

*Juan Martínez Borrero**

**LAS ARTESANIAS
EN EL ECUADOR
UNA PERSPECTIVA
GENERAL**

* Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares.

Introducción

El trabajo que desarrollaremos a continuación pretende sentar las bases para una aproximación de carácter general a la artesanía rural del Ecuador, desde una perspectiva cultural y totalista, aunque descriptiva.

Los materiales aquí incluidos se basarán en gran parte en investigaciones de campo, realizadas directamente por nosotros, o por otros autores cuya confiabilidad está plenamente demostrada, para consultas específicas es posible remitirse a la bibliografía que acompaña este texto.

Ha sido de gran importancia para clarificar y sistematizar el tema de la artesanía rural, el trabajo realizado por Naranjo, "El artesa-

no como actor social; una visión histórico-socioeconómica", sobre la artesanía urbana en tres centros de primera magnitud: Guayaquil, Quito y Cuenca.

En este trabajo Naranjo plantea una propuesta general que explica las causas y las particularidades del desarrollo de la artesanía urbana hasta la actualidad, dividiendo el estudio en cuatro períodos bien definidos:

- la conquista y la colonia de la República a la Revolución Liberal
- fin del liberalismo; movimientos anarquistas y socialistas, a 1938
- inicios del industrialismo y época contemporánea.

Cada etapa es, en el caso de la artesanía urbana, estudiada desde la perspectiva de la organización gremial, las normativas legales vigentes, la acción de los dirigentes artesanales al interior de las organizaciones, para componer un cuadro de gran complejidad, que explica la génesis y características de la organización artesanal contemporánea.

Un intento de magnitud semejante para el caso de la artesanía rural, está aún por realizarse.

Las dificultades para un trabajo de esta categoría son múltiples, entre ellas, y quizá como el más importante obstáculo, se yergue la carencia de informaciones escritas sobre un tema, manejado en un ámbito esencialmente verbal.

La artesanía rural en el Ecuador corresponde en gran medida a la segunda vertiente de la producción artesanal desarrollada a partir de la época colonial.

Para efectos del análisis ha probado ser útil diferenciar la artesanía que, a partir de la implantación de sistemas de trabajo obligatorio en la colonia, se desarrolla básicamente para satisfacer los requerimientos urbanos o de exportación, de la artesanía que se destina a satisfacer los niveles de autoconsumo o de centros rurales de pequeña magnitud. Es a esta segunda vertiente a la que dedicaremos este trabajo (aquí conviene referirnos a un fenómeno de características semejantes que se ha desarrollado en el arte, habiéndose conformado una corriente de arte académico a partir de la colonia y otra de arte popular, las que ocasionalmente se tocan y combinan, relacionándose también con la artesanía. Si bien la manifestación más estudiada de este fenómeno ha sido la pintura mural popular y su

oposición con la pintura de caballete, existen otras muchas expresiones aún poco conocidas)

Las poblaciones rurales se enmarcan, durante toda la historia colonial y la historia republicana, en una relación compleja con los centros urbanos y las manifestaciones de poder. Las comunidades rurales del sur del país por ejemplo, desarrollan, como parte de su propio proceso histórico, esquemas de relación que se basan en la existencia de redes familiares, sustentadas en parentesco real o ficticio, en las que predomina el concepto de comunidad, como elemento básico para explicar la estructura interna de la sociedad.

Esta comunidad, sustentada como lo señalamos arriba, en una red de relaciones sociales (priostazgo, compadrazgo y sus manifestaciones a través del ritual) dará origen a un particular modelo de producción en el que interviene claramente el concepto de identidad comunitaria, étnica o local. Este modelo de producción dará como resultado un objeto que, cuando la categoría sea aplicable, permitiría la identificación local de los miembros de la comunidad. Afirmamos entonces, que la identificación por el vestido, por la particular producción cerámica, o por

otras manifestaciones plásticas significativas, se forja a partir del eje de la comunidad y fundamentalmente en torno a la identidad con ella, más que por la influencia de elementos externos de carácter impositivo.

Las implicaciones de esta afirmación son muchas y pueden remontarse, inclusive, hasta a rectificar una posible malinterpretación del significado de la indumentaria como elemento de identidad en las comunidades precolombinas. Entre otras, la afirmación de que los incas impusieron modelos de vestido a los diversos pueblos del Tahuantinsuyo, diferenciándolos para efectos de sus sistema de organización social y económica, se contradice con la perspectiva de la identidad como una necesidad desarrollada desde lo interno de las comunidades, mucho más coherente con el profundo significado simbólico de la indumentaria y el textil precolombino. El sistema de identificación por medio de la indumentaria habría sido, entonces, utilizado por el incario sobre una base de diferenciación étnica previamente existente.

Este concepto, de la identidad a partir de la comunidad, choca también con la conocida opinión, que incluso al intentar pro-

barse documentalmente podría continuar siendo falsa, de que, en el período colonial, el hacendado impone el color o el estilo de indumentaria contradiciendo la identidad local (algún exitoso ejemplo aislado no podría considerarse suficiente causa para la generalización).

Estos elementos de análisis se vinculan directamente con la persistencia dentro del esquema de la sociedad colonial o la sociedad nacional moderna, de la producción artesanal local con elementos claramente identificables.

Nos referimos, entonces, a ciertas manifestaciones artesanales en concreto, para caracterizar sus actuales particularidades, sus áreas de expansión, sus cambios, en función del desarrollo del sistema monetario de mercado y su ubicuidad, y sus actuales características y significado cultural.

Los efectos de la Independencia Política sobre el sistema económico no pueden ser observados de manera inmediata y parece natural pensar que, como en otros ámbitos, los cambios significativos en la producción artesanal se producirán más bien desde la segunda mitad del siglo XIX. Es evidente que la situación de la producción

artesanal variará en direcciones diferentes de acuerdo con las distintas zonas.

El recorrido que realizaremos por la artesanía ecuatoriana será en gran parte descriptivo porque la magnitud del tema nos obliga a una mínima referencia a sus características y particularidades.

Textilería, Indumentaria y Adorno:

Es conocida la importancia que adquirió en toda la región andina la elaboración de textiles. Trabajos en fibras diversas se beneficiaron de los profundos conocimientos que poseían los aborígenes sobre los tintes de origen vegetal, mineral o animal, así como de la extraordinaria maestría en el manejo de los telares y de las técnicas complementarias conocidas desde muy antiguo.

A pesar de la carencia de evidencias arqueológicas concluyentes, se sabe que en el Ecuador, parecen haberse situado algunas de las zonas más importantes en la elaboración e intercambio de textiles de la región. Luego del proceso de conquista el mestizaje determinó que las técnicas textiles y la indumentaria popular se transformarían en grados distintos de acuerdo

con la zona. Así podemos hoy diferenciar claramente dos regiones en las que la indumentaria asume características diferenciadas. En el norte del país, hasta la provincia de Chimborazo y con gran incidencia en la provincia de Imbabura, la indumentaria femenina se compone de un anaco, pieza rectangular de tela de color oscuro que se sujeta a la cintura por encima de un anaco blanco o de la enagua, de una blusa bordada con hilo de colores o con lentejuelas, de una manta que cubre los hombros o lliclla y un tocado de tela envuelto en la cabeza. La mujer utiliza abundantes collares y brazaletes.

En la provincias de Cañar y Azuay la mujer usa una o varias polleras de paño con el ruedo bordado con hilos brillantes y con apliques recortados. Una blusa de manga corta o polca y un chal, además de la lliclla. Las joyas son menos abundantes que en el Norte, aunque se prefieren los aretes grandes con perlas y piedras preciosas y los trabajos en filigrana.

