fabricados en Lanzarote, aunque es común también verlos en otras Islas (Fuerteventura, Gran Canaria, La Palma, La Gomera y Tenerife) (Ibíd., 105).

A pesar de las tentativas globalizadoras actuales de ahogar la originalidad y variedad de los productos de las culturas locales (en los que se incluyen los cestos de fibra tejida), la tradición cestería en Islas Canarias es lo suficientemente fuerte como para sobresalir, destacarse y no languidecer o desaparecer. Hay muchos cesteros en el archipiélago y haría falta una larga relación para citarlos a todos, subraya del Castillo.

Justo es consignar que la cestería canaria, a pesar del auge del turismo a nivel mundial y siendo el litoral isleño uno de los destinos de *tour* más atractivos del mundo, se ha mantenido fiel a las tradiciones y a la disciplina tecnológica que la ha caracterizado siempre, sin concesiones estéticas apreciables al facilismo de las artesanías de souvenirs en serie, que sí se ha entronizado, por desgracia, en otras plazas fuertes de la industria turística internacional. Se le augura, pues un futuro promisorio, avalado por la conservación artística de las tradiciones tecnológicas autóctonas.

Por otra parte, si bien la humildad de origen de los cesteros canarios radicados en Cuba le llevó aquí a reproducir aquí sobre todo los cestos fuertes que les garantizasen, funcionalmente, el almacén y acarreo de mercancías diversas, en esos artesanos había aliento artístico y lograban bonitos acabados en piezas rústicas por sus fines. De todos modos, la fuerte fue la primera en el tiempo, tanto aquí como allá. Es difícil el tejido de ella porque exige mucha fuerza física, alternada y sincronizada con la suave flexibilidad requerida para asociar trama y urdimbre sin partir la fibra, sobre todo en los ángulos cerrados del objeto que va cobrando forma en el tejido. El que la domina y puede hacer con ella algo bello y funcional al mismo tiempo, entonces está muy preparado básicamente para hacer la cestería fina. Es más, tiene ventaja, porque pueden asumir las dos con maestría.

Los cesteros matanceros Orihuela, por ejemplo, tejían y tejen las dos con eficiencia y belleza, pero reverentemente siempre han reconocido que determinados trabajos fuertes, “muchos de los cuales ya no se hacen y son rarezas, «son» de Nené” (apelativo cariñoso familiar del difunto Restituto Orihuela Sánchez). “Nené – subraya Luis Antonio Orihuela Sánchez en su testimonio – dominaba no menos de cinco trenzados diferentes, aprendidos hace muchísimos años, para lograr muy bonitos remates superiores de cestos fuertes. Ya nadie hace eso y mucho menos así”. Un bellissimo cesto de cuna “de Moisés”, apropiado para niños de hasta cinco meses de nacido fue tejido para el nieto de José Ramón Orihuela Sánchez. Él reconoció que asumió con infinito gusto ese trabajo, por razones obvias, “...pero el trenzado de bejuco que lo remata, se lo confié a Nené. A él, le resultan como a nadie. Ese trabajo «es de él»”.

Restituto aprendió este arte hace más de setenta años, mirando trabajar a varios renombrados cesteros, muchos de ellos emigrados a Cuba desde las Islas.

Del mismo modo que los cesteros cubanos aprendieron la cestería fuerte de los isleños y fueron diversificando y perfeccionando aquí la “fina”, hasta alcanzar en ella las cotas de la excelencia estética en la maestría; este proceso fue desarrollado multiseccularmente en Canarias. Canarias exhibe magníficas producciones, tanto en la cestería fuerte como en la fina. En las Islas, al lado de hermosos productos de la fuerte, la fina es objeto de gran admiración, por ejemplo, la “cestería de colmo” isleña no ha podido ser superada, por su finura, en ninguna latitud geográfica.

El arraigo de la cestería de los canarios es tal, que constituye en ellos un rasgo identitario-zonal. La extensión y profundidad de la sabiduría colectiva isleña en relación con este arte favoreció su introducción en Cuba pues, con más o menos habilidades en su haber, muchos de los que se establecieron en Cuba eran cesteros o conocían de los rudimentos del tejido cestero, antes de que tomara cuerpo en ellos la decisión de fijar su destino en suelo cubano. Es sabido que el impacto de un préstamo cultural se hace efectivo en el receptor, en proporción directa al número y a la habilidad especializada concreta de los que ofrecen ese préstamo.

Las excelencias estéticas y funcionales de la cestería cubana tienen entonces una deuda inapreciable con la primordial canaria en tanto fuente, aun cuando la cubana haya alcanzado rasgos identitarios propios.

El valor de la cestería, cubana en general y matancera en particular, no está en el mimetismo sino en la re-creación de la canaria, en un contexto signado por:

- Algunas necesidades de uso y servicio no siempre similares, por ejemplo, la cestería fuerte matancera hecha aquí por los canarios emigrados para acarreo de ceniza residual de la producción azucarera, debía ser muy compacta en trama y urdimbre y con ello evitar que este material de desecho se filtrase por los resquicios al transportarse.
- La disponibilidad de materias primas a menudo diferentes de las isleñas, dada la diferencia entre las floras de sus ambientes respectivos, provocó modificaciones tecnológicas al proceso canario original de selección, beneficio, conservación, corte y tejido de las fibras.

En Cuba, la confección de cestos está garantizada por los resultados empíricos de un proceso previo de localización en el medio natural cubano de materias primas vegetales con posibilidades de ser aprovechadas, mediando siempre una secuencia lógica de operaciones y procedimientos metodológicos que las benefician y las hacen aptas para tejer con ellas los productos de la cestería.

Identificar tales vegetales con buena fibra y definir lo más correcto para beneficiarlas fue logrado a nivel empírico-popular, usándose el método de prueba y error cuando se realizaba el experimento evaluador de una u otra planta, no empleada hasta entonces con los fines descritos aquí. El método analógico ha sido útil cuando el experimento se lleva a efecto con vegetales similares o relativamente similares a los que en otros contextos, vg., el de las Islas, hayan demostrado tener posibilidades de aplicarse al tejido cestero.

Aun cuando el carácter de archipiélagos de Cuba y de Canarias, les propicie a ambos el aislamiento garante de algún endemismo en sus floras respectivas, la proximidad de sus latitudes geográficas explica sus similitudes de temperatura y humedad relativa promedios, que privilegian no solo la prosperidad, sino también la semejanza de las especies componentes de sus masas vegetales, colocadas en la frontera entre la zona subtropical y la templada del planeta.

Luego entonces, los canarios asentados en Cuba encontraron muchas especies vegetales iguales o muy parecidas a las que en las Islas se usan para tejer. Los cubanos, en tanto receptores del préstamo cultural isleño y conocedores de la flora de Cuba, supieron encontrar en este, su país, los paliativos o sustitutos vernáculos de las fibras isleñas que aquí no son comunes o no existen.

La cestería cubana cuenta ya con un amplio catálogo de fibras de probada eficacia en tejidos diversos, tales como guano jata, yarey, coco, malangueta, guano, cañas (“de güín”, “de

Castilla”, “cañabrava” o “bambú”); yagua (y sus ariques), macío, hilo de jicotea, macusey, henequén y bejucos maravillosos para tejer como el “guaniquique” o “guaniquiqui”.

De todas las anteriormente relacionadas, las más nobles, útiles y por ello más usadas son las fibras de caña “de güín” y el bejuco “guaniquique” o “guaniquiqui”.

Es prácticamente ilimitada la cantidad de objetos que pueden ser elaborados con fibras tejidas y numerosos los contextos donde tales objetos pueden usarse con provecho, en Cuba. Hay desde nasas de pesca hasta abalorios femeninos, pasando por prácticamente todos los bienes muebles.

Hace decenios que la cestería cubana no es solo utilitaria, sino que en ella abundan mucho los objetos tejidos que combinan lo funcional con lo estético e, incluso, muchos se confeccionan con una finalidad exclusivamente ornamental. Esto ha obligado a los cesteros a alcanzar un nivel de excelencia en la operabilidad digital en el acto de tejer, como garantía de la belleza en los productos. Hay cesteros audaces que rompen con las ataduras formales – Luis Orihuela Sánchez es un ejemplo feliz con su obra multidiversa y creativa - y que no dudan en incursionar, experimentalmente, en la combinación original de elementos de la composición plástica, introduciendo resultados de varias artes aplicadas en los objetos de la cestería. Esto amplía la cultura artístico-estética del cesterero de hoy y le reclama a este, simultáneamente, mayor maestría en su trabajo.

La “mayoría de edad” de la cestería cubana se expresa, internacionalmente, en su adquisición de la capacidad de ser reconocida por su identidad; en catálogos especializados (UNESCO, 1991,16). Tal reconocimiento mundial de lo identitario cubano no menoscaba, sino agradece, la primordialidad fundacional que para la cubana ha tenido la cestería “rústica o fuerte” tejida por los humildes maestros cesteros isleños.

