

IDENTIDADES

RECIBIDO 22 SET. 1993

INSTITUTO ANDINO DE ARTES POPULARES
CENTRO DE DOCUMENTACION
QUITO - ECUADOR

I DENTIDADES

IADAP
1993

Revista Identidades Nº 15

© 1993

Quito - Ecuador

CONTENIDO

CONSEJO EDITORIAL

- Bolivia**
- Alvaro Diez Astete
- Colombia**
- Blanca Navas de Iriarte
- Chile**
- Manuel Dannemann
- Panamá**
- Julietta de Arango
- Perú**
- Sara Acevedo Bazurto
- Venezuela**
- Isabel Aretz de Ramón y Rivera
- Sede Central del IADAP
- Eugenio Cabrera Merchán
- Jenny Londoño
- Patricio Sandoval

DIRECTOR EJECUTIVO

Eugenio Cabrera Merchán

SUPERVISOR EDITORIAL

Víctor Manuel Guzmán Villena

RECOPIACION INFORMATIVA

María Eugenia Ballesteros

CORRECCION DE TEXTOS

Cumandá Naranjo

LEVANTAMIENTO DE TEXTOS

Nelly Jiménez Viana

DISEÑO GRAFICO

Víctor Manuel Guzmán Villena

Nelly Jiménez Viana

Wilfrido Acosta Pineda

ILUSTRACIONES

Wilfrido Acosta Pineda

FOTOGRAFIA

Benito Jaya

DIAGRAMACION Y ARMADA

Wilfrido Acosta Pineda

IMPRESION

Washington Padilla

PRESENTACION	3
UNA POLITICA CULTURAL ✓	
Rosalía Arteaga Serrano 841(01)	5
REFLEXIONES SOBRE DEMOCRACIA CULTURAL	
Eugenio Cabrera Merchán 842(02)	13
LIGERAS APROXIMACIONES A LA CULTURA, Y EN ESPECIAL A LA CHILENA 851(10)	
Bernardo A. Julio Contreras	17
COOPERACION TECNICA OEA OFRECE EN EL CAMPO DE LA CULTURA 843(03)	
Contribución especial del Departamento de Asuntos Culturales de la Organización de Estados Americanos	28
LA DIFUSION CULTURAL EN LA TELEVISION	
Héctor Troyano Guzmán 844(04)	41
EL CINE Y LAS POLITICAS CULTURALES EN EL ECUADOR 845(05)	
Ulises Estrella	48
ARTE Y ARTESANIA, DIFERENCIAS ESENCIALES	
Víctor Guédez 846(06)	53
LA CULTURA POPULAR NEOTRADICION Y LITERATURA EN EL ENCUENTRO DE CULTURAS	
Julio Ernesto Salas Viteri 847(07)	57
EL TAMBORITO PENONOMEÑO	
Olmedo Domingo O. 848(08)	71
PERSPECTIVA DE LOS GENEROS FOLCLORICOS A PARTIR DEL ANALISIS DEL DISCURSO	
Ana María Dupey 849(09)	77
PATRIMONIO CULTURAL EN EL AMBIENTE PRECORDILLERANO Y ANDINO DE LA II REGION DE CHILE (ANTOFAGASTA) 852(11)	
Horacio Larraín B.	87
MISCELANEOS	102
- PRESENCIA DEL IADAP EN FOROS-SEMINARIOS Y REUNIONES INTERNACIONALES	102
- ACTIVIDADES DEL ORGANISMO A NIVEL NACIONAL	106
- PUBLICACIONES	112

El contenido de los artículos publicados son de exclusiva responsabilidad de los autores.

El envío de materiales, cartas, artículos y suscripciones debe dirigirse a:

REVISTA IDENTIDADES -IADAP-

Diego de Atienza y Av. América

Apartados postales No. 17-07-9184 17-01-555

Teléfonos: 553684 554908 Fax: 593.2.563096

Quito - Ecuador

PRESENTACION

Los países miembros del Convenio Andrés Bello, en su mayoría, enfrentan en el área cultural problemas de diverso carácter y magnitud; en lo interno, quizás, lo más trascendental es la necesidad de superar la subvaloración que históricamente han soportado la cultura de las comunidades étnicas indígenas por parte de la sociedad blanco-mestiza.

En tal sentido, organizar las capacidades de los diversos grupos y comunidades para convivir en una sociedad pluricultural diversificada, constituye una de las mayores prioridades de las políticas oficiales. La cultura nacional, en este contexto, se constituye como un proyecto al que los habitantes de los países se acercan más o menos, según las posibilidades de condensar-reunir-amalgamar y dar espacio de expresión a cada uno de los sectores que componen la nación; "lo nacional", prácticamente, se definiría alrededor de las oportunidades gestadas para posibilitar esta convivencia y multiplicar el aporte de los diversos grupos sociales en beneficio de la sociedad en su conjunto.

En el orden externo, una aculturación que privilegia los valores del "mundo desarrollado", representa el atributo más significativo de nuestra realidad caracterizada por el debilitamiento de la identidad nacional, la subordinación a un proceso cada vez más creciente de transnacionalización de una cultura de masas y consumo y la acentuada dependencia científica y tecnológica, entre otros principales aspectos diagnósticos.

Ante esta situación, superar la falta de oportunidades para un mayor desarrollo "endógeno" y evitar la desnacionalización que conlleva la pérdida de la conciencia histórica, desinterés por la herencia cultural, desvalorización de la propia realidad y sobredimensión de la "cultura de la metrópoli", etc., resulta obligatorio en esta coyuntura histórica, umbral del siglo XXI, en que los países se enfrenten al reto de lograr el progreso potencializando sus reales capacidades.

El robustecimiento del "ser nacional", constituye, entonces, la alternativa primordial que tendrá oportunidad de desarrollarse como tal, en la medida que la población tenga los medios para producirlo y exista claridad y amplitud en la orientación de este proceso.

Esto nos remite a imaginar alternativas de carácter estratégico e integral, que garanticen un encadenamiento de reacciones y factores motivantes de la autogestión-defensa de los valores propios y de la "apropiación" de otros, resultantes de la integración regional y subcontinental de América Latina y favorables a la misma. Tal es el caso de la organización y patrocinio de programas de divulgación de las manifestaciones culturales nacionales, incentivando la conveniencia de su conservación y desarrollo; dotación, auspicio de recursos, orientación y capacitación sistemáticas para la práctica de las tradiciones y costumbres; elaboración de proyectos para la investigación y promoción cultural; y, otras líneas de trabajo jerarquizadas con criterios de planificación y gerencia modernas.

Efrentar estos problemas, constituye un real desafío, que el Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello, trata de resolver a través de sus CENTROS DE TRABAJO DE CULTURA POPULAR, creados al interior de los países; que no con otra cosa que, extensiones institucionales, orientadas a valorizar y potencializar la gestión de los círculos sociales locales en la promoción de sus manifestaciones culturales.

El IADAP, con esta entrega de su revista "IDENTIDADES" hace un alcance a la expresión de los aspectos culturales del desarrollo y deja constancia de su agradecimiento a los autores e instituciones que han contribuido a la presente edición.

Quito, 1993

Eugenio Cabrera Merchán
DIRECTOR EJECUTIVO

UNA POLITICA CULTURAL

Rosalía Arteaga Serrano

Una de las áreas del conocimiento en la que no se corre el riesgo de caer en generalizaciones es la de la cultura, ya que es ésta tan vasta que prácticamente engloba el quehacer humano, y sus manifestaciones son así mismo de dimensiones muy amplias, lo que da lugar a que más bien, dentro de unas políticas culturales, por más ambiciosas que éstas sean, nos refiramos a parcelas de la cultura, si bien reconozcamos que la cultura es un sustrato y un producto en el que están presentes las formas de ser de un pueblo, su alma, su individualidad en el concierto de las naciones, y que marcará también su trascendencia en el tiempo y en el espacio.

Las reflexiones que produce la presentación de unas políticas culturales, para un período de gobierno, pero que han sido diseñadas como una planificación para el Estado ecuatoriano, no en la coyuntura específica de un lapso de 4 años, sino pensando en algo más trascendente, nos llevan a la motivación esencial de un Ministerio de Educación y Cultura, de una Subsecretaría de Cultura que asume con entereza su función nada fácil, más bien compleja, dada la diversidad de componentes, la variedad de hacedores de cultura, la creatividad latente y manifiesta de nuestro

pueblo, que desemboca en una rica gama de manifestaciones: llámense éstas las bellas artes, en las que ciertamente ponemos especial empeño, las actividades de hombres y mujeres en su trabajo cotidiano, la preocupación por la formación y la inserción de contenidos adecuados en la educación o la preocupación por el medio ambiente a través de políticas ecológicas privilegiadas en el programa "Nuevo Rumbo Cultural".

Las políticas culturales que hemos presentado al país y a la opinión pública, han sido elaboradas partiendo de lineamientos trazados por la Subsecretaría de Cultura, la Dirección Nacional de Cultura, pero han pasado por la discusión y el debate en una gran asamblea a la que fueron invitados los creadores, los representantes de los medios de comunicación, los investigadores, los críticos, los administradores y promotores culturales, quienes están ligados en suma a la gran tarea de hacer cultura en forma específica y más o menos asiduamente. Esta asamblea, con la participación de la institucionalidad de la cultura y la sociedad civil, más aquella elaboración inicial, han dado como resultado las políticas culturales que presentamos, y que no son por lo tanto una imposición sino más bien el fruto de un consenso que estamos seguros dará resultados positivos y



sentará precedentes en el manejo de la administración cultural. Están aquí ideas de muchas mentes, hemos recogido proyectos de gobiernos anteriores -lo reconocemos con honestidad- pero están también los nuestros, los que gracias a un excelente equipo de trabajo de técnicos del Consejo Nacional, de la Dirección Nacional, de la Subsecretaría, los ponemos a consideración de los ecuatorianos y de los hermanos latinoamericanos.

Dentro del quehacer que preconiza la Subsecretaría de Cultura, hemos relevado la participación de la sociedad civil, de la empresa privada, y estamos demostrándolo no solo con palabras sino con hechos al haber constituido la "Fundación Cultura del Ecuador", a manera de un holding para captar recursos nacionales y

extranjeros y canalizarlos hacia la actividad cultural, de igual manera pretendemos involucrar a la empresa privada y a las ONGS en la provisión de fondos bibliográficos para el robustecimiento de la red nacional de bibliotecas, como ya se lo ha hecho en el apoyo a certámenes y concursos, así como en proyectos editoriales, queremos optimizar los recursos humanos y económicos, por ello estamos interviniendo en el reordenamiento de conservatorios de música, de institutos de danza y asumiendo retos como empresarios de espectáculos con el fin de salvar monumentos nacionales como el Teatro Nacional "Sucre". Con lo enunciado en este último párrafo, creo haber ejemplificado en forma consistente la filosofía que anima a quienes se nos ha confiado el manejo cultural del país, y creo también que

se ha demostrado una vez más, la necesidad de que debe procederse a una siembra abundosa en el área cultural, siembra que generará óptimos frutos, siembra que ofrecerá tanto en el corto, como en el mediano y largo plazos una extraordinaria cosecha.

Para el efecto, entendemos por cultura, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, la defensa del medio ambiente, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias, constituyendo el conjunto de rasgos distintivos, espirituales, intelectuales y afectivos, que caracterizan una sociedad o grupo social. Es al mismo tiempo la expresión máxima de las creaciones del ser humano y componente esencial de los fines de una sociedad.



Por eso, el desarrollo, como mecanismo de mejoramiento de la calidad de vida de la población, tiene en la cultura un objetivo y un medio para conseguir dicho mejoramiento. Además, el desarrollo cultural no es sólo el correctivo cualitativo del económico, sino también la finalidad del verdadero progreso.

Para encaminarnos hacia el desarrollo cultural son necesarias definiciones de lo que debe hacerse y de cómo efectuarlo, es decir instrumentar políticas culturales.

Así, nuestra política cultural puede sintetizarse en el respeto, valoración y tratamiento progresivamente igualitario de las diversas culturas ecuatorianas, en un marco de pluralismo y cooperación, a fin de lograr una democracia cultural que permita que los ecuatorianos, como actores principales de su propia historia, consigan niveles de superación y mejoramiento de su calidad de vida.

Para el señalamiento de este objetivo hemos partido del análisis de la problemática de la identidad o identidades culturales de nuestro país, considerando factores históricos, étnicos, lingüísticos, políticos y psicológicos, los que dan cuenta de la diversidad como característica cultural del Ecuador.

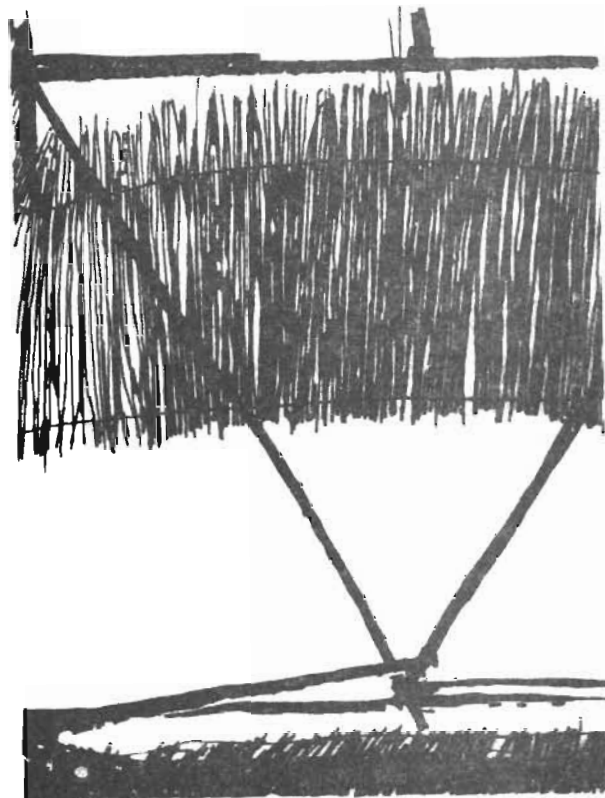
Por eso, el reconocimiento de que como país somos una gama de expresiones culturales diversas, nos permitirá comprender e incorporar a esa diversidad en un proyecto de unidad nacional, puesto que ahí radica nuestra riqueza, nuestro potencial y la caracterización misma de nuestro país, lo que lo particulariza y le da existencia propia frente a los demás.

Considerar que al haber diversidad cultural no es posible la unidad nacional puede considerarse erróneo, porque precisamente al reconocernos y respetarnos como diferentes, podríamos acordar unirnos y caminar juntos, dándole una verdadera fuerza impulsora al Ecuador en su devenir histórico.

A su vez, esta realidad cultural diversa está presente en las distintas áreas de análisis de la realidad cultural, que nos llevan a identificar desde esta perspectiva los principales problemas culturales ecuatorianos, y a partir de ellos, definir objetivos y estrategias para enfrentarlos.

Son seis los problemas fundamentales que hemos identificado:

1. La desigualdad de oportunidades y deterioro de la calidad de vida de los sectores populares y étnicos, por lo que nuestro objetivo general es promover acciones en la



comunidad, a fin de conseguir la participación en la vía socio-cultural, a través de la producción y el goce de productos culturales, para el mejoramiento de su calidad de vida y de su entorno.

Entre otras acciones, auspiciaremos y promoveremos la participación, cooperación e integración autogestionaria de los diversos grupos étnicos (acción que hemos emprendido en primer lugar mediante

la firma de un Convenio por \$ 100'000.000,00 con la CONAIE y cinco Organizaciones Afroecuatorianas, para la ejecución de la primera fase del "Proyecto Autogestionario de las Culturas Etnicas" el cual se encuentra ya en plena ejecución).

También canalizaremos recursos hacia los Centros Culturales Comunitarios existentes y propiciaremos la creación de nuevos centros, conformando una red nacional que genere una dinámica cultural creativa en las comunidades; en igual sentido el apoyo a las bibliotecas populares, trabajo que viene desarrollando el SINAB.

Además, acciones relacionadas con la Defensa y Protección del Medio Ambiente, a través del Programa Nuevo Rumbo Cultural; y en general, otras actividades tendientes al cumplimiento del objetivo señalado.

2. Desconocimiento de la riqueza de las distintas expresiones culturales nacionales, subregionales y latinoamericanas por parte de la mayoría de los sectores sociales del país. Nuestro objetivo: favorecer el conocimiento de las múltiples expresiones culturales ecuatorianas, subregionales y latinoamericanas en todos los sectores sociales.

Nuestras principales estrategias:

- Incorporar como miembros del sistema institucional de la cultura ecuatoriana a representantes de los medios de comunicación social y otros agentes de la sociedad civil.
- Emprender masivamente en la alfabetización en la imagen y capacitar a nivel comunitario y educativo en el manejo de tecnologías de comunicación en función cultural:
- Promover el turismo cultural y,
- Otras relacionadas con este objetivo.

3. Desconocimiento, desvalorización y deterioro del Patrimonio Cultural Ecuatoriano. El cual debemos revalorizarlo, preservarlo y difundir sus manifestaciones y testimonios tangibles e intangibles, relacionados con la diversidad cultural del país.

Para el efecto, debemos desarrollar acciones nacionales, regionales y locales de rescate y puesta en valor del patrimonio cultural especialmente precolombino, partiendo de un inventario de protección y diagnóstico; rescatar y divulgar la tradición oral de nuestros pueblos, a través de la investigación de la memoria colectiva de nuestras

comunidades; difundir especialmente a nivel escolar, nuestro patrimonio filmico y nuestro patrimonio cultural en general; e investigar nuestro patrimonio cultural intangible.

4. Ausencia de la dimensión cultural en la formación de los ecuatorianos. Lo cual nos obliga a proponer que el sistema educativo incorpore contenidos y metodologías que respondan a la realidad de la diversidad cultural del país; y por otra parte, capacitar y optimizar los recursos humanos del sector cultural.

Ello nos lleva a proponer concretamente la realización de reformas curriculares que incorpore el reconocimiento de la diversidad cultural en los planes de estudios del sistema educativo, la capacitación de los docentes para el efecto y la elaboración de instrumentos didácticos acordes con este propósito. Además, reformar el esquema de la formación artística y capacitar a los agentes culturales en los distintos aspectos que requiere la administración y la gestión cultural.

5. Debilidad del mercado interno para el desarrollo de la producción y la industrialización cultural nacional y falta de mecanismos de fomento para la creación y producción por parte de la sociedad

civil. Ante ello, nuestro objetivo es fomentar la creación y producción cultural y fortalecer la actividad de los creadores culturales, artistas, intelectuales, científicos y de las empresas culturales.



En función de esto, nos proponemos generar mecanismos que faciliten el acceso a insumos, capitales, créditos, auspicios y estímulos, asistencia técnica y asesoría en materia de proyectos de producción cultural, para lo cual recurriremos a la cooperación internacional y de la empresa privada, para que apoye nuestras acciones.

6. Escasa participación de la institucionalidad cultural en la formación de políticas y planes

integrales de desarrollo. Por lo que fortaleceremos el Sistema Institucional de la Cultura Ecuatoriana, optimizando el uso de sus recursos, racionalizando el funcionamiento de sus servicios, ampliando su representatividad social, fortaleciendo la planificación y la coordinación interinstitucional e incorporando la informática a sus acciones.

Para el cumplimiento de estos objetivos debemos reformar el marco legal de la cultura, asegurar una adecuada asignación de recursos financieros y utilizarlos planificadamente, coordinar acciones con la sociedad civil, delimitar campos de acción, desconcentrar las estructuras del sector cultural y organizar una red informática al servicio de la cultura.

Por todo lo expuesto, debemos asumir el desafío de la hora actual del país y del mundo, sin que aceptemos en lo socio-cultural, como definitivas las situaciones actuales, sino con la convicción de que es posible superar las realidades conflictivas, en que la cultura y sus políticas trasciendan al pasado y el presente, porque su concepción y proyecciones son profundamente étnicas y humanistas y rebasan las mismas ideologías, los sistemas y modelos políticos y económicos, como se está demostrando en el mundo entero y en

nuestro país.

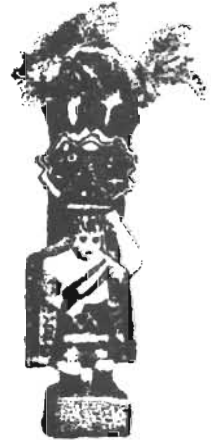
Estos son hasta el momento los lineamientos generales de lo que pretendemos, como de ser de nuestra Política Cultural. Pero ella deberá contar con el aporte de ideas y planteamientos de los sectores más dinámicos del sector cultural en nuestro país.

En suma, quienes hemos asumido la responsabilidad gubernamental no perdemos de vista de que lo hemos hecho en representación de la sociedad y para responder a las necesidades de ella.



REFLEXIONES SOBRE DEMOCRACIA CULTURAL

Eugenio Cabrera Merchán



EL DERECHO A LA CULTURA

En los actuales momentos, en que la humanidad se halla en la escena de los cambios políticos, económicos y sociales, nadie discute el reconocimiento y la vigencia de “los derechos del hombre y de los pueblos a la cultura”. Los mismos que consagrados en instrumentos universales de Derecho Internacional Público, acuerdos y convenios multilaterales, conforman un cuerpo doctrinario que ha posibilitado a los Estados, asumir su responsabilidad consignándolo en sus constituciones políticas, en un acto de expresión libre y voluntaria de sus soberanías.

El derecho a la cultura se ha convertido en “una realidad viva de intercambio, de búsqueda y gozo compartido”, en donde lo cultural se

va consagrando como una “nueva” dimensión del desarrollo socio-económico que exige, tanto la determinación de su contenido, como la precisión del papel que le corresponde frente al mismo, a la sociedad y a los poderes públicos.

René Mahue, quien fuera Director General de la UNESCO, nos aproxima a conceptualizar el Derecho a la Cultura, cuando dice:

“En realidad desde el instante en que el acceso, o mejor aún, la participación en la vida cultural están reconocidos como un derecho del hombre que cada individuo de una colectividad constituida puede reivindicar por su cuenta, ocurre forzosamente que los responsables de una colectividad

tienen el deber de crear, en toda la medida de sus posibilidades, las condiciones indispensables para el ejercicio eficaz de ese derecho”.

“El fomento de la vida cultural de la nación entra de esta manera dentro del marco de las funciones del Estado Moderno”.

Del concepto antes transcrito se colige obviamente, que son sujetos del Derecho Cultural: el individuo, la sociedad y el Estado en su condición de conductor de la colectividad; en tal condición son sujetos de derechos y obligaciones, que tienen que cumplir un rol en el Desarrollo Cultural y en el diseño de una Política Cultural coherente que le afiance como variable fundamental del desarrollo integral de los Estados.

Quizás, la UNESCO, ha sido el escenario más amplio en donde se ha debatido la temática atinente a la doctrina cultural; de este foro ha emergido categorías, conceptos, normas, roles y presupuestos, que se han enriquecido progresivamente en respuesta a la dinámica de los factores socio-económicos y demandas para enfrentar el desafío del nuevo orden internacional. Tal es el caso de los denominados “dominios culturales” que han sustentado el diseño de las políticas culturales de los países e instituciones, que han posibilitado se consagre en su

constitucionalismo disposiciones sobre derechos y libertades, funciones y deberes de los poderes públicos en materia de gestión cultural y su papel fundamental en el desarrollo de las comunidades.

Los diálogos entre sujetos del derecho cultural, aunque esporádicos se han dado y se siguen promoviendo, sobre todo en Latinoamérica; no obstante ello, es evidente que, dentro del papel que le corresponde al Estado, la afirmación de la dimensión cultural de desarrollo, para que la cultura no se reduzca a ser la beneficiaria del excedente presupuestal, sino que asuma su indispensable inserción en la planificación integrada del desarrollo nacional, posibilitándose una correspondencia armoniosa entre el crecimiento económico y el progreso cultural.