Esta prenda adquiere su mayor caracterización y elegancia en la indumentaria de la mujer mestiza del Azuay, la chola cuencana que utiliza al menos dos polleras, la interior o centro bordado y la exterior o bolsicón de color con-

trastante, de terciopelo en oportunidades festivas, y extraordinarios chales o paños elaborados en la zona de Gualaceo, ella se cubre la cabeza con un sombrero de paja toquilla.

La mujer indígena de Loja, perteneciente a la etnia de los Saraguros, utiliza una falda de color negro plisada sobre una enagua bordada y usualmente una blusa de color oscuro, a más de la lliclla y sombrero de lana abatanada de ancha ala, se complementa su apariencia con bellas y grandes joyas de filigrana de plata y complicados tupos o prendedores para sujetar la lliclla.

La indumentaria masculina diaria es menos atractiva, pero en las fiestas es cuando lucen en todo su esplendor los trajes enormemente complejos de los danzantes y otros participantes.

La indumentaria de las etnias de las regiones tropicales, a ambos lados de la cordillera, es más simple, aunque su transformación por efectos de la acción misionera ha determinado la aparición de "trajes típicos", más o menos recientes. Habitualmente la mujer vestía solamente una pieza de tela de algodón, tejida por ella, en torno a la cintura, el vestido del

hombre era, incluso, más escaso. Los tocados de plumas de aves, collares de semillas e insectos de colores brillantes y pintura corporal se utilizaban en ocasiones festivas.

Junto a la textilera y sus técnicas afines debemos mencionar la importancia del bordado a mano con el que se adornan las blusas, los anacos y las polleras de todas las mujeres campesinas y los pañales de los niños recién nacidos.

De especial interés son los bordados de Zuleta, que adornan las mangas de las bellísimas blusas indígenas y los de Baños, Cuenca y otras poblaciones, en el Azuay, que se realizan en especial para las polleras. En esta actividad, como en muchas otras, se ha aprovechado la habilidad de la mujer campesina para desarrollar prendas adaptadas al gusto urbano y destinadas a la exportación.

En algunas zonas de la Costa se practica un tejido en algodón de gran interés etnográfico aunque difícilmente puede conseguirse fuera de la comunidad. En la península de Santa Elena en Guayas, la provincia de Manabí y la de Esmeraldas, con la etnia Cayapa o Chachi, se utiliza el telar vertical

para producir telas con diversos diseños, siendo notable la variedad que se logra en el tejido cayapa y que fuera ya registrada por Barret en su estudio etnográfico. Las alforjas y hamacas son quizá los productos más abundantes en la actualidad.

De interés especial es la utilización de la fibra de algodón nativo, una planta arbustiva perenne que produce fibra de color marrón, violeta, blanco y sus variedades, que se encuentra en peligro de desaparición por la introducción de las variedades de algodón anual de alto rendimiento.

Las fajas se elaboran en casi todas las provincias de la Sierra ecuatoriana y en cada lugar tienen sus características particulares. El chumbi, prenda cuyo origen prehispánico ha podido trazarse por los hallazgos arqueológicos en el Perú y del que poco conocemos en el Ecuador, forma parte de la indumentaria del hombre y de la mujer y es tejida, también indistintamente, por ambos. Pero su uso más atractivo es el de envolver la bayeta con la que se cubre del frío a los niños recién nacidos y que sirve para atar las piernas a que no se deformen. Las fajas, con una sola excepción en las de Natabuela, Imbabura, se tejen siempre en el pe-

queño telar de cintura que se ata a los pilares de la casa, en el portal. Se emplean hilos de lana, de algodón, a veces finos hilos de costura, y sintéticos como el orlón, en un sólo caso se utiliza la cabuya, fibra obtenida de diversas variedades del penco, para tejer una faja de características particulares, la llamada mamachumbi.

El Ecuador es rico en variedades enormemente atractivas de ponchos, prenda usada universalmente por los hombres aunque nunca por las mujeres. Cada región, cada grupo, cada etnia serrana y cada ocasión tiene su poncho distintivo.

En muchos grupos indígenas se tejen especialmente ponchos para las fiestas o para los matrimonios, los salasacas de Tungurahua, por ejemplo, mantienen los conocimientos tradicionales del teñido con cochinilla, insecto que es recogido en las plantaciones de cactus con un palito cuando ha llegado a la madurez, transformándolo luego en "panes" que se dejan reposar hasta que "maduren". El atractivo tradicional de esta técnica se encuentra, a más de en los hermosos colores obtenidos, en la firmeza de los tonos que no desmayan con el paso del tiempo ni por la influencia de la luz, por lo

que el significado ritual del teñido rojo asume una importancia excepcional.

No podemos aquí olvidar que en algunas fiestas, y particularmente en la de Corpus Christi, se da un proceso de sincretismo religioso con las antiguas y persistentes creencias en el que intervienen, con derecho propio, técnicas artesanales de excepción.

En el Carchi se teje un poncho liso de color azul marino. En la provincia de Chimborazo, de gran población indígena, se tejen "runa ponchos" de color azul o rojo con flecos tejidos en un pequeño telar de cintura que se cosen al borde, ligeros "coco ponchos" con franjas de ikat y diseños en forma de rombos.

En el Cañar se teje un poncho corto de excepcional factura que se superpone a la "cushma", pequeño poncho de color negro que se sujeta a la cintura por medio de un chumbi o faja, utilizándose también la técnica del amarrado para los ponchos festivos de fina lana hilada a mano por las mujeres y tejida por los hombres de la comunidad y en el Azuay se emplean técnicas diversas para lograr una variedad local de ponchos muy amplia. Pueden mencionarse

aquí los ponchos del Sígsig, rojos con franjas teñidas con la técnica del ikat en las que, excepcionalmente, pueden leerse los nombres de quienes los han mandado a tejer, los ponchos de Gualaceo y sectores aledaños de color marrón teñidos con el empleo del nogal y hierbas tintóreas, en los que también se emplea el ikat para formar "plumas", los de Cumbe y Tarqui, en colores degradados de tejido tan denso que impide el paso de la lluvia.

En Loja el tradicional poncho negro muy largo tejido en telar de cintura por los indígenas saraguros han sido sustituido en la mayor parte de los casos por ponchos de orlón tejidos en telar de pedal.

Las variedades son muchas en el país, aunque las condiciones actuales de uso de esta prenda han determinado que su tejido sea cada vez más escaso, sin embargo es aún posible acudir donde artesanos tradicionales y encargan un poncho con las características que se deseen aunque haya que regresar por él uno o dos meses más tarde.

La provincia de Imbabura es reconocida en el país como una de las más importantes desde el punto de vista de la producción artesanal, su volumen y su calidad. Sin em-

bargo, al margen de esta opinión general, se ha planteado como estereotipo la presencia universal del indígena otavaleño asociado con su habilidad como artesano y como comerciante.

Dentro de esta perspectiva un altísimo porcentaje de talleres de la zona se dedican a la producción de textiles y materiales afines (más de un 90% en 1974). A pesar de la importancia general del indígena se ha señalado los siguientes elementos como limitantes a esas afirmaciones: la actividad artesanal no es solamente patrimonio de los indígenas de Otavalo, es de enorme importancia entre las poblaciones mestizas de la provincia y rara vez es a tiempo completo y se convierte en un complemento de los ingresos generales a nivel familiar.

La tradición artesanal en Imbabura se remonta claramente a épocas prehispánicas lo que motivó, al inicio del período hispánico, la temprana implantación de obrajes y batanes en la zona empleando la mano de obra indígena ya capacitada. Los obrajes se organizaron en torno a tres actividades fundamentales: manufactura de la lana, manufactura de los paños y otras actividades conexas. Esto permitió, en contraposición, también la

capacitación de los tejedores en las técnicas españolas, aunque esto pudiese haber influido sobre la preservación de los conocimientos técnicos indígenas.