La apertura de la cestería cubana al mundo es creciente, a juzgar por sus reconocimientos internacionales. En la misma medida en que los recibe, a través de ella también se realiza la canaria, aunque esta sobrada esté de méritos propios. Es un préstamo cultural unilateral fluente de Canarias desde finales del siglo XIX, que se universaliza también con la impronta creativa de sus receptores cubanos.

Con respecto a este préstamo cultural canario al pueblo de Cuba que lo recreó, lo hizo propio y lo devolvió al mundo con rasgos propios, Luis Antonio Orihuela Sánchez, matancero de setenta y cinco años, el maestro cesterero cubano más reconocido nacional e internacionalmente; es a la vez poeta decimista. Él da su opinión y rinde su sentido homenaje en verso popular, a ese préstamo cultural canario, recordando que comenzó con la cestería

fuerte por razones utilitario-funcionales, trascendiendo después a la de todos los estilos y usos:

Canasta, vieja canasta/madre de la cestería/llegaste de España un día/dijiste me quedo y basta/Así te olvidaste hasta/del que te tejió con mimbre/para que el pecho te cimbre,/

ya que te quedaste aquí/con bejuco guaniquiqui (sic)/se te hizo trama y urdimbre

De gran prestigio disfrutas/hasta te rinden honores/cuando te adornan con flores,/cuando te llenan de frutas/Ya transitas por las rutas/de Cuba y el extranjero/desde que un hábil cestero en lámpara te formó/y alumbrando te mandó/a pasear el mundo entero.

III) La Cestería vernácula cubana: materiales, instrumental, tecnología.

La labor de cestería exige – y al mismo tiempo forma –habilidades de operacionalidad táctil que expresan un excelente desarrollo psicomotriz. En un cestero hábil se transmiten, directa y espontáneamente, desde su sistema nervioso central a las terminales sensibles de los nervios de sus dedos, las “órdenes” de efectuar los movimientos digitales precisos a ser ejecutados en el material con el que se trabaja.

Tales movimientos son complejos y la maestría de los mismos tarda en aparecer después de una ardua ejercitación de innúmeras horas de oficio dedicado. Esa complejidad se manifiesta en el hecho de que el acto de tejer se lleva a efecto en tres sentidos: al mismo tiempo que se gana altura insertando en zigzag, alterna y horizontalmente en filas las fibras de la urdimbre en el anverso y reverso de la trama, cuyas guías se habían dispuesto ya como “columnas” de manera previa y siguiendo la vertical; todo objeto cestero reclama en sus diferentes tramos, perspectivas volumétricas diferentes, las cuales son logradas digitalmente a partir de la libertad expansiva o el recogimiento contractivo que se le dé al tejido en su inserción con el entramado, pero combinando esto con la concesión en cada fila, de una mayor o menor distancia lateral entre las guías. A mayor volumen deseado para el objeto, se deben disponer las guías de la trama más distantes entre sí y debe dársele más soltura a la fibra que se inserta como urdimbre en esa trama y viceversa, en caso de desearse el efecto contrario.

En los casos de objetos cilíndricos o semicilíndricos, que son mayoría en el arte cestero, la perspectiva volumétrica se va conformando al tejer la urdimbre de fibra circularmente y en sentido horizontal, del modo descrito, y en cada fila o camada de fibra urdida debe garantizarse la más absoluta homogeneidad – milimétrica - en cada operación de insertado de urdimbre y de separado de guías de la trama. Todo eso es al tacto, pues la vista da su dictamen, como analizador, cuando ya está hecho lo bueno o lo malo de un tramo tejido. José Ramón Orihuela Sánchez era tan autoexigente que un bello cesto oblongo de ropa, tan

bello y gracioso a la vista como útil y funcional no lo consideraba terminado y sí chapucero si su tapa - también de fibra y con asa - cerraba con demasiada soltura o se abría con algún pequeño grado de dificultad. Esa dureza evaluativa con su propia labor tuvo una recompensa de la cual se enorgullecía: nunca tuvo que rehacer, deshacer o enmendar una tapa; que era, con respecto a su cesto, como una pieza de reloj a su mecanismo de relojería.

Las dificultades descritas son inevitables y hay que asimilarlas como gajes del oficio, pues es prácticamente emplear moldes rígidos alrededor de los cuales tejer y que sirvan de referencia al tejedor, debido a que buena parte de los objetos tejidos, a saber, lámparas, ánforas, estuches de garrafas, garrafones y botellas, cestos de ropa, etc., tienen variaciones de volumen en su diseño que hacen aprovechable el molde mientras no quede atrapado por las filas de fibras tejidas. Solo son aconsejables cuando se trata de objetos de dimensiones muy grandes y, de todos modos, cuando se llega a determinada fase del tejido, hay que prescindir de ellos por las razones descritas.

Todos los dedos de ambas manos participan en la faena, de manera coordinada y continua. Los índices y los pulgares se usan para tejer entre el anverso y el reverso de las guías, se emplean para empujar las guías y facilitar la inserción de la urdimbre entre las guías. El resto de los dedos garantizan la sujeción prensil necesaria del objeto que se teje, lo suficientemente fuerte para que no escape de las manos del tejedor y a la vez con la suficiente suavidad como para facilitar la oscilación precisa para realizar las citadas operaciones de pulgares e índices en el tejido.

La magnitud del esfuerzo manual y digital debe medirse no solo por la duración de la labor sino también por el formato del objeto. Contrariamente a lo que puedan pensar muchos legos en la materia, en muchos casos el tejido de los objetos pequeños es más dificultoso y exige la aplicación de una mayor fuerza. Esto obedece al hecho de que en ellos las guías están comúnmente situadas más cerca unas de otras. Esa distancia permite así guardar una proporcionalidad entre la disposición estructural de los elementos del tejido y las dimensiones de la superficie del objeto que se teje, en aras de obtener más armonía y belleza en la confección del producto. Pero:

- a) El hecho de que las guías estén más cerca entre ellas exige mayor esfuerzo de los dedos (especialmente de los índices y pulgares), para tirar de ellas y empujarlas, alternadamente, al tejer.
- b) El tejido de objetos pequeños supone maniobrar frecuentemente en un reducido espacio, con aristas, vértices o curvas muy cerrados, cuyos dobleces siempre son cercanos a los 90°. Las

tiras fibrosas son flexibles pero esa flexibilidad también tiene límites. Si se violenta la resistencia de ese material, la fibra se parte, siendo las peores roturas las de guías. Estos percances pueden arruinar la solidez o afear la presencia estética del tejido y obligan a la realización de empates, muchas veces en un lugar del objeto que resulta inconveniente, por ser muy visible. Para que las fibras adopten la posición deseada, se requiere entonces de un esfuerzo físico adicional de las manos, lo suficientemente fuerte y suave para lograr esto y para no partir la fibra, respectivamente.

Y son precisamente los cesticos diminutos hechos con primor los que tienen hoy más demanda mercantil, pues son muy útiles en casa para guardar misceláneas, especialmente cosas menudas de fácil extravío, tales como objetos de bisutería, de corte y costura, documentos, monedas, etc. Con tapa o sin ella, son también adornos por sí mismos. En las redes hoteleras y extrahoteleras del turismo en creciente expansión mundial, asentadas en Cuba (como es el caso de la Sol-Meliá de las Islas Baleares), son muy solicitados como continente de minidosis de aseo o de comestibles y bebestibles, que se ofrecen a los turistas y que estos se llevan a sus países como simpáticos *souvenirs* de valor artístico. Los Orihuela muchas veces son convocados por representantes comerciales de cadenas hoteleras, como la mencionada, para tejer grandes lotes o para resarcir pérdidas de cantidades significativas de estos cesticos, que los turistas se regalan a sí mismos.

El tejido del objeto de cestería se finaliza con un remate en el que se espichan las guías, reinsertándose las puntas de ellas entre lo ya entramado y urdido. Hay remates suaves, en los que la reinsertión de las guías produce un efecto visual de canelones continuos y entremezclados (muy usados en canastilleros, lámparas, adornos de cestería fina en general). Hay remates duros, propios de la ya mencionada cestería fuerte, donde la reinsertión en el tejido ya hecho se combina con trenzados de las guías entre sí (muy empleado en cunas colgantes, cunas “de Moisés”, cestos de ropa), que son especiales para garantizar la fortaleza de objetos como estos, sometidos a presiones y tracciones laterales o verticales grandes. Las cunas colgadas, por ejemplo, soportan no solo el peso y las sacudidas del complejo gestual de animación del bebé, sino también las tracciones y empujones laterales del acto de mecerlo, mientras que las “de Moisés”, en virtud de ese tejido duro fuertemente rematado, no solo soportan el peso y el movimiento del bebé sino también la tracción y empujado de los adultos para acunar al niño o para trasladarlo en el cesto (habitualmente montado este sobre ruedas), dentro de la casa. Sin perder flexibilidad ni

ceder en belleza por la fuerza de la fibra, estos tipos de cestos pueden servir de cunas de niños de varias generaciones.