DEMOCRACIA CULTURAL

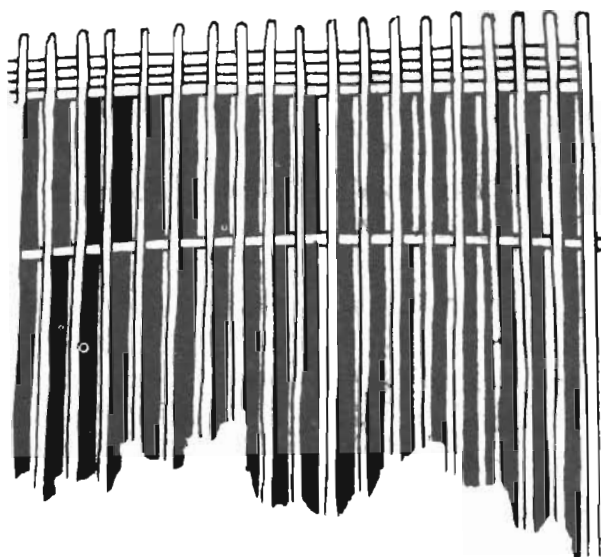
En la consideración de que los individuos y las sociedades son sujetos activos del derecho cultural, es importante reparar en el nivel de participación de ellos, pues, han necesitado dos siglos para coronar una concepción y abrir un espacio que permita el libre ejercicio de los derechos y la intervención voluntaria en la decisión y gestión cultural.

El constitucionalismo moderno y los

foros internacionales en nuestro siglo, desde la segunda post-guerra, abordan y tratan de resolver en sus agendas, los derechos del pueblo y la comunidad, no solamente para que sean beneficiarios de una cultura transmitida, sino "de una cultura vivida, fruto de la actividad cotidiana e inherente a la propia condición humana".

La Conferencia General de la UNESCO reunida en Nairovi, en 1966, dio un paso importante al aprobar la **recomendación relativa a la participación y contribución de las masas populares en la vida cultural**, tomando como

base y fundamentación el reconocimiento del derecho a la cultura consagrado en la Declaración Universal de Derechos Humanos. Este documento aprobado recomienda a los Estados miembros, apliquen las disposiciones que en él se reseñan a fin de que todos los individuos puedan participar, plena y libremente, en la creación de la cultura y en sus beneficios, de acuerdo con las exigencias del progreso social. Señala además, que



la política cultural es innegociable de las demás políticas que afectan a la vida en la sociedad sobre las que ejercen una influencia determinante, y que la libre participación en la vida cultural está ligada a las políticas de desarrollo, de educación permanente, científica, tecnológica, de progreso social, ambiental, de comunicación y de cooperación internacional.

En el lapso comprendido entre la citada conferencia general y la presente década, el mundo ha sufrido cambios geopolíticos e ideológicos que han incidido profundamente sobre el comportamiento de los Estados en el

tratamiento de los temas inherentes a su desarrollo globalizado. En relación a lo cultural, se ha posibilitado que el constitucionalismo, particularmente en América Latina y el área andina, recoja y reconozca, sustente y consagre, la condición de pluriculturalidad y multiétnicidad de los países y otros factores que aseguren el fortalecimiento de la identidad nacional, en base al diálogo permanente y respeto de los valores que las culturas exigen, como son el

derecho a existir y la garantía de su desarrollo.

Doctrinariamente hemos avanzado en la configuración del cuerpo cultural; los procesos culturales se cumplen al interior de las sociedades, de manera que podemos afirmar categóricamente que no existe país en el mundo que no haya afirmado su voluntad de emprender acciones culturales, cualesquiera que sea el grado de intervención del poder público.

La práctica cultural, entonces, se orienta a través de Políticas Culturales que emanan de la acción gubernamental que en unos casos privilegian preponderantemente su papel, y en otros, el poder central, trata de limitar su intervención y sólo se esfuerza por estimular y complementar las iniciativas generadas por la sociedad civil.

Desde la óptica de los sujetos activos que promueven y animan el hecho cultural, "la política cultural tiende a crear las condiciones favorables al mejoramiento de la expresión y de la participación del pueblo en la vida cultural; participación que nos permite hablar de "democratización de la cultura" y de "democracia cultural" cuyos conceptos no se contraponen sino que más bien se complementan; pues mientras al primero se le toma como un presupuesto de masificación en

donde cabe la APROPIACION de los bienes y servicios por el pueblo; el segundo supone "la más amplia participación del individuo y la sociedad en el proceso de CREACION de bienes culturales, en la toma de decisiones que conciernen a la vida cultural y en la difusión y disfrute de la misma".

Lo dicho, subraya, la participación e integración del pueblo en las decisiones culturales que es el anhelo de una forma de vida.

Notas bibliográficas:

- Edwin R. Harvey, *Derechos Culturales en Iberoamérica y el Mundo*.
- Edwin R. Harvey, *Políticas Culturales en Iberoamérica y el Mundo*.
- Felipe Herrera, *El Escenario Latinoamericano y el Desafío Cultural: El Convenio Andrés Bello*.



LIBERAR APROXIMACIONES A LA CULTURA, Y EN ESPECIAL A LA CHILENA

Bernardo A. Julio Contreras

Agradeciendo en lo que vale esta invitación a abordar un tema tan profundo como aquel que tiene que ver con la voz CULTURA y la exportación de nuestros valores nacionales en ese ámbito, reconociendo el riesgo y compromiso que ello envuelve, entraremos de lleno en este fraternal desafío.

I. Un concepto tentativo

La CULTURA la entendemos como “el sentir de un pueblo”, su manera de

vivir, de comportarse. Ella encierra nuestros hábitos, nuestros ritos cotidianos, nuestras trivialidades, nuestras grandezas y miserias. Quizás entonces y prescindiendo deliberadamente de las abstrusas formas que nos puede proporcionar cualquier manual enciclopédico de definiciones repetidas, pudiéramos enfatizar -a nuestro juicio- la cultura no es sino "la manera ordenada y racional en que los hombres dinámicamente se mueven en torno a la vida que le es propia". La cultura cifra y resume toda la experiencia vital de cada individuo. Ella informa, por vía de mero ejemplo, el cuidado que éste recibe o no en su infancia, la educación a que es sometido de niño, las normas morales de su comportamiento frente a la mujer y a los ancianos, el repertorio legal a que somete la constitución de su familia, sus deberes y atribuciones en ella o con relación a sus integrantes, la forma en que se realizarán sus exequias, etc., etc..

Cada pueblo es entonces dueño de su propia cultura y ésta es inalienable y forma patrimonio indisoluble de su intransferible desarrollo y evolución.

II. Desarrollo de la Cultura

Los arqueólogos, que estudian los objetos elaborados y empleados por los pueblos prehistóricos, rara vez

pueden determinar a cabalidad las leyes, creencias religiosas y organizaciones sociales a que aquellos se encontraban vinculados, pero sí pueden advertir y encontrar semejanzas identificables entre los grupos en la estructura de sus casas, disposición de los poblados, métodos de elaborar y ornamentar cerámicas o armas, herramientas y utensilios empleados en la recolección o producción de alimentos. Tales estructuras y utensilios que ofrecen semejanzas son clasificados de "cultura", que, en este caso,



ciertamente, no es más que la agrupación de características de cultura material que tienden a repetirse en un lugar tras otro. Así, es posible distinguir, por ejemplo, la cultura incaica de la atacameña o araucana, la cultura maya de la azteca.

III. Asimilación y difusión de la cultura

Una vez reconocida una cultura, resalta la evidencia de que su crecimiento o desarrollo tuvieron un principio más primitivo o rudimentario. Entonces, se acomete la tarea de investigar sus orígenes y la dinámica de su desarrollo cultural. Algunos sociólogos ven en semejante desarrollo *respuesta a las necesidades sociales del hombre* y consideran las muchas semejanzas que se ofrecen en tales respuestas como indicadoras de una identidad fundamental de la mente humana. Otros ven en los *factores geográficos* los determinantes de las culturas. Y, en fin, una tercera hipótesis, concibe el desarrollo cultural como integrado sustancialmente por la *acumulación de ideas* en el interior de un grupo, parte como resultado de una autogénesis y parte -muy superior- como producto de intercambio de ideas con otros pueblos. Este intercambio se denomina *difusión*. Si las nuevas ideas se integran en el



patrón cultural establecido se produce un fenómeno que los estudiados llaman "*asimilación cultural*", y que, los anglosajones, por su parte, denominan "*aculturación*". Si los contactos son demasiado numerosos o perturbadores para las creencias tradicionales pueden provocar una *desintegración* cultural, fenómeno que se observa frecuentemente cuando una sociedad primitiva se pone en contacto con una civilización compleja o muy desarrollada. Algunas culturas son más conservadoras o más resistentes al cambio que otras; por añadidura, una parte del acervo cultural puede evolucionar rápidamente mientras

que otras apenas se ve afectada. Esta tendencia se conoce con el nombre genérico de "rémora cultural".

Este párrafo quedaría trunco si no nos atreviéramos a formular una suerte de digresión final sobre lo ya dicho. Las grandes diferencias existentes en el desarrollo técnico de los diversos pueblos del mundo motivaron la pretensión de que los niveles culturales "elevados" o "bajos" dependían de diferencias de aptitud racial, lo que justificaría la tesis de algunos iluminados -que de tiempo en tiempo vuelven a aparecer, desgraciadamente- en el sentido arrogante de que algunos pueblos poseen una superioridad innata sobre otros. Arqueólogos e historiados objetivos y científicamente mejor alertados que aquellos nos advierten que ello, en verdad, no es así. Ellos nos han demostrado de manera concluyente que pueblos en un tiempo muy adelantados han caído en el olvido. Cuando Egipto iba a la cabeza de la civilización, Grecia y Roma poseían culturas elementales. En los tiempos clásicos dominó la cultura "grecolatina" sobre las rudimentarias condiciones en que vivían los pueblos de Europa central y del norte que, con el tiempo, llegarían a erigirse en rectores del mundo.

IV. Breve síntesis histórica de los momentos culturales de Chile

Para explicar someramente el desarrollo cultural vigente en el Chile de hoy, es urgente proporcionar al amable lector una visión esquemática y de suyo resumida sobre los orígenes de nuestro desenvolvimiento en esta materia.

Chile fue uno de los países americanos más tempranamente poblados. En Taltal, en la II región de Chile, el arqueólogo Max Uhle encontró puntas de flechas cuya antigüedad se remonta al Paleolítico. Estos pobladores paleolíticos, venidos probablemente del norte, se fueron extendiendo hasta el extremo meridional del país a lo largo de los siglos. La diversidad geográfica de nuestro territorio y su conocido alargamiento longitudinal originaría una acusada diversificación de pueblos. En este respecto se pueden distinguir tres grupos:

a) Al norte, habitaban los atacameños, los **changos**, y los picunches. Desde mediados del siglo XV estaban sometidos a la dominación de los incas, que influyeron favorablemente sobre la cultura primitiva de estas tribus al desarrollar la agricultura mediante el regadío. La dominación inca llegó hasta el río Maule.

b) En el centro habitaban varios pueblos que ofrecieron una tenaz resistencia a los incas y luego a los

españoles. Nos referimos básicamente al legendario e indómito pueblo araucano, cantado épicamente por Ercilla y otros autores en los albores de nuestra incipiente literatura chilena. Características someras de estos araucanos o mapuches: estaban menos civilizados que los anteriores y vivían de la recolección de productos, de la caza y de la pesca; la guerra era su principal ocupación, en la que destacaban por su valor y temeridad (Caupolicán, Galvarino, Lautaro, nombres de gesta identificados con los actos de indiscutible soberbia y arrogancia en la defensa de los que fueron de su pueblo). Vivían sobre las márgenes al sur del río Maule.

Luego al sur de dicho río también hubo otras tribus y otras culturas. En la isla de Chiloé habitaban los *huilliches* o gentes del sur, eran muy pacíficos y ayudaron a los españoles con ocasión de las revueltas de los araucanos (siglo XVII).

c) Finalmente, en el extremo sur habitaban los indígenas más primitivos que subsistían principalmente de la pesca: *chonos*, *alacalufes*, *yaganes* y *onas*.

V. Religión, Lengua y Educación

Elementos indispensables en la comprensión de todo el quehacer

cultural esencial: religión, lengua y educación en Chile pueden resumirse en las breves palabras siguientes:

a. Religión:

Hasta el año 1925, el catolicismo fue la religión oficial de nuestro Estado, ocasión en que al entrar en vigencia la penúltima Constitución Política chilena, se produce la separación de la Iglesia del Estado, hoy, entonces, existe constitucionalmente consagrada la libertad de cultos. Con todo, la mayoría de la población profesa la religión católica, y por ello, ha sido motivo de júbilo nacional la reciente canonización de la primera santa chilena, Santa Teresita de los Andes, producida en Roma, el 21 de marzo de 1993.

Las comunidades indígenas vigentes conservan obviamente sus propios principios y los practican libremente.

b. El español es lengua oficial

Chile es un país de cultura y civilización hispánicas. Por esta razón, el español se ha mantenido como lengua oficial, hablada por la generalidad de la nación. En términos amplios podemos decir que culturalmente se advierte una legítima conservación de sus esencias originales y se habla y escribe con sujeción a los cánones fundamentales del idioma. Chile posee el honor latinoamericano de haber dado a nuestro entorno la altura de su obra

poética en los "nóbeles" GABRIELA MISTRAL y PABLO NERUDA, como resulta ser una obligada tarjeta de presentación de nuestra inserción universal en los anchos caminos de la cultura de sus letras americanas.



Entre las influencias culturales de otras naciones destaca la de Francia, manifestada principalmente a partir de la Independencia, el idioma francés se imparte en los establecimientos de enseñanza media o secundaria y existen colegios de Alianza Francesa en las ciudades de Santiago, Valparaíso, Concepción y Temuco, entre otras. De igual modo, se observa una creciente influencia idiomática inglesa, sobre la base de la

acción de los institutos binacionales chileno-norteamericanos, de preferencia. El idioma alemán, comienza una acentuada difusión en los últimos tiempos.

c. Educación y elevado nivel cultural que ella produce

El nivel educativo nacional es reconocido vastamente, de suerte que en puridad de verdad, no pareciera necesario ahondar latamente en la materia. Con todo, recordemos que la obra educativa comenzó ya en pleno período de la llamada conquista o dominación hispánica, por medio de las órdenes religiosas. En efecto, en 1553, los **franciscanos** organizaron la primera escuela del país y en 1591, **jesuitas y dominicos** se incorporaron a la labor educativa iniciada por aquellos. Proclamada la independencia, la joven república austral, se preocupó sobremanera por el problema de la enseñanza primaria, y es célebre los propósitos y trabajos de Bernardo O' higgins en este respecto, aplicando las saludables experiencias que él había conocido personalmente en Inglaterra.

Hoy, el esquema de la educación se imparte en tres niveles: uno de enseñanza básica que dura ocho años lectivos consecutivos, de 1º a 8º años; y que tiene el sello legal de su obligatoriedad; el siguiente, lo conforma cuatro años de enseñanza media, de 1º a 4º, y el educando

egresa portando una licencia de enseñanza media. Para postular al tercer estadio de la educación, la universitaria o superior, los postulantes deben someterse a una medición oficial llamada Prueba de Aptitud Académica (P.A.A.), y conforme al puntaje obtenido, acceden o no, a las doce carreras de rango universitario existentes en el país.

La enseñanza media fue creada conforme a modelos de educación francesa, humanística de preferencia, lo que ha impreso, desde antiguo, un sello distintivo a ese proceso educativo chileno.

Las Universidades chilenas, baluarte de nuestro acervo cultural superior en la educación y conocidas en toda América, son las dos ya más que centenarias: la Universidad de Chile, fundada en 1842, por el insigne caraqueño, nacionalizado chileno por gracia especial de la ley, don Andrés Bello, y la Universidad Católica, con sede en Santiago y de rango "pontificio", fundada en 1888. Hoy, tras la reforma educativa de libertad absoluta en la creación de entes de educación superior, impulsadas en el anterior gobierno, existen alrededor de 37 universidades privadas, de distinto sello y altura o excelencia académicas. En la conformación histórico-política vigente, se analizan procesos de reforma a la vigencia de



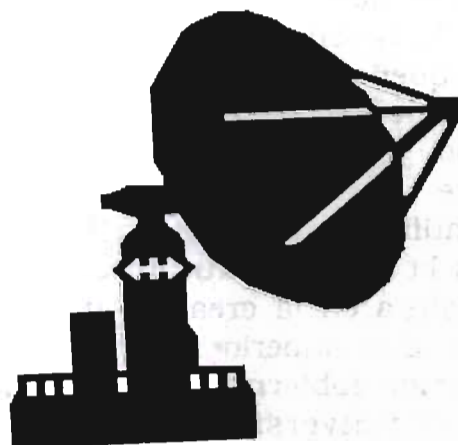
algunas de estas entidades privadas, para cautelar su eficiencia y servicio real a la comunidad. Existen también meritorias universidades de rango regional, como las de Tarapacá, en la I región, la Católica del Norte, en Antofagasta, la de Atacama, en la III región, con un quehacer orientado a áreas prioritarias y explicables en el medio en que se desenvuelve, de Geología y Minería; la de Valparaíso y la propia y prestigiada Universidad Católica de Valparaíso (Valparaíso es la segunda ciudad de Chile, en población; es el primer puerto de la República y actual sede del Poder

Legislativo), la de Concepción, quizás la más añeja, sólida y meritoria de las entidades de enseñanza superior fuera de la ciudad capital; y, por último, la Austral de Valdivia, que se ha destacado en los últimos años por su área médica humana y veterinaria. A esta última, han tenido acceso, una notable pléyade de médicos ecuatorianos que en uso de becas patrocinadas por la Misión Diplomática chilena en Ecuador, han llevado a cabo post-gradados a las orillas siempre poéticas del río Calle-Calle.

Anexo al tema mismo de la Educación, y como un bastión de privilegiada altura moral en el convencimiento y formación de la opinión pública ilustrada chilena séanos permitido decir un par de palabras acerca del *periodismo nacional*. “La Aurora de Chile”, nuestro primer grito libertario constituyó a su vez el primer periódico en el diarismo chileno. Lo fundó Camilo Henríquez, el fraile de la Buena Muerte, en 1812. Luego en 1827, en Valparaíso, ve la luz pública, el diario El Mercurio, el decano de la prensa hispanoamericana. Hoy, son conocidos grandes diarios de tiraje nacional, como el ya dicho Mercurio de Valparaíso, el Mercurio de Santiago, y su red de diarios regionales en Arica, Antofagasta, Temuco, Valdivia. Desde Santiago, y recorriendo al país, circulan “La

Epoca”, “La Nación”, “La Tercera de la Hora”. Otro gran medio informativo es el ya antiguo “El Sur”, de Concepción.

La radiotelefonía es otro cauce o vertiente de expresión y difusión de ideas. Contemporáneamente, la televisión, como es obvio, es otro medio comunicacional importante, con canales nacionales y regionales, privados en su mayoría, y uno, que habiendo sido instrumento oficial del gobierno anterior, ha pasado ahora a tener un estatuto de autonomía, que garantiza su pluralismo y apertura a todos los frentes de interés nacional. Su señal se emite desde Santiago, bajo el número 7, y se llama, Televisión Nacional de Chile.



VI. El Chile de hoy. Su cultura y difusión de la misma

Parece útil buscar palabras de término para el ya extenso comentario sobre el tema que nos propusieron amable y fraternalmente los responsables morales de esta Revista, y que no tiene otro norte o virtud que, tratar de exhibir con meridiana objetividad y ojalá plausible comprensión- los grandes derroteros de esa tremenda palabra llamada "cultura", y del "cómo" y el "cuanto" de su intrínseca medición en el país que representamos diplomáticamente ante Ecuador.

Así entonces, convengamos con la certera y categórica afirmación de nuestro condiscípulo, el Abogado Dr. José Rodríguez Elizondo, a la sazón Director de Asuntos Culturales e Información del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, cuando advierte que "La imagen artística y cultural de Chile es algo más que un collage de Pablo Neruda y Gabriela Mistral. Nuestros dos Premios Nóbel no reflejan una poética rareza -casi un milagro- sino un substrato cultural desarrollado y de alto nivel competitivo, en cuya vanguardia están, además, otros grandes desaparecidos, como Vicente Huidobro, Claudio Arrau, José Venturrelly y Violeta Parra".

Somos más que "los piecitos de

niños, azulosos de frío", o el torrente de pájaros y volcanes del verbo nerudiano. Estamos ciertos de ello. Por eso, a la palabra poéticamente soñada y azuladamente escrita y cantada por el mundo, hoy, nuestro mensajeros de cultura van por el mundo con sus alforjas repletas de los personajes oriundos de nuestro territorio, longitudinal y recostado en casi 5.000 Kms. de pacífico océano. Están pues hablando de personas y personajes tales como el cacique Lautaro, los poetas archiconocidos de la Mistral y Pablo; figuras políticas como Bernardo O'higgins, Diego Portales, Balmaceda, Pedro Aguirre Cerda, Jorge Alessandri, Eduardo Frei Montalva, Salvador Allende; religiosos como el padre Hurtado y hoy la Santa de los Andes.

Y no sólo hablan, hablan también por ellos, los **cuadros** de Nemesio Antunez, Enrique Zañartu, Mario Toral y Claudio Bravo (pues no sólo Roberto Matta existe); las **esculturas** de Marta Colvin, Sergio Castillo, Lily Garafulic y el rebelde Irarrazabal y su mano en pleno desierto de Atacama; la **conducción orquestal** de un Juan Pablo Izquierdo o del mismo Rettig que ha anclado sus naves en la bella Colombia; las **ejecuciones musicales** de ese grande enamorado del Ecuador, país al cual no se cansa de visitar y promover, el maestro Roberto Bravo y su piano solidario; los trabajos del **Ballet Nacional** de Chile;

el **cine** en películas tales como La luna en el espejo, que nos apresuramos a exhibir en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en octubre del 91; **puesta en escena** la Negra Ester del repertorio del Teatro Ictus, comprometido desde siempre con el Chile verdadero.

Esas son algunas de las facetas de la cultura itinerante que vuela más allá de nuestras fronteras australes. Algo de ello ha venido ya al Ecuador, esperamos que sigamos con el noble celo de quien abraza una causa justa, haciendo todavía algo más. Para que no sólo los renombrados INTI ILLIMANI desborden las plateas de los teatros de todo el Ecuador, que los muchachos de la **Universidad de Tarapaca y su Folklore** vuelvan una y mil veces a Ambato o Cuenca; que los jóvenes **pintores universitarios** vuelvan a tapizar las fraternales paredes del Colegio de Arquitectos quiteño; ahora que, en el plano de lo estrictamente gestado acá adentro, nuestra futura **Casa de Chile**, en el remozado Centro Histórico de la ciudad capital del Ecuador, sea el punto de encuentro de escritores ecuatorianos y chilenos. En fin, el camino no tiene fin, y queremos hacerlo infinito pero urgentemente perentorio. Una moneda de doble faz desde Chile hacia el Ecuador y desde la Costa o serranía locales hacia nuestros desiertos y valles chilenos. Que a la voz cultísima y entrañable

de Jorge Enrique Adoum, que conmovió en su visita en el ámbito de la Comisión Quinto Centenario, desde la tribuna que él se merecía, el Salón de Honor de la Universidad de Chile y la combativa y realista palabra de Pedro Jorge Vera, invitado por la Sociedad de Escritores de Chile, puedan mañana -más temprano que tarde- unirse otros hermanos de letras y de plumas.

La cultura bilateral ecuatoriano-chilena, así entendida y conjugada vale más que mil discursos y dos millones de abrazos. La cultura como herramienta política de persuasión y cercanías, es un bello poema, cuyo primer verso estamos recién empezando a escribir.



VII. A manera de necesaria conclusión

Ojalá el texto que antecede sirva para sustentar un punto de apoyo esencial en el entendimiento de que tenemos una CULTURA que es nuestra -propia e intransferible- aquí o allá, lo geográfico o territorial no es sino un mero accidente o coyuntura formal.

Vamos a su defensa y rescate, a privilegiarla por sobre modas o proyectos ajenos que nos desculturizan o enajenan en lo que es más valioso y auténtico: la propiedad de lo nuestro.

Tengamos el orgullo de lo propio y exaltemos su ineludible sentido, sin caer -claro está- en chato patriotismo barato e inconducente. Con dignidad, con altura de miras, con certeza nacida en el origen indoamericano de todos nosotros, chilenos o ecuatorianos.

Entendamos, en fin, a la CULTURA en su condicionamiento ético impostergable, no como dice el artista visual chileno Guillermo Tejeda en una concepción pesimista del término: "hay quienes entienden a la cultura como una especie de maquillaje, como un adorno o sombrero que puede o no llevarse puesto. Físicamente, esa cultura prefiere circular por sitios expresamente diseñados para eso,

teatro municipal, galería de arte, museo, libro denso, película de cine-arte". No. Aventuremos un criterio positivo y superior a eso. Más allá de ese ámbito, que vale y tiene su propia razón de ser, privilegiemos entonces una visión altruista de la cultura, imaginativa y viva, palpitante: extendida a lo largo y ancho de la vida cotidiana en su plenitud. Es, en las propias palabras de Tejeda: "la cultura que todos los seres humanos necesitamos como el aire que oxigena nuestro espíritu, aquella pantalla de imágenes y sentimientos que nos permite reconstruir un total a partir de los fragmentos que nos entrega el mundo".