En Otavalo los indígenas de la zona visten el poncho llamado de "dos caras" que tiene tonalidades distintas de azul en cada lado, éste es símbolo de "estatus" en una de las pocas sociedades indígenas que han superado el aislamiento proverbial impuesto a estos pueblos. Las razones para esta actitud particular de los indígenas se encuentran en una serie de factores históricos complejos. El otavaleño en cualquier lugar del mundo en que se encuentre es rápidamente identificado por su indumentaria típica que incluye el poncho de dos caras y el corto pantalón blanco de hilo.

Las mujeres emplean, como sus adornos favoritos, huallicas o collares dorados de varias vueltas en su cuello, manillas o "maqui huatarinas", en los antebrazos, hechas de coral rojo o de plástico, en la indumentaria destaca la calidad del anaco, el bordado de la blusa y las joyas y aretes.

Entre las más interesantes técnicas de elaboración de tejidos en el Ecuador se encuentra el tra-

bajo de los denominados "paños de Gualaceo", elaborados con técnica de ikat o amarrado, una prenda semejante al rebozo mexicano que forma parte integral de la indumentaria de la mujer campesina de la provincia del Azuay, la "chola cuencana". Son varias las regiones americanas y ecuatorianas en donde se practica esta técnica siendo muy conocidos los excepcionales tejidos de jaspe de Guatemala y México.

En el Ecuador deben mencionarse los ponchos de Natabuela, Imbabura, en especial los ponchos de matrimonio, de colores brillantes y compacto tejido de lana, que poseen franjas de ikat a modo de guardas así como los cortos ponchos de Cañar y los pesados ponchos del Azuay que emplean en su proceso una técnica semejante, a más de las cobijas del Azuay y el Carchi.

Es conocida la práctica de esta técnica en los tejidos precolombinos del área andina, especialmente en el Perú, sin embargo se afirma que el procedimiento se reintrodujo luego de la conquista española habiéndose dado un interesante caso de readaptación de las técnicas y las herramientas locales a la nueva técnica del amarrado, como es el caso del telar de cintura

empleado en Ecuador o el mismo telar vertical de marco utilizado para tejer las cobijas de "llamas" de la provincia del Carchi.

En las poblaciones dispersas de Bullcay y Bullzhún cerca de Gualaceo se sitúan los talleres familiares en los que se practica el tejido de los paños, que pueden relacionarse directamente con tejidos similares en el Perú, aunque para éstos se emplean métodos distintos de amarrado y un telar de otro tipo.

El telar de cintura se amarra a los palos del portal de la casa y cerca se sientan las mujeres a "amarrar" los hilos de la urdimbre. En el huerto de la casa, como en todos los jardines de la zona lleno de plantas medicinales, con una pocas hortalizas, algún frutal y las infaltables plantas de "guántug" de flores como grandes campanas rojas y blancas que sirven para curar la melancolía, se realiza el proceso de teñido.

Tradicionalmente se han empleado fibras muy finas de algodón y lana para tejer aunque se conocen unos pocos ejemplares históricos tejidos en hilo de seda de calidad excepcional.

El proceso se inicia, como es habitual en estos casos, con un complicado urdido en el banco, luego del cual se procede a la selección de los haces a través de la selección en "S" cuando se desean diseños que se repitan en filas diferentes de la manta o de la selección de "rosas" cuando se desean diseños simétricos. Se utilizan inicialmente las "cuendas" que corresponden al número de elementos necesarios para formar el diseño, para los diseños simples se emplean dos, para los más complejos hasta veinte y seis o más. Las artesanas van escogiendo los hilos y atándolos con hilo impermeable de cabuya en cuendas, diferenciándose las "tiras", las "guardas" y, por supuesto, los diferentes diseños que serán visibles solamente luego del proceso de teñido y tejido de la prenda, posteriormente forman las "sogas" y quitan los hilos ya amarrados del banco.

El teñido de la prenda se realizaba tradicionalmente con el empleo del añil, conocido localmente como "tinaco", en baño frío. Se remojaba ceniza en una olla de barro y luego se la colocaba en la olla para la lejía o "chuctuna" que tiene dos agujeros en la parte inferior y que se asentaba sobre la olla del baño, la ceniza hace de filtro para el agua que se vierte a través

de ellas. Se desmenuzaba el pequeño pan de añil, mezclándolo con la lejía, espuma de hojas de penco y otros elementos y se dejaba la mezcla en reposo por al menos quince días hasta que "maduraba". Se batía enérgicamente el baño antes de sumergir las "sogas" que conformarán el paño por hasta doce ocasiones denominadas "herbores", hasta lograr el color azul profundo y uniforme que caracterizaba al proceso. Esta forma de teñir se empleaba exclusivamente para el algodón, que era la fibra tradicional, en la actualidad esta técnica casi no es practicada habiéndose difundido el empleo de tintes sintéticos y la utilización de otros productos tintóreos naturales y el tejido en lana.

Se coloca la urdimbre teñida en el telar de cintura o "ahuano" y se procede a tejer, tarea generalmente masculina, lo que constituye un largo proceso dada la finura de los hilos empleados y la necesidad de precisión en el trabajo.

Una vez terminado el tejido se entrega la prenda a otra artesana para la elaboración de un complicado fleco, anudando a mano los hilos sueltos de la urdimbre mediante una sola clase de nudo denominado "toglla" con diseños de escudos, inspirados en antiguas

monedas, del Ecuador, del Perú, de Chile y de España, pájaros, monos y otros animales, flores, nombres y leyendas de amor. La complejidad del fleco otorga mayor belleza a la prenda y, como es lógico, identifica el estatus social de su portadora.

El tejido de tapices y alfombras:

Entre las formas alternativas de producción que se han planteado para los tejedores indígenas está la elaboración de tapices y alfombras que no corresponden a formas tradicionales de trabajo ni se incorporan al propio grupo productor en calidad de bienes de uso.

Hace casi treinta años se introdujo entre los indígenas salasacas de la provincia de Tungurahua el empleo del telar español para la elaboración de tapices. En la actualidad el número de tejedores es muy alto utilizándose, inclusive, mano de obra asalariada en pequeñas "empresas" artesanas. Los motivos que se emplean se derivan de elementos tradicionales, de la fauna y flora de la región, de las festividades, se copian de catálogos o son determinados por los compradores. La comercialización se realiza fundamentalmente a través de las ferias, destacándose la feria de Otavalo, en la que se ofrecen a los visitantes. El éxito de los tapices

ha permitido la multiplicación de los talleres y una mejora en los niveles de ingreso de la población salasaca, y la difusión de la técnica en otros grupos indígenas o campesinos.

Un caso semejante se ha producido en la población de Guano, provincia de Chimborazo, en donde se introdujo la elaboración de alfombras de lana como alternativa ocupacional en una zona de larga tradición artesana.

Otra de las alternativas introducidas por voluntarios extranjeros a la decadencia de las actividades textiles tradicionales ha sido el tejido de sacos de lana a palillo utilizando fibras hiladas artesanalmente o en pequeñas fábricas. El centro inicial de esta actividad fue Mira en la provincia del Carchi, desde donde se difundió a muchos otros lugares del país, en especial a las provincias de Imbabura y Azuay. El volumen de producción es muy elevado y parte de la producción se destina a la exportación, sin embargo han surgido serias dificultades en el abastecimiento de la materia prima y en el desarrollo de nuevos diseños que pudieran adecuarse a las tendencias cambiantes de la moda.

La joyería artesanal

Complemento indispensable de la indumentaria ha sido siempre la joya. La antigüedad de la tradición en orfebrería es muy grande en el Ecuador.

Sin embargo las antiguas técnicas se perdieron casi en su totalidad durante el período que sucedió a la conquista. Quedaron algunas regiones del país, especialmente aquellas en las que se habían descubierto minas de oro y plata, como zonas con tradición joyera, destacándose claramente el caso de la ciudad de Cuenca y el pueblo de Chordeleg.