Manos y dedos constantemente se relajan y contraen en este proceso y eso provoca en los tejedores principiantes dolorosas contracciones musculares al poco tiempo de comenzar a tejer. Solo la fuerza de la costumbre, los años de dedicación, educan, por así decirlo, el tono de los músculos que rodean carpos, metacarpos y dedos.

Los Orihuela se quejan, preocupados, de que la precariedad cuantitativa del relevo se debe, entre otros factores a que, si bien no escasean tanto los que en un primer momento se sienten atraídos por el oficio y se inician en él, son realmente pocos los que persisten sobreponiéndose al dolor de esas contracturas musculares y de las articulaciones, así como el generado por esos arañazos y cortaduras en la piel de manos y dedos poco curtidos de los bisoños; tan frecuentes en los primeros momentos del aprendizaje. El dolor muscular y los padecimientos de circulación sanguínea se extienden a las piernas si el tejedor es de los que prefiere trabajar de pie, apenas sin traslación durante horas. Si es de los que laboran sentados, sufren los riñones, la columna vertebral, la vista, en fin, todo lo mismo que afecta como dolencias profesionales a sastres, costureras, mecanógrafos, joyeros. Eso, en primer lugar.

En segundo, hay un avatar del oficio que también desanima y es el de las dificultades de lograr a corto plazo productos estéticamente bellos, cuando aún la poca sensibilidad táctil impide dotar al objeto tejido de la deseada homogeneidad en los volúmenes. Lo normal es que el proceso de aprendizaje se caracterice por deshacer o desechar multitud de objetos, evidentemente chapuceros, después de haber invertido ímprobos esfuerzos durante horas de tejido en ellos.

Cuando la jornada laboral del cesterero es larga y aun cuando este lleve mucho tiempo en el oficio, la piel de las yemas de los dedos (especialmente la de los pulgares e índices), queda ampollada o llagada, lo cual dificulta y hace hasta doloroso el proceso de tejer.

La labor con corteza de caña “de Castilla” hecha tiras de cuatro a seis mm de ancho, aproximadamente, además padecer de las llagas o ampollas se corre el riesgo de sufrir cortaduras en los dedos al tejer con ellas, pues los bordes de tales tiras, además de espinosos, tienen el filo de una navaja.

En tercero, si bien lo de tejer es duro y sacrificial, el impacto estético de un buen producto terminado premia el esfuerzo del novato y lo estimula. Lo peor, más tedioso, fatigante y peligroso de la cestería es la búsqueda y preparación del material vegetal para trabajar con

él. Estas son, a no dudarlo, las faenas que más desalientan a los que se inician como cesteros.

El proceso de preparación del material y el propio acto de tejer implican mucha manipulación y roce de la epidermis con la superficie y bordes de las fibras. Por eso, antes de disponerse a tejer, ya el cestero tiene dañadas sus manos.

Es sorprendente la duración de los objetos tejidos con fibras vegetales, pues resisten muy bien el paso del tiempo conservando su calidad y belleza por decenios. Si de cambios de habla, solo se advierte en ellos al paso de los años un oscurecimiento del color de las fibras, lo cual indica que culminó en ellas el proceso de secado definitivo. Ese cambio de coloración los hace incluso más bellos. Por eso los Orihuela suelen recomendar la aplicación solo de brillo y no de barnices en su superficie, pues el barniz porta siempre alguna tonalidad, en una gama que transita del marrón al ámbar suave. Si se barniza el cesto, con los años puede que dar de un coloración demasiada oscura.

Esa duración larga de las fibras no es espontánea y sí resultado de un proceso tecnológico, cuyos criterios metodológicos están avalados y fundamentados por una experiencia acumulada por los artesanos. Cuando no se aplican, los objetos tejidos no duran, pues al poco tiempo son pasto de la acción de insectos que vorazmente los devoran.

En primer lugar, los cesteros aconsejan que antes de cortar la fibra y extraerla de su contexto natural, hay que seleccionar escrupulosamente el momento del corte. Los artesanos de experiencia declaran que ese momento idóneo es, para algunas fibras, la fase lunar de cuarto menguante. José Ramón Orihuela Sánchez indicaba, además, que no solamente debía ser en esa fase sino también había que tener en cuenta el momento preciso de la máxima bajamar en la marea. Todos los meses y durante años, recababa de Orestes Girbau Collado, Especialista del Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente en Matanzas, la información precisa sobre las horas exactas en las que tendría lugar el tope mínimo de bajamar. A la hora fijada ya estaba presente en la locación del corte y procedía a realizarlo.

Agregaba que esas opiniones basadas en el ciclo lunar no están relacionadas con las supersticiones populares que atribuyen poderes sobrenaturales a la Luna, pero que sí la influencia de la Luna era necesaria tenerla en cuenta porque gravitatoriamente ella influye sobre objetos y los fluidos de animales y personas. Esto es cierto, según ciencia constituida.

La influencia de la fuerza de gravedad proveniente de la Luna sobre la Tierra es significativa. La atracción ejercida por aquella sobre esta manifiéstase en la actividad sísmico-volcánica, en la de las mareas, en el organismo de los seres vivos, etc.

Fue intuita como posible causa de la manifestación de fenómenos como los arriba enumerados desde el siglo IV a.n.e., en trabajos de Aristóteles, ya fue teóricamente fundamentada por Emmanuel Kant en el siglo XVIII y, después, por otros pensadores de visión holística en los siglos XIX y XX.

En el caso que este trabajo se ocupa, la selección de la fase lunar de cuarto menguante en los dos momentos diarios del paro de marea baja, parece estar guiada por el reconocimiento de esa influencia. En los vegetales, José Ramón destacaba que en la cota de bajamar del menguante lunar la atracción vertical de la gravedad lunar es mínima y desde las raíces hasta los tallos y hojas, las plantas están “prácticamente vacías, secas”. Siendo la savia la fuente nutricia de insectos y de otros organismos que depredan a las plantas, si aquella queda en muy poca cantidad dentro de la fibra cortada, esos depredadores procurarán otras fuentes de abasto alimenticio y no atacarán a las fibras obtenidas según la observancia de los citados criterios.

Podrá haber criterios discrepantes o escépticos sobre el particular, pero la evidencia práctico-veritativa de la aplicación a la cestería de estos criterios es absolutamente favorable a estos. Ahí parece estar el secreto de la longevidad de algunos de los productos cubanos de la artesanía con fibras. Los de los Orihuela suman decenios en excelente estado, sin haber sido beneficiados con bórax o algún otro de los agentes químicos empleados para evitar la citada acción depredadora sobre los vegetales.

Un tercer avatar de la cestería es el que pone la más dura prueba de voluntad, amor al trabajo y tesón a los cesteros novatos: la localización, selección, corte, extracción, acarreo y beneficio de las fibras, especialmente del bejuco guaniquique o guaniquiqui. Todas las dificultades relacionadas con ello se ahorran cuando hay a la venta fibras ya beneficiadas (mimbre, variedades de ratán, junquillo, etc.), pero eso en Cuba prácticamente no está ni ha estado nunca al alcance de los artesanos cesteros.

La naturaleza tropical cubana ofrece gratis las fibras...siempre y cuando buscarla, seleccionarla, cortarla y acarrearla no significase en aquel entonces violar la propiedad territorial privada (aunque se esta mantuviese en calidad de terreno baldío por sus dueños).

Si bien algunos propietarios de tierras consentían que los tejedores incursionasen en ellas con los fines expuestos, otros caracterizados por su egoísmo eran reacios a permitir el acceso de aquellos a sus propiedades.

La composición poética de un bardo popular recoge, con crudo realismo no exento de gracejo criollo, la frustración de algunos afamados tejedores de la zona de Guanábana por la

negativa de uno de esos propietarios egoístas de franquearles el paso. Está reproducida en el siguiente capítulo.

Es innegable que el proceso revolucionario cubano ha dignificado la artesanía de fibras, favoreciéndola con la cesión de espacios de exposición artística y de expoventa, acompañado de un proceso de dignificación, estímulo y rescate. En lo económico, no le ha sido posible dar un apoyo equiparable al cultural.

La norma ha sido y es dislocarse siempre hasta lugares intrincados del medio natural y obtener directamente allí las fibras que se necesitan. Es digno de admiración y encomio el sacrificado esfuerzo desplegado por los artesanos para procurarlos en sitios muy agrestes.