COOPERACION TECNICA OEA OFRECE EN EL CAMPO DE LA CULTURA

Contribución especial del
Departamento de Asuntos Culturales
de la Organización de Estados
Americanos para la revista
Identidades

El concepto de cultura puede hallarse en los propios orígenes del Sistema Interamericano, aunque su ordenamiento efectivo y definición programática son mucho más

recientes habiéndose producido en las décadas del desarrollo a partir de los años sesenta.¹

Más de 20 años han transcurrido desde que la Organización de Estados Americanos, a través de su Programa Regional de Desarrollo Cultural comenzara a apoyar y a fomentar de

manera coherente actividades y proyectos en el campo del desarrollo cultural.

Fluye hoy, del articulado de la Carta de la Organización, que el Programa Regional de Desarrollo Cultural de OEA constituye un instrumento principal para lograr las metas de intensificar la integración de los Estados miembros, fortalecer la identidad y proteger, conservar y aumentar el patrimonio cultural del continente.

En atención a las prioridades establecidas por los cuerpos gobernantes, el Programa Regional de Desarrollo Cultural (P.R.D.C.), ha venido ejecutando proyectos y actividades de cooperación técnica cuyo marco de referencia ha sido la protección y afirmación de la identidad e integración cultural de los pueblos americanos. Promueve, en cada uno de sus proyectos multinacionales, la formación de recursos humanos en la región, tanto a través de cursos específicos nacionales y regionales, talleres, seminarios y simposios, como por las actividades interamericanas desarrolladas por los Centros Interamericanos. Mediante esta contribución al incremento de los recursos humanos en el campo cultural, se favorece una mayor valoración y difusión de la cultura popular y de la herencia del

continente y se fortalecen las instituciones culturales a nivel nacional.

Cobra valor, así mismo, a la luz del combate a la pobreza extrema, los esfuerzos destinados a promover y difundir las artesanías y las artes populares (prioritariamente producto del trabajo de poblaciones rurales o urbano-marginales) y los que se realizan para poner al alcance de las poblaciones en situación desventajosa las técnicas informativas y los medios de comunicación masivos.

En efecto, los países de América Latina y el Caribe por medio del P.R.D.C., se encuentran desarrollando un proyecto integrado capacitando a los artesanos en la aplicación de tecnologías autóctonas y modernas para combatir la pobreza y restablecer su medio ambiente. Una serie de talleres se han llevado a cabo para mejorar los procesos de comercialización, tal como el recientemente realizado en Colombia, sobre venta de productos elaborados por poblaciones de bajos ingresos que viven en comunidades aisladas, y se continuará, con un seminario que tendrá lugar en México.

Igualmente, se pretende estimular la preocupación sobre la calidad ambiental, a través de talleres de trabajo diseñados para trabajadores de medios masivos de comunicación

en Centro y Sud América, particularmente, en lo que a programas de radio se refiere. También se está desarrollando un sistema de verificación de información sobre el medio ambiente para su uso en materiales escritos y de cine en español y portugués dirigido especialmente a niños y adolescentes. Además se está capacitando a productores de programas de radio del Caribe inglés y Suriname en la inclusión de mensajes antidrogas, utilizando dialectos locales.

Por constituir el turismo el elemento esencial en la generación de ingresos para muchos Estados miembros, los proyectos de revitalización y puesta en valor de sitios históricos y/o arqueológicos intervienen como el principal y más sólido componente cultural para la ejecución de programas de desarrollo económico y social.

A través del Proyecto Multinacional de Cultura Popular se han realizado cursos y talleres para mejorar la calidad de las formas artísticas del Caribe, tanto en las presentaciones como en las artes visuales, lo que indudablemente contribuye a realzar los atractivos que ofrecen los países para los turistas.

Por medio de su programa de difusión y divulgación de los valores culturales (Premio Interamericano de Cultura

Gabriela Mistral, y otros premios a figuras históricas o de las letras y sus publicaciones) el P.R.D.C., estimula la creación artística preservando la condición única de nuestros propios valores identificadorios.

Con el Proyecto Multinacional de Políticas Culturales y Estudios Regionales se procura:

1. Redefinir la política cultural con lineamientos más coherentes e integrada al resto de las políticas y administración pública de los países (Proyectos en Grenada, Organización de Países del Caribe Occidental y Argentina).
2. Hacer del espacio correspondiente a los hechos culturales un campo generador de empleos, aprovechando los recursos formados en los distintos esfuerzos que se realizan mediante la capacitación. Ejemplos: maestría FLACSO-México; cursos CLACDEC; cursos administrativos para OECS; cursos nacionales en el Ecuador, Paraguay y Santa Lucía.
3. Emplear positivamente las industrias culturales a fin de lograr la democratización de la cultura. Ejemplos: investigaciones y estudios en Costa Rica y Venezuela.
4. Efectuar la recopilación y análisis de las legislaciones culturales de cada país. (investigación y publicación de



"Derecho Cultural: Sudamérica y Panamá", aparecido en diciembre/92; "Derecho Cultural: Centroamérica y México", en prensa; y, "Derecho Cultural del Caribe", en etapa de edición. Esfuerzo único emprendido en América Latina y el Caribe en los últimos años.

5. Continuar con el desarrollo del tema *Seguridad colectiva en América Latina: Alternativas para superar la vulnerabilidad regional*, con los Centros de Estudios regionales del continente. (programas y actividades de intercambio de información e investigaciones culturales de expertos, conferencias, congresos y encuentros; proyecto para el fortalecimiento institucional del MERCOSUR, publicaciones, Centro de Altos Estudios de la Universidad Simón Bolívar de Venezuela, INVESP-Venezuela).

6. Fortalecer la red ya establecida sobre intercambio profesional y técnico, único en el continente, entre los profesionales del quehacer cultural; y, entre los Ministerios de Relaciones Exteriores y las Escuelas de Relaciones Internacionales para el tratamiento y debate de temas inherentes a las relaciones internacionales y al desarrollo integral. Ejemplo: proyectos en Costa Rica, México, Venezuela y Uruguay.

El Proyecto Multinacional de Preservación y uso del Patrimonio Cultural pretende intentar:²

1. Contribuir a la preservación, rescate y conservación de los bienes del patrimonio cultural, representador por los monumentos, sitios y conjuntos histórico-artísticos; por los productos del quehacer cultural y los testimonios custodiados en museos y archivos y por las formas del saber popular. Ejemplos Centros Interamericanos, el plan CARIMOS y Proyectos de Conservación y Restauración en 16 Estados miembros.

2. Ejecutar técnicas y políticas para llevar a cabo el Registro e Inventario del Patrimonio Cultural, con énfasis en lo arquitectónico. Ejemplos: Subproyecto Regional coordinado por COLCULTURA, Colombia y Centro de Registro de Monumentos y Sitios, Universidad de San Juan, Argentina; Proyectos Catalogación de Nicaragua, Bolivia, Chile y Perú; CARIMOS; Arquitectura Vernácula, Panamá y Venezuela.

3. Conformar una serie de Archivos, con énfasis en la capacitación profesional, formación de recursos humanos y asistencia técnica en la organización y funcionamiento de archivos de los Estados miembros. Ejemplos: Centro Interamericano de Archivos, Córdova-Argentina; cursos

regionales y nacionales y proyectos nacionales.³

4. Desarrollar políticas y estrategias, mediante el fomento y apoyo a la arqueología y Antropología americana, investigaciones y estudios. Ejemplos: Conferencias sobre Arqueología de Rescate; Medio Ambiente y Arqueología; Mapificación de Sitios Arqueológicos de Nicaragua, Plan CARIMOS; Parques Arqueológicos en Chile, El Salvador, Honduras, St. Kitts and Nevis.

5. Implementar Museos a través de apoyo directo a los Estados miembros y/o por medio del Subproyecto para el Caribe, coordinado por Trinidad y Tobago a través de la Asociación de Museos del Caribe, con sede en Barbados. Cursos regionales y proyectos en Belize y Grenada.

El Proyecto Multinacional de Cultura Popular y Educación se ejecuta:

1. En la cuenca del Caribe - Subproyecto de Etnomusicología, Tecnología Folclórica, Desarrollo de la Comunidad: actividades experimentales para el desarrollo de la infraestructura, de investigaciones, publicaciones. Durante el período 1990-91 participaron: Panamá, los países de habla inglesa y Suriname, Las experiencias se proyectarán hacia los otros países de la cuenca del Caribe en 1993-95.

2. Con respecto a la utilización de materiales contra el uso indebido de drogas, basados en el folclore: elaboración de materiales de enseñanza y cuñas de radio y televisión, utilizando personajes y expresiones folclóricas comunes en el Caribe. La fase experimental, de 1990-91, comprendió esfuerzos y experiencias combinadas de los países del Caribe de habla inglesa, Suriname, México y Venezuela, y se amplió hacia la creación de conciencia en materia de ecología y medio ambiente durante 1992 y 1993.

3. En favor del desarrollo de la comunidad se promueve la recuperación y adaptación de técnicas tradicionales: actualmente se trabaja con los países miembros del Pacto Andino, con actividades complementarias en América Central, buscando formas de mejor utilización de los recursos humanos y naturales, mediante la identificación y aplicación de técnicas antiguas (tanto en uso



como en desuso) con una evaluación minuciosa de su eficacia para la solución de problemas de la vida contemporánea y sus efectos sobre el medio ambiente.

4. En cuanto a la historia oral y la etnomusicología-Desarrollo de la infraestructura de investigación, evaluación y distribución: comprende a todos los Estados miembros en un plan para mejorar la distribución de materiales (incluyendo impresos y grabaciones populares y académicas) producidos por instituciones académicas y de investigación en los campos de la etnomusicología y folclor; estímulo al fortalecimiento de las redes de información entre esas instituciones y desarrollo de una estrategia para la investigación cooperativa de la cultura popular en la cuenca del Caribe.



5. Los centros del proyecto trabajan en el desarrollo de redes de información e intercambio en sus campos. El Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares de Cuenca-Ecuador y el Centro Subregional de Artesanías y Artes Populares de Guatemala, trabajan en el mejoramiento de la comercialización de las artesanías, cooperan también con el Proyecto Mexicano de Artesanos y la Ecología. El Centro Interamericano de Folclore y Etnomusicología de Venezuela, se dedica al mejoramiento de la distribución de materiales producidos por instituciones académicas y de investigación y estudia las posibilidades de aplicar, a nivel popular, los resultados de dichas investigaciones.

En aspiración del Proyecto Multinacional de Bibliotecas, Información y Comunicación:

1. Poner al alcance nuevas técnicas de información para las poblaciones de bajos ingresos: durante 1990-91, se han desarrollado nuevas técnicas de información a fin de mejorar el acceso a la información por medio de actividades experimentales en Argentina, Bolivia, Colombia, México y Venezuela, las que se extenderán a otros países durante 1992-95; por ejemplo; la creación de bases de datos de fácil lectura sobre salud y agricultura; capacitación de

extensionistas agrícolas y sanitarios en literatura de computación y publicaciones para uso de programas computarizados; aplicación y prueba de discos laser interactivos y otras técnicas para las comunidades urbanas y rurales.

2. Por medio de los centros culturales comunitarios y bibliotecas públicas: se apoya al desarrollo, en países de América Central, de infraestructuras que abarquen instituciones comunitarias, ministerios, instituciones culturales y el sector privado.

3. Con respecto a la Documentación e Intercambios Culturales:

a. Desarrolla, en América Central, una red de centros de documentación e intercambio de informaciones dentro de los países y entre éstos. Los centros se instalan en los Ministerios de Cultura, organizaciones de desarrollo comunitario e instituciones culturales.

b. Se amplía la Red Interamericana de Centros de Documentación sobre Literatura Infantil y actividades para el mejoramiento de materiales infantiles. Participan todos los países de habla hispana y Brasil.

c. En cuanto a la ecología y medios informativos para niños y jóvenes: se identifican los materiales existentes, se mejora su distribución y se trazan

pautas para su producción futura.

4. Respecto de la participación popular en el desarrollo y uso de medios masivos: en forma conjunta con las bibliotecas populares y públicas, se incorpora a todas las comunidades al uso de la radio con fines de desarrollo. La fase experimental incluyó Argentina, Uruguay, Paraguay, Bolivia y Venezuela. Se cuenta con la colaboración de Radio Netherland para los componentes de capacitación.

5. Se experimenta en el uso de materiales del Nuevo Mundo para la conservación del papel: utilización de materias primas de los países andinos para la restauración de libros y documentos de esa región.



Con el Proyecto Multinacional de Artes es posible:

1. Apoyar la capacitación docentes en la especialización de Música en planteles primarios y secundarios de Costa Rica, Chile, Ecuador, El Salvador, Paraguay, Perú y República Dominicana.

2. Brindar instrucción avanzada para maestros de conservatorios y músicos profesionales, con énfasis en el estudio, interpretación e investigación de la música latinoamericana y del Caribe, a nivel de maestría y doctorado. En este aspecto todos los países tienen la posibilidad de participar.

3. Capacitar mediante talleres a reparadores y afinadores de pianos en Brasil, Ecuador, El Salvador, Venezuela y los países del Caribe.

4. Entrenar a especialistas en grupos corales y orquestas en América Central, Bolivia, Colombia, Ecuador y el Caribe.

5. Capacitar y perfeccionar a directores de orquesta e instrumentalistas en el desarrollo de orquestas infantiles y juveniles en Venezuela y otros países por designarse.

6. Instruir técnicos en producciones teatrales y actores en Brasil, Jamaica,

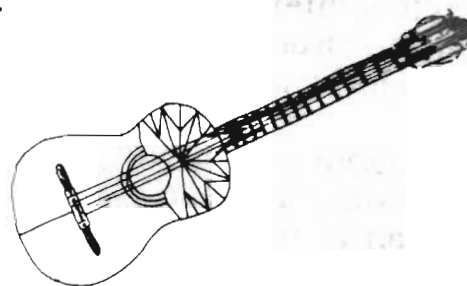
Santa Lucía y San Vicente y las Granadinas.

7. Capacitar en investigación metodológica a escultores, en los países de la OECO.

8. Capacitar en la reparación y fabricación de instrumentos de cuerdas a artesanos especialmente de América Latina y el Caribe.

9. En cuanto al diseño de políticas, se desarrollan estrategias para apoyar la capacitación que se brinda en materia de artes escénicas, incluyendo las escuelas y a nivel profesional, en Brasil, Ecuador, Guatemala y Perú.

10. Con respecto a la información y promoción: se presentarán recitales y conciertos en la sede y en los países de los Estados miembros; producción y venta de grabaciones; celebración de festivales, reuniones y competencias latinoamericanas y otorgamiento de premios; se publicarán series de obras de compositores latinoamericanos; encargo de composiciones musicales; etc..



PROYECTOS O PROGRAMAS EN QUE EL P.R.D.C. TIENE VENTAJAS COMPARATIVAS SOBRE OTROS ORGANISMOS INTERNACIONALES, PROGRAMAS DE ASISTENCIA BILATERAL U OTRAS AGENCIAS DEL SISTEMA INTERAMERICANO

Proyecto Multinacional de Política Cultural y Estudios Regionales

1. Mediante la concesión de becas para *administradores culturales* (15 anuales) a Cursos Interamericanos de CLACDEC-Venezuela, se aumenta la capacidad de las instituciones culturales de los Estados miembros. (Estas becas no las ofrecen otros organismos internacionales). Se apoya la Maestría FLACSO-México, permitiendo la formación de 17 profesionales de América Latina y del Caribe, en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, la que no recibe subsidios de otras agencias del sistema Interamericano para este propósito.

2. Promueve y apoya los esfuerzos de integración cultural subregional. Ejemplos: Proyectos O.E.C.S.; fortalecimiento institucional del MERCOSUR de Argentina; Seminarios sobre Políticas Culturales y Estudios Internacionales de Uruguay; Relaciones Internacionales de Costa Rica. Publicación de la *Revista de Relaciones Internacionales* de la Escuela de Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Costa

Rica, órgano de difusión único en su género para Centroamérica y su vinculación en forma global con hemisferio.

3. Estímulo mediante acciones directas a las instituciones culturales para sus actividades y fortalecimiento de su infraestructura y sus mecanismos de conservación, difusión, creación y gestión cultural. Ejemplos: Proyecto de Política Cultural y Estudios Regionales de Argentina; Proyecto de Políticas Culturales de Paraguay, Ecuador; Proyecto de Intercambio Cultural de Chile y el Caribe; Proyecto INVESP-Venezuela; Impacto de los factores socio-culturales sobre el ecosistema del Caribe.

4. Asistencia técnica al más alto nivel profesional y a un mínimo costo para los Estados miembros destinados al análisis, evaluación y ejecución de proyectos culturales de interés prioritario. Ejemplos: proyectos en Nicaragua, Ecuador, Paraguay, Argentina, Santa Lucía y Suriname.

5. Apoyo a la formación de ALCAGEC, Asociación Latinoamericana y del Caribe de Agentes de la Gestión Cultural, organismo civil que agrupa a los trabajadores del sector cultural con el propósito de fomentar el desarrollo cultural democrático de los países de la región.

Proyecto Multinacional de Bibliotecas, Información y Comunicación

1. A través de la cooperación horizontal se refuerzan tanto las instituciones donantes como las que reciben los servicios, a la vez que se promueve la integración regional.

2. Por medio de los proyectos ejecutados por el P.R.D.C., en este campo no sólo se ha desarrollado junto con UNESCO la infraestructura nacional y regional de información en casi todos los Estados miembros reforzando el nivel de la conservación documental, sino que se efectúa un seguimiento a largo plazo, necesario para resolver los problemas, actividad que no ejecuta el Organismo de Naciones Unidas, quien básicamente lleva a cabo reuniones de política y planificación en temas generales.

3. La Organización de Estados Americanos es el único organismo internacional que provee la capacitación, cooperación, material y equipos técnicos indispensables para la creación de bancos de datos y redes de información en las áreas de archivos, conservación documental y bibliotecas. Del mismo modo la cooperación en temas relevantes sociales y económicos y en el campo de la cultura, es único en la región.

Proyecto Multinacional de Cultura Popular y Educación

1. La OEA es el único organismo que trabaja en el campo de las artesanías tradicionales en el contexto del desarrollo sustentable del medio ambiente. En el transcurso de los años ha creado una vasta red de organizaciones locales nacionales y regionales trabajando tanto en la producción como en el comercio de artesanías tradicionales, en el marco del rescate y protección del medio ambiente y la identificación de los valores culturales y sociales de las distintas comunidades que se transmiten y conservan fundamentalmente por medio de las tradiciones orales.

Proyecto Multinacional de Preservación y Uso del Patrimonio Cultural

1. La cooperación técnica que brinda la OEA para las actividades de protección, conservación y restauración del Patrimonio Cultural, en su más amplia expresión, complementa la que ofrece UNESCO en la región. OEA y UNESCO son las dos únicas organizaciones internacionales que han mantenido esfuerzos constantes en este campo del quehacer cultural. Si bien es cierto, otros organismos de financiamiento, como el BID y Banco Mundial, aportan recursos para esta

clase de trabajos, ello aparece como componentes esporádicos de préstamos otorgados particularmente para obras de infraestructura que de una u otra manera afectan a los bienes del Patrimonio Cultural. Por otra parte, siendo tan vasta la tarea total de defensa del Patrimonio Cultural Americano, la acción de ambos organismos es absolutamente necesaria e irrenunciable mientras permanezcan en vigor los postulados de la Carta.

2. El Programa de Desarrollo de Archivos de la OEA es único en el hemisferio, ya que ningún organismos internacional brinda cooperación técnica en este campo.

3. La acción de esta Organización en el campo del Patrimonio Cultural ha establecido sólidas redes de intercambio de experiencias y de personal profesional en todas las especialidades, lo que ha permitido crear una conciencia crítica sobre este tema cultural en la región y es posible afirmar que la gran mayoría de los trabajos realizados están avalados por una ideología proteccionista y conservacionista solidaria.

4. La labor desarrollada por el P.R.D.C. junto con la UNESCO ha sido vital para fortalecer los mecanismos de protección de los bienes culturales; combatir el tráfico

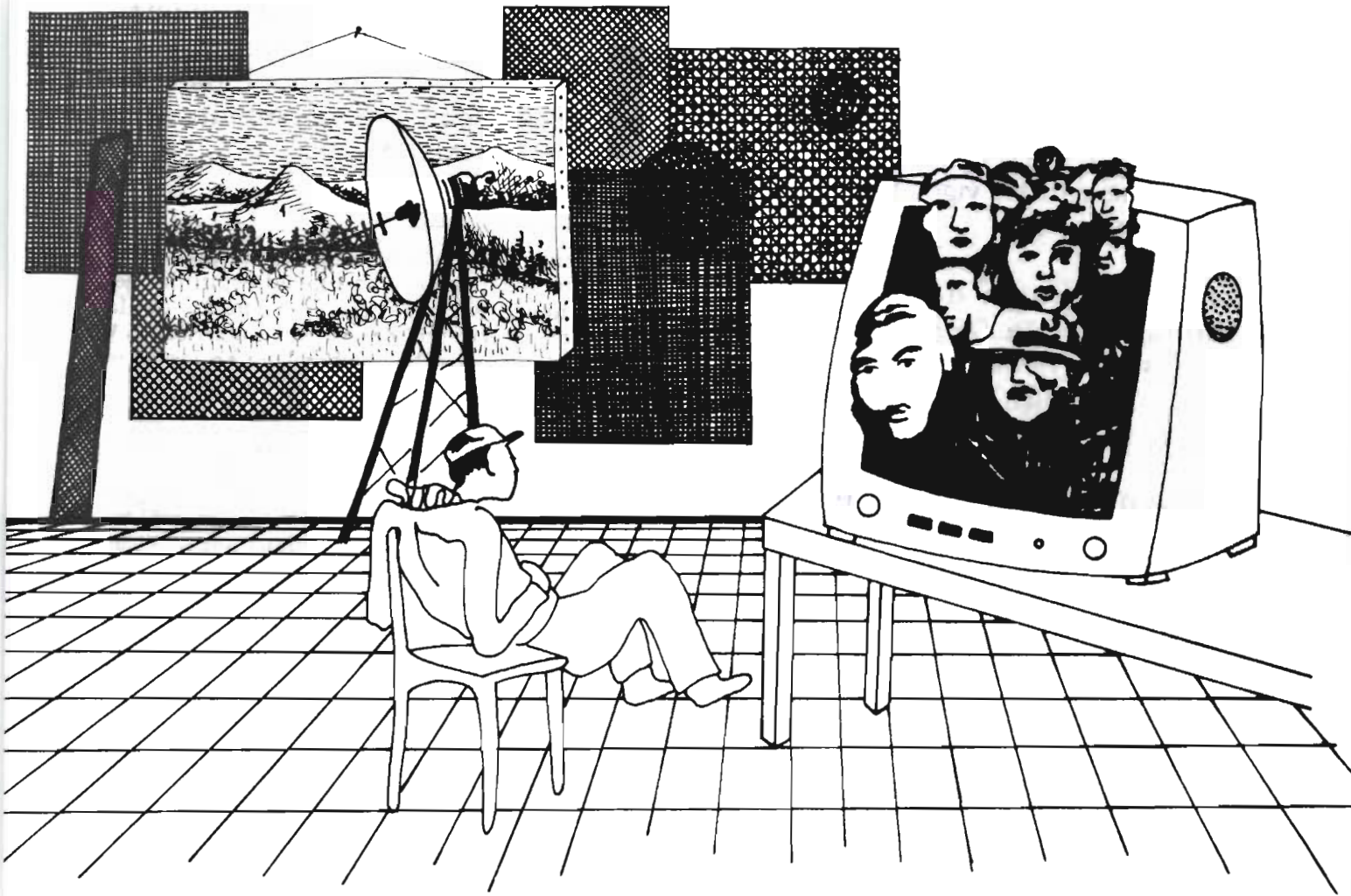
ilegal y aumentar el conocimiento y valoración de ellos, por parte de un amplísimo sector de todos los grupos sociales en los países. Ha significado además, reafirmar el valor de nuestra rica herencia individual y colectiva, profundizar el valor de nuestra identidad, patrimonio insustituible y no renovable de los pueblos. **De perderse, somos infinitamente más pobres los americanos.**

¹ Artículo 3 de la Carta de la Organización de los Estados Americanos: "la unidad espiritual del Continente se basa en el respecto de la personalidad cultural de los países americanos y demanda su estrecha colaboración en las altas finalidades de la cultura humana".