En Quito, y en menor medida en Cuenca, se han desarrollado talleres que combinan nuevos diseños y técnicas con el empleo de piedras y materiales distintos.

Es interesante mencionar la utilización del coral negro como materia prima para una nueva artesanía que se ha desarrollado en la provincia de Esmeraldas y en las Islas Galápagos, muy vinculada con la vida marina tradicional. El futuro de esta actividad es complejo por cuanto es necesario implementar leyes de protección al coral negro a fin de impedir su depredación indiscriminada y por otro lado

los niveles técnicos y de diseño son aún muy rudimentarios entre estos nuevos artesanos.

La cestería

La cestería se encuentra entre las manifestaciones artesanales que menos estudios han recibido a pesar de su enorme variedad. En el Ecuador es posible diferenciar técnicas de origen diverso y una gran cantidad de materiales utilizados para este trabajo. Cada región posee sus técnicas y formas específicas, por lo que no es exagerado afirmar que en todo el país existen tejedores, destacándose claramente la cestería de los grupos indígenas selváticos como los cayapas, cofanes, shuar y otros en los que subsisten aún procesos de enorme complejidad desarrollados a través de siglos de perfecta adaptación a las rigurosas condiciones de la selva pluviosa tropical.

En el resto de la Costa del Ecuador se destaca la cestería de la provincia de Manabí trabajada en la mayor parte de los casos en paja toquilla aunque también se fabrican grandes canastas más gruesas y resistentes de mimbre y bejuco. En Guayas y El Oro se utiliza, también, la paja toquilla para mediante técnicas de entrecruzado y

espiralado combinar haces de paja de brillantes colores.

En las provincias de la Sierra la cestería emplea en la mayor parte de los casos materiales locales o traídos de los valles calientes de las cercanías, se trabajan canastas de carrizo, duda, totora y zuro. En Imbabura destacan las cestas de San Pablo del Lago, en Cotopaxi deben mencionarse las canastas de paja espiralada de Zumbahua y en Chimborazo las de carrizo de Tio-bamba y las de totora de Colta.

En la provincia del Azuay existen varios centros de interés como Challuabamba, Nulti, Barabón, aunque el principal centro de producción es sin duda alguna el pueblo de San Joaquín, a escasos kilómetros de Cuenca, en donde existe una amplia y diversificada producción de cestas en duda. Se trabajan desde petacas tradicionales, hasta canastas de cargar, y además una enorme variedad de otras cestas de diversos tamaños y formas. El número de talleres artesanales es muy elevado pudiéndose visitar a los artesanos que trabajan habitualmente en el pórtico soleado de sus casas con herramientas muy simples y con gran capacidad creativa en un campo que no se caracteriza, precisamente, por el

desarrollo de nuevas formas y procesos.

El tejido de shigras

Las mujeres campesinas de la zona central del país, particularmente de las provincias de Tungurahua, Chimborazo, Bolívar y en especial Cotopaxí, tejen la shigra, un bolso de cabuya que se ha utilizado tradicionalmente para guardar productos agrícolas, en las más grandes, o artículos personales en las más pequeñas, que tienen una cercana filiación con los bolsos que se elaboran en la región amazónica. La fibra utilizada proviene del infaltable penco que crece en abundancia en la región y que es procesado localmente, despulpando las hojas y separando las fibras para obtener hilos largos y suaves. Posteriormente se tiñe la cabuya con tintes químicos en café y negro, para ciertas zonas, y en amarillo, verde, rosa y lila, en otras regiones.

El sombrero de paja toquilla:

Si alguna artesanía ecuatoriana ha sido reconocida universalmente ésta es la del tejido del sombrero de paja toquilla, conocido también como "panama hat" y particularmente como "jipijapa" y

"montecristi" por el nombre de dos de sus variedades más finas.

Se ha intentado remontar el origen de los tejidos de paja toquilla a épocas precolombinas con harta razón. Si bien no existen vestigios arqueológicos que pudieran ser concluyentes es conocida la enorme variedad de usos que los indígenas de las zonas tropicales americanas dan a las fibras vegetales y la gran importancia que tiene el empleo de las diversas variedades de palma entre estos pueblos, pues de ellas obtienen alimento, madera, bebidas, material para sus armas, cubierta para el tejado de sus casas, cera para velas y muchos otros beneficios.

Conocemos con seguridad que los indígenas de la zona de Manabí se contaban entre los más destacados tejedores de algodón de la costa del Pacífico suramericano y que los actuales habitantes indígenas del interior de la costa conservan el conocimiento de técnicas excepcionales de trenzado de fibras. Es en esta región en donde a principios del siglo XVII se reconoce la presencia del tejido de la palma, denominada "paja" por los artesanos.

A principios de la República la importancia del tejido es ya tan

grande que se producen disturbios ante ciertas medidas que toma el Gobierno consideradas lesivas para los tejedores. La fibra se exportaba ya por entonces a los vecinos países de Colombia y Perú. La expansión de la técnica a partir de su centro de origen se inicia a mediados del siglo XIX cuando maestros tejedores llegan a la provincia serrana de Cuenca para, aprovechando de la habilidad manual de sus pobladores, crear un nuevo centro de producción que ayudase a abastecer la creciente demanda.

La historia continúa con la introducción en Europa y los Estados de la prenda exótica para aquel entonces y que, por lo que conocemos, causó una enorme sensación por su levedad y atractivo color marfilino, cualidades que contrastaban con el austero y poco atractivo sombrero tradicional de fieltro o los sombreros de fibras vegetales más bastas. Viste entonces algunas de las mejores y más nobles cabezas lo que, gracias a la emulación siempre presente, provoca una explosión de entusiasmo, para beneficio de los tejedores de esas lejanas tierras andinas y tropicales.

El Canal de Panamá se convierte un un aliado inesperado, primero gracias a la presencia de los técnicos franceses y posteriormen-

te por la influencia norteamericana en la región. Cuando "Teddy" Roosevelt visita la construcción del canal asume el leve sombrero como prenda inseparable. El sombrero de paja toquilla se lanza entonces al mundo en forma definitiva y sus exportaciones se convierten en el principal rubro del país, por delante de las materias primas que en ese entonces absorbe el mercado industrial.

Detrás de esta historia, en la que se mueven incluso elementos de geopolítica junto con otros, se esconde la vida de centenares de miles de personas, de una u otra forma vinculadas con el cultivo de la palma, la preparación de la fibra, el tejido, los procesos de acabado y la comercialización.

La palma, *Carludovica palmata*, se cultiva en las regiones tropicales de la costa del Ecuador, particularmente en las provincias de Manabí y Guayas y en menor cantidad en Esmeraldas y Morona Santiago, esta última en el Oriente.

Los bultos de paja comienzan un largo viaje hacia la Sierra en donde la fibra se venderá en los mercados al por menor o, cuando posee una especial calidad, se entregará a los mejores tejedores pa-

ra que realicen su trabajo por encargo.

Los tejedores, que provienen fundamentalmente del área rural, complementan sus ingresos con el poco dinero que logran con este trabajo. Regresan entonces a sus casas para trabajar cuando anochece, al caminar detrás de sus borregos, al vigilar la olla en la que se cuece el mafz sobre fuego de leña, al ir a la misa de los domingos.

El tejido es en esencia técnicamente simple, es la habilidad manual para entrecruzar las estrechísimas fibras sin dudar la que no puede aprenderse sino con largos años de trabajo.

El número de fibras utilizadas depende, como es obvio, de la calidad de tejido y la finura del sombrero, mientras más compacto sea el tejido y más fina sea la fibra mayor cantidad de material se utilizará. Resulta muy difícil calcular el número de nudos que el tejedor realiza para terminar la obra aunque se puede suponer que supera flojamente los varios millares.