El guaniquique o guaniquiqui, empleado más en la elaboración de fibras para guías de la trama y eventualmente como tira para tejer la urdimbre, es un bejuco parásito, de tallo cilíndrico, hojas alternas y corteza rugosa de color carmelita claro. Para la cestería, ni la corteza ni el “corazón” (parte blanda y cilíndrica, longitudinalmente dispuesta en el centro del tallo), sirven. La masa vegetal situada entre la corteza y el corazón es la parte aprovechable. En esa masa se ven las hebras extendidas a lo largo del bejuco, siendo ese el mismo sentido indicado para la extracción de las fibras que se usarán para tejer.

El trabajo con este bejuco reporta las dificultades siguientes:

- En el caso de los cesteros cubanos que son objeto de la investigación que se reseña en este trabajo, ellos son en su mayoría sexagenarios y, algunos, septuagenarios. Acceder a las fibras es siempre duro para ellos, aunque sean hombres curtidos por el trabajo. Su ubicación siempre ha sido en lugares apartados (viejas cercas perimetrales delimitadoras de antiguas propiedades campestres, malezas costeras, bosques tupidos, estribaciones de los principales macizos montañosos del país). Una vez localizados los bejucos, lo que de ellos se debe cortar racionalmente se halla, por lo común, en las secciones más altas de los árboles que les sirven de fuente alimenticia; lo que implica trepa alta y selección, *in situ*, de los trozos a cortar, pues: a) desde abajo muchas veces es difícil precisar, en la maraña de sus enredos, cuales son sus mejores segmentos; b) debajo de la planta hospedera suelen estar a menudo los principales ramales del bejuco y un corte equivocado en uno de estos, puede arruinar perspectivamente a este vegetal parásito que puede estarse explotando durante años.
- Los cortes son como regla también en lo alto, parado encima de ramales del propio bejuco que se balancean con el movimiento del cesterero. Es difícil cortarlos, pues los mejores segmentos que vale la pena llevarse para hacer productivo el viaje alcanzan, en ocasiones,

un grosor equivalente al del brazo de un hombre bien constituido y tienen una consistencia casi maderable, necesitándose un machete bien afilado para seccionarlos.

- Acarrearlos en el viaje de regreso es tarea pesada, pues los bejucos no son ligeros y es a menudo larga la distancia a caminar por los cesteros, cargados, hasta los lugares a los que puedan acceder vehículos.
- Descortezarlos, sacar la fibra en tiras y darle tratamiento humectante para que conserven la plasticidad y textura necesarias en el momento de tejer con ellas, son otras tareas duras como pocas. La extracción de tiras es un trabajo que demanda paciencia, pericia y valor. Paciencia, porque cada uno de los trozos de bejuco es desmenuzado primero en tiras gruesas longitudinales, que se subdividen después en otras más finas hasta llegar a las de la sección transversal y el ancho deseado por el artesano. Pericia, porque un error operativo manual daña la tira por corte indebido y eso tiene su negativo costo al tejer, pues los empates forzosos de tiras de trama pueden ser estéticamente feos. Valor, porque el artesano trabaja con un cuchillo afiladísimo, sus dedos guían el corte y el filo lateral de las tiras rivaliza con el del propio cuchillo. El mejor bejuco es el largo, recto y grueso, pues mientras más largo y recto es, mayor es también la diversidad de objetos de diferentes tamaños y formatos que podrán tejerse y más bello el resultado por la ausencia de empates. A mayor grosor, más cantidad de tiras se le extraen de su masa, pero más trabajo demanda su procesamiento.

Luis Antonio y José Ramón Orihuela Sánchez han aportado, en conjunto, estos valiosos consejos:

No se debe ir al monte a improvisar, *no a buscar bejucos sino el bejuco* apropiado para trabajos específicos. Un buen cesterero tiene desarrollada óptimamente la capacidad de “medir con la vista” el segmento de bejuco que tiene ante sí en el monte y compararlo mentalmente con las dimensiones – sobre todo la altura – del objeto que se desea tejer y que él calculó, *previamente*. Así se corta racionalmente la cantidad necesaria de bejucos del tamaño requerido. Encima de un árbol, oscilando con pérdida de equilibrio, sujetado con una mano de las ramas y con la blandiendo un machete que afeita con su filo, no es momento ni pose para comenzar a pensar en el objeto que se desea tejer. Ya eso tenía que estar previsto. Por otra parte los bejucos, como ya se apuntó, están en locaciones intrincadas, la logística para su traslado puede ser de alquiler muy caro para el cesterero y es irracional acarrear cantidades excesivas, cuyo tamaño no sea el apropiado para labores a corto plazo. El bejuco se aprovecha “zarazo” (verde), cuando tiene toda su flexibilidad. Verdad es que cuando se le descortezza y convierte en tiras rápidamente, conserva sus virtudes de elasticidad y color por

largo tiempo siempre que se le remoje frecuentemente con agua, en evitación de que la sequedad endurezca y fragilice la fibra, pero siempre es un riesgo y pueden endurecerse algunos segmentos.

Por otra parte, el cesterero siempre piensa positivamente en que todo pedazo de fibra sirve. Si bien el bejuco “ideal”, por lo ya dicho, es el largo, recto y grueso; hay trabajos que por su tamaño y formato pueden hacerse con tiras incluso muy cortas sin menoscabo de la calidad del producto, tales como estuches de botellas, cesticos para minidosis de instalaciones turísticas, centros ornamentales de mesa, abanicos personales, portarretratos, entre otros de una larga lista.

Luego entonces, traer desde el monte cargas muy grandes, algunas de las cuales no son de empleo a corto plazo, altera la secuencia tecnológica del proceso, al retardarse el comienzo del tejido de los cestos deseados por dilapidarse mucho tiempo en el beneficio de parte del material que puede después quedar acumulado durante meses y perder las cualidades necesarias para servir de materia prima para tejer. Empero, si de todas formas se cortaron en demasía determinados segmentos o es necesario aprovechar la logística movilizadora y traer gran carga, hay entonces que rediseñar la estrategia tecnológica y aprovecharlos. No se destroza el bejuco, en una excursión campestre difícil, para tirar después parte de los segmentos cortados. Es decir, en cuanto a la propuesta que sugiera botarlos, un coro de cesteros, en respuesta, gritaría estentóreamente: ¡NUNCA!

El trabajo con las cañas tiene también su grado de dificultad elevado. El trabajo de localización y acarreo de ellas no es tan engorroso y duro como el del bejuco guaniquique o guaniquiqui. Como regla, las cañas localízanse en el campo, cerca de lugares cultivados, o en la ribera de corrientes (ríos, canales) o estanques (lagunas, represas) de agua dulce. La deforestación ribereña, históricamente acumulada y actual, de las corrientes y embalses de agua cubanos, ha hecho mermar mucho las poblaciones de cañas.

El corte de las cañas no suele ser peligroso, en general. Los cubanos, a la postre, dominan bien el machete, pues es raro el que no haya participado alguna vez en zafras azucareras, en el desyerbe en beneficio de surcos cultivados u otras tareas agrícolas que precisan del empleo de ese instrumento de labor. Como regla todos saben lo elemental: que hay que proteger los ojos de las puntiagudas hojas de la planta y que no se debe adelantar el pie contrario a la mano que hace el corte, buscando contrapeso y equilibrio, pues el machetazo puede entonces herir ese pie.

Empero, la obtención específica de cañas “de bambú” sí tiene muchos peligros y riesgos adicionales cuando se le procesa para cestos. Su gran dureza obliga a darle enérgicos machetazos, que pueden resbalar fácilmente en la lisura exterior de su fuerte corteza; su tamaño (puede alcanzar cinco metros) hace gran palanca y dificultan su acarreo por terrenos irregulares y por los muy inclinados – hasta los 45° - de los valles en “V”, de los ríos jóvenes o filtrados entre rocas duras; en la ribera de los cuales esa planta muchas veces se localiza. Hay que cortar – esta y todas las cañas – longitudinalmente, seleccionando las más rectas y de mayor tamaño, productoras de fibras más derechas y largas; desechando la cara del tallo dotada de yemas, situadas a intervalos en la confluencia de los canutos. Esa cara es inservible para la cestería porque las yemas interrumpen la homogénea lisura de la fibra, son duras y en modo alguno plásticas, resultando por ello quebradiza la fibra en la zona donde las yemas están.

El corte, específicamente de la “cañabrava”, es de agradecer también porque la gran palanca y el peso de unas cañas completas de varios metros de largo, cargadas pendiente arriba, no es precisamente un *tour*; y a sabiendas que, a la postre, una parte importante del material que se está acarreando va a ser desechado, por lo ya dicho.

Esos cortes necesarios hacen aumentar el peligro en el caso de la “cañabrava”, pues los dos bordes resultantes del corte de la mitad aprovechada de ese duro tallo tienen un filo comparable al de una buena navaja de barbero. Son entonces peligrosos en extremo el corte, acopio y acarreo de las caras de “cañabrava” que se seleccionaron, sobre todo cuando hay que subir con ellas atadas la pendiente del lecho del río, a menudo muy inclinada como ya se apuntó aquí. José Ramón Orihuela Sánchez lo hizo en presencia y con la torpe colaboración, léase estorbo; de los autores. Luis Antonio y Restituto lo hacían también con relativa frecuencia, para trabajos de tejidos que demandan esa caña, cuando los dos primeros de los mencionados estaban ya en los sesenta y Restituto, en los setenta.