² Pese a la gran variedad de campos que puede establecer un enfoque conceptual, ha sido preciso concentrar la acción tratando de obtener un equilibrio de intereses y enfatizar las actividades de mayor prioridad y urgencia para lograr resultados más efectivos y un mayor impacto multiplicador.

³ OEA es la única organización en el hemisferio que auspicia el adiestramiento sistemático en este campo.

El IADAP agradece al doctor Flavio de Almeida Salles, representante de la OEA en el Ecuador por su contribución a la revista



LA DIFUSION CULTURAL EN LA TELEVISION

Héctor Troyano Guzmán

Escuché al experto brasileño, Waldemar De Gregori, que el trabajo y los valores que miles de educadores en Brasil pretenden dar a sus educandos, queda borrado de tajo cuando en sus casas prenden la televisión y aparece Xuxa.

Uno de los mayores problemas de la educación en América Latina y el Caribe es el de identidad. El espacio educativo ya no es el salón de clase, pues este se convirtió en un lugar de

reeducación de los valores que reciben de los medios de comunicación como la radio y la televisión, que ocupan más espacio en el tiempo de vida del alumno que los mensajes que reciben de sus profesores. Casi se puede asegurar que los medios vinieron a reemplazar la influencia que en un tiempo ejerció la religión.

Las aulas entraron a convertirse en reformadoras de las miles de influencias que recibe el estudiante de los medios de comunicación social, la familia y la sociedad en su conjunto.

Desde hace 500 años, cuando se produjo el encuentro de las culturas, la humanidad ha girado sobre esta parte del mundo. El futuro es América Latina y el Caribe, pero se necesita encontrar el camino de imponer sus propios métodos mediante un proceso de identidad y reconocimiento para que esta opción sea válida. Y los medios de comunicación, especialmente la radio pero fundamentalmente la televisión, juegan un papel definitivo, máxime cuando se tiene un continente rico en recursos humanos y materiales para iniciar un camino de identificación y de valores culturales como pocos tienen otros continentes.

La televisión, especialmente por su penetración, por su poder de

audiencia cautiva, por su papel básico en la formación de modelos de comportamiento y por el rol educativo que lleva consigo, se han olvidado que este continente no cuenta con una población suficientemente atendida en educación formal y no formal, y que las estructuras económicas auguran grandes dificultades en los próximos años. Ante esta grave situación poco es el aporte de los medios de comunicación en beneficio del proceso enseñanza-aprendizaje.

Los periodistas también nos hemos olvidado que somos educadores y que nuestros equipos docentes rayan en el cuasi heroísmo al dedicar su vida a labores pobremente retribuidas económicamente; que las presiones por competir contra estructuras escolares del llamado primer mundo son muy diferentes, y que la lejanía de nuestra oferta educativa comparada con las posibilidades que ofrece el desarrollo son abismales.

La mayoría de quienes hacen televisión se olvidan que este es el camino más expedito para educar, formar y preservar nuestra identidad cultural. Frente a este medio y en general de los medios, se plantea que la alternativa de un educador es ser un decodificador y facilitador de los procesos; requiere ser un compañero del chico y ayudarlo a pensar sin llegar a enemistarse con los medios. Es poder ser un estímulo que ayude a

reinterpretar la influencia y mensajes de la televisión y revistas, ver y leer lo que asimilan los jóvenes para no estar alejados de esa realidad.

Luego de estas consideraciones, expondré algunos aspectos sobre la **difusión cultural en la televisión:**

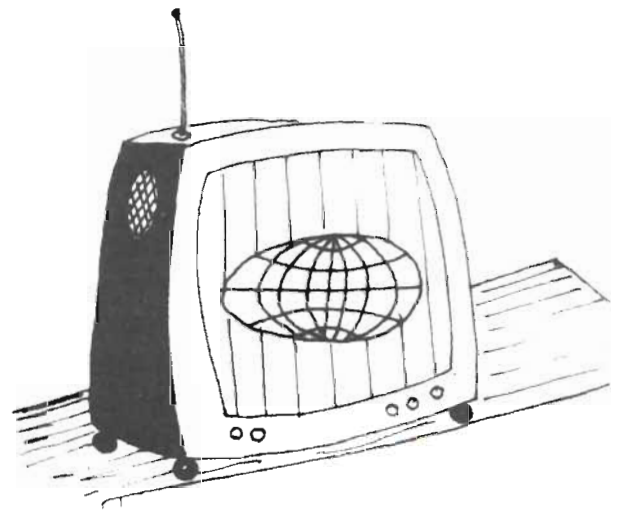
Hace algún tiempo observé en televisión un drama de la vida real que me causó profundo impacto. En un programa de variedades bastante conocido por ustedes "Sábados Gigantes", dos hijos y su padre se reencontraron luego de varios años de total alejamiento, gracias a un simple llamado público hecho al aire por el prestigioso presentador del espacio.

La situación vivida y el desenlace feliz me llevaron a dos conclusiones inmediatas. La primera, que un par de décadas atrás hubiere resultado impensable creer en semejante alcance y eficacia de un medio de comunicación. Y la segunda, que si existía alguna duda en torno al nivel de sintonía, la misma estaba descartada a los ojos de todos, incluidos los canales vecinos.

La televisión es hoy, quizás, el único elemento común a todos los pueblos del mundo. Hablo, claro, del medio como tal. Una imagen de una favela en cualquier rincón de Río de Janeiro y otra de una mansión en Beverly Hills, tienen como afinidad, única y

exclusiva, la antena que trae al mundo de los destechados del Brasil y al hombre de Hollywood, el último de los "Oscars", por ejemplo. Hay tantos receptores de televisión, como espacios libres para colocar sus, cada vez, más pequeñas y sofisticadas estructuras. No está lejos de nosotros la televisión de alta definición, una gran calidad gráfica y, además, escasos centímetros de fondo. Entonces, los cuadros serán descolgados de las paredes para dar paso a imágenes en movimiento que convertirán los pasillos en improvisadas salas para telespectadores.

Pese a los riesgos de la deuda externa, el resurgimiento del cólera o las altas tasas de desempleo, no podemos negar que las últimas innovaciones y todo aquello que ha dado en llamarse pomposamente tecnología, está al alcance de la



mano. Tan cerca que una promoción de una entidad financiera en Colombia lo pintó en sobrecogedores treinta segundos de televisión. Un eco de tambores precolombinos da el salto de 500 años para concluir en el índice derecho de un indígena que, con temor, oprime el teclado de un computador. Otro descubrimiento, tan impactante como debieron resultar los espejos para nuestros antepasados, en 1492.

Pero volviendo a la pantalla que es objeto de este análisis, hay que señalar su trascendental papel en la sociedad actual, en nuestra sociedad de hoy. La televisión ha permitido, para citar un caso, que nuestros niños cuenten con un vocabulario mayor al nuestro. Y, también, que los mismos pequeños tengan un concepto diferente -o mejor, más real- de la división política del planeta.

Sin embargo, sería bizantino entrar en una discusión en torno a si la televisión es buena o mala, o, si ha significado desarrollo o alienación.

Casi desde su irrupción en estas tierras, la televisión fue contemplada como un vehículo cultural por excelencia. La primera y -a mi parecer- sabia ocurrencia, consistió en abrirle paso a las expresiones populares. La danza y el teatro, siempre en vivo, alumbraron las emisiones. Había, y resulta

sorprendente verlo a la luz de finales de siglo, una tendencia exclusiva: la cultural. Junto a las anécdotas sobre la forma cómo actores y demás integrantes de los elencos tropezaban contra sus propias confusiones de un libreto mal aprendido, quedó un precedente que, poco a poco, es cada vez más leyenda y menos alternativa.

Después, por la "pantalla chica", corrieron vientos de educación. Con toda la fuerza de la razón, a los ministerios del ramo se les ocurrió la feliz idea de poner fin al analfabetismo, o por lo menos reducirlo a niveles ínfimos, mediante la difusión de cursos básicos. Algunas metas iniciales se lograron para beneficio, en especial, de la población adulta. Pero en definitiva, los objetivos nunca se cumplieron a cabalidad.

Muy diferente suerte tuvo la programación que, con fines comerciales, hizo su aparición así de inmediato. Hablo del punto de partida de los "enlatados" producidos por Estados Unidos, doblados al español y pasados y repasados, una y mil veces, en nuestros canales. Enlatados que, entre otras cosas, no sé si por la nostalgia del tiempo o por la seriedad y categoría de directores y protagonistas, me parecen, y me seguirán pareciendo, mucho mejores a los de hoy. Me refiero, por supuesto, al "Llanero Solitario",

“Batman”, “El Zorro”, “La Familia Monster”, versiones originales, porque las renovadas y modernas obedecen a ese viejo principio del cine que afirma que segundas partes nunca fueron buenas.

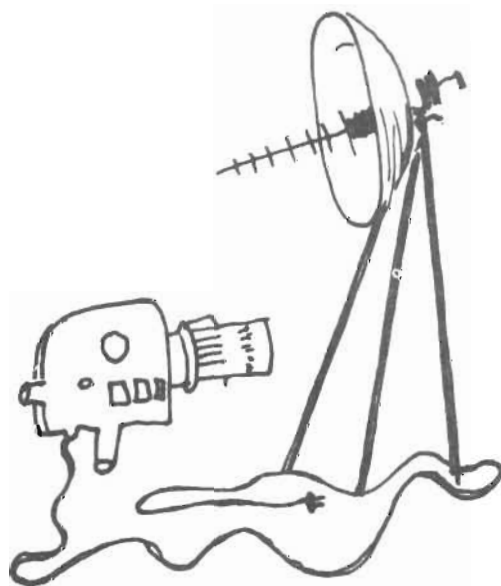
Una a una, esas series fueron apropiándose del terreno que la forma cultural inicial, por llamarla de alguna manera, había ocupado en una decisión institucional surgida más de la necesidad que de cualquier otra razón.

En principio, la proporción era abrumadora en favor de lo hecho aquí y con rasgos propios. Es decir, para hablar en términos de esa lejana niñez, nos entregaban treinta minutos de “Zorro” por dos horas de una mezcla en la que figuraban

cumbias, una versión criolla de Hamlet (bastante criolla) y un documental sobre la caída de París en la Segunda Guerra Mundial.

Del equilibrio (Un “Zorro” y un “Batman” por “La Dama de las Camelias”) no pasó mucho tiempo hasta dar con un panorama diferente y, en verdad, desolador para el talento nacional... y, claro, para la cultura.

(Quiero aquí hacer un paréntesis para señalar que a esta altura de la reflexión, tengo que aclarar a ustedes que he tomado la ruta de mi experiencia personal, de mi vivencia. Me refiero a lo que sucedió en Colombia a mediados de los sesenta y no sé si el proceso de la televisión ecuatoriana sea similar, no tanto en el tiempo, como sí en el contenido).



Bueno, el panorama, decía, era oscuro para la cultura porque, sencillamente, de cien estamos pasando a cero. Los programas musicales, valga el ejemplo, ahuyentaron las expresiones nativas y abrieron las puertas de los escenarios a lo extranjero. Otras muestras de "lo cultural" (espacios sobre libros, pintura y afines), fueron relegados a horarios casi de cierre, con todo y lo que implica bordear la media noche frente al televisor, en una época en que la gente tenía la mala costumbre de irse a la cama temprano.

La respuesta autóctona no tardó en llegar: en horarios para las amas de casa y los estudiantes de bachillerato, aparecieron las telenovelas. Por supuesto, la acogida fue impresionante. Aunque cada día tiene su afán, en 1970, dos situaciones apuraban el reloj: la selección de fútbol del Brasil que dirigía Zagallo (la de Pelé, Jairzinho, Gerson, Rivelino) y "Simplemente María".

Las telenovelas esos "culebrones" como las definen los críticos de televisión porque, dicen ellos, no parecen tener final, cumplieron a mi entender, un papel cultural, discreto, pero cultural. El interrogante actual es ¿cómo han logrado sobrevivir por tanto tiempo? ¿y cuál es su función en el presente? tema digno de

investigación que dejo en manos de ustedes.

Curioso es también el hecho de que los novelones no fueron, en principio, producción nacional. Llegaron a Colombia de México, Venezuela y Argentina. Sin embargo, allí se veían retratadas las familias nuestras. No sé, porque me parece que se presentaba un fenómeno de integración; discreta, pero integración.

Hubo, posteriormente, a mediados de los sesenta, un período de ligera reconversión. Desde la orilla opuesta a la netamente comercial, surgieron voces que clamaban por la defensa del patrimonio cultural.

Unas radicales: ¡no más enlatados, ni música foránea! Otras, las más prudentes: ¡se necesita un viraje!

Para un sistema de apenas dos canales, había poco que hacer. Uno de ellos en manos privadas y el otro estatal. No obstante, existió el resurgimiento de lo nacional e hizo presencia el programa "netamente cultural".

"Netamente cultural", quiero decir, un espacio hecho con alto perfil, para ser visto por personas allegadas al medio, de fácil comprensión para ellas y sin interesarse mucho del inmenso vulgo que resultaba ajeno a sus intereses.

Desde entonces el “programa cultural” hecho en televisión -y bastante afín a las páginas “culturales” de los diarios y las emisiones de radio “culturales”- es así. Tiene ese formato, con excepción, claro está.

Un formato que le imponen los periodistas a quienes, como bien señalaba Miguel González, de televisión española, en el curso de un Seminario realizado en Santafé de Bogotá, parece preocuparles excesivamente el concepto de sus colegas, hasta el punto de olvidarse que otros televidentes, diferentes a los periodistas, también ven el programa.

Es muy probable, y así lo encuentro, que el término “ladrillo” que se aplica a los programas culturales tenga razón de ser en esa concepción periodística.

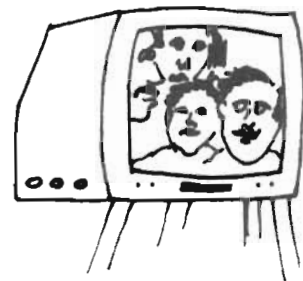
Creo que la televisión cultural debe ser ante todo televisión, buena televisión. Como medio que tiene a su favor la imagen, el movimiento, el color, la voz, el sonido y tantas cosas más, considero que tenemos que salir de los estudios, de las galerías, de los grandes salones para buscar la cultura, también, en otros lugares.

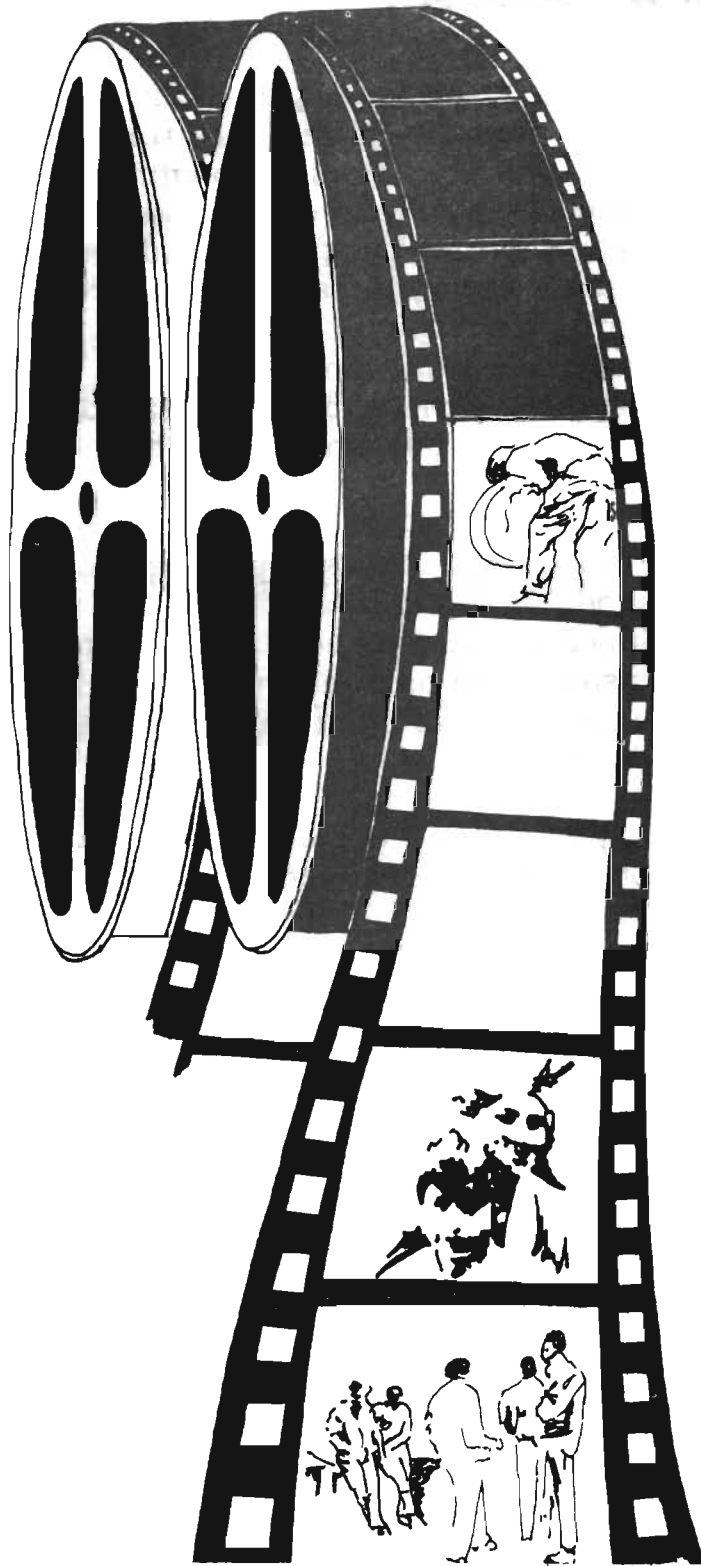
El ejemplo que voy a dar a continuación peca de excesivo pero puede contener el espíritu de lo que trato de hacer entender: Hemingway

era un desconocido para la mayoría de colombianos hasta hace un año. De Hemingway se había pontificado, analizado, criticado en centenares de oportunidades por parte de hombres conocedores en la materia. Sin embargo, ahora Hemingway es familiar porque una serie sobre su vida rodó semanalmente, los sábados en la noche, a lo largo de una hora de cultura.

No tenemos recursos para realizar producciones de esa talla, pero sí el ingenio y la capacidad para contar historias, en torno al arte, a la etnia, a tantas cosas que están a la vuelta de la esquina.

Aspiro a que dentro de un tiempo prudencial, pueda recorrer un libro de prestigiosos caricaturistas que tengo en mi biblioteca, sin que uno de sus trabajos me cause la mueca de horror que hoy me produce. En ella aparece el presentador de planta de una estación de televisión que ofrece disculpas a quienes “por error en los transmisores, acaban de presenciar un programa cultural”





EL CINE Y LAS POLÍTICAS CULTURALES EN EL ECUADOR

Ulises Estrella

Después de seis años de la fundación tecnológica del cine, en 1901, se proyectan las primeras películas en el Ecuador. En 1906 se filman los primeros documentales. La experiencia filmica, por tanto, no llegó con retraso pero sí como un proceso

sorprendente e innovador que siempre se ha mantenido con esfuerzos propios de los cineastas apasionados por lo nuevo. En ese entonces el pionero Carlo Valenti descubrió que sus imágenes chocaban con la rutina y el acostumbramiento verboso de los espectadores. La tradición literaria pretendía exigir al cine una narrativa descriptiva, contraria a la gramática fílmica. Quizá por ello, a las instituciones públicas y a sus representantes no interesó mayormente la "magia" del cinematógrafo. Inclusive el uso de la foto, fija tímidamente, empezaba a encontrarse en las páginas de los periódicos, como elemento ilustrativo de las tradicionales columnas cargadas de palabras.

En la educación, por otra parte, la modernidad del laicismo sólo alcanzaba dimensión en los textos sociales, lejanamente de las imágenes y con empecinamiento en lo discursivo acerca de la cultura de esquema decimonónico, es decir afirmando valores de la plástica, el relato y la música.

Un drama cíclico

El dilema, por tanto, viene desde comienzos de siglo. La discordancia entre la palabra y la imagen, en el marco de la historia de la cultura

ecuatoriana. Los libros de estudio de la evolución del pensamiento y del arte (hasta 1980) no incluían la presencia del cine. Ahora, próximos a celebrar el centenario de la cinematografía, encontramos que la creación cinematográfica continúa sin estímulos y sin insertarse explícitamente en las definiciones y estrategias de política cultural, salvo el reconocimiento del patrimonio cultural de las imágenes.

Este drama se ha tornado cíclico, pues la historia recuerda que cada una de las etapas del cine en Ecuador (con sus alegrías y tristezas) despertaron expectativas que poco a poco se convirtieron en frustraciones sin permitir un verdadero despegue industrial de producción y circulación. En 1910, por ejemplo, la productora "Ambos Mundos", logró establecerse controlando todo el sistema, desde la importación a la realización y al establecimiento de salas cinematográficas y de revistas de crítica. Gracias a ello y sobre la



base del esfuerzo tenaz de algunos utópicos como Manuel Ocaña, Augusto San Miguel y Alberto Santana, se logró para finales de la década del veinte "La pequeña edad de oro" con decenas de largometrajes y cortometrajes que abarcaron con sus exhibiciones no solamente el ámbito nacional sino que pudieron salir a los países vecinos y a los Estados Unidos. El paso al cine sonoro fue el freno a estos heroicos proyectos, pues se constató que la dependencia tecnológica sólo podía superarse con una conciencia por parte del Estado y de sus instituciones. Desde ese entonces circularon proyectos de ley que, como es conocido, hasta la presente fecha no han tenido éxito.

De lo personal a lo colectivo

En el marco de las expresiones pictóricas y literarias del realismo de denuncia, a partir de 1940, se pensó en la posibilidad de la expresión filmica, pasando de las motivaciones personales a la dimensión social. Sin embargo, las iniciativas del escritor Demetrio Aguilera Malta, no surtieron el efecto buscado, debiendo el novelista ausentarse para realizar sus sueños en Chile, Brasil o México. A partir de 1950, en cambio, cineastas como Gabriel Tramontana y Agustín Cuesta Ordóñez encuentran cierto eco gubernamental pero solamente para la filmación de noticieros y reportajes

promocionales de las acciones de los presidentes de turno. Tampoco, en este caso, se trataron de verdaderas políticas acerca del espacio audiovisual.

A mediados de los setenta, la Universidad Central de Quito, a través de su Cineclub y de su Departamento de Cine, elaboró un marco de acción que incluyó la exhibición, la producción y la educación. Fruto de ello fue la coproducción ecuatoriano-boliviana "Fuera de aquí", dirigida por Jorge Sanjinés. Una trascendental experiencia que permitió difundir un cine popular y dar acceso a la producción nacional en contextos latinoamericanos y mundiales. Poco tiempo después surge una corriente de cineastas jóvenes que pugnan por expresarse y lograr espacios en las salas cinematográficas. La creación de la Asociación de Autores Cinematográficos y de la Sección Cine de la Casa de la Cultura Ecuatoriana devino en una rica experiencia de coproducción con la Unión Nacional de Periodistas. Decenas de cortometrajes circularon por las salas ecuatorianas; autores como Jaime Cuesta, Mónica Vásquez, Gustavo e Igor Guayasamín, Raúl Khalifé, Gustavo Corral, Camilo Luzuriaga, Edgar Cevallos y Teodoro Gómez de la Torre, pudieron concretar en parte sus ideas acerca de temáticas históricas, ecológicas y etnológicas.

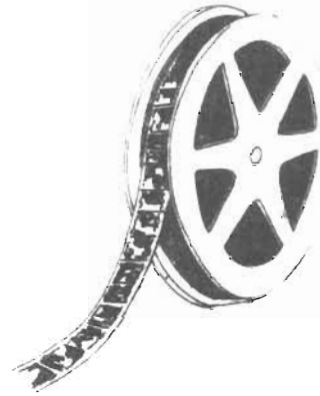
Pero en 1983 el gobierno coartó los beneficios económicos que se obtenían de las exhibiciones, interrumpiendo un proceso que se perfilaba con positivas perspectivas.