Los artesanos concluyen su trabajo con el "remate" o anudado final para apretar las fibras, sin embargo el sombrero está aún le-

jos de llegar a las manos, o cabezas, de los compradores finales.

Se llevarán los sombreros a las ferias de fin de semana, en donde actuarán los comisionistas o sus representantes, los "perros", que se encargan de comprar los productos no sin antes dedicarse a un proceso de regateo.

Los pasos intermedios incluyen el azocado, el sahumado, la compostura, la pasada de las pajas y la clasificación.

La cerámica artesanal

La cerámica procede de una rica y compleja tradición precolumbina que se combinó, en algunos casos, con las técnicas de origen hispanoárabe y en otros mantuvo su vigencia absoluta.

El número de comunidades que se dedica como actividad artesanal casi exclusiva a la cerámica, es limitado en el país y ellas poseen un reconocimiento amplio al extremo de comerciarse sus productos nacionalmente y haber dado origen a pequeñas industrias y fábricas que trabajan también con la arcilla. Sin embargo los talleres artesanales, individuales o familiares, se encuentran distribuidos a todo lo largo y ancho del Ecuador

en sus tres regiones, Costa, Sierra y Oriente y representan una variada gama de técnicas.

Los centros más importantes son, sin duda, Cuenca y Chordeleg en el Azuay y Pujilí, La Victoria y El Tejar en Cotopaxi.

A más de estos centros existen otros cuyas particularidades técnicas o estéticas destacan por diversas razones. Entre ellos se encuentran Jatumpamba en Cañar, Cera en Loja, La Pila en Manabí, Riobamba en Chimborazo, Sarayacu en Pastaza y Santa Elena en Guayas en donde se da un claro predominio del modelado a mano y se desconoce, total o parcialmente, el empleo del torno.

Las técnicas de modelado a mano subsisten asociadas en algunas comunidades al trabajo femenino, tal es el caso, al menos, de Cera en Loja y Jatumpamba en Cañar, a más de comunidades menores en esa última provincia y en el Azuay.

La cerámica de Jatumpamba está exclusivamente orientada a la fabricación de objetos utilitarios como tinajas, grandes recipientes para almacenar granos, recoger aguas de lluvia o preparar chicha de mafz, cazuelas, de menor tama-

ño empleadas para cocinas, y otras como cántaros, "tacanguillas", "shilas" u olletas y "mulos". El trabajo es ocasional y es frecuente que cada artesana realice solamente tres quemadas por año dado el escaso tiempo que destinan a estas labores y por la dificultad de conseguir leña o "chamiza" de los cada vez más lejanos bosques para la quema a cielo abierto.

El proceso mismo de trabajo es complejo y depende en gran medida de la habilidad manual y técnica de cada alfarera, que con la ayuda de los golpeadores o "huactanas" en forma de hongo, siempre en pares, uno cóncavo o externo y uno convexo o interno, "sacan barriga" a la olla, y luego de orearla, continúan adelgazando la parte que está entre la boca y el hombro. El trabajo se lo realiza acompasadamente a fin de lograr que la forma final sea perfectamente simétrica.

Este tipo de trabajo se enfrenta a varios problemas serios que hasta el momento han sido tratados en forma equivocada, pero sin duda el proceso de mejora de las condiciones de trabajo debe iniciarse como parte de un proceso general de cambio.

Un proceso básicamente similar se lo encuentra en Cera o Taquil, por el nombre de la parroquia, provincia de Loja, incluyendo el empleo de la huactana o golpeador. Las técnicas de secado, engobe y quema difieren, lo que posibilita un producto distinto. También en Cera son las mujeres las ceramistas y ellas trabajan para complementar los ingresos del marido.

Debemos señalar que también en otras comunidades del Ecuador se utilizan técnicas de modelado sin el empleo del torno, destacándose la continuidad histórica que representa la cerámica de la península de Santa Elena, en un área altamente aculturada; sin embargo las técnicas de terminado, pulido con una concha prieta y quema se asemejan a las registradas arqueológicamente en la misma zona para épocas precolombinas.

La cerámica canelo-quichua modelada a mano representa una tradición distinta aunque está también vinculada directamente a técnicas precolombinas que son en este caso de probable origen amazónico.

La técnica básica de trabajo es la de modelado en espiral a par-

tir de una base trabajada en molde, con la que se realizan vasijas de gran ligereza y de paredes sumamente delgadas.

Las formas básicas se asocian con los usos habituales entre los pueblos amazónicos y son la olla de cocinar o manga, la olla áspera o sarpa manga, el plato o callana, el tazón o mucahua, la tinaja para la chicha de yuca y la cerámica festiva o puru.

En algunos casos se aplica a las piezas engobe de color blanco, amarillo o rojo que las cubre parcial o totalmente y luego se pintan diseños utilizando pinceles hechos de pelo humano. Los colores se disuelven sobre una piedra, como en el caso de la caligrafía japonesa, y se aplican formando delicados diseños geométricos o naturalistas, con gran maestría.

La pieza se seca sobre el fogón antes de cocerla y una vez lista se realiza un armazón de palos de bambú la que, al quemarse, producirá un fuego vivo y violento. Una vez cocidas las piezas se retiran para golpearlas con hojas mojadas y se derrite en el cuello y el interior cera de abeja para la impermeabilización interna. Simultáneamente se aplica al exterior trozos de "shilquillu", una resiva ve-

getal previamente obtenida por el corte en ciertos árboles, que se derrite por la temperatura de la pieza formando una capa de brillante barniz. El proceso descrito se realiza fundamentalmente para la tinaja, el tazón y la cerámica festiva que contendrán líquidos como la chicha de yuca, bebida hecha en base a la fermentación de las raíces de la yuca, mientras que ollas y platos reciben un tratamiento diferente en que se excluye el glaseado de resina y el empleo de la cera de abeja que se sustituye por el frotamiento con hojas de ortiga o de otras plantas para luego exponer la pieza, boca abajo, al humo de leña mojada que sella el interior de la olla.

A pesar de la influencia que los pueblos amazónicos, en este caso los quichuas del Oriente, reciben, es posible establecer el significado de la compleja simbología que subyace en los dibujos, aparentemente sin significado, que complementan los objetos de cerámica.

La cerámica de Riobamba mantiene, a diferencia de otros centros de producción de figuras, una interesante relación con la cerámica precolombina del área, aunque, como es natural se incorporan nuevos elementos. Así, las

pequeñas alcancías modeladas a mano y con un acabado rojo brillante obtenido por el pulido del engobe, son hechas con las habituales figuras de cerdos, gallinas, palomas y gatos, pero con frecuencia asumen una extraña apariencia antropomorfa que es especialmente notable en pequeñas vasijas de la misma zona.

La provincia serrana de Cotopaxi constituye otro de los centros alfareros de importancia en el Ecuador. Un centro en el que también se ha diversificado el trabajo entre formas muy vinculadas al tradicional empleo de grandes vasijas o recipientes para líquidos o granos y la producción hacia un mercado fuera del pueblo y de la región.

La cerámica de Pujilí se elabora fundamentalmente con el empleo de moldes de barro cocido que son "tallados" con distinta habilidad por los artesanos, de esta forma se elaboran juguetes, figuras costumbristas, figuras de nacimiento que se venden en las ferias del país, y objetos como alcancías y otros. La pieza una vez modelada se cuece en bizcocho y luego se pinta utilizando esmaltes al frío en colores fuertes y combinaciones tradicionales que incluyen un complemento en "purpurina" dorada.