La caña “de Castilla” o “hueca” da fibras más duraderas que las de “cañabrava” o “bambú”. Los artesanos insisten que estas y todas las cañas deben cortarse en menguante.

El corte de la “de Castilla” es peligroso, pues la planta tiene espinas que hacen riesgosas las operaciones con ella. Rinde poca fibra pero los tejidos con ella pueden durar siglos. En cambio, la “cañabrava” da mucha fibra pero es base de tejidos menos duraderos.

La “caña de güín” es muy semejante a la de azúcar, rinde muy poca fibra (una o dos tiras) y posee también espinas peligrosas, pero es un material muy noble para trabajar por su flexibilidad y lo tejido con ellas siempre es muy bello y duradero.

El escapo floral de esta caña se muestra largo, muy ligero, liso cilíndrico y con una coloración que en la madurez de la planta puede ser amarilla, carmelita claro o de cualquier tono de la gama de los ocres. Es el mencionado güín. Él es material cestero no por ser apto para el tejido sino por su valiosa condición de auxiliar estético en algunos trabajos, por ejemplo, seccionado en pequeños segmentos horadados longitudinalmente en el centro y colocados verticalmente ensartados de manera contigua, puede ser una solución ideal para contener y ocultar el siempre feo cable eléctrico que sostiene, pendientes del techo, a las lámparas cesteras (de “bola” o “bomba”, “*art nouveau*”, entre otras, concebidas por la imaginería de los cesteros cubanos). La finalidad estética se realza aquí por concepto de uso del güín como materia prima afín al empleado en el tejido.

Incluso el güín trasciende esas funciones de mero auxiliar estético y puede constituir, en sí mismo, material adecuado para confeccionar objetos con él. Se pueden hacer bellísimas cortinas colgantes de dinteles de puertas, disponiendo también verticalmente sartas de trocitos de güín muy próximas entre sí. Las combinaciones de trozos de güín de cortados en diferentes tamaños y con variables matices de color, permiten infinitas combinaciones figurativas en la cortina. En esto la familia Orihuela tiene un reconocido especialista: Omar, uno de los hijos de Lila.

El resto de las especies vegetales identificadas como provechosas para la cestería no son muy usadas por alguna de estas razones o asociación de estas: poca durabilidad, escasez de los vegetales de donde se extraen, locaciones muy intrincadas del hábitat de estos o lejanas de la residencia del cestero, poco rendimiento de fibras por ejemplar, entre otras que citarse pudieran.

De todos modos, el yarey es muy usado en el tejido de sombreros, de la palma jata se hacen bellos y funcionales jabucos y carteras y con los ariques (tiras extraídas de los bordes de las yaguas), se pueden tejer infinidad de objetos.

Las fibras de caña tampoco deben dejarse secar mucho, pues pierden todas sus propiedades de valor para la cestería. Una vez cortadas, al igual que los bejucos, deben ser humedecidas o remojadas periódicamente, en especial antes de trabajar con ellas. Resecas son inflexibles y quebradizas.

El procesamiento de la corteza de las cañas para su beneficio es también muy peligroso, pues la labor con ella para obtener longitudinalmente la tira de fibra con la cual se teje, se hace con un cuchillo extremadamente afilado en primer lugar y, en segundo, la misma fina tira que va resultando del corte es una peligrosa navaja por ambos bordes.

El riesgo se agrava porque es una operación reiterada, mecánica y aburrida, que psicológicamente puede provocar en el operario inhibición por monotonía y facilitarse así un accidente de imprevisibles consecuencias para las manos y dedos en contacto con los aludidos objetos cortantes. Basta un instante de vacilación, distracción, alguna brusquedad gestual o poca firmeza en el agarre del cuchillo, una desviación de su filo del ángulo correcto para el corte y se arruina la operación, partiéndose la tira, aprovechable siempre, pero que ya no será larga y sí objeto de empates con otras tiras superpuestas y montadas en el tejido, que pondrán a prueba, con un saldo estético no siempre feliz, la pericia del artesano en ocultarlos de la vista de un cliente que puede descubrirlos.

Si el artesano es derecho, regularmente toma la tira con la mano izquierda, apoyándola en la palma de esta, sujetándola suavemente con el puño semicerrado y usando el dedo índice como guía del desplazamiento longitudinal de la tira, todavía gruesa, cuya sección transversal se desea dividir longitudinalmente en tiras cada vez más finas hasta alcanzar estas el grosor deseado por el cestero. El corte se logra a partir de rápidos y contenidos impulsos del brazo correspondiente a esa mano. La tira, así impulsada, se va abriendo en su recorrido, pues en su extremo se hizo previamente una pequeña incisión y en esta fue colocado, horizontal y perpendicularmente a la tira, el filo del cuchillo, sujeto con firmeza en la otra mano. Lo de la firmeza mantenida es esencial, pues si no se garantiza absolutamente, en fracciones de segundo el filo del cuchillo puede orientarse hacia arriba o hacia abajo y partir la tira que se va desplazando mientras él la va abriendo. Debe recordarse que en muchos casos, la precisión operacional es del orden de lograr con ese corte dos tiras de un mm cada una, a partir de una de dos mm de grosor.

Después de lograr la tira del grosor deseado, el artesano vuelve a desplazarla longitudinalmente con la misma rapidez y a usar su cuchillo en ella, pero no ya para seccionarla sino para rasparla, embotando, en lo posible, el filo espinoso de sus bordes.

Esta labor se hace sentado y el cuchillo, a su vez, queda entonces perpendicularmente dispuesto con respecto a la anatomía del cestero y con el filo vuelto hacia este.

El artesano suele usar un banco sin brazos, de una altura desde la cual las piernas no cuelguen y sí permita descansar los pies en el suelo. Esto es lo ideal, por dos razones, una anatómico-fisiológica y otra operacional. La primera de ella se refiere a la necesidad de evitar problemas de obstrucción circulatoria en las piernas del cestero, si estas cuelgan durante una faena que suele prolongarse muchas horas; la otra se justifica por dos razones: la primera es que la postura del cestero sentado, al trabajar en esta tarea, no debe ser rígida

pero sí firme y equilibrada para dar seguridad y firmeza a sus movimientos operacionales; la segunda, que se necesita de los muslos horizontalmente dispuestos para que, juntos, sirvan de “mesa de trabajo”. En relación con las medidas de protección necesarias, para proteger las manos en esta faena no se puede usar guantes, pues estos bloquean el tacto, que es el que da la medida gestual, necesaria y contenida, para cada movimiento de este trabajo del cesterero.

Otro implemento muy necesario es un delantal que cubra desde la cintura hasta las rodillas del cesterero, para proteger la anatomía de este de los roces continuos de las tiras espinosas y los cortes de cuchillo, así como preservar su ropa del gran desgaste provocado por ese roce. Puede ser de una tela fuerte y burda o preferentemente, de grueso cuero crudo.

Las tiras de bejuco, por su mayor resistencia, son las indicadas para las guías y los de caña, las más apropiadas para el tejido de la urdimbre por su flexibilidad, belleza de la coloración, brillo y lisa textura. Esto no obsta para que el bejuco, aunque sea opaco, de textura más rugosa y de mayor rigidez; se pueda y deba emplear en urdir cestos que se necesiten muy resistentes.

Felizmente, esos esfuerzos ímprobos quedan velados por la gratificación estética que produce el objeto tejido, como digno resultado de la mano ennoblecadora del artesano. Muchos clientes – particulares e institucionales - deberían conocer cuánto de valor agregado hay en la cestería, por concepto de trabajo acumulado y desgaste físico; sobre todo los demasiado amigos de un regateo que, a veces, resulta ofensivo para la sensibilidad y amor al trabajo del esforzado y sufrido tejedor.

IV) Un barrio de Artesanos Cesteros: Guanábana.

Eso era Guanábana, situado a ocho kilómetros al sur-sudeste de la ciudad de Matanzas, en la periferia de esta. Comenzó a poblarse a principios del pasado siglo, hacia 1910.

Esa denominación genérica no es caprichosa sino objetiva, pues a la cestería se dedicaban muchas personas, familias enteras, en el territorio de Guanábana y sus alrededores. Según afirma un estudio precedente a este, se estima que el arte cesterero fue un medio de vida para aproximadamente el 70% de los habitantes de la zona (Orihuela, Díaz, 1987, 5).

Hay varios factores que se aunaron e incidieron en que hubiese este singular *boom* de la cestería en Guanábana:

En primer lugar, los apremios económicos de numerosas familias pobres, de origen campesino, en la búsqueda de alternativas para sobrevivir.