El cine ecuatoriano quedó, nuevamente como una actividad marginal, fruto de los esfuerzos individuales. Hay que reconocer, dentro de ese empecinamiento, las cualidades de ciertas obras que han trascendido en base a premios y reconocimientos mundiales.

Bajo el signo televisivo

Ultimamente, cuando la crisis económica, limita aún más las aspiraciones de producción cinematográfica, el video y la televisión, se presentan como alternativas de producción y circulación de imágenes en movimiento. Pero esto plantea una nueva complejidad por cuanto los intereses televisivos se vinculan estrechamente con las leyes del mercado, reduciendo explícita e implícitamente las temáticas que los cineastas aspiren proponer. Nuevamente, se observa una ausencia de definiciones gubernamentales. No hay una organización del espacio audiovisual ecuatoriano y los canales de televisión, todos en manos privadas, no se rigen (en cuanto a programación) en ningún lineamiento

que no sea el del interés de lucro y la sumisión a los esquemas homogenizadores de la llamada "aldea global".



Educación y patrimonio

El reciente pronunciamiento del Ministerio de Educación y Cultura (diciembre de 1992), en el marco de las políticas culturales gubernamentales, menciona dos aspectos que al menos tocan lateralmente el complejo problema de las imágenes en movimiento. Así en la caracterización de la problemática cultural reconoce que hay una subordinación cultural que "se agudiza más aún, cuando en el

sistema educativo y en los medios de comunicación de masas, se acusan desarmonías frente a la movilidad social, al tiempo que la imposición de modelos y valores foráneos impide una acción integral e innovadora de la educación y la comunicación". En las estrategias se expresa la necesidad de la capacitación para el uso alternativo de los medios audiovisuales, la necesidad de incluir en los programas de estudio las metodologías de la alfabetización de la imagen y la integración de organismos estatales o privados para el desarrollo de esta alfabetización.

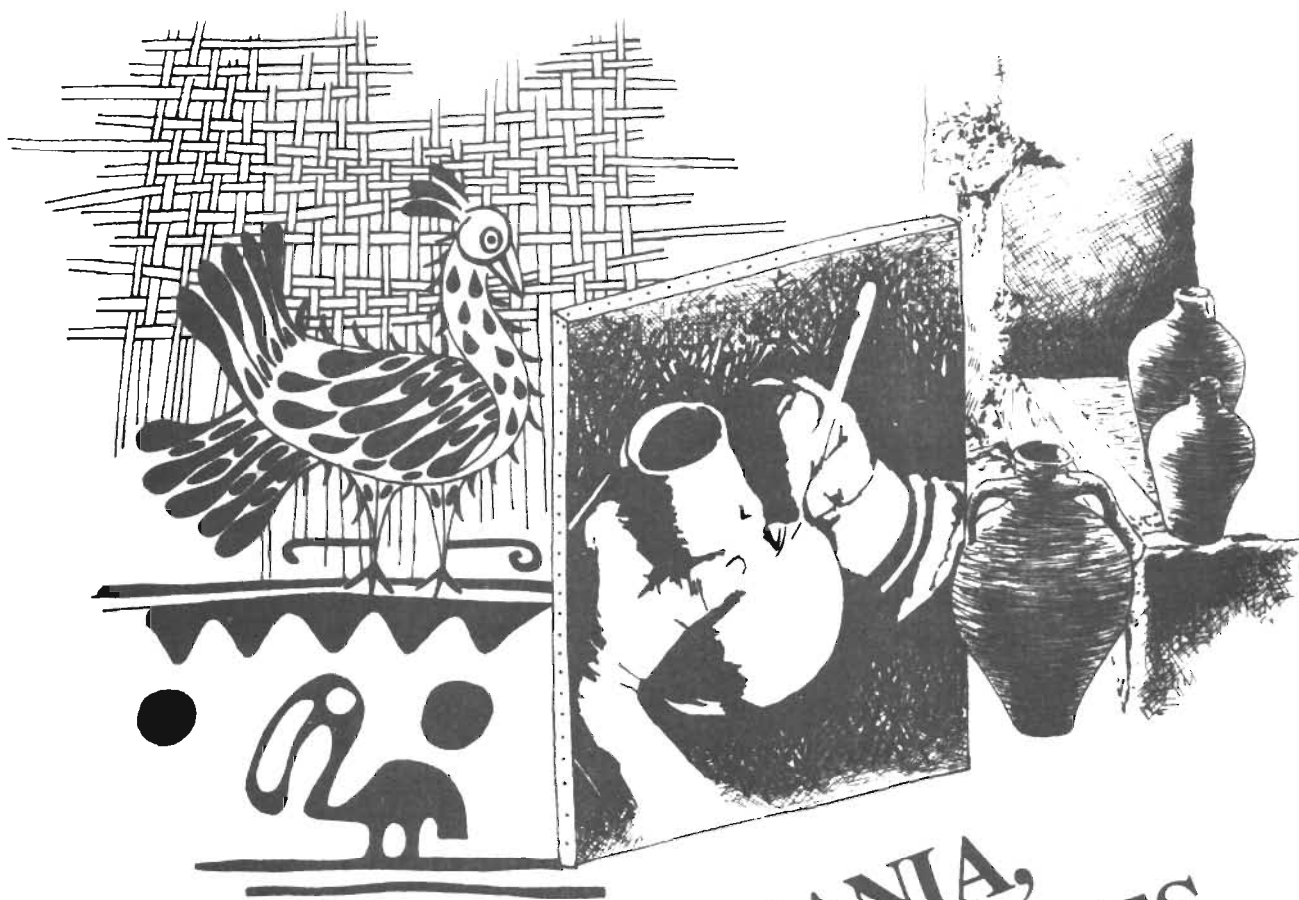
Estas novedades podrían propiciar un encuentro de intereses en favor de una política para el cine alejada de los intereses publicitarios o propagandísticos.

Base fundamental para todo ello es la ratificación de que el cine es patrimonio cultural. La vanguardia de esta lucha ha tenido y tiene la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana que por más de 11 años mantiene una política unitaria en cuanto a la investigación, la difusión y la educación filmicas. Este organismo logró la inclusión del cine dentro del patrimonio cultural nacional y a partir de ello se vislumbran trabajos más amplios.

El tema del espacio audiovisual es un dilema del final de siglo, por ello, es

siempre importante recordar que todo lo que se haga en favor del desarrollo de las imágenes en cuanto a comprensión y producción, debe ser saludable; pero sin olvidar que el problema es cada día más complejo y requiere una acción concertada, sin caer en la dependencia tecnológica y fortaleciendo nuestras identidades. Queda mucho camino por delante.





**ARTE Y ARTESANIA,
DIFERENCIAS ESENCIALES**

Víctor Guédez

Una premisa preliminar se impone para esclarecer los significados esenciales del arte y de la artesanía. Nos referimos a que todo arte es artesanía pero no toda artesanía es arte así como, análogamente, toda poesía es palabra pero no toda palabra es poesía. Una claridad meridiana sobre esta diferencia nos la proporciona la distinción argumentada por Walter Benjamín: “La poesía, en sentido propio, sólo se produce donde la palabra se libera de los carriles usuales para alcanzar tareas más grandes. Esa poesía no descende de la divinidad... sino que brota de los abismos del alma, proviene y participa de la mismidad más profunda del hombre”. Esta elocuente expresión puede hacerse equivalente al desdoblar el arte y la artesanía.

Sin ánimo de agotar el tema pero sí con la intención de favorecer alguna profundidad, queremos desagregar algunas diferencias esenciales:

I

La artesanía es una habilidad apoyada en una experiencia, mientras que el arte es una realización apoyada en una vivencia. En esta afirmación aparecen cuatro términos que son los que recogen la pauta diferenciadora entre una y otra cosa. Los cuatro vocablos son “habilidad”, “realización”, “experiencia” y

“vivencia”. Una habilidad es una destreza sensorio-motriz, en cambio una realización es la concreción de un logro que se enraiza en la plenitud de las capacidades del hombre. En este mismo orden de diferenciación, una experiencia es algo que se asimila con una conciencia mecánica y con un condicionamiento regularizado; en cambio una vivencia es algo que se incorpora con la espiritualidad de los más elevados y sublimes alcances del ser humano.

II

La artesanía es actividad, mientras que el arte es praxis. Toda praxis envuelve una actividad, pero no toda actividad cubre una praxis. Esto se comprende al aceptar que la actividad es propia de cualquier animal en tanto que es una predeterminación de la estructura genética de cada especie. Por eso, las arañas tejen su tela y las abejas construyen su panal. En cambio la praxis es una posibilidad exclusivamente humana que implica la fuerza de una anticipación, la relación de interioridad con los productos parciales y totales de un esfuerzo, y el cambio progresivo e interactivo del hombre y de sus productos.

III

La artesanía es un quehacer que no alcanza la categoría de “ser”, mientras

que el arte es un "llegar a ser" a través de un quehacer. Al utilizar esta imagen estamos pensando en aquella definición que hacía Kierkegaard del hombre como "un-llegar-a-ser-permanente". En este mismo sentido enfocamos al arte para diferenciarlo del simple quehacer que exclusivamente se traduce en la producción de algo utilitario.

IV

La artesanía es más cosidad que otredad y más realidad que ilusión, en cambio, el arte es más otredad que sociedad y más ilusión que realidad. Esta distinción se apoya en las definiciones de Heidegger y de Sartre sobre el arte. El primero hablaba del "arte como cosidad y otredad" para subrayar la presencia de algo que va más allá de la pura materialidad de las obras. En sentido análogo, Sartre afirmaba que el arte "es algo real que engendra algo ilusorio".

V

La artesanía es inmanente, mientras que el arte es trascendente. Sin mayores explicaciones, esta afirmación equivale a reconocer que la artesanía culmina en los límites de su resolución formal y en las facilitaciones de sus usos, en cambio, el arte rompe las delimitaciones de lo material y se expande hacia dimensiones extratemporales.

VI

La artesanía es una congregación de lo tangible, lo mensurable y lo observable, por el contrario, el arte es una conjugación de lo intangible, lo inmensurable y lo inobservable. Esta afirmación implica que, mientras la artesanía se identifica con lo retinal y lo práctico, el arte siempre se vincula con instancias subjetivas.

VII

La artesanía es una suma de habilidad y fantasía, mientras que el arte es una compaginación de sensibilidad y creatividad. En este orden se subraya que, por encima de la destreza ingeniosa de la artesanía, en el arte se aprecian los sentimientos proyectados hacia la innovación y hacia lo subversivo.



VIII

La artesanía es un medio que se convierte en mediación y el arte es un fin que se convierte en finalidad. Esta acepción implica admitir que la artesanía, en cuanto medio, es un instrumento que permite prolongar la capacidad física del hombre, mientras que el arte, en cuanto finalidad, sirve en sí y se sirve de sí mismo para legitimar su existencia.

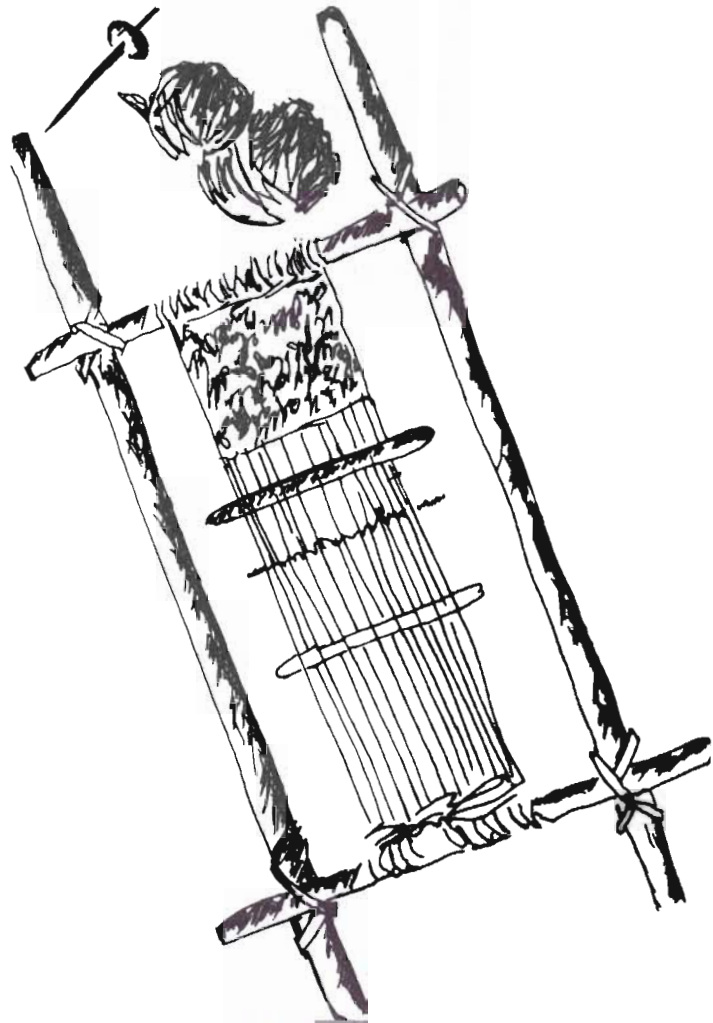
IX

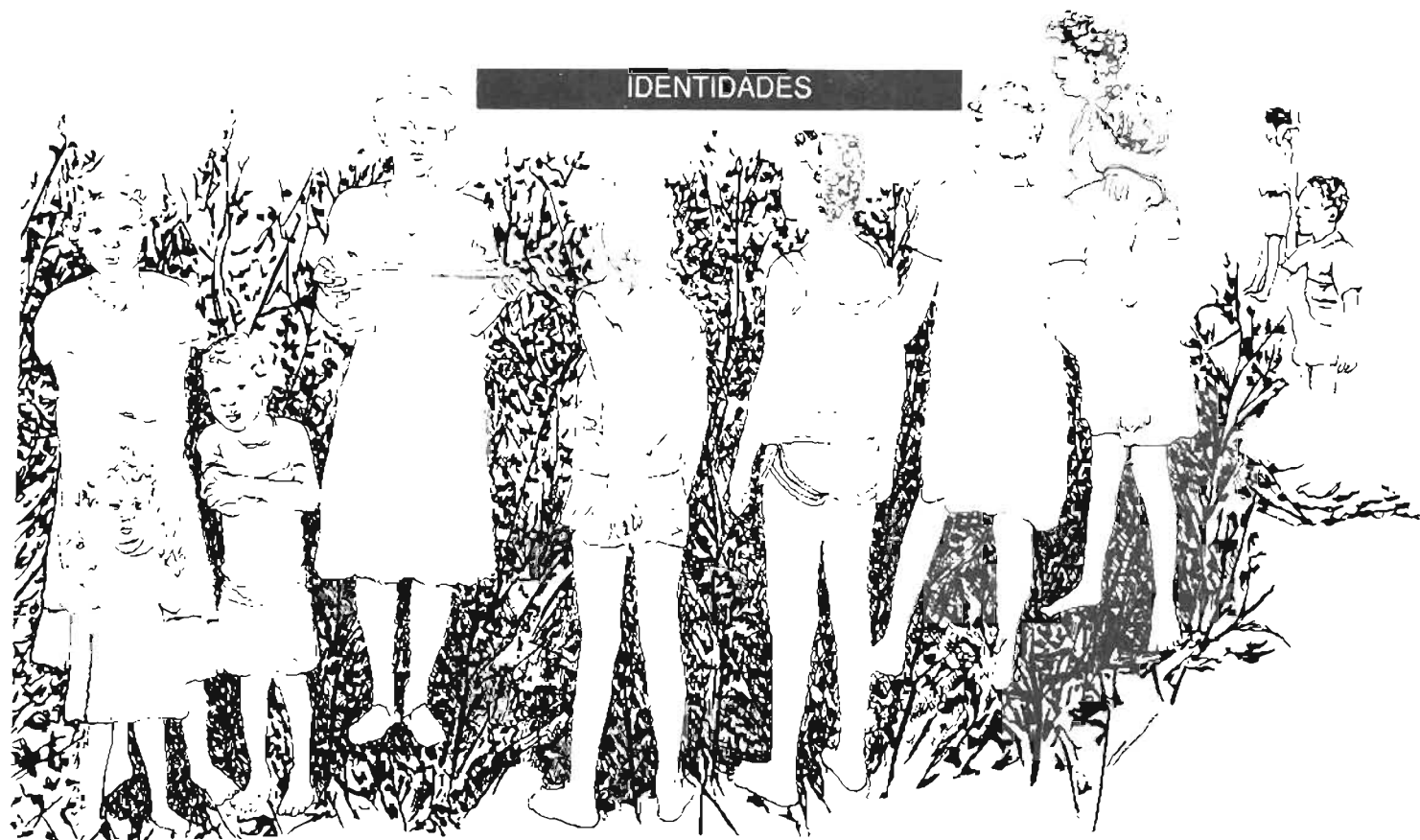
La artesanía es la expresión parcial de las capacidades del hombre, mientras que el arte es la manifestación total de las dimensiones del hombre. Esto quiere decir que, mientras el arte involucra al pensar, al sentir y al hacer del creador, la artesanía no requiere necesariamente la presencia y la intensidad de esos componentes. Esto lo podemos complementar con la reflexión de Carl Jung: "Cuando se involucra toda la persona aflora una cuarta dimensión: la intuición... y la intuición es la fuente de la creación".

X

Las diferencias establecidas nos obligan a precisar un esclarecimiento importante. Concretamente, deseamos evitar que los argumentos que precédense interpreten como una

subestimación de la artesanía. No hay duda acerca de nuestro interés por subrayar y delimitar las supremas cualidades del arte, pero asimismo queremos enfatizar nuestro reconocimiento al ejercicio artesanal. Esta dignidad del oficio artesanal fue reivindicada por Picasso quien nunca renegó de su condición de artesano. Incluso, en una oportunidad hizo uso de su carácter desafiante para referirse a Dios mediante la siguiente expresión: "Dios, el otro artesano". No hay duda que con esta frase, además de asumir una actitud irreverente, quería rescatar la suprema significación de la artesanía.





**LA CULTURA POPULAR
NEO TRADICION Y
LITERATURA
EN EL ENCUENTRO DE
CULTURAS**

Julio Ernesto Salas Viteri

En el trabajo *LA INVENCION DE LA TRADICION* de Hobsbawn Eric y otro, (traducción de María Clemencia Ramirez), Cambridge University Press, London, 1983, Bogotá, enero de 1988, que se refiere a la Cultura Africana, se lee:

"... Tradición inventada significa un conjunto de prácticas normalmente gobernadas por reglas tácitas o abiertamente aceptadas y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar ciertos valores y normas de comportamiento por repetición, lo cual automáticamente implica continuidad con el pasado..."

Más adelante,

... "Tradición inventada es un proceso de formalización caracterizado por la referencia al pasado aunque sea sólo por repetición impuesta..."

Y luego,

... "El fenómeno nacional no puede ser adecuadamente investigado sin atención cuidadosa a la "Tradición Inventada". Finalmente, el estudio de la invención de la tradición es interdisciplinario..."

Estos enunciados, incuestionablemente, constituyen un punto de partida teórico para adelantar

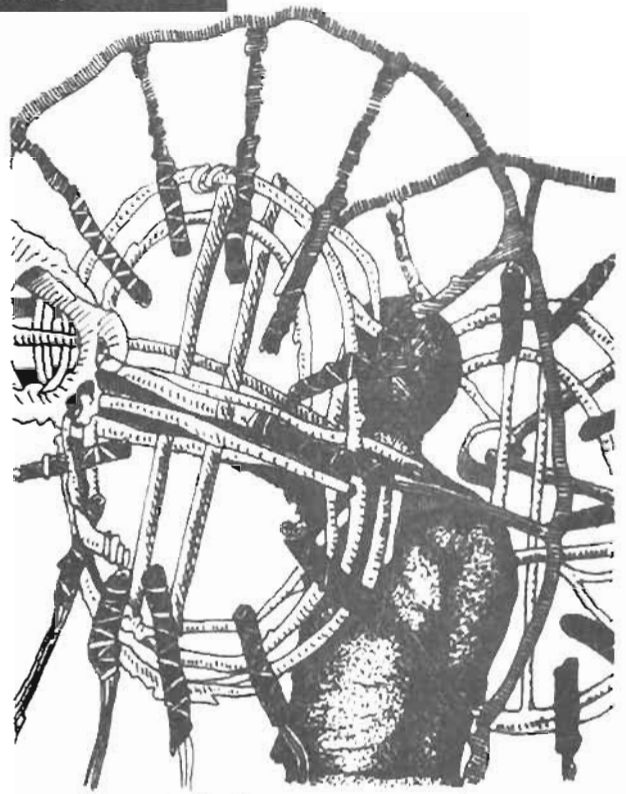
consideraciones de orden "Imágenes Inventadas" o "Tradiciones Inventadas", en el campo de la Cultura Popular.

Con la conquista y colonización de América, la cultura de Latinoamérica, tal como aparece hoy, inicia su proceso de formación. La llegada de europeos: portugueses, ingleses, franceses, holandeses, especialmente españoles, etc. y de africanos, -unos esclavizados en España o Portugal o simplemente siervos, otros secuestrados en diferentes lugares de África Occidental o esclavos de Jamaica y negros libres auxiliando la conquista- al lado del proceso de producción cultural indígena de América, transformaron, poco a poco, las culturas participantes, dando como resultado una cultura mestiza, una cultura nueva, no obstante la coexistencia independiente de los componentes, por circunstancias históricas bien conocidas, como es el caso de los Palenques organizados por negros alzados o Cimarrones o el de los indígenas ubicados en zonas de muy difícil acceso para el conquistador y que aún subsisten, también, culturalmente.

Con la conquista y colonización de América, especialmente por los españoles, como ya se ha dicho, acontecimiento que nos preocupa notablemente a los latinoamericanos, se inicia, pues, un nuevo proceso de

producción de Cultura Popular post-transculturización o desconstrucción de la cultura de los pueblos sometidos, que da origen a múltiples "Tradiciones Inventadas" o neo-tradición, en ocasiones, resultantes del mestizaje triétnico o multiétnico constitutivo evidente de una nueva cultura en América, en otras, como atravesamiento a las culturas indígenas y negras prevaletentes; de todos modos, factor relevante en la constitución y composición de una cultura resultante del encuentro de culturas: de las nuevas etnias americanas.

Bajo la concepción de que la cultura es "el conjunto de productos de la actividad social del hombre, desde sus instrumentos, alimentos, hasta piezas de arte y obras filosóficas" es, también, la "parte de la naturaleza creada por el hombre" y es la "transformación del ambiente realizada por el hombre" y, complementando la concepción de Leopoldo Sedar Senghor, (ver Tradición Artesanal en Nariño), Revista No. 9 - IADAP, Quito, julio 1987, de autoría del mismo de este artículo): "el conjunto de los elementos permanentes de la Historia Humana, susceptibles de ser estudiados científicamente y que nos permite tener, sobre las cosas, los sucesos y los hombres, una opinión y un juicio seguros".



En virtud de lo anterior, al orientar nuestra mirada hacia América, observamos un grupo social más o menos homogeneizado por su historia común o en proceso de homogeneización, o de neo-mestizaje. Sus modos de producción, sus productos, la transformación de la naturaleza, la Filosofía y lo que es más importante para nuestro caso, la Literatura Popular, constituyen ese conjunto de elementos que podemos estudiar y que nos permiten un modo de producción de conocimiento en el contexto de una personalidad cultural y de una identidad que le son propias y características.

Es de suponer que cuando el contacto entre miembros de dos o más grupos

es continuo en espacio y tiempo, gradualmente, se desarrollan cambios en la estructura social y alineamiento cultural de los grupos, y la influencia cultural toma una nueva forma que podemos denominar transculturización. En América, entre otros, tres grupos culturales diferentes y más significativos: indígenas, negros y blancos, aportaron aspectos de sus propias culturas para construir y constituir una nueva síntesis que bien podemos denominar Sincretismo Cultural.

Donde el proceso transculturizador ha sido más rápido es posible encontrar mayor afinidad en los medios de producción. Las variables de cada país americano, en vez de diferenciarlos, fortalecen la cultura porque son parte de la misma



personalidad. La lengua, la música, la danza, su indumentaria, sus artes, sus costumbres, sus rituales, sus valores, en definitiva, implican identidad y evidencian el sincretismo multiétnico.