El trabajo en los centros cercanos de La Victoria y El Tejar posee características básicas semejantes, particularmente en la formación previa de "tortas" de barro que se colocan luego en moldes en los que se termina la pieza. En El Tejar se fabrica grandes tinajas, de hasta 1,2 m. de alto, para contener líquidos, que se cargan a la espalda con la ayuda de un sencillo aparejo de cuerdas de forma que el cuerpo del cántaro, adaptándose a la espalda del cargador, se mantenga siempre vertical sin mayor esfuerzo. Estas grandes piezas se fabrican a partir de un molde básico para el fondo cónico y mediante el añadido posterior de barro por espiralado. Los cántaros se terminan con engobe y se pulen. En La Victoria el trabajo se realiza enteramente con ayuda del molde y las piezas resultantes poseen gran simetría y un atractivo vidriado.

Los más importantes centros de producción de cerámica modelada en torno, vidriada y cocida en horno de leña se encuentran en la provincia del Azuay, en Cuenca y el cercano pueblo de Chordeleg, distante aproximadamente unos 37 Km. de la primera.

Parece entonces probable que la tradición cerámica de Cuenca se remonta a los primeros años

de la colonia, época de la cual existen aún numerosas obras que se conservan en su mayoría en conventos, mientras que la de Chordeleg se desarrolló, por influencia de Cuenca, a partir de la mejora de las vías de comunicación con los centros importantes de consumo, en el transcurso de este siglo.

En ambos centros las técnicas empleadas son similares, destacándose claramente el gran dominio en el empleo del torno de pie que poseen los artesanos de ambos centros.

Como es común en la alfarería ecuatoriana, los materiales, arcilla, óxidos y otros se obtienen de fuentes cercanas o los compran a los comerciantes que traen, en mula o en camión, la tierra de las minas.

Una alternativa reciente, que se vincula directamente con un fenómeno general por el que se busca el "exotismo" o "tipismo" en la producción artesanal, ha permitido el desarrollo de la cerámica costumbrista figurativa.

La cerámica artesanal de Cuenca, es, como la mayor parte de la de Chordeleg, de producción masiva. Los artesanos se sientan

en el "tendal" que sujeta al torno de pie, y colocan la pella en la "rueda chica" mientras impulsan la "rueda grande" a "patadas". Algunos intentos se han hecho para introducir tomos eléctricos, pero éstos han sido rechazados por los artesanos por una real o supuesta falta de sensibilidad, que no posibilitaría, siempre según los artesanos, cumplir con el tomeado en forma efectiva. El tornero trabaja continuamente para producir, en esencia, macetas y platos, muy rara vez se trabajan otras obras, pero logran en las formas simples una gran belleza por la simetría de las formas y la sencilla decoración modelada.

El Barrio del Corazón de Jesús, alberga a la mayoría de los ceramistas, aunque algunos, por los problemas ambientales que generan los hornos de leña dentro de la ciudad, se han localizado fuera del límite urbano, en Racar.

Aunque los artesanos no estén satisfechos con su nivel de ingresos y consideren que su trabajo es muy duro, también reconocen que no les falta trabajo, todo lo que producen venden sin mayores dificultades, más aún si consideramos, como lo enunciábamos antes, que la mayor parte de su producción la venden directamente en el taller.

Las artesanías para el mundo ritual: Imaginería y Talla

Muchos fueron los pueblos precolombinos ecuatorianos en los que floreció una compleja forma de tratamiento de la figura a través de la representación modelada en cerámica. Sobre esta base se desarrollará la talla en madera destinada fundamentalmente a la realización de imágenes religiosas.

Las fiestas cristianas coinciden en su mayor parte con las mismas fechas de las fiestas indígenas y los personajes, como el Patrón Santiago o San Marcos, ocupan inicialmente espacios reservados a las antiguas "huacas" tutelares. Por ello junto con el desarrollo de la fiesta religiosa pública se establece el culto familiar que incluye la posesión de una imagen "propia".

La presencia de la imagen en la casa campesina es cada vez menos frecuente, pero está allí todavía.

En Gualaceo, cerca de Cuenca el último "pintasantos" de la comunidad trabaja en pequeños iconos con el "famoso" San Marcos, pero también salen de su taller nichos con el Patrón Santiago, La Virgen del Cisne, San Jacinto de Yahuachi que lleva en sus manos

la imagen quemada de una virgen-cita, La Auxiliadora, San Vicente y el milagroso y ubicuo San Martín de Porres. Para ciertas fiestas recibe encargos especiales. Las cruces de Mayo se trabajan desde meses antes de la fiesta para que estén listas en la fecha correcta.

En otros lugares de la provincia y del país existen unos pocos imagineros tradicionales más, ellos tallan al Señor del Gran Poder, a San Pedro y San Pablo y son también pintores. Las lápidas de los cementerios campesinos están llenas de color y asoman entre los descuidados hierbajos caras de ángeles sonrosados que parecerían pertenecer a otro lugar.

En el norte del país la situación es distinta, en San Antonio de Ibarra, provincia de Imbabura florece la talla escultórica de maderas nobles, particularmente nogal, que se deriva en forma directa de las técnicas del arte colonial. Aquí decenas de talleres trabajan ininterrumpidamente figuras costumbristas, religiosas, "folklóricas" y "modernas" en un ambiente que permite tener la seguridad de un futuro adecuado. Sin embargo no faltan los problemas, entre ellos la cada vez más marcada escasez de árboles, el trabajo repetitivo de la mayor parte de los artesanos y el

alto costo de los objetos por la calidad del valor agregado, que ponen en peligro la continuidad de este trabajo.

San Antonio de Ibarra representa el desarrollo de una artesanía cuyo uso no está destinado inicialmente a los grupos campesinos o populares sino que se ha orientado desde un inicio a satisfacer las necesidades de consumidores en su mayor parte ciudadanos y forasteros.

En Quito, centro de la imaginera y talla coloniales, se intenta recuperar el valor de las antiguas técnicas revitalizándose el antiguo sistema de la escuela-taller, algunos maestros son de los últimos herederos de los conocimientos de la "escuela quiteña".

La máscara, fundamental dentro de las manifestaciones populares, toma diversas formas en el país, pero quizá ninguna tan atractiva como las grandes máscaras de madera talladas a mano por miembros de diversas familias de Cotopaxi.

Los indígenas del Oriente, como los de la Costa, poseen una tradición de talla en madera muy interesante que ha utilizado especialmente maderas preciosas y du-

ras para tallar duhos o bancos, "bastones de mando", tabletas para polvo de tabaco y otras piezas utilitarias. Aprovechando de esta habilidad tradicional se ha introducido, particularmente en la provincia de Pastaza, la talla en maderas blandas, la liviana balsa, con la representación de aves multicolores, en especial grandes papagayos y otros pájaros de brillante plumaje.

Entre las técnicas de talla deben mencionarse los trabajos en tagua que es el fruto de una palmera que crece en los flancos de la cordillera. En la actualidad subsisten pocos artesanos que conocen las técnicas de trabajo, situándose la mayor parte de ellos en la ciudad de Riobamba.

Los últimos cereros

En algunos lugares del país se conservan viejas técnicas de trabajo en cera. En Quito es posible contemplar en las iglesias, durante las fiestas religiosas más renombradas, enormes velas de colores vivos con flores, pájaros y hojas modeladas manualmente, que se colocan al pie de las imágenes reputadas como milagrosas o se llevan en la mano durante las procesiones que recorren las antiguas calles entre las casas encaladas. Estas hermosas velas forman tam-

bién parte importante de la decoración de las antiguas casas quiteñas aunque el número de artesanos dedicados a este oficio es en la actualidad muy reducido. También es posible encontrar esta artesanía en Riobamba y otros lugares desde donde se distribuye, no en sus más preciosos ejemplares, al resto del país.

Los pintores populares

La pintura popular ecuatoriana, que en la mayor parte de los casos se deriva de las técnicas y tradiciones académicas, ha conocido en los años recientes un impulso excepcional que, inclusive, ha puesto en entredicho la tradicional separación entre arte popular y arte académico.