En segundo, la escasez en la zona de Guanábana de industrias y empresas agroindustriales generadoras de empleos, que forzó a la búsqueda de alternativas para sobrevivir.

La mayor fuente de trabajo en la provincia era la propia ciudad de Matanzas, pero en ella era también escasa la oferta de empleos y, de estos, una buena parte eran de profesiones. Incluso varios de los oficios demandaban alguna mano de obra, pero especializada, cuya calificación o adiestramiento previo estaba fuera del alcance real de los pobladores de Guanábana, debido a la humilde extracción social de la mayoría de estos. Para calificarse, obviamente, hay que disponer de recursos materiales para financiar los costos del aprendizaje y de tiempo para este.

En tercero, que los artículos industrialmente elaborados de uso y servicios, necesarios como continentes para almacenaje y acarreo de productos y materiales diversos; tenían en la red de venta minorista precios por encima del nivel adquisitivo de la mayoría de las personas, no solo las del contexto poblacional de referencia sino del país en general. Los artículos de cestería, mucho más baratos, tenían algunas posibilidades de realización mercantil en el propio barrio y en la ciudad de Matanzas (de más potencial clientela en proporción directa a la cantidad de su población).

La sensibilidad poética del Maestro cestero Luis Antonio Orihuela Sánchez supo captar también la utilidad de la cestería para la satisfacción de necesidades materiales apremiantes, de las capas sociales más humildes. Y plasmó ese sentir en su formato preferido de espinela popular, en versos donde hay una carga emocional que tiene mucho de autobiográfica:

Ayudas al campesino/Trasladando su cosecha/Por una vereda estrecha/O por un amplio camino/Hermanada a su destino/Lo hace con regocijo/Y con ese amor prolijo/Llega a la choza montuna/Se convierte en una cuna/Para que duerma el hijo.

Mira pueblo este jabuco/Ya dormí en uno igual/Un objeto artesanal/De cañabrava y bejuco/
En un lejano conuco/Donde mi padre vivía/Y como no poseía/Propiedades ni fortuna/Era la única cuna/Que un guajirito tenía.

Estas cestas que tú ves/Que son las mismas de ayer/Las vendí para comer/En tiempos de mi niñez/Se me ampollaban los pies/Pregonando por las calles/No era pregón sino ayes/Lo que de mi voz salía/Y largos tramos recorría/de Pueblo Nuevo a Versalles.

En cuarto, la arribada masiva de inmigrantes económicos provenientes de Islas Canarias a la provincia de Matanzas, que fundamentalmente tuvo lugar en los dos últimos decenios del siglo XIX, tuvo en la zona de Guanábana mucho asentamientos. Los isleños, famosos por su tenacidad, impelidos por la necesidad de prosperar económicamente en el país que los

acogió y habiendo sido, algunos de ellos, artesanos cesteros en sus lugares de origen, comenzaron a introducirla, adaptándola a las necesidades concretas cubanas de tipo doméstico, productivo o de servicios.

En quinto, las posibilidades de fácil acceso a los vegetales de fibras aptas para el tejido cestero, que podía ofrecer la flora vernácula, fácilmente accesible en Guanábana, dada su condición de barrio periférico sito en un entorno campestre.

Todos estos factores objetivos arriba enumerados, conjuntamente, facilitaron el desarrollo de la cestería en Guanábana. Empero, hubo otros factores subjetivos – reflejo de aquellos –, que temporalmente constituyeron frenos parciales para ese desarrollo, especialmente, el de la competencia económica entre personas que luchaban no ya por prosperar sino por sobrevivir.

No hubo realmente en la zona de Guanábana facilidades para la transmisión de las experiencias artesanales que habitualmente fluye desde los maestros a los aprendices, excepto cuando la pedagogía empírica artesanal era intrafamiliar, especialmente entre consanguíneos.

Los autores conocen casos como el de Restituto Orihuela Sánchez, que no pudo recibir de buena gana enseñanzas de parientes colaterales. A escala social primó, más bien, la guarda celosa de los secretos tecnológicos de este arte por parte de los maestros y el aprendizaje a hurtadillas de los interesados en hacerse cesteros, siempre rechazados por el riesgo de que se revelasen como competidores de los propios maestros reconocidos.

No se debe hacer censura ética – divorciada del análisis histórico-concreto, contextual -, que tilda de egoístas a varios de los primeros maestros cesteros, por ser reacios a enseñar a otros. El hombre siempre es un producto de sus circunstancias. Un modelo social orientado a la lucha por la supervivencia personal y familiar a toda costa, no favorece que el sujeto en él formado tenga cualidades morales tales como el desinterés, la solidaridad y la camaradería. Aún así, hubo entre los primeros cesteros varios que fueron paradigmas de nobleza.

Hay una poesía popular anónima, de versos en su mayoría octosílabos, pero cuya cantidad excede los diez admisibles en el formato de la estrofa de una décima; que recoge en tono jocoso el nivel alcanzado por la competencia comercial establecida entre los cesteros de la zona de Guanábana, productores para un mercado cuya clientela era de ingresos económicos muy modestos:

¡Caramba!, los jabuqueros (*)/entraron en competencia/ya no hay quien tenga conciencia/en cuanto ven el dinero,/pobre Toto, fue el primero/que fabricó doce cestos/y cuando vino a

cobrar [...]le entregaron un mísero [medio peso]/con eso Toto quería/comprarse un par de zapatos/un trajecito barato,/porque el dinero rendía/sombrero y porque tenía/necesidad de camisa,/una camiseta lisa/era todo su proyecto/y Cheo, mirando eso [...]estaba muerto de risa.

(*) En el argot de los viejos maestros de la cestería, ellos se autodenominaban y admitían que se les denominase, indistintamente, “cesteros” o “jabuqueros”. Aún hoy, algunos emplean el último denominativo, pero hay uso preferente del primero.

De todos modos, el contrato bien remunerado, la venta exitosa de varias piezas juntas o el mismo día, etc., siempre fueron fuentes de felicidad instantánea para los cesteros de antaño, pues el triunfo en la constante competencia, mercantil y de habilidades cesteras, no hizo rico a nadie que estuviese vinculado a la cestería en Cuba. Esto parece ser la norma. Desde la entrañable referencia española para nuestras esencias, específicamente de los cesteros de la Comunidad Autónoma de Castilla-León, nos llega esta resignada queja sobre el sino de los tejedores de cestos, expuesta como una sentencia que estos atribuyen a San Juan:

Tú, cestero/Comerás y beberás/Pero a rico/Nunca llegarás (Carril,1984,162).

Desinteresados o no, los primeros maestros cesteros sufrieron, al igual que sus discípulos - admitidos o anónimos - , el egoísmo de otros que, poseyendo tierras en propiedad, reflejaban también ese modelo social y les negaban a aquellos el acceso a sus terrenos para seleccionar, coleccionar y acopiar materia prima vegetal para tejer (aun cuando esos terrenos estuviesen baldíos).

En la semblanza del Maestro Chengo, en este mismo capítulo del trabajo, se reproducen los versos que relatan las peripecias de un conocido grupo de maestros cesteros, que fueron expulsados cuando buscaban materia prima, por los dueños de las tierras.

En ese medio y bajo esas condiciones se desarrolló la cestería en el territorio.

Celso López Hernández (Chengo), residente en Oviedo # 5, Guanábana, cumplió noventa años el 6 de abril del 2000. Falleció después de presentado este trabajo. Aprendió el oficio de cestero “clandestinamente” (sic), mirando discretamente trabajar a Narciso Santana, “que no enseñaba a nadie”. Tuvo que aprender para no morir de hambre, pues la limpia de caña de azúcar se estaba pagando a 2¢ el surco (y esos 2¢ no eran en moneda sino en vales de compra para adquirir mercancías en comercios asociados al dueño de la plantación de caña). Todavía recuerda que el aprendizaje le hizo sangrar las manos. Los dos primeros cestos que hizo los logró vender a 70¢ cada uno y así pudo comer. Chengo relata que su tío, Norberto

Hernández, quien residiera en San Cristóbal # 8 entre Recreo y Resguardo, Guanábana; también tejía cestos junto con Sixto Rodríguez y compartía su casa con este.

Juan López Herrera, padre de Chengo, aprendió de este y se sumó a los artesanos cesteros, forzado por la misma necesidad económica que estimuló la dedicación de Chengo y a tantos otros al tejido de cestos. Es un caso curioso, pues la norma es que el aprendizaje familiar fuese en la dirección descendiente y no ascendente, como aconteció con Chengo, que enseñó a su padre.