No obstante ese sincretismo multiétnico cultural donde, en principio, el mestizaje racial y cultural no existió o fue muy lento, coexisten elementos culturales europeos con elementos culturales indígenas autóctonos y con elementos culturales africanos. Sin embargo, el proceso, que podría llamarse de americanización, continúa, pese a la influencia de nuevas migraciones.

Retomando la tradición, el migrar de las neo-tradiciones, por otra parte, genera, evidentemente, el desplazamiento de las antiguas tradiciones indígenas, pero, afortunadamente bajo constitutivos que implican sólo un proceso transformador portante de variados valores componentes del sincretismo galopante o, dicho de otra manera, dada la fuerza del componente etnocultural americano, solamente la contemporización de la tradición que implica, a su vez, sí, una "Tradición Inventada" o neo-tradición, impuesta o resultante del dominio español sobre negros e indígenas, pero conllevante de los diferentes valores, en un proceso sincretizador.

Dos recursos básicos constituyen la

metodología de la conquista y colonización española: la fuerza militar y la fuerza religiosa; ésta, primordialmente, durante el proceso evangelizador, se involucra con gran facilidad en el contexto mítico indígena, conllevando, muchos otros valores culturales, como veremos, evidenciables en la neo-tradición.

La influencia europea en las diversas etnias del globo terráqueo ha seguido los mismos patronos metodológicos. La diferencia entre las etnias sometidas está determinada por los patronos culturales de éstas. Se trata de significar, para el caso de América, que el conquistador-colonizador actúa en el interior de la etnia que transculturiza, pero no obedece, dentro del planeamiento del descubrimiento a una estrategia formulada para América, mas, si implementada en el momento histórico en que ejecuta su acción. Es preciso que se inmiscuya en la cultura que observa para poderla dominar y pretender destruir, se acomoda, en primera instancia, a sus modelos, para desplazarla o romperla por dentro, y donde le es más difícil, impone los suyos, para que el indígena, susceptible a lo nuevo y muy religioso, copie y reproduzca. Mas, en este actuar, siempre será imposible destruir los rasgos culturales primigenios pertinentes, en tal virtud, las Tradiciones Inventadas, insístmicos, portantes de los sistemas

de valores tradicionales mestizados o sincretizados.

En este contexto, hay que referirse, fundamentalmente, a las tradiciones agrarias y a la tradición oral popular, pero a través de todo tipo de lenguajes que vehículan imágenes simbólicas conformantes de una neo-tradición. La música, la danza, la pintura, la escultura, la literatura, los deportes, todo tipo de prácticas lúdicas, contienen creencias, sistemas de valores y convenciones de comportamiento, dentro del marco simbólico y de naturaleza ritual que denotan gran parte de la cultura americana, las culturas nacionales y las culturas regionales en el sendero de lo general a lo particular. Su cambio en el migrar no es esencial y determina la cultura de América; las particularidades regionales conforman las consecuentes variables de lo regional que, contrariamente a la diferenciación, por la similitud, consolidan la tradición de América.

Por lo expreso es posible ejemplificar, sólo con las prácticas regionales, que implica la generalidad cultural. El departamento de Nariño simboliza en América una de las regiones más ricas en imágenes que cubren todas las formas de expresión cultural. Su multiplicidad étnica, pre y post-colombina, así lo requiere. La contextualidad mágico-religiosa está por doquier. Dioses y diablos de

significación española; espíritus buenos y malos de significación indígena y magia y fiesta africana, se sincretizan en un sólo cuerpo para autenticar lo propio.

Manifestaciones que integran la concepción de la nueva tradición, como los rituales agrarios campesinos, son muy variadas. Las Baras de San Pedro y de San Pablo se celebran en muchos lugares y consisten, en síntesis, en un inventario de alimentos y utensilios que se sacan a la plaza pública como muestra de la suficiencia para la supervivencia. Año por año, grupos de familias se encargan de la fiesta y cada vez se entrega a un nuevo grupo, llamado "fiesteros", que adelantará la celebración.

La fiesta de la "Mesada", por ejemplo, se celebra el 24 de junio y se prepara con mucha anticipación entre las comunidades indígenas y las comunidades campesinas, aunque con variados nombres y variables en sus expresiones. Significa, sin embargo, en todas partes, la fiesta de la comida. San Juan es el santo patrono y una de las actividades infaltables es el llamado CAMARICO, consistente en variados alimentos que la comunidad lleva al señor cura de la parroquia para mantenerlo contento y de acuerdo con el pueblo. Se le pide que rece por la cosecha y por el bien de los pobladores.

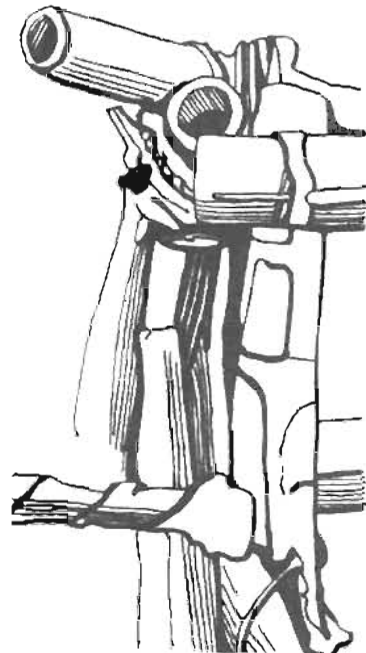
Así, otras fiestas: el carnaval de Sibundoy, de Inganos y Kamsas, en el Putumayo; las procesiones, las rogativas, las peregrinaciones y romerías, fiestas de nacimiento, fiestas nupciales, fiestas funerarias, ferias, entejes, etc., representan la voluntad y el querer del pueblo; tienen significación simbólica religiosa de suma multiétnica y se llevan a cabo a lo largo y ancho del departamento y de todas las regiones de América. La presencia de los santos patronos de origen europeo evidencian las "tradiciones inventadas" como expresión indiscutible de una nueva forma de ver el mundo atravesada por la historia cultural de los pueblos sincretizando tradiciones recepcionadas en una nueva tradición.

Mitos, relatos míticos, leyendas, consejas, casos, coplas, décimas, etc., suman otra muestra extraordinaria de la neo-tradición cultural, que simboliza la ideología del pueblo, sus creencias, preocupaciones, deseos, idilios, etc., y, generalmente, manejados con los diversos elementos de la naturaleza. Así, por ejemplo, El Rivel de los ríos premoniza tragedias entre los pescadores de la región, entre sus familias y, especialmente, entre sus hijos; la Tunda de las tronquerías significa peligro para los hijos varones a quienes entunda y somete a sus caprichos; los duendes, la viuda, en fin, un sinnúmero de

seres fantásticos, que expresan muy bien las imágenes de América.

“La naturaleza humana es cultural. No hay fisura entre la naturaleza y la cultura”. Sin embargo, y con toda razón, en los últimos años, y a lo largo y ancho de los países conformantes de nuestra americanidad, se procura la identidad de los hombres y pueblos que la conforman, como elemento de integración de sus variadas y múltiples expresiones. Esta situación integracional no es gratuita y tiene orígenes culturales remotos que tocan innegablemente con otras culturas participes en la construcción de la nuestra. El territorio americano jamás ha mantenido naturaleza original. Antes de la llegada de las hordas conquistadoras europeas y con ellas la de los sometidos esclavos, nuestras comunidades fueron ya influenciadas por otros pueblos del planeta. Pero evidentemente, y a partir de la historia que conocemos, blancos, negros e indígenas, en toda América, conformaron un grupo cultural multiétnico diferente de las culturas constituyentes. Mas, si bien es cierto somos la resultante de un mestizaje multiétnico, también lo es, que expresamos claras y profundas diferencias con Europa, Asia, África y aún, por su proceso conquistador-colonizante diferente, con América del Norte con Canadá y Estados Unidos. Basta con mirar a nuestro alrededor y

observar cuidadosamente las expresiones afines de los pueblos de América. Las accidentales diferencias no pasan de ser conaturales variables que no afectan, consiguientemente, la autenticidad y esencialidad de la Cultura de América. Ha sido histórico, por otra parte, que el proceso emancipador desmontante del yugo colonialista ha consolidado la identidad cultural de los pueblos de América, erradicando integraciones impuestas por centros de poder ajenos a los intereses regionales. La fortaleza de las culturas regionales constituye la mejor arma de defensa de la integridad cultural de los pueblo. La conciencia de cultura, la investigación y la educación son los mecanismos irrefutables de definitiva consolidación de los valores auténticos de América.



Quizá, no sea solamente hipotético plantear que, en ese contexto racial y cultural de indígenas, negros, blancos, mestizos, zambos y mulatos, se intentan influencias políticas tendientes a implantar parámetros de desarrollo, ajenos a la propia cultura que, en ocasiones, favorecen anteriores contradicciones entre lo urbano y lo rural, donde mientras lo urbano se dejaba influenciar, lo rural se desenvolvía y se desenvuelve en el marco de valores propios, ciencia e ideología propias, conservadas de manera tradicional. Por fortuna estos intentos ya no tienen eco y los pueblos de América caminan cotidianamente hacia la unificación, primero regional de su cultura, y luego americana.

La Literatura y en especial la narrativa ha escapado y escapa, en gran medida, a este fenómeno. Desde la Araucana y la Verdadera Historia de América, El Carnero y el Popol-Vuh, hasta la producción cuentística y novelística del boom y del post-boom latinoamericano, se expresan los contenidos auténticos de América que nos permiten afirmar con certeza la constitución de una literatura propia, plena de valores americanos. La influencia de las culturas constituyentes del sincretismo es innegable, pero, en la medida de la construcción de la nueva cultura, es evidentemente observable la influencia de la

Literatura de América en la Literatura Universal. América lidera, si no es mucho decir, una nueva manera de producción literaria que se enclava profundamente en sus raíces y contemporaniza americanísticamente todos los valores foráneos válidos para su desarrollo artístico y cultural. Hoy, mejor que en cualquier otra época, lo observamos en Colombia. Los agentes de la cultura nacional y regional le dan importancia indiscutible a la producción vernácula. Copleadores, cuenta cuentos, narradores de infinidad de historias de autenticidad neo-americana, cantan por doquier sus coplas, cuentos, leyendas, casos, etc.. Instituciones como el Instituto Andino de Artes Populares, con sus varios Centros de Trabajo del país y del continente, procuran profundizar en el conocimiento de la Cultura Popular y Folclórica de América.

Nuestra posición ante la interacción no escapa a nuestros criterios americanos. Actuar ante lo ineludible es obligatorio. Somos agentes de cultura y debemos orientar una respuesta válida. Es preciso que América y, en particular, América Latina, reconozca sus componentes culturales básicos como las imágenes de su personalidad y como símbolos de una cultura propia.

Qué mejor herramienta para dirigir esta acción que la investigación de

todos sus valores hacia la constitución de sus conocimientos y la proyección de sus resultados hacia la comunidad. La promoción y difusión cultural de éstos, nos permitirán la real construcción de la cultura América porque es un proceso que no ha terminado, que no ha llegado aún, a su mayoría de edad.

Somos todos y cada uno de quienes tenemos acceso a los niveles educativos, llamados a vindicar y evidenciar los valores patrios, que son los valores de América. En la tradición oral popular cotidianamente observamos valores que para muchos pasan desapercibidos y ha significado que mueran con la muerte de sus portadores, cuando la realidad debiera ser la de su integración a la programática educativa, desplazando, si no se sincretizan, aquellos elementos transculturizantes extranjeros.

Invito a los lectores, amigos y estudiosos a reflexionar en los valores de su cultura, en su renovación y vindicación, su defensa y consolidación, tendientes a la construcción de la identidad de los países que la conforman.

Para terminar leamos algunas manifestaciones de la neo-tradición de Pasto.

"La cultura se aprende leyendo libros; pero el conocimiento del mundo, que es mucho más necesario, sólo se alcanza leyendo a los hombres y estudiando las diversas ediciones que de ellos existen".

Lord Chesterfield.

LEYENDAS POPULARES

APUESTA POPULAR

Informantes:

Juan Albornoz Naspiran y Dolores J. de Albornoz.

Lugar y fecha de investigación:

Pasto, 11 de enero de 1985

Relato procesado de investigación realizada por los estudiantes de la Universidad de Nariño, Betty J. Guevara y Hernán Enriquez.

Dos borrachos bebiendo aguardiente decidieron hacer una apuesta de valor. A uno de ellos lo apodaban "el rompesuelos" por tratarse de un valiente buenaso.

- Apuesto una botella de aguardiente a quien sea capaz de clavar una estaca en el cementerio-, dijo el Rompesuelos.

Otros borrachitos se arrimaron al grupo pero no mostraban la decisión de adelantar tan absurda tarea. El miedo que produce un cementerio no les hacía, ni siquiera, pensar en la posibilidad de clavar una estaca en tan sagrado y tenebroso lugar.

- Entonces voy yo- insistió Rompesuelos, bien tomado trago y con la firmeza de hacerlo, reflejada en el tono de sus palabras.

- Mañana irán ustedes a ver la estaca clavada y quien lo haya hecho será el ganador de la apuesta- decía. Aunando la acción a la palabra se dirigió al cementerio del lugar, notando, que a medida que se acercaba, el miedo lo invadía y deseaba terminar lo más pronto posible su fatídica apuesta. Asustado, clavó la estaca con ruana y todo y apresurado a retirarse pensó que el alma de la tumba lo había cogido. Haló, insistió y no pudo más. Al día siguiente lo encontraron muerto, clavado con todo estaca.

EL CUSCUNGO

Informantes:

Campeñinos de Obonuco y Cebadal.

Observadores:

Guillermo Eraso, Manuel Velasco y Javier David, estudiantes de Lenguas Modernas de la Universidad de Nariño.

Especie de búho, ave maligna, saratana, que en la noche produce un sonido espantoso y que ataca a las personas que la imitan. Cada vez que se oye su horripilante graznido hay tragedias. Es, por consiguiente, ave premonitoria, simbolo de muerte. A veces se aparece con la Vieja del Monte.

En la época de cacería, un cierto día, salió un cazador con su escopeta hacia el monte, con el fin de matar algún animal para la alimentación. Vio una ave muy rara, sacó la escopeta y le disparó dando certeramente en el blanco. La recogió, la llevó a su rancho y procedió a prepararla. Una vez que estuvo lista, comenzó a despresarla y jamás pudo salir de la sorpresa al escuchar que el ave decía: "¡Cuscunguito no es de comer!". Lo dicho y el ave se emplumó y emprendió su vuelo...!

EL CHUSAHUNGO**Informantes:**

Campesinos de la Vereda El Cebadal

Observadores:

Guillermo Eraso, Manuel Velasco y Javier David, estudiantes de la Universidad de Nariño.

Fecha:

Enero de 1985.

Duende de las montañas, perseguidor de los enamorados.

La Luisa estaba muy enamorada del Pedro y, como el papá era muy fregado, para verse con él se encontraba arriba, al pie de la montaña, donde hay una quebradita, al ladito, en un rincón bien solitario.

Un día ya cayendo el sol los vio el Chusahungo. El Pedro hizo todo lo que pudo por no dejársela quitar a la Luisa pero fue en vano. Sólo después, cuando ya estaba loca, pudieron, con rezos y oraciones, rescatarla pero no fue posible curarla. Ella anda con delirio mental por el campo buscando al Chusahungo para bailar con él.

LA MUJER MULA**Creencia de muchos informantes.**

Siempre se ha oído que por el parque Bolívar de Pasto, por el Ejido y bajando por el cuartel, aparece la mujer mula.

Si una mujer, como hay tantas, se enamora de un sacerdote y convive con él, se convierte en mula. Aparentemente no cambia su forma, pero, si al entrar a la iglesia, precisamente por la puerta principal, a alguien se le ocurre tapar su huella con un sombrero, al levantarlo y descubrirla, en lugar de una huella humana, se verá la huella de una mula.

EL GUANDO

Relatos reconstruidos a partir de las informaciones logradas de varios viejos pobladores de Pasto, por el estudiante de la Universidad de Nariño, Edwin Belalcázar L..

Una de las malas costumbres de las viejitas es vivir pendientes de la vida de los vecinos. Una de tantas, tenía

la de permanecer en la ventana hasta avanzadas horas de la noche, con el fin de enterarse de los amorios y de los oscuros negocios de los vecinos.

Una de las tantas noches de vigilia en que la vieja aguaitaba* a los transeúntes, a avanzadas horas, escuchó un lejano rumor de voces que entonaban lamentos fúnebres, sin que mediara razón alguna de su origen o de su procedencia. Llena de curiosidad, abrió la puerta que daba a la calle y salió a averiguar la causa de lo que estaba sucediendo.

Ya en la calle, vio un carruaje acompañado, por todos los lados, de misteriosas personas cubriendo sus cabezas con velos que no permitían distinguir sus rostros y llevando sendas velas en sus manos. Entonando místicos lamentos cantaban y el extraño carruaje produjeron tanta curiosidad a la ya por naturaleza metida viejita, que no pudo evitar el preguntar a uno de los acompañantes el motivo del cortejo, a esas horas y en esas circunstancias de la noche. No obtuvo respuesta alguna; en cambio le fue entregada una de las velas y el cortejo continuó su tenebrosa marcha, dejando atrás a la curiosa y sorprendida vieja.

Al día siguiente, sin haber sido abandonada por la preocupación, saltó hacia el lugar donde dejó la vela que le fuera ofrendada por el

misterioso acompañante del cortejo y cuál sería el terror de la curiosa anciana al notar que tal ofrenda no fue otra cosa que un hueso humano.

* Observaba escondida.

DON BERRACO

Leyenda reconstruida de las informaciones de varios pobladores de la ciudad de Pasto.

Fecha de la investigación:

Julio de 1984.

Por allá en los años de 1928 a 1930, no exactamente en la ciudad de Pasto, existía un ciudadano llamado José Zambrano a quien apodaban 'DON BERRACO', sobrenombre que lo había ganado por sus valientes hazañas.

Contaba DON BERRACO con 45 años cuando le sobrevino una enfermedad endémica que lo condujo a la tumba. Sus familiares lo declararon muerto; el médico expidió el certificado de defunción y se prepararon los rituales de costumbre. Entre lamentaciones y lágrimas aquel día viernes llevaron su cadáver al cementerio, pero no

podieron sepultarlo por estar ya entrada la noche. Con el objeto de hacerlo el día siguiente, esa noche lo dejaron en la capilla del cementerio y todos sus deudos regresaron a casa a celebrar con devoción el novenario usual.

A altas horas de la noche el dichoso DON BERRACO encontr se en lo que habría de ser un ata ud y no con mucho esfuerzo pudo recuperarse. forcejear con las tablas, salir del fúnebre cajón y emprender su regreso a casa envuelto por el ropaje de viaje a la eternidad: una sábana blanca, sandalias y gorro, también blancos. A su paso, atravesando la ciudad, sembraba el p nico entre sus concludadanos. Llegado que hubo a su casa, dirigióse a la sala donde rezaban por el alma del finado y les dijo: "AQUI ESTA EL GRAN BERRACO".

ALGUNAS COPLAS DE PASTO

Cuatro son los animales
para mí más testarudos:
los marranos, las gallinas,
los borrachos y los burros.

Anoche a la media noche
Cuscungo vino a cantar:
Será que me voy a morir?,
será que me voy a casar?

De Ipiates me desterraron
por amante a la bebida,
yo me vine para Pasto
por ser mejor la medida.

El Vaporoso y el Chinche
se fueron a confesar,
el Chinche salió corriendo
porque no pudo rezar.

Los patos en la laguna
los cuyes en la cocina,
mis hijas all  en la esquina
sin esperanza ninguna.

Los cuyes en la cocina
hacen su medio alboroto,
asi también lo har  yo
cuando te cases con otro.

El que es pendejo
al cielo no va,
se jode aquí,
se jode all .

Las gualcosas guapetonas
del Ingenio y Sandoná,
son las mejores del mundo
según don Carlos Terán.

Pedrito con sus tambores
y Pasto con sus alhajas,
la tierra de los temblores
y cuna del mopa-mopa.

El guagua de mi comadre
se parece a mí marido,
qué raro esto compadre
siendo él sólo padrino.

Yo no soy de por aquí
yo soy del barrio obrero,
y el que a joderme se meta
debe pensarlo primero.

Para poderte mirar
rodé colorado abajo,
y como estaba chumado,
al Churo caí carajo.

Compadre yo le pido
que me enseñe Ud. a sumar,
que el pastuso que me quiere
ya sabe multiplicar.

Cuando me vaya de Pasto,
me iré por la cuchilla,
tomado galeras presto
y acuchando mi chiquilla.

Del Ejido yo he salido
a San Felipe he llegado,
buscándote maldecido
cara de botín botado.

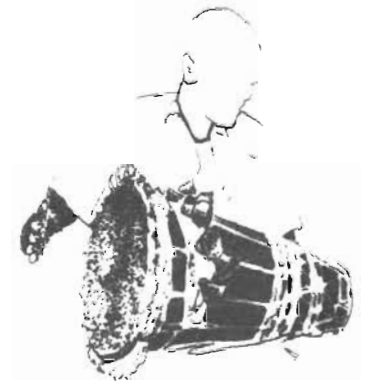
A Canchala los domingo
a pasear todos van,
las pastusitas buscando
encontrar un militar.

Las muchachitas de Pasto
salen el domingo a pasear,
buscando con desespero
quien las lleve a bailar.

Al barrio más lejano
yo quiero dar un paso,
si no me llevan en carro
no voy ni de chiripazo.

Por El Diviso pasaron
los señores gamonales,
iban a Barbacoas
a quitar a los negros riales.





EL TAMBORITO PENONOMEÑO

Olmedo Domingo O.

El tambor o tamborito es el baile nacional panameño. Como danza es de antiquísima práctica. En Penonomé esta manifestación de arte popular es parte de su tradición. Con ella, el pueblo se identifica con su origen y nacionalidad.

No tenemos estudios profundos sobre el nacimiento y evolución de este baile popular auténtico. Conocemos por las crónicas de los conquistadores que los guerreros indígenas prehispánicos utilizaban el tambor, instrumento rústico de percusión.

Existe en las montañas de Penonomé una danza primitiva autóctona denominada CU-CUA, cuyo nombre se debe a la corteza del árbol del mismo nombre con que los pobladores solían hacerse sus vestidos y cobijas caseras. La danza y vestido Cu-cuá fue y es un elemento de valía del folclore penonomeño que emergió durante el ceremonial del Corpus Christi. Este vestido con máscara lleva una cola. El diseño con motivos de sol y figuras geométricas tiene colores de origen vegetal: amarillos, castañas y negras. La danza y las coplas constituyen un reto para interesantes pesquisas etno-históricas.

Este trabajo investigativo sobre “el tamborito penonomeño” está en su etapa preparatoria inicial. En el Museo de Penonomé hay manifestaciones

artísticas de nuestros indígenas que datan de antes del nacimiento de Cristo. Existen, además, rudimentarios instrumentos musicales.

No cabe duda que el tamborito en comentario tuvo su origen y práctica durante la colonización del Istmo, la cual tuvo una duración de más de 300 años en nuestro medio.

Es oportuno insertar testimonio de Penonomé, brindado en 1736, por el Obispo de Panamá Pedro Morcillo Rubio y Auñón, en visita pastoral al reseñar de este lugar como “pueblo grande, sitio alegre y muy bien fundado, tiene muchas casas de indios, españoles y gente de color...”.

O bien, para efectos de la composición multirracial del penonomeño antiguo y la derivación de sus costumbres, acudir a los sesudos escritos científico-históricos del Dr. Omar Jaén Suárez, quien señala que en 1700 a 1850 había en esta Comunidad Colonizada un 9% de blancos; un 24.8% de gente de color libres; un 65.1% de indígenas; un 1.1% de esclavos negros...”.

Estos datos en superficie pueden conducirnos a la esencia originaria de nuestra Danza Nacional; por cuanto este baile de danzantes, instrumentos rústicos, cantos y palmoteos, tiene

mucho de la alegría y el dolor de los indígenas, negros y conquistadores españoles.

Precisa, en consecuencia, señalar que los instrumentos de danza hechos con madera de balsa horadada, palmas de coco o corotú, etc.; y, cubiertos, en su parte superior, con cuero de vacuno joven o de pieles de animales salvajes producen sonidos sonoros que, antiguamente, constituían llamadas guerreras o servían para danzas míticas y que evolucionados, con el tiempo y sus circunstancias históricas, producen la percusión del tamborito penonomeño.

Con razón se tiene como cierto que “al indio como al negro le quitaron todo, menos su tambor”.