Durante años los indígenas de la zona central del país, particularmente de Chimborazo, Cotopaxi y Tungurahua, decoraron los parches de sus grandes bombos con pinturas festivas. El significado o la validez de estas pinturas en relación con su propia cultura resulta difícil de establecer. Pero alguien descubrió un día la posibilidad de aislar la imagen del parche del bombo y transformarla en un "cuadro", éste podía venderse a los visitantes o en la feria a los turistas y resultó tan atractivo que los prime-

ros intentos fueron ya exitosos a pesar de fallas notables en el uso del color y la composición. El parche del bombo determinó que la pintura popular de Tigua, provincia de Cotopaxi, nombre de la región nuclear de este tipo de manifestaciones, continuara realizándose sobre cuero de oveja primitivamente curtido y tenzado sobre un bastidor de madera, transformándose en una pintura sobre pergamino.

Los propios pintores populares "salen" hacia Quito y otras ciudades para vender en las calles sus obras, en ocasiones entregan los mejores trabajos en tiendas de artesanías.

Los temas que abordan son muy variados pero, por convicción y por conveniencia comercial, los más frecuentes son los que reflejan sus propias festividades en las que participan los espectaculares danzantes con sus altas "humas" o cabezas de fantasía, personas disfrazadas de animales con las grandes máscaras de madera tallada de la misma región, "compadres" que brindan chicha de jora a los asistentes junto a la infaltable choza con techo de paja, y a lo lejos, imponente, el Chimborazo.

Otras formas de pintura popular pueden encontrarse en los santuarios a los que acuden miles de peregrinos en busca de milagros o para agradecer por los milagros ya recibidos.

Limitados a unos pocos pueblos del Azuay, sobreviven los "cuadros de almas" que se emplean en el día de difuntos. Pinturas que muestran la fatuidad de la vida terrenal y que se basan en grabados de antiguos catecismos en los que se conjugan horribles castigos con la esperanza de la gloria. La "renovación" de la tumba del pariente se carga aquí con una conciencia terrible del más allá, lo que tiene una significación religiosa única.

Algunas de las más excepcionales pinturas populares no pueden ser adquiridas por cualquiera, hablamos de esas anónimas ruletas, juegos de dados y otros cientos de tableros, mesas y artilugios con los que se ganan la vida muchos expertos en plazas y ferias de pueblos y ciudades.

Las artesanías se juntan así, como tantas veces, con una muy común diversión popular.

El masapán de Calderón

Heredera de técnicas tradicionales, adaptadas a los gustos y deseos contemporáneos, el trabajo de masapán se deriva directamente de la tradición ecuatoriana de las "guaguas" de pan, pequeñas muñecas de masa de pan comestible que se elaboraban en los días alrededor del 2 de noviembre y se comían con ocasión del día de difuntos. Estas muñecas originales eran pintadas parcialmente para figurar ojos, cabellos y sonrosadas mejillas sobre la masa de pan dulce antes de hornearlo, en otros lugares se elaboraban enormes panes en forma de animales, águilas, ovejas, caballos para comerse en ciertos días de fiesta. En Cuenca todavía se elaboran y comen estos enormes panes de costra.

En la pequeña población de Calderón, cerca de Quito, el trabajo en masa de pan han derivado hacia la elaboración de complejas figuras costumbristas pintadas en brillantes colores, de masa no comestible. Figuras para nacimientos, animales, hombres y mujeres con trajes indígenas y otros muchos motivos que se elaboran manualmente y se pintan en los pequeños talleres familiares, han recorrido el mundo por su belleza.

Talla en piedra y marmolería

Cabe una breve referencia al trabajo de talla en piedra y de marmolería. La gran cantidad de minas de piedra de excelente calidad se une a la antigua tradición andina de los picapedreros para determinar la existencia de centros de talla en piedra de gran importancia. Inicialmente vinculados con los trabajos básicos de la infraestructura arquitectónica y de ingeniería (muchas ciudades de la Sierra tenían sus calles íntegramente pavimentadas con piedra tallada) la talla en piedra, particularmente andesita gris, es hoy un complemento decorativo en forma de columnas, pilas de agua, arcos y esculturas diversas para enriquecer las características de la vivienda urbana.

El mármol ha sido utilizado desde la época colonial, explotándose minas de gran variedad en diversos lugares de la Sierra, como los alrededores de Riobamba y Cuenca. Si bien existe una explotación industrial que transforma a los finos mármoles en materiales para pisos y revestimientos, la más importante producción sigue siendo artesana. Con herramientas rudimentarias, fundamentalmente palancas movidas por fuerza humana, se extraen los grandes blo-

ques de las minas. Estos se transportan a los talleres en donde con la ayuda de esmeriles se transforman en objetos artesanales diversos que se destinan al mercado turístico a través de pequeñas tiendas artesanales.

Forja y herrería

Como es común una gran parte de las necesidades de herramientas sencillas ha sido cubierta gracias al trabajo del herrero o forjador local. Es aún posible en los mercados observar una amplia oferta de cerraduras con sus grandes llaves de canuto, rejas para arado, herramientas de labranza como palas, picos y azadas, herraduras para los cada vez más escasos caballos, candados a veces con llaves dobles y falsas, estribos y decenas de otros artefactos "hechizos" como se llama popularmente a los de producción local en contraposición a los "extranjeros".

En Chimbo, provincia de Bolívar, y lugares cercanos es notable la existencia de armerías artesanales que fabrican escopetas y pistolones a partir de materiales sencillos con una notable habilidad técnica.

El trabajo en metales posee una gran importancia en Cuenca

en donde existe la "Calle de las Herrerías" situada en un viejo barrio a orillas del río Tomebamba, en la que, a más de los trabajos habituales que ya enunciamos, se fabrican, por medio de la forja y el yunque, bellas cruces de techo de hierro forjado.

Muchos talleres artesanales trabajan la hojalata con medios técnicamente simples. Grandes tenazas, martillos, cautines y otras pocas herramientas ayudan a modelar baldes, regaderas, faroles, candeleros, marcos para espejos y, en unos pocos casos, juguetes. Estas obras se encuentran en los mercados de casi todas las ciudades del Ecuador y los talleres se encuentran desperdigados por las calles tradicionales siendo relativamente fácil encontrarlos en las intermediaciones de los mismos mercados.

Algunos fundidores de bronce sobreviven, ellos emplean viejas técnicas transmitidas verbalmente desde antiguos maestros que heredaron sus conocimientos de talleres anteriores a la época de la fundición industrial. La fundición de bronce se realiza todavía en forma artesanal con el empleo de las cajas de arena como matrices en oscuros talleres que se ilu-

minan solamente con el fuego del metal.

En la península de Santa Elena, provincia del Guayas, se practica la técnica de la fundición a la cera perdida ampliamente documentada en varias regiones del mundo. Esta técnica es conocida por pocas personas entre ellas algunas mujeres que trabajan objetos de cobre, bronce y plata, obtenida de viejas monedas, como herramientas de labranza, hebillas para cinturones, estribos y espuelas.

En algunos lugares del país, particularmente en Riobamba, se fabrican artesanalmente las "pailas" de bronce indispensables para los dulces, para la cocción de los "chicharrones" de puerco y para infinidad de usos culinarios y artesanales, se encuentran desde pequeñas "pailitas" diseñadas para una cocción a fuego lento sobre el fogón o en la cocina, hasta enormes pailas que se usan para cocer cantidades ingentes de alimentos o para teñir lana.

La talabartería

La talabartería ha sido complemento indispensable de la vida rural, en la actualidad Cotacachi en Imbabura es uno de los centros de producción de primera impor-

tancia, manteniendo una tradición muy interesante en la elaboración de monturas repujadas y aperos en cuero crudo y curtido, en otras ciudades del país se mantiene, aunque en franco declive, esta actividad.