Chengo recuerda cómo algunos cesteros tuvieron breves momentos de prosperidad, sobre todo cuando lograban hacerse proveedores de un cliente fijo con demandas continuas y grandes. Tal es el caso de Pedro (Perico) González, cuando obtuvo encargos de cientos de juegos de cinco estuches, tejidos para cubrir sendas botellas de ron “Del Collado”, marca perteneciente a Ramón del Collado, senador de la República, que la exportaba al exterior del país. Chengo identificó además a Cecilio Hernández (“El Isleño”), como uno de los iniciadores – o quizás el iniciador – de la tradición cestería en la zona, traída desde Canarias. Él se asentó en el central azucarero “San Cayetano”, cerca de Triunvirato.

Cecilio “El Isleño” era uno de los tíos del mencionado Narciso Santana (del que Chengo aprendió a hurtadillas). “El Isleño” no sólo enseñó a Narciso, sino también – y antes que a este último -, a la familia de los Matos, “quienes también eran parientes de Cecilio”.

Este testimonio de Chengo coincide con el de Luis Antonio Orihuela Sánchez y Mireya Díaz, que agregaron, además, que “El Isleño” era tejedor de cestería fuerte y hacía canastas muy resistentes y grandes para contener y acarrear, fuera de los centrales azucareros, las cenizas derivadas del proceso de producción de azúcar (Orihuela, Díaz, 1987,4).

Chengo señaló a la familia Gilín como una de las dedicadas a la cestería, destacando en ella a las figuras de Orlando y Evelio Gilín (fallecidos) y de José Gilín. Los Gilín aprendieron de Narciso Santana – de amplio magisterio a pesar suyo – y fueron los más creativos e innovadores de su tiempo, pues usaban piezas de madera insertadas con propósitos diversos en sus urdimbres de fibras y hacían adornos de cretona para costureros. Esta parte del testimonio de Chengo fue corroborada por José Gilín, residente en Línea # 46, Guanábana.

La figura del cestero Orlando Gilín es interesante, porque además de tejer se dedicó a vender, como intermediario, los productos de la cestería. No fue el único en esa labor, pues los autores identificaron a algunos más, como, por ejemplo, Miguel Mesa y Víctor Orihuela (padre de los Orihuela Sánchez).

Lo anterior denota algún desarrollo del arte cestero y que este había ganado un espacio – intermitente y con reflujos – en el mercado, pues la figura del intermediario infiere la existencia de una producción sostenida (en determinados momentos coyunturales, al menos), así como la aceptación social de lo producido; hasta el punto en que los productores conciben el acto de vender como un obstáculo limitante del tiempo dedicado a tejer, por un lado y, por otro, que el volumen de lo producido y vendido permita vivir – aunque sea modesta y temporalmente – de lo deducido a partir del regateo de precios con los intermediarios. Estos, a su vez, se dedicaban también a otras labores pues, como ya se apuntó, las ventas de cestos tenían muchos altibajos, con algunos momentos de alza en el año.

Continuando con el testimonio de Chengo, este lamentó la reciente muerte del gran artesano y poeta Belisario Barreto, cuyo legado cestero fue dignamente asumido por su yerno José Ramón Elías Quintana (“El Cacique”), también cocinero de oficio, con la ayuda de su esposa, Zobeida Barreto Méndez, que lucha por conservar la tradición artesana familiar de los Barreto. A su vez, “El Cacique” -, que también procede de una familia de varias generaciones de cesteros guanabanenses - y su esposa Zobeida, trabajan mancomunadamente con su vecino, Miguel Cuesta Cazola, el mismo que trató de sostener la escuela guanabanense de jóvenes aprendices de cestería. La constancia y tesón de Miguel son admirables también porque tiene setenta y tres años y teje, desde los doce, sus cestos con arte, a pesar de que faltan la mayoría de los dedos de sus manos. Chengo testimonió que Miguel aprendió la cestería con los Gilín, lo que fue corroborado por José Gilín y el propio Miguel, que se dedica fundamentalmente a tejer los conocidos cestos “cuadrados” de ropa. En realidad no son “cuadrados”, sino que remedan la forma de una pirámide de base cuadrada, invertida y trunca.

Chengo reconoce en el chofer de alquiler Manolo González a un grande entre los de muchos años dedicados a los cestos. También Chengo afirma - y José Gilín corrobora en su testimonio – que hay cesteros que, por sus virtudes artesanas, deben ser mencionados en cualquier relación que de cesteros guanabanenses se haga:

Manolo Peña fue uno de ellos. Hermano de Haydeé Peña, participante en el Taller femenino de Artesanía en Cestos, también en Guanábana, administrado por Industrias Locales, bajo la dirección de Estrella Méndez, esposa de Belisario Barreto y hermana de los cesteros Félix y Moisés Méndez.

El Taller estaba situado en el local del antiguo bar y billar “El Billar de Juan Miguel”, sito en Línea esquina a Real. Llegó a agrupar hasta veinte mujeres aprendices de cestería, algunas de ellas parientes de cesteros. Entre las de más asidua asistencia y aprovechamiento se destacaron, además de Haydeé, Eugenia Rodríguez, María Santana, Luisa Alemán, Hilda Niebla, Haydeé Santiago y “Yoya” Fuentes.

Joseíto Martínez, Simón Guerra, Maximiliano Rodríguez, los Matos, los Méndez, los Barreto, la familia de la Rosa y Eustaquio “Jiquí” Alvarado no pueden dejar de mencionarse, según Chengo, que también incluye en su lista a Cristóbal Medina, radicado en el barrio de Pueblo Nuevo, en la ciudad de Matanzas, como un eficiente tejedor de cestos sobresalientes por su perfecta redondez. José Medina, hijo de Cristóbal, fue también un gran cesterero, aunque ya no trabaja la cestería.

El valioso testimonio de Chengo, de prodigiosa memoria a pesar de ser ya nonagenario, permitió reconstruir parte de la historia de la cestería en la zona y ubicar a sus más reconocidos protagonistas, lo que fue enriquecido y confirmado al cruzar su testimonio con los de los demás cesteros entrevistados.

Reafirmando lo de su excelente memoria, Chengo terminó su valioso testimonio recitando con acierto, entonación y fluidez, fragmentos de las décimas de Soto Villa, reproducidas ahora como registro poético de las peripecias de los cesteros para procurarse materia prima vegetal en terrenos baldíos que eran propiedad de latifundistas de la zona. Las deficiencias técnicas de la métrica y de la aliteración, típicas en composiciones de este tipo, no mellan el profundo significado histórico-testimonial de estas.

Botaron [a] los jabuqueros/del cuabal de Santa Elena/a mí me da mucha pena/lo que les dijo Montero/les dijo “lo que no quiero/es que vengan aquí a cortar/hoy corten toda la que les [conviene]/pero mañana aquí tienen/a toda la Guardia Rural”

Iban Narciso y Norberto (**)/Vicente (***) con Juan Herrera/Culino, Ramón Reguera/y con Rogelio Barreto/y Pepe la Rosa y Prieto (****)/con Ricardo y Toribio [...](*****)/mirando ese “desprestigio” (sic)/le dicen a Juan Miguel [...]/ahora nos vamos a ver/en pelo y sintiendo alivio.

(**) Estos son Narciso Santana y Norberto Hernández.

(***) Aquí, el mencionado es Vicente Hernández.

(****) José de la Rosa Lauzurique y Anastasio Hernández (alias “Prieto”), respectivamente, ambos de avanzada edad, tan lúcidos y activos como Chengo; entrevistados por los autores.

(*****) Refiérese a Ricardo Suárez.

Gilberto Montesinos es reconocido como uno de los viejos maestros cesteros de valía. Vive, pero ya no trabaja la cestería.

José Martínez Hernández tiene ahora setenta y un años. Vive en la calle 4ª # 23, Guanábana. Es un caso de comienzo tardío en el arte cestero, en el que se inició a los cuarenta. Alternó la cestería con el oficio de aserrador de cantos, en las canteras que están situadas en las afueras de Guanábana (al que dedicó más tiempo que a la confección de cestos). Si bien tuvo que aprender solo a localizar, seleccionar y beneficiar las fibras vegetales, sí reconoce que lo enseñó a tejer Félix Méndez, hermano de Moisés y de Estrella, la jefa del ya mencionado Taller femenino de Artesanía en Cestos y esposa de Belisario Barreto; cesteros todos.

José se ha especializado en canastilleros y cestos de ropa, artículos de uso que más demanda la población. Reconoce en Miguel Cuesta Cazola y “El Cacique”, a los mejores artesanos que están trabajando actualmente en Guanábana.

José concluye su testimonio señalando que la fabricación de cestos “es la verdadera industria de Guanábana”, la que “no debe perderse”; opinión común y enfática entre los otros entrevistados, especialmente por Zobeida Barreto Méndez, hija de Belisario y Estrella y esposa de “El Cacique”.