Los instrumentos básicos del baile en estudio son 4 y t a m b o r e s denominados por su tamaño y su forma, como repicador, pujador, medianos y caja. Hasta el inicio y mediado de siglo, Penonomé utilizaba el “ t r i á n g u l o ”, instrumento de metal que la tradición indicaba que con el sonido de él, el capataz,



mayoral o negrero, llamaba a los esclavos a comer o dormir.

Son los tocadores de tambores quienes dan el tono y su función en el momento requerido. Estos hombres diestros que sacan el sonido (percusión) a fuerza de golpes con la palma de las manos las que, por lo regular, terminan sangrantes dada la fuerza con que se ha llevado a cabo el toque deseado.

En cada comunidad existen grupos de famosos “tamboreros”; hombres que, por lo general, son parte de generaciones conocidas por largos años en este menester musical aprendido de sus antepasados, quienes al igual que ellos han mantenido la destreza, el orgullo y la fama de tocar los tamboritos lugareños.

El arte popular de los “ t o c a d o r e s ” penonomeños es uno de los más sobresalientes del Istmo. La familia Pascual, la de los Martínez y la de los P i n z o n e s constituyen la jerarquía de este arte popular en nuestro medio interiorano.

Los tocadores de tambor tienen

proceso místico antes de iniciar el toque del baile más auténtico y representativo de nuestra nacionalidad. Desde el “calentamiento” personal con buches de aguardiente hasta la acuñación del tambor y templanza de los cueros con “manteca” de la ubre de la vaca dan la impresión teatral del evento, preferentemente sentados en “taburetes” y en piso pavimentado o de tierra y nunca en entablado, porque la madera apaga la percusión de estos instrumentos de antiquísimo uso y origen.

Otro elemento fundamental del tamborito penonomeño es la “cant’alante”. Con ella, con su voz sonora, el golpeo de los tambores, el coro y los palmoteos de los participantes, el baile comienza a tener sustancia.

La “cant’alante” de voz timbrada y clara es, generalmente, una mujer de “memoria”. El arte de cantar las tonadas es una condición única y especial para mantener con los toques de los tamboreros un tamborito “caliente” hasta el amanecer. Ella es la bujía de la alegría de la danza. Nunca debe fallar. El anisete es su estímulo en el momento en que el canto o “tonada” comienza a desfallecer.

Las “tonadas” constituyen coplas de profunda raigambre popular. Son cantos de pueblos; alegres, unas; tristes o rebeldes, las otras. Son

mensajes de se mantienen frescos en la memoria con el tamborito. Simples, preciosas, naturales, las conserva la tradición penonomeña. Ameritan, por sus temas y contenidos, una investigación para que aflore la historia oprimida o rebelde de este Istmo codiciado. Con sus decires, la “tonada” constituye un anecdotario valioso de lo panameño.

Enunciado los elementos básicos de esta danza, tamboreros y cant’alantes” y adicionada al conjunto de “bailadores” en número, por lo común, de 6 a 8 parejas, colocadas en semicírculo al lado de los 4 tocadores en cuya parte superior se coloca un espejo, el tamborcito está por iniciarse. Sus orígenes, aún inciertos, ligados a su multiracial conformación social de indígenas, de negros traídos o incorporados por los conquistadores y minorías blancas.

Por tanto, la mezclanza de apetencias y prácticas culturales unidos por siglos en convivencia humana dan un producto, en su vestimenta, ritmo y mensaje, tan característico en lo panameño.

La investigación en proceso de “El tamborito penonomeño”, sede de este Centro de Trabajo del IADAP, se define, dado los elementos que lo conforman, de la siguiente descripción sucinta:

La cant'ante (cantadora adelante) se acerca al grupo de tamboreros a quienes les da el tono de la levada. De acuerdo, voz y percusión instrumental, se "levanta" la tonada respondida por coro y palmoteo de los danzantes. "Caliente" el ritmo de la tonada, un hombre común o caballero sale al ruedo, sombrero en mano y saca a bailar, luego de una reverencia frente a la empollerada, quien con pasos danzantes recorre el círculo seguida de su acompañante el cual no debe darle la espalda. La parte culminante, la de mayor éxtasis, es cuando al repicador invita a los "3 golpes" que es el momento en que la empollerada se mira al espejo con el caballero al lado y ambos hacen "el quiebre" de piernas frente a los tamboreros. Pasado este momento ella da vuelta y continúa en "seguidilla" en un solo punto con el bailaror, que en ese instante cumbre se le ha acercado, le coquetea y con el sombrero le da fresco; y, en ocasiones, en demostraciones de cariño, respeto y amor, le "riega" monedas de oro o plata y la pareja, bailando sobre el dinero, permite a los menores recogerlo con alborozo en un instante de extraordinaria alegría. Es allí cuando los otros danzantes tiran sus sombreros típicos a los pies de la empollerada quien recoge uno que otro y junto con los demás son devueltos a sus dueños por el

bailador en señal de agradecimiento. En ocasiones para festejar y distinguir más a la empollerada, algún bailaror "corta la pareja: entrando al ruedo y en forma ceremonial, con sombrero en mano solicita al danzante inicial le permita bailar con su pareja. La danza termina cuando en un lapso prudencial se lleva a la pareja a su puesto en el semicírculo y otro caballero "saca" a otra dama y se repite, con alegría creciente el ritual de la danza comentada.

Esto es el tamborito penonomeño cuyo objetivo es aproximarse a describir la danza no el atuendo del vestuario de por sí de extraordinaria belleza y lujo ni del caballero también de excelente factura encabezado por un sombrero típico de la región comentada y de fama y uso nacional.

Cabe señalar que en Penonomé como en todo el país existen los "tambores de orden", los cuales distinguen las capas sociales más altas. Ejecutados en lugares de jerarquía y mayor resonancia con empolleradas de extremado lujo no hace distinción ni en el ritmo ni "tonadas" ni instrumentación ni ejecutorias con los "tambores de pueblo y arrabales", localizados en calles o plazuelas de barrios en "toldos" construidos con madera rústica y hojas de palmeras, con guirnaldas de crespón de variados colores y como en aquel,

siempre con el espejo penonomeño, con polleras más humildes, pero con igual o más alegría los cuales terminan con el amanecer del día siguiente.

Existe en Penonomé, en forma generalizada, un acto de cortesía en esta danza popular y nacionalista. Este acto consiste en dejar de tocar y "acostar" los tambores. El bailaror a quien se le rinde homenaje junto a la pareja se acercan a los tocadores, dan las gracias y uno a uno levantan sus instrumentos y los colocan en manos de los "tamboreros", quienes en disposiciones de "toque" inician una "tonada" especial con tema alusivo al acto. Al final, el homenajeado hace un brindis o da dinero a los oferentes.

Como ha de observarse, el tamborito penonomeño responde a las costumbres de su multirracial composición étnica. La cortesía, la percusión de los tambores, el palmoteo de los danzantes, la estructura del baile, el tema de las tonadas o levadas, la alegría, la confección de los toldos, los instrumentos, la gritería típica de los danzantes, los vestuarios y atuendos de los bailarores, así lo confirman.

Por siglos se ha bailado el tamborito en Penonomé. Es una tradición confirmada en fiestas familiares, patronales y carnestoléndicas. Nunca se ha dejado de bailar esta danza

preciosa y popular a pesar de las arremetidas culturales de los imperios sojuzgadores.

Actualmente, con el reimpulso de la confección de polleras y tembleques, con el arte de tocar los instrumentos tradicionales, con la profusión de los conjuntos folklóricos o típicos, y con la renovación de las apetencias artísticas musicales nacionalistas, Penonomé impulsa el tamborito como una señal de identidad y como una corriente inequívoca de libertad soberana.



PERSPECTIVA DE LOS GENEROS FOLCLORICOS A PARTIR DEL ANALISIS DE DISCURSO

Ana María Dupey

Este trabajo tiene por objeto examinar las distintas orientaciones en torno a la clasificación de los géneros folclóricos y sugerir criterios a la luz de los aportes del análisis de discurso, para una caracterización interpretativa de los mismos más que taxonómica.

La reflexión sobre los géneros folclóricos ha sido constitutiva del folclor como disciplina científica y criterio para algunos autores, por ejemplo: Alan Dundes, en su delimitación; y guarda estrecha vinculación con un campo

epistemológico de mayor extensión y alta productividad como la teoría de los géneros abordado por Northrop Frye en crítica literaria, Christian Metz en cine, T. Todorov en literatura, Hegel en estilos históricos, A. Moles y Jean Baudrillard para los objetos.

En el campo del folclor, la escuela finlandesa y sus posteriores desarrollos difundidos por el Folklore Fellow Communication se han esforzado por enunciar las distintas formas del material folclórico (cuentos, leyendas, cantos épicos, etc.) sobre una base temática y

formal. Así mismo, intentan a través de la reconstrucción hipotética de rutas de difusión diacronizadas establecer el origen étnico de los materiales folclóricos como la localización de sus centros de producción. Sin embargo, no evidencian problematizarse por los procesos sociales en que emergen esos textos.

Con Vladimir Propp se renueva el interés por las raíces históricas de los géneros y lo resuelve por dos vías. Por el lado de los materiales concretos, como buen formalista, se aboca a la identificación de principios morfológicos individualizadores de cada género, es decir, la detección de las convenciones y técnicas aplicadas en la producción de un determinado género y por otro, establecer la vinculación entre determinados aspectos morfológico-temáticos con formaciones sociales específicas. Pero establece un acotamiento al señalar que la proyección de las condiciones materiales de la existencia en la ideología, se refleja en el material folclórico con atraso. Aunque necesariamente las raíces de todo fenómeno folclórico se halla en las instituciones sociales.

Mientras que la escuela histórico-geográfica se interesaba por la universalidad de los géneros como arquetipos independientemente de las condiciones sociales de producción,

V. Propp, se centró en el origen, desarrollo y mutación de los géneros en términos de la formación social que los impulsaba y su rol en la reproducción social. Si bien Propp acota la dimensión social del folclor en los sectores populares, la relación entre relato y formación social se determina a priori.

Entre otros autores A. Dundes y R. Abrahams, proponen una base empírica para vincular el grupo social con el conocimiento folk a través de la actuación. A. Dundes introduce la dimensión social como elemento definitorio del género al considerar además de la estructura lingüística (textura) y su aspecto semántico (texto) al contexto de realización de estos dos aspectos. A partir de la interrelación de estos tres niveles, que poseen referentes observables, el investigador puede abstraer la función que explicita el propósito comunicativo que tiene un determinado género para una cultura en particular. Así, en nuestra sociedad la protesta social puede expresarse con ciertos tipos de géneros verbales: cantos, rumores, chistes, insultos, otros kinésicos (gestos-saltos), icónicos (inscripción en pancartas) pero no se emplean ni cuentos maravillosos ni memorates. Un viajante de comercio podrá atraer a su clientela a través de chistes para mejorar sus negocios. Esto indicaría una cierta covariación entre



determinados tipos de géneros y propósitos de comunicación social y la alteración de la misma produciría rechazo o una situación de ridículo.

R. Abrahams realiza una propuesta en la que toma diversos criterios para clasificar los géneros folclóricos. Considera que son modelos expresivos estilizados, en base a

formas tradicionales y ponen en juego una transacción estética en la que interactúan modelos de expectativas en la relación emisor-receptor. Profundizando el análisis de la taxonomía que él propone, se evidencia cuatro principios organizadores:

a) El texto en cuanto extensión, calidad física de los materiales, grado de convencionalismo y formalidad.

b) El foco dramático en cuanto inductor de ideas que enfatizan conflictos o resoluciones.

c) Indole de la interacción emisor-receptor desde la proximidad de la relación cara-cara hasta aquella en que el emisor está ausente, el ítem actúa sobre el receptor y se constituye en mediador sustituyendo la participación del emisor.

d) Grado de profesionalidad del rol de los participantes. Desde el rol intercambiable con bajo grado de profesionalismo de quien dice un insulto al artesano especializado en la elaboración de objetos de plata.

Tanto para Dundes como para Abrahams la constitución y comprensión de los géneros se realiza a partir de la práctica social (ver el contenido a partir de la pragmática) de allí la relevancia del contexto de la actuación de los géneros. Siendo para

el primero de los autores la enunciación exhaustiva de los géneros el criterio delimitador de los estudios del folclore y para el segundo, el deslinde con respecto a otros ámbitos conceptuales como es el caso de cultura popular y cultura de élite.

Si bien estos análisis pueden llegar a determinar tipos de usos, vigencia e intensidad de determinados géneros sobre otros o el rol que tiene un género en el marco de cada sociedad, presentan ciertas imprecisiones en un caso y en el otro, serios sesgos para arribar al contenido ideológico que transporta el género. En el caso de Dundes, no precisa procedimientos metodológicos más allá de la captación del sentido de los géneros en función de la interrelación de los tres niveles sin duda indispensables; y en el de Abrahams, por su soporte teórico funcionalista-retórico pone énfasis en la interpretación del sentido de los géneros en los aspectos estabilizadores, en cuanto inductores de cauces de acciones a seguir y de percepción e interpretación de ideas; todo ello con una franca orientación hacia el acotamiento y el control de situaciones conflictivas.

Frente a estas posiciones nos interesa presentar algunas reflexiones a partir de un corpus de información referida a J. B. Bairoleto que pertenecen a un logrado trabajo monográfico, 'Bairoleto

en la leyenda popular', de Esther Soto efectuada en 1972 y constituye parte del archivo documental de la Sección de Folklore del Instituto de Ciencias Antropológicas (Universidad de Buenos Aires).

La primera reflexión se refiere a que los grupos folclóricos emplean **géneros reales** que les permiten realizar una primera tipología de los textos concretos que ellos producen. Estas categorías mayores aclaran, atraviesan y controlan los textos editados. Cada texto fijado a un género que funciona como rótulo social puede ser evaluado por la significación y situación social que supone. G. Kress (*) realiza una observación similar al considerar que el género clasifica los productos culturales, permite construir textos y evaluarlos. Por otra parte, el género también oscurece y afecta al texto al clausurarlo bajo su rótulo.

En el caso de los entrevistados que refieren relatos sobre J. B. Bairoleto establecen una primera diferencia entre géneros folclóricos y no folclóricos en los medios masivos de comunicación. En el Relato 3 el informante señala los elementos con los cuales diferencia entre las narraciones de Bairoleto y la emisión radial, tomando como parámetros para esta última: la identidad del intérprete colectivo: ("Cía. Alfonso Amigo de Rosario" o "Cía. Adolfo

Marzorato de Mendoza”; la identificación del medio: “Radio Neuquén”; la organización del mensaje: “por capítulos sueltos”; el contenido discriminado: a) la dicotomización del contenido “los capítulos lo ridiculizan a Bairoleto contra la policía pero siempre en todos los capítulos está familiarizado con el pobre y el enfermo”; y, b) la existencia de una correlación entre reiteración de contenidos por capítulos, ambos aspectos supeditados a la mencionada organización del mensaje. Este mismo informante señala la diferencia entre la vía de transmisión de la información por él receptada entre la “narración verbal de otro” y la difundida por radio. Esta discriminación es reiterada en el relato en donde se diferencia entre “novelas de teatro... que hay tantas de esas” y el otro género “lo que la gente comentaba” o “dijo un testigo conocido”. Los informantes de los relatos 7 y 8 marcan las diferencias entre relatos orales de la “gente vieja de acá de la zona” con respecto a “los partes policiales” (o circular de captura género institucional de la Policía provincial). En los relatos 13 y 14 los entrevistados encuadran la información bajo el título de acto de jugar (jugaban a ser Bairoleto).

Estos diferentes géneros desde una perspectiva del analista se corresponden con marcas discursivas precisas, por ejemplo: las narraciones

sobre Bairoleto se realizan en 3era. persona de singular o plural (relatos 2, 3, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12 y 13); y otros relatos que no fueron titulados por los informantes que se enuncian en 1era. persona de singular (relatos 4, 6, 9, 11, 15) corresponden a una narración de tipo personal (chronicate). Ello también evidencia que no siempre los usuarios son plenamente conscientes de ello, aunque en la práctica la simple transgresión del género a través de un texto emitido en forma inapropiada, lo pone en evidencia y refuerza la afirmación anterior.

La segunda reflexión se refiere a que el género es una instancia que contextualiza el discurso. De acuerdo con Todorov, se entiende al género como codificación de propiedades discursivas específicas y al discurso como conjunto que articula lenguaje e ideología, considerando la ubicación social del sujeto por la ideología que expresa en sus enunciados. Lo que ocasionaría que en los géneros folclóricos se presente marcas discursivas específicas y se definan no sólo desde la interioridad del sistema sino con respecto a otros sistemas, por ejemplo: géneros folclóricos respecto de no folclóricos o de medios masivos de comunicación.

A partir del término Bairoleto que se reitera en distintos párrafos de los registros aunque no dentro de su

contexto natural de uso social, sino en uno artificial de entrevistas y tomando en cuenta el contenido expresivo-cognitivo, el sujeto de enunciación, el contexto de comunicación inferible y la función comunicativa que prevalezca proponemos los siguientes ordenamientos de géneros:

1. Bairoleto como apodo

Designación que da la madre o algún familiar al niño inquieto. “Le saben decir... Pero quedate quieto ‘este chico’ pero vení Bairoleto. Y es común, en otras personas les he oído también decir... si el Bairoleto este no se queda quieto” (R.1). Bairoleto en función de apodo es una metáfora sobre el concepto inquieto-movedizo (de índole kinésico) pero que singulariza e identifica a un niño particular que incomoda a sus padres, quienes prefieren más tranquilos, más fáciles de controlar. Al emplazar el término Bairoleto al niño se señala la dificultad por parte de los adultos-padres para ejercer el control. Es una forma verbal expresiva de denominación de un niño, que en lo explícito señala una conducta que molesta, que genera ansiedad en los adultos y en lo implícito destaca la obediencia y la adaptación de los más jóvenes. El apodo Bairoleto es una sanción pública a la conducta de un niño. Este apodo nunca se escribe siempre

se verbaliza.

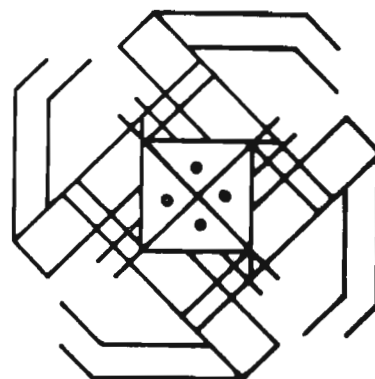
2. Bairoleto como rol en el juego infantil

Los informantes señalan dos tipos de juego:

a) “Recuerdo que jugaban al “Vigilante y ladrón” y nos peléabamos para ser ladrón que siempre se llamaba Bairoleto. Recuerdo que en este juego nadie quería ser vigilante porque significaba el malo del juego. El bueno y el que ganaba siempre era el ladrón que siempre se llamaba Bairoleto” (R. 13).

“Cuando chicos jugaban a ser Bairoleto. Jugábamos siempre. Bairoleto era famoso y siempre ganaba” (R. 14).

b) “Había un muchacho que tenía una barrita y le habían puesto el nombre de “Boni” porque era muy travieso y muy malo y se armaban peleas entre nuestra barra y la de él.



Cuando peleábamos contra ellos peleábamos con hondas y piedras el chico que hacía de jefe de nuestra banda siempre llevaba el nombre de Bairoleto... el Boni y su grupo eran hijos de estancieros y siempre querían ganar” (R. 13).

Este segundo género es un juego de confrontación de fuerzas y habilidades físicas, en un lenguaje básicamente kinésico. Se trata de una secuencia de acciones que se constituyen a partir del desarrollo de la polarización: entre quienes escapan vs. capturan, defienden vs. atacan, huyen vs. pelean. Estas polaridades son indispensables para constituir la ‘confrontación’ vigilante vs. ladrones, Barra Boni vs. Barra Bairoleto.

La valoración institucional vigilante vs. ladrones en los chicos se constituye favoreciendo la del ladrón, Bairoleto, con la victoria y el éxito desafiando la convención del triunfo de la justicia. Pero ambos grupos ya sean vigilantes o ladrones, la barra de Boni o la barra de Bairoleto actúan cooperativamente para concretar la confrontación. Esta última se resuelve al cumplimentar la hazaña vencer-ganar, por lo que se trataría de una experiencia consumadora de la voluntad. La perseverancia y el éxito atribuido a Bairoleto es metáfora en términos de la hazaña del chico para confrontar a otro, por lo que el

juego supone cooperación y antagonismo y la experimentación de la relación de interdependencia dentro de un grupo. En el caso R. 13 mientras el nombre del líder del grupo Boni funciona como apodo de un chico en particular con cualidades propias (travieso, malo), el nombre del líder del grupo Bairoleto funciona independiente-mente de quien sea el sujeto, por lo que en este caso Bairoleto definiría un rol no una cualidad de una persona. Así mismo, se señala en el texto la diferente posición social a la que pertenecen los miembros de las dos barras.

3. Bairoleto como leyenda de un héroe

Bairoleto se constituye en un objeto semiótico que señala un cambio profundo de la vida comunitaria en localidades del oeste de Bs. As., La Pampa, el este de Neuquén y Mendoza. Confronta dos órdenes y la definitiva preeminencia de uno de ellos. En Bairoleto se afirma una sociedad con lazos de reciprocidad y de circulación de bienes y servicios en función de necesidades (valor de uso), con una organización familiar y comunitaria solidaria, con poca fluidez en la comunicación hacia el exterior, en la que prevalece como principio jurídico la ley del talión (ojo por ojo). En este contexto, las estrategias adaptativas apropiadas son las destrezas criollas en el sentido

de buen jinete, habilidoso manejo de las armas, conocimiento del medio ambiente, buena utilización de los recursos disponibles. Este sistema resulta contradictorio con otro orden basado en la legalidad, en las instituciones, la justicia, la policía, en los funcionarios: jueces, comisarios de carrera vinculados con instituciones que ejercitan y controlan la violencia, asociados a innovaciones técnicas (automóvil) y que afirman la propiedad individual (en general los damnificados de Bairoleto son comerciantes, jueces, capitalistas).

Los relatos señalan la tensión entre dos órdenes que se cruzan con otra problemática: la étnica, condensada en la denominación de 'turco' y aparece asociado con policía, comercio, persiguiendo o delatando a Bairoleto, constituyendo un opositor del sistema que representa éste.

Los informantes al reiterar el hecho de que se le endilgan a Bairoleto, delitos no cometidos por él, van construyendo a través de la ficción del relato el estado de marginalidad de Bairoleto con respecto al orden que representan sus oponentes.

El orden que representa Bairoleto no se puede rescatar, no es redimible; la autoridad, el otro sistema no lo acepta, y el triunfo de éste último se resalta, cuando las pertenencias del

difunto Bairoleto son resueltas por una operación comercial: el remate; la policía retiene el cadáver y la tumba resulta ejemplificadora y sancionadora.

Bairoleto en un plano simbólico, presenta las apreciaciones y valorizaciones respecto de los mundos diferenciados a través del relato. Advirtiendo sobre los resultados de quienes no se adaptan a los aspectos institucionales de la sociedad.

Los relatos son narrados en 3era. persona de singular o plural con especificación de nombres de personas que intervienen en los hechos, mención de testigos presenciales, alusión a documentación (circular de la provincia emitida por la Policía), objetos testimoniales (armas, caballos pertenecientes a Bairoleto). Se refieren a acontecimientos que transcurren en un pasado cercano, y en los cuales los personajes son gente común. Para autenticar la experiencia, los informantes presentan información minuciosa de detalles. El estilo interpretativo del narrador evidencia a través de modalizaciones y sobre todo en la entonación ("¡Bairoleto es inocente!") apreciaciones y valorizaciones y el grado de compromiso que tienen con la problemática.

4. Bairoleto como narrativa personal (Chronicate)

Varios informantes optaron por intercalar o sólo efectuar en las entrevistas relatos personales (chronicate, según Von Sydow). Son relatos que tienen que ver con historias de la vida del informante vinculados de algún modo con Bairoleto, que son comunicados en 1era. persona de singular cuando se alcanza un contexto de comunicación íntimo.

Lo significativo de estos relatos es que se refieren a experiencias individuales no tradicionales ni colectivas, por lo que a primera vista dudáramos de su condición o calidad folclórica pero dado que en la transacción verbal el narrador-experimentador del acontecimiento emplea el estilo narrativo, la organización estructural del mensaje y la situación de comunicación características de un comportamiento folclórico, tendría dicha calidad.