En muchas partes ha surgido, con gran fuerza, la peletería en la que se trabaja artesanalmente lográndose un adecuado nivel técnico para una producción limitada que satisface fundamentalmente la demanda interna.

Música y luces para las fiestas

En todo el país es la fiesta popular motivo para el baile, la quema de fuegos artificiales, las procesiones, los disfraces y los juegos más diversos. El artesano trabaja intensamente para fabricar instrumentos musicales, máscaras, flores de papel brillante, "castillos" llenos de cohetes, globos y otros miles de elementos.

En la vida diaria también juega un importante papel la música y artesanalmente se fabrican guitarras con hermosos taraceados e incrustaciones, que en las manos de los artistas locales suenan tristemente con los aires andinos, flautas y rondadores, pingullos y chirimías, violines, que a veces vienen de la selva, y bocinas, largas trom-

petas de bambú y cuerno que con su sonido profundo y lastimero convocan a la gente a las cosechas.

Las vísperas de la fiesta son el pretexto para llenar el cielo de luces y ruidos atronadores y para lanzar al espacio cientos de globos en las formas más diversas. En la ciudad de Cuenca y en varias parroquias aledañas trabajan los artesanos para cumplir con los "compromisos" de los priostes que desean lo mejor para sus pueblos. En Cuenca se realiza el "Septenario" en homenaje a la fiesta de Corpus Christi, festejada en muchas comunidades indígenas, y la noche es otra vez el pretexto para salir de la casa, comprar "dulces de corpus" y mirar cómo se eleva al cielo el enorme montgolfier de las diez con la leyenda "Gloria al Santísimo".

El recorrido por la artesanía del Ecuador y su significado

Hemos debido mencionar en forma muy lateral muchas de las artesanías ecuatorianas y, por la falta de estudios sobre el tema, no hemos mencionado otras de las que poseemos información escasa o fragmentaria. En realidad en todo el país las artesanías cubren una gran parte de las necesidades de una sociedad en la que, paradójica-

mente, el producto fabril es considerablemente más costoso que el elaborado manualmente.

El recorrido por las principales artesanías del Ecuador, que hemos realizado, nos muestra claramente el profundo arraigo de estas manifestaciones en la cultura popular. Sin embargo cabe una breve reflexión sobre el futuro de la artesanía tradicional ecuatoriana. Es indudable que el nuevo papel de la comunicación es determinante para la transformación de la cultura de los países latinoamericanos, los sistemas tradicionales de transmisión y creación cultural hace tiempo que han dejado de ser efectivos, pero resulta frustrante saber que los esfuerzos que se realizan para crear formas alternativas de expresión en nuestros países dependientes casi no significan nada frente a lo que asumimos sin beneficio de inventario.

Cualquier trabajo de rescate de la artesanía y la cultura popular debería, desde mi punto de vista, considerar como de igual importancia a la proyección externa del producto como bien de intercambio y a la proyección interna del producto como bien cultural. Esto permitiría, por una parte elevar los niveles de ingreso del artesano, condición elemental para la super-

vivencia de la artesanía, y por otra establecer dentro de la propia sociedad en transición la posibilidad del reconocimiento al trabajo y, a lo que es sumamente importante, el reconocimiento a la creación, en este campo del trabajo manual como en cualquier otro.

Los problemas internos de nuestros países han motivado un resurgimiento de la búsqueda de la identidad, cualquier cosa que esto signifique, como una alternativa frente a la presión de los centros de poder.

El Ecuador es un país que necesita transformarse creando es-

pacios para su población con miras al futuro y la preocupación por la tradición sin proyección de futuro no es el camino correcto.

Por ello el artesano debe recuperar la confianza en su creatividad y recibir las herramientas necesarias para recuperar su papel de diseñador frente a una nueva sociedad, solamente en esta forma el recorrido que hemos realizado por la Sierra, la Costa y el Oriente del Ecuador, no tendría el amargo sabor a "recoger los pasos" ante la inminencia de la muerte, sino que se transformaría en la inspiración para el futuro.

Bibliografía

- AGUILAR DE TAMARIZ, Leonor
1988 *Tejiendo la Vida*, CIDAP, Cuenca.
- ALVAREZ, Silvia
1988 *Artesanías y tradición étnica en la península de Santa Elena, Artesanías de América No. 25*, CIDAP, Cuenca.
- BARRET
1925 *The Cayapa Indians from Ecuador*, Heye Foundation, Museum of the American Indian, Nueva York.
- CARVALHO-NETO, Paulo de
1968 *Estudios de Folklore*, tomo III, Editorial Universitaria, Quito.
- EINZMANN, Harald
1985 *Artesanía Indígena del Ecuador: Los Chachis (Cayapas)*, *Artesanías de América No. 19*, CIDAP, Cuenca, Octubre.
- GUAMAN, Jorge
La cestería en el Ecuador, manuscrito, CIDAP.
- HOLM, Olaf
1962 *La alfarería de San Miguel de Porotos*, *Cuadernos de Historia y Antropología de la Casa de la Cultura del Guayas*, Guayaquil.
- JARAMILLO, Hernán
1985 *Tejidos Artesanales de la Sierra ecuatoriana, Artesanías de América No. 18*, CIDAP, Cuenca.
- KELLEY, Patricia, ORR, Carolina
1976 *CERAMICA QUICHUA DE SARAYACU*, ILV, Quito.
- LITTO, Gertrude
1976 *South American Folk Pottery*, Watson & Guptill, Nueva York.
- MALO DE RAMIREZ, Gloria
1976 *Alfarería: las ollas de barro de San Miguel de Porotos*, in *Recopilación de investigaciones sobre artesanía*, Instituto Azuayo de Folklore, Cuenca.
- MARTINEZ BORRERO, Juan
Detrás de la Imagen: un estudio sobre la iconografía popular en el Azuay, Banco Central del Ecuador, Quito, en prensa.
- MARTINEZ BORRERO, Juan
1983 *La Pintura Popular del Carmen; identidad y cultura en el siglo XVIII*, CIDAP, Cuenca.
- MARTINEZ, Juan, EINZMANN, Harald
1982 *La Cultura Popular en el Ecuador, Tomo 1, Azuay*, CIDAP, Cuenca.
- MEISCH, Lynn Ann
The cañari people, their costume and weaving, El Palacio.
- MORENO, Segundo
1987 *La Cultura Popular en el Ecuador, tomo III, Bolívar*, CIDAP, Cuenca.
- NARANJO, Marcelo
1990 *El artesano como actor social: una visión histórica socio-económica*, CIDAP, Cuenca.

- NARANJO, Marcelo
1987 *La Cultura Popular en el Ecuador, tomo II, Cotopaxi, CIDAP, Cuenca.*
- NARANJO, Marcelo
1990 *La Cultura Popular en el Ecuador, tomo V, Imbabura, CIDAP, Cuenca.*
- O'NEALE, Lila,
1948 *Basketry, in Handbook of South American Indians, Vol. 5, Smithsonian Institution, Washington.*
- PENLEY, Dennis,
1988 *Los paños de Gualaceo con técnica Ikat, CIDAP, Cuenca.*
- PITA, Edgar, MEIER, Peter
1985 *Artesanía y Modernización en el Ecuador, CONADE, Banco Central del Ecuador, Quito.*
- PUNIN DE JIMENEZ, Dolores
1980 *La cerámica de Cera: estudio socioeconómico y cultural, Universidad Nacional de Loja, Loja.*
- RAVINES, Rogger
1976 *Tecnología Andina, IEP, Lima.*
- STOTHERT, Karen, PARKER, Jane
1984 *Tejiendo una alfombra de algodón, MAE No. 4, Guayaquil.*
- WHITTEN, Dorothea, WHITTEN, Norman Jr.
1981 *Cerámica y simbolismo del Centro Oriente ecuatoriano, MAE No. 1, Guayaquil.*