La población guanabanense entrevistada reconoció también la maestría cestera de Miguel y Arturo Montenegro, carpinteros y trabajadores ferroviarios, además de cesteros, así como la de Juan Francisco Elías Quintana, alias “El Cabo”. Este fue entrevistado. Cuenta actualmente con sesenta y cuatro años y vive en Línea # 45, Guanábana. Al igual que los otros cesteros testimoniantes ya aludidos, él tuvo que alternar la cestería con disímiles labores que van desde pescador hasta cocinero, “para sacar adelante a la familia”. Aprendió con su padre, el maestro cestero Juan Antonio Elías, alias “Quico”, fallecido a la edad de ochenta y un años. “El Cabo” es especialista en cestería fuerte, fundamentalmente en cestos “cuadrados” de ropa y los llamados de “cuatro asas”.

Sergio y Pedro, hermanos, aprendieron de “El Cabo” y se han dedicado ocasionalmente al tejido de cestos, alternándolo con otros oficios. “El Cabo” extendió su enseñanza a uno de sus sobrinos, Frank Ruiz, así como a su hija, Yelena Elías.

Maximiliano Rodríguez Hernández, alias “Macho”, maestro cestero de ochenta años, fue uno de los entrevistados que más notoria obra tienen en el arte cestero del territorio. Su excelente memoria sólo cede ante la de Chengo. Natural de Cidra, donde nació el 18 de junio de 1921,

vive hoy en Buen Viaje # 28430 entre San Ignacio y San Cristóbal, Pueblo Nuevo, ciudad de Matanzas.

Maximiliano Rodríguez Hernández es hijo de un isleño, Manuel Rodríguez Jiménez, nacido en Las Palmas de Gran Canaria. Vino de las Islas junto con uno de sus hermanos, huyendo de la conscripción para el servicio militar español. Manuel se estableció en Cuba, se casó a los veintiún años e hizo familia, pues fue padre de cinco hijos: Librada (fallecida), Elvira, Natividad, Graciela y Maximiliano; que fue el segundo en nacer. Los cuatro que sobreviven tienen todos más de setenta años.

El isleño Manuel enseñó a sus cinco hijos a buscar la materia prima para los cestos, beneficiarla y tejerla; en la lucha por encontrar alternativas de ingresos económicos para la economía familiar. Como el resto de los maestros cesteros, la humildad de la extracción social de Manuel le obligó a ejercitar más de un oficio para subsistir. Trabajador infatigable, Manuel hacía ordeño de vacas en la madrugada temprana y ya a las 4:00 a.m. tenía la leche envasada y lista en el andén ser enviada por tren y llegar fresca a La Habana, al amanecer.

Manuel aprendió las nociones de tejeduría cestería en Canarias, siendo un niño. Aquí en Cuba perfeccionó lo aprendido de cestería en las Islas, con “Abreu”, un mítico cestero del que ya casi nadie recuerda nada, solo el apellido, pero los que lo recuerdan reverencian mucho su arte.

Manuel no limitó su empírico magisterio cestero al contexto familiar, sino que enseñó también a otros que después devinieron excelentes maestros de la cestería, como fueron Miguel Mesa, Sixto Rodríguez y Narciso Santana. Este último, además de aprender de su pariente, el isleño Cecilio Hernández – como se conoció del testimonio de Chengo -, y de Manuel, se ejercitó con una familia muy conocida de maestros cesteros identificada como Los Matos. Estos últimos decidieron probar suerte en La Habana, estableciendo un taller en la calle Guanabacoa esquina a Pérez, Luyanó, en el que vivían, tejían y vendían la cestería.

Maximiliano agrega que Narciso era de Guanábana y se estableció después en el vecino pueblo de Limonar; era un cestero lento en el tejer, pero de obras muy hermosas en la finura de la confección y en el acabado. Maximiliano también hizo mención de todos los cesteros que Chengo recordó, enfatizando en las familias de la Rosa (René, Rogelio, José y “Minango”) y los Mesa (Rafael y su hermano Miguel cestero y ya citado aquí como intermediario comercial de venta de cestos).

José (Pepe) la Rosa ofreció un testimonio muy lúcido, valioso, de la misma calidad como fuente oral que los brindados por Maximiliano y Chengo. Lo cual permitió a los autores cruzar

y verificar la información. Los restantes viejos cesteros entrevistados, sea por recordarlo espontáneamente o por interpelación indagatoria de los entrevistadores, coincidieron en reconocer la elevada maestría de Pepe, al igual que las de sus hermanos cesteros René, Rogelio y “Minango”.

Al igual que su padre y los otros maestros cesteros, Maximiliano buscó y encontró alternativas de ingreso económico ante la imposibilidad de vivir sólo del tejido de cestos. Fue de los “afortunados” que encontró empleo en “La Rayonera”, la industria matancera mejor remunerada y más contaminante; en la que trabajó ininterrumpidamente durante treinta y cuatro años, hasta su jubilación. Durante todo ese tiempo se mantuvo separado de la labor cesterá. Después de jubilarse, se revitalizó el maestro cestero que habita en él. No tuvo que “aclimatarse”, pues recommenzó a tejer con la misma calidad de siempre.

Anastasio reside hoy en el barrio de Los Mangos, en la ciudad de Matanzas. Su edad no ha sido limitante para seguir produciendo y la comunidad compra sus productos porque estos han mantenido su excelente calidad a lo largo de decenios. Al igual que Restituto Orihuela Sánchez, Chengo y otros maestros cesteros, fue de los que tuvo que aprender mirando a hurtadillas el tejido de cesteros de mayor edad, recelosos de la posible competencia, y después reproducir a solas, con las fibras en las manos, sus primeras producciones cesteras.

Bibliografía Mínima

1. Bennet, Wendell C. “Ancient Arts of the Andes”. The Museum of Modern Art, New York, 1954.
2. Caro Baroja, Julio. “Una defensa de las artes y los oficios”. En: “Artesanías en España”, editado por el Programa de Artesanía de la Dirección General de la Pequeña y Mediana Industria, Ministerio de Industria y Energía de España, RAYCAR, S.A. Impresores, Madrid, 1984.
3. Carril Ramos, Ángel. “La Artesanía tradicional en la Comunidad Autónoma de Castilla- León”. En: “Artesanías en España”, edit. cit.
4. Díaz, Mirella; Orihuela, Luis Antonio. “Tejidos en fibras vegetales en el Municipio de Matanzas”. Ponencia presentada con Mención de Honor en el III Simposio de la Cultura en Matanzas. Memorias del III Simposio de la Cultura en Matanzas, 10-12/07/1987.
5. Fernández, Justino. “Coatlícue. Estética del arte indígena antiguo”. Centro de Estudios Filosóficos, México, D.F., 1954.
6. Fernández del Castillo, José Sixto. “Situación actual de la Artesanía Canaria”. En: “Artesanías en España”, edit. cit.

7. Kluber, George. "Las artes nobles y llanas". En: "La dicotomía entre arte culto y arte popular: Coloquio Internacional de Zacatecas", UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, D.F., 1979.
8. Laorden, Carlos; Moreno, José Manuel; Rivas, Rafael. "La Artesanía en España, su realidad jurídica y económica." En: "Artesanías en España", edit. cit.
9. Manrique, Jorge Alberto. "Categorías, modos y dudas acerca del arte popular". En: "La dicotomía entre arte culto y arte popular: Coloquio Internacional de Zacatecas", edit. cit.
10. Ortega Suárez, Jorge. "La magia de tejer". En: "Revista del Vigía", # 18-19, Matanzas, Cuba, 1999.
11. Ortiz de Macedo, Luis. "El arte del México Virreinal". Secretaría de Educación Pública, México D.F., 1972.
12. Pedrosa, Mario. "Arte culto y arte popular". En: "La dicotomía entre arte culto y arte popular: Coloquio Internacional de Zacatecas", edit. cit.
13. Ragon, Michel. "El arte popular y/o contracultura". En: "La dicotomía entre arte culto y arte popular: Coloquio Internacional de Zacatecas", edit. cit.
14. Roig, Tomás. "Diccionario de plantas...".
15. Traba, Martha. "Relaciones actuales entre el arte popular y arte culto". En: "La dicotomía entre arte culto y arte popular: Coloquio Internacional de Zacatecas", edit. cit.
16. UNESCO. Unit for the promotion of the arts and creativity. Exhibición organizada por el Palacio de la UNESCO, 14/10/-07/11/1991, XXVIª Sesión de la Conferencia General de la UNESCO, Plan de Acción Decenal para el Desarrollo de la Artesanía en el Mundo, UNESCO, París, 1991.
17. von Hagen, Victor Wolfgang. "Los reinos americanos del sol: aztecas, mayas e incas". Labor, Barcelona, 1968.
18. _____ . "Los aztecas". Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1970.
19. _____ . "Aztecas, mayas e Incas". Editorial de Ciencias Sociales, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1971.
20. "La estética de los marginados". En: "Huellas críticas", (Prólogo de Manuel López Oliva), Instituto Cubano del Libro-Centro Editorial Universidad del Valle, Cali, 1994.
21. "Universalismo-colonialismo". En: "Huellas críticas", edit. cit.