La narrativa personal pone a escrutinio público la percepción y apreciación subjetiva acerca de un suceso, pero su comunicación se realiza dentro del marco de determinadas convenciones sociales.

La inclusión de los relatos que adjuntamos, parecería estar orientada a autenticar el género, leyenda de

un héroe, por su posición en el desarrollo de las entrevistas.

Mientras la leyenda del héroe privilegia la función referencial de la comunicación al dar una información, desplegando distintos niveles de adhesión al enunciado y de provocar determinada respuesta en el receptor; la narrativa personal privilegia la función emotivo-expresiva; es decir, la proyección de actitudes del emisor.



Conclusiones

Somos conscientes que son insuficientes las marcas discursivas señaladas en estos relatos para poder llegar a caracterizar las codificaciones del sistema de géneros vigentes en este grupo y de dilucidar la peculiaridad de este sistema de géneros que darían identidad a un sistema sociocultural.

Advertimos en forma preliminar que el signo Bairoleto emerge con distinto valor en los diversos géneros (apodo,

juego, leyenda de héroe, relato personal) pero mantiene un tono de advertencia y todos los casos son oportunidad para que el sujeto efectúe contrastaciones ideológicas y exponga puntos de vista y apreciaciones. Realiza un comentario de la experiencia social. Así mismo, al deslindar 'géneros reales' indica que los miembros del grupo saben por medio de qué vías (formas, situaciones sociales) se puede realizar ese comentario y diferenciar con respecto a otros géneros no folclóricos, e incluso comentan sobre el contenido ideológico de esos otros géneros.

* en "Ideological structures in Discourse" "Handbook of Discourse Analysis" London, Academic Press, 1985, vol. 4, p. 27-42.

Bibliografía

- Abrahams, Roger D., "The Complex Relations of Simple Forms" **Folklore Genres**, Ed. Dan Ben-Amos Austin University of Texas, 1976, pp. 193-214 (Trad. Serie de Folklore Bs. As., Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 5, 1988).
- Dundes Alan "Texture, Text and Context" **Southern Folklore Quarterly** 28, 1964, pp. 251-265 (Trad. Serie de Folklore, Bs. As., Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 1, 1988).
- Frye Northrop **Anatomía de la crítica** Caracas, Monteávila, Cap.: Crítica retórica, Teoría de los géneros, pp. 314-327.
- Magariños de Morentín, Juan A., **Del caos al lenguaje**, Bs. As., Tres Tiempos, 1983.
- Maingueneau, Dominique, **Introducción a los métodos de análisis de discurso** Bs. As., Hachette, 1976, p. 212.
- Propp, Vladimir **Edipo a la luz del Folklore, Cuatro estudios de etnografía histórico-estructural**, Caracas, Fundamentos, 1988, p. 179.
- _____, **Las raíces históricas del cuento** Caracas, Fundamentos, 1974, p. 535.
- Steimberg Oscar, **La recepción del género** Bs. As., Universidad de Lomas de Zamora, 1988, p. 107.
- Todorov, Tzvetan, **Les genres du discours** París Seuil, 1978.

PATRIMONIO CULTURAL EN EL AMBIENTE PRECORDILLERANO Y ANDINO DE LA II REGION DE CHILE (ANTOFAGASTA)

Horacio Larrain B.

ANTECEDENTES

En el presente trabajo de síntesis, se aporta antecedentes acerca del patrimonio cultural de origen histórico y folklórico correspondiente al área precordillerana de la II Región, es decir, al área ocupada por 13 pueblos

de origen indígena atacameña y cuatro o cinco caseríos más pequeños. La población involucrada en esta zona, hasta Peine por el sur, es de aproximadamente unas 2.800 personas. Debemos agregar, sin embargo, a unas 1.000 o más personas que, en calidad de

migrantes, viven en los pueblos de San Pedro de Atacama y en la ciudad de Calama, desde donde acuden todos los años con motivo de sus fiestas, a participar en la vida social de la comunidad de origen. Estos migrantes, pues, se consideran parte de sus pueblos y procuran volver a ellos en su vejez, para lo cual no cortan los lazos económicos, sociales, ceremoniales que los atan a los mismos. No es el caso de los hijos de éstos, quienes ya se sienten identificados con la ciudad (Calama, Antofagasta, y un poco por curiosidad o inercia, siguen acompañando a sus padres con motivo de la fiesta patronal en su visita a su pueblo de origen.

TIPOLOGIA DEL PATRIMONIO CULTURAL ATACAMEÑO

GENERALIDADES

La zona presenta cierta homogeneidad cultural, si bien, en sentido estricto, habría que señalar dos áreas o sub-áreas culturales:

a) La del río Loa Superior que incluye a los pueblos de Toconce, Cupo, Panire, Turi, Ayquina y Caspana, de fuerte influencia quechua procedente de Bolivia, al parecer, de antigua

data, donde aún hoy se conserva entre los ancianos la lengua quechua y algunas costumbres también quechuas; y,

b) La del Salar de Atacama, de raíz cultural atacameña, que incluye los pueblos de Río Grande*, San Pedro de Atacama, Toconao, Cámar, Socaire, Talabre y Peine. Hay que agragar a estos pueblos los pequeños caseríos de Catarpe, Machuca y Soñeor y algunas estancias pastorales, máxime al N. de Río Grande. Esta última sub-área es típicamente atacameña en su toponimia, ceremonias y fiestas e incluso artesanías típicas. Sin embargo, toda el área, desde Cupo y Panire por el Norte hasta Peine y Tilomonte por el Sur, delata una vieja presencia cultural atacameña a juzgar por la presencia de característicos topónimos en lengua kunza. A partir de la llegada del Inca a la zona (hacia 1470) quedan sin duda contingentes quechuas en Turi (asentamiento Inca) y así se mantiene el nexo con las poblaciones quechua-hablantes del SW de Bolivia (Quetena, etc.). Podemos hablar, pues, con todo derecho, de una zona geográfica atacameña. Del Salar de Ascotán hacia el N y NW se empieza a observar una presencia aymara incipiente, perceptible tanto en los topónimos como en la lengua de sus habitantes.

FORMAS DE PATRIMONIO CULTURAL**a) El Patrimonio Cultural Arqueológico**

Es muy importante en la zona y, en términos arquitectónicos y estéticos, tal vez el conjunto más importante del país. Comprende los siguientes elementos culturales cuya importancia se señalará:

Pukaras. La zona presenta los **pukaras** o fortalezas atacameñas de Turi, Lasana, Oyrintor, Chiuchiu, (todos en el sector Norte) y Quito (en el sector Sur). Numerosos indicios hacen suponer que tales construcciones defensivas son preincas, esto es, atacameñas y, tal vez, fueron construidas precisamente para defenderse de la invasión Inca. Dos de estos **pukaras** han sido reconstruidos hace ya bastante años y han sufrido serios deterioros por el turismo incontrolado (Lasana y Quito). Turi presenta el único edificio en adobe (**kallanka**), de estilo incaico, existente en Chile. Un proyecto recientemente aprobado permitirá, con fondos españoles, restaurar un sector

importante del **pukara** de Quito (1992).

Pueblos arqueológicos. Hay muchos. Algunos de muy antigua data como Tulán. Algunos han sido excavados parcialmente, como Tulo el que presenta un estilo arquitectónico singular. Plantean serios problemas de conservación, por estar hechos en adobe (barro). Algunos se encuentran junto al

Cada pueblo
tiene su fiesta
patronal,
dedicada a
rendir culto
a su
Santo Patrono.

poblado actual (caso de Peine) y presentan un caso interesante de temprana presencia cristiana (templo católico) en el seno de un pueblo indígena. Muchos de ellos podrían integrar un interesantísimo circuito turístico. (Calar, Zapar, Socaire...).

Tambos incaicos. Se conserva uno en el pueblo antiguo de Peine. Se puede restaurar. Hay varios

a lo largo del camino del Inca (sector S. de Peine).

Camino del Inca. Se observan en varias partes segmentos visibles. Por ejemplo, a la llegada y salida de Peine, en Turi y otros lugares.

Cementerios arqueológicos. Hay

muchos, no pocos de ellos saqueados. Mantenedos y restaurados como en Lasana, podrían constituir un maravilloso circuito turístico por varios kilómetros (río arriba). También los hay de interés en Toconce, Peine, Tilomonte y por cierto, a muchos lugares en San Pedro de Atacama. Muchos fueron trabajados por Le Paige. Es uno de los problemas más difíciles para la arqueología de campo (protección de cementerios, máxime saqueados).

Obras de canalización prehispánica.

Muy interesantes y dignas de admiración en Lasana y siguiendo el curso del río Loa, hacia el N. de Lasana, por varios kilómetros. Canales y acequias excavados en la roca del lugar. Hay varios canales actualmente en uso, que son de data prehispánica.

Apachetas. O amontonamientos de piedra en encrucijada de caminos. Las hay en sitios muy altos. Son sitios de plegaria a las divinidades de las cumbres, para obtener un viaje y retorno en salud.

Pinturas rupestres y petroglifos. La zona de Santa Bárbara, Taira y área de acantilados entre Lasana y Chiuchiu es un área fértil en tales representaciones. Taira es único en el Norte de Chile, con dibujos extraordinarios en pinturas de varios colores (alero rocoso).

Silos y colcas. Los hay en muchos lugares: Lasana y en acantilado junto al camino Chiuchiu-Lasana. Son depósitos de maíz antiguos. También los hay en Tilomonte (intactos hasta hoy) y en el pueblo Viejo de Peine. Algunos siguen en uso en algunos pueblos antiguos (Toconce, Panire).

Santuarios de altura y centros ceremoniales.

Los hay de gran interés en la base del volcán Licancabur (centro ceremonial Inca) y un santuario en su cima. También en el cerro Químal y en el cerro Mullay, en el Púlar y seguramente en otras cumbres más. Han sido estudiados por Johann Reinhard. Tienen gran importancia en relación con el rito actual del **Talatur**, en la ceremonia de la Limpia de Canales de Socaire y Peine.

Minería prehispánica. Quedan pocos antecedentes de esta actividad antigua. Se sabe de una explotación atacameña en Chuquicamata (ver publicación sobre la momia del minero recubierto de sales de cobre, de Junius Bird). También en otros lugares hay algunos piques mineros de Cu de posible origen prehispánico.

b) El Patrimonio Cultural Etnográfico - folklórico

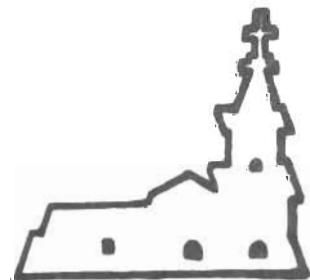
1. Las Ceremonias o Fiestas. Cada pueblo tiene su fiesta patronal,

dedicada a rendir culto a su Santo Patrono. Con esta ocasión, se juntan centenares de fieles, venidos de otros pueblos, pero sobre todo, los migrantes de la ciudad venidos de Calama (principalmente) que acompañan a los lugareños en la celebración del santo. También hay fiestas de la Virgen: La Candelaria, 2 de febrero; La Virgen de Guadalupe, en Ayquina, 12 de diciembre; por fin el Carnaval, antes de la Cuaresma, antigua tradición cristiana de sano goce antes del inicio de la penitencia y privación de alimento de Cuaresma.

Muy importante son varias ceremonias o ritos ancestrales atacameños, que han logrado sobrevivir. La "Limpia de canales", que se realiza en prácticamente todos los pueblos, incluyendo Cupo, Toconce, Ayquina y Caspana. Aquí se entona, por el **Kantal** el **Talatur** o baile ceremonial invocando a las deidades de las alturas dadoras del agua benefactora de las vegas y los campos de cultivo. Con la aculturación creciente, se va perdiendo, por desgarra, esta costumbre en algunos poblados: San Pedro de Atacama y Toconao. El **Talatur** o invocación en lengua kunza, ha sido transmitido de generación en generación. Su texto es sólo parcialmente descifrado, al haberse perdido casi totalmente el uso de esta lengua, desaparecida ya entre 1930-1940.

Las fiestas constituyen el nexo auténtico entre todos los miembros de la comunidad, tanto residentes como ausentes. Aquí se une el rito antiguo (como por ejemplo, a la **Pacha Mama** o Madre Tierra, con ocasión de la Limpia de Canales, Pago a la Tierra...) con el rito cristiano, traído por los evangelizadores a partir del siglo XVI. La Fiesta es trabajo, es rito, es goce en comunidad y es símbolo de unión. Aquí florece la comunidad.

Parte significativa de la herencia cultural de la Fiesta, es la presencia de conjuntos de bailes, muchos antiguos, otros modernos (los Morenos, Gitanos, El Torito, etc.). La costumbre de bailar en la ceremonia religiosa es netamente indígena e incaica. La presencia de las máscaras (**Achachis**) es indicio de gran antigüedad. La preparación del baile (indumentaria, atuendo, instrumentos musicales, decorado, etc., requiere de larga preparación durante todo el año. Son verdaderas "cofradías" (como en la época de La Colonia) las que en forma muy organizada, se preparan durante todo



el año. La Fiesta mantiene, por fin, la cohesión y la identidad grupal. Su preservación, pues, corre parejas con la mantención de su propia identidad como pueblo.

Las Fiestas de origen autóctono (Limpia de Canales, **Tuscalu**, Muerte Ritual del Toro en Solor, Pago a la Tierra, etc.) no tiene sino una relación laxa con el culto cristiano-católico. Pero no está totalmente independizado del mismo, viéndose en este nexo una obra consciente de los evangelizadores y párrocos antiguos.

La Fiesta Católica (Fiestas Patronales o de la Virgen María) está indisolublemente unida al templo católico. En ésta no participa hoy ningún feligrés de las nuevas iglesias protestantes (Adventista, Bautista, Pentecostal, Cuadrangular, Testigos de Jehová) que en los últimos 15 años han comenzado a invadir el área atacameña. Esta división religiosa que es ya una realidad en casi todos los pueblos (pocos se han salvado, como por ejemplo Caspana) ha contribuido a la escisión cultural de las comunidades, observándose esta dualidad religiosa incluso en la elección de sus autoridades (Juntas de Vecinos). Las sectas protestantes abominan de las fiestas católicas tradicionales, a las que tachan de "demoníacas", máxime por el derroche incontrolado de alcohol o licores.

Los conjuntos de bailes poseen su propia parafernalia musical e indumentaria. Los músicos son siempre locales y los instrumentos musicales van mostrando cierta evolución. Mucho más tradicional es la música y los instrumentos propios de la "Limpia de Canales", donde se toca invariablemente el clarín (trompeta de caña, larga) y el **putu** o **pututu** cuerno aerófono ceremonial en cuerno de buey o toro. Aquí no se admite fácilmente innovación.

2. **La vivienda tradicional.** Impera la construcción rectangular, con ventanillas muy pequeñas en muro construido de piedra canteada o semicanteada con argamasa en barro. La piedra originalmente fue usada sin cantear. Hoy los excelentes canteros de todos los pueblos (prácticamente en todos ellos hay piedra liparita volcánica apta para la construcción) la preparan adecuadamente para mostrar una faz lisa y bien cortada hacia el exterior. La argamasa de barro hoy tiende a ser suplida por cemento. Pero en muchas casas aún conservan el aspecto antiguo. Puerta de madera y dintel de madera de algarrobo, techumbre compuesta de viga de chañar, entramado en yerba llamada brea (**Thessaria absynthioides**), amarras de cuero de llama techo de paja brava en gruesas capas combinadas con capas de barro para su amarre y sostén.

En todos los pueblos se construyen, por ellos mismos, tanto las Sedes Sociales (Casa de la Comunidad, Cema-Chile, Centro Artesanal), como la escuela y la misma iglesia. Es decir, todos son maestros constructores y albañiles expertos. Ver cómo construyen, es ya una experiencia inolvidable de faena compartida, rito y alegría de vivir. En la construcción actual o reciente, no se observa rasgo incaico alguno. Sólo la herencia arquitectónica atacameña. Habría que conservar, en todos esos pueblos, algunos ejemplos notables de la antigua arquitectura tradicional.

3. La vestimenta. Raros son ya los lugares donde veremos rasgos de la vestimenta colonial. Tan sólo en lugares más apartados como Cupo, Turi, Toconce, Ayquina o en el pueblecito de Machuca. Y sólo en la vestimenta femenina: el pollerón largo, las ojotas, la llijlla o aguayo a la espalda sea para llevar las crías, sea para portar alimentos, pasto fresco o aún el combustible del monte. En los pueblos más fácilmente accesibles por carretera en buen estado, este espectáculo sólo es visible entre las pastoras que acompañan el ganado. El sombrero grisáceo de felpa, infaltable.

Distinto es el caso de la vestimenta festiva, empleada con ocasión de las fiestas, donde lucen sus mejores galas. O la vestidura típica del baile



respectivo. Pero estos últimos atavíos son en gran medida aculturados, perfeccionados con implementos modernos, uso de las telas delgadas a colores vivos, uso de adornos en lata o lentejuelas, o incluso papel de colores. Poco queda ya del antiguo carmesí de los terciopelos o del brocado colonial, con el que se vestían soldados y damas. Hay actualmente mucha inventiva en la vestidura del bailarín, con aplicación de aditamentos modernos y uso del plástico de colores.

4. Instrumentos musicales.

Muchos pueblos y algunos **ayllos** de San Pedro poseen sus propias bandas de música o conjuntos. Así veremos conjuntos de zamponeros (como en Río Grande), conjuntos de caja (bombo) y caña; a veces, también, de guitarra y aún acordeón. En ciertos pueblos aún se ve tocadores de arpa (arpistas), costumbre que se ha ido perdiendo, por la falta de instrumentos. El arpa acompaña aún en Río Grande el baile del "p'atrás

pa'delante" o "la ventana". El clarín tradicional de la "Limpia de Canales" (llamado curiosamente "trutruca" en Toconce hoy, por su afinidad con la trutruca mapuche) y el **putu o ptutu (pututu)** por ser instrumentos ceremoniales, sólo son usados con ocasión de la festividad ritual y jamás se profana su uso en otras ocasiones. Se guarda muy celosamente y con reverencia en una casa especial (del que tendrá que tocar el año siguiente) o en casa del fabriquero (encargado de la iglesia). No se muestra a cualquiera. Se usan muy adornados con "flores" (pompones de lana de colores) en la actuación ritual.

5. Tipos de artesanía.

Artesanía tradicional en lana: el tejido. Hay elementos artesanales en lana (de oveja o de llamo; aquí no existe lana de alpaca) que se repiten mucho en todos los pueblos. Frazadas y ponchos, fajas estrechas (tejidas en el telar al suelo o **awana**), **llijllas** o **aguayos** (**aguayo** = awayu, es denominación quechua; **llijlla** es denominación más bien aymara) gorros de lana simples o **chullos** (con orejas), calcetas y calcetines, cortes de lana de cordillate (muy raros hoy, sólo se fabrican en Socaire y prácticamente a pedido), lazos y trenzas (o alzapolleras) para levantar el vestido largo femenino, amarrándolos a la cintura, peleros (muy escasos hoy, se hacen en algún

ayllo de San Pedro de Atacama). Estos implementos son de uso tradicional y han seguido confeccionándose en cierta cantidad. El moderno influjo de las técnicas traídas por las monitoras de Cema-Chile, han traído consigo, entre otras cosas, la confección masiva de chales y bufandas, gorros pasa-montañas, bolsas y **chuspas** (antiguamente para "coquear" con ellas en el rito a la Pacha Mama), talegas, chalecos con mangas, sweaters, bajadas de cama y otros ítemes. Han llegado nuevos puntos para tejer, la técnica de alfombra (introducida por artesanos que fueron al valle de Lluta hacia 1971-75 a aprender esta técnica de un maestro artesano peruano) y la introducción (por Cema) de hilos de fábrica, en colores.

En la mayor parte de los pueblos, con la sola excepción del área de influencia quechua (Machuca, Cupo, Toconce...) se usa solamente colores naturales de la lana de oveja o llamo. En Machuca y algunas estancias pertenecientes a Río Grande, es dable ver, hasta hoy, hermosísimas **llijllas y chuspas** muy bien tejidas por las ancianas, en vivos colores, con franjas y diseños, según su tradición. Pero esta costumbre se pierde muy rápidamente hoy y se está importando muchas **chuspas** más ordinarias, procedentes de Bolivia. (Se pueden adquirir hoy en San Pedro de Atacama).

La cerámica. Otro rubro importante aún, pero presente tan sólo en dos o tres poblados, es la cerámica. Se produce aún en Río Grande (y Machuca) y en Toconce. Curiosamente, ambos poblados con clara influencia cultural quechua (cercanía a la frontera boliviana, quechua-hablante). Algunos artesanos de Machuca, migrantes en San Pedro de Atacama en tiempos recientes (hace 10-12 años, no más) han seguido confeccionando cerámica en San Pedro, con arcilla y desgrasante que traen de cerca de Machuca (familia Collque-Ayavire). En todos los otros poblados atacameños, no hay el menor recuerdo siquiera de antigua confección de cerámica, a pesar de que la arqueología local muestra gran profusión de pedacería cerámica (fragmentos de vasijas), casi seguramente de factura local. En Toconce quedan unas 6-7 familias ceramistas; en Río Grande, aún menos. Muchos han emigrado ya, precisamente de estos dos pueblos, a la ciudad de Calama, donde pierden su quehacer artesanal por falta de tiempo y materia prima. Un migrante toconceño acaba de

El trabajo en
cuero tuvo mucha
importancia en la
época de la
arriería cuando se
traía ganado en
pie desde la
República
Argentina

de alfareros que trabajan temas de la zona en el pueblo de Chiuchiu.

La artesanía en madera. Ha pasado casi totalmente al olvido. Aún es trabajada, en muy pequeña medida en Peine (madera de algarrobo) y también, recientemente, por algún artesano en San Pedro. Las maderas de algarrobo y chañar son duras y se requiere de herramientas especiales, que ellos no poseen hoy. Pero es una artesanía que, por la abundancia de la materia prima (maderas citadas) podría fácilmente recuperarse, existiendo tan maravillosos ejemplares tallados en madera, en la colección del Museo Arqueológico de San Pedro (tabletas de alucinógenos, tubos, cajitas de polvo, etc.).

La cestería. Ha pasado prácticamente al olvido. El junco (*Juncus* spp.) que fuera antaño la materia prima maravillosa de la increíble cestería atacameña (platos, pucos, ollitas, etc.) no es trabajado hoy ni tampoco recuerdo reciente. En cambio, la caña de carrizo (*Phragmites communis*) que crece en algunas partes (S. Pedro, Toconao, Cámar, Peine, esto es, los lugares

bajos, bajo los 2.500 m. de altitud) es trabajada algo en Toconao y en Cámar. Hacen esteras, divisiones de recintos, bases de repisas, etc.. No puede aumentar mucho este tipo de artesanía por escasez de la materia prima, a no ser que se plante extensamente la caña, en lugares apropiados. Lo que es perfectamente factible. (Cochas o lagunillas).

La talla en madera de cactus. Es una artesanía relativamente reciente. Fue introducida por el "Plan Cordillera" de Caritas-Chile, hacia 1955-60 y prendió rápidamente en los pueblos de Socaire, Peine, Cámar y Talabre. También, aunque algo menos, en el sector Norte, en los pueblos de Caspana y Cupo. Pero su práctica está desgraciadamente supeditada a la corta y extracción del cardón gigante o quisco candelabro (***Hellanthocereus atacamensis***) el que, fuera de estar protegido por CONAF (que ha prohibido su corta), crece a un ritmo tan increíblemente lento que no se llegaría nunca a cultivarlo masivamente con ese fin. Con un mejor dominio de la técnica de carpintería (obtenido gracias a cursos seguidos por artesanos), se ha logrado mejorar mucho los trabajos y se ha utilizado mucha materia prima que antes era desechada. Pero, por las razones de protección ecológica señaladas, esta artesanía no tiene destino predecible y debería desaparecer pronto. Si bien

ejemplares secos pueden ser todavía usados, ¿quién impediría que ellos mismos, cortaran un año un ejemplar, para faenarlo y utilizarlo al año siguiente? De hecho, por desgracia, sabemos que así se hacen en todos los pueblos.

El trabajo en cuero. Tuvo mucha importancia en la época de la arriería cuando se traía ganado en pie desde la República Argentina por el paso de Guaytiquina. Pues aquí se hacían los aperos, las sogas o lazos, las monturas criollas, los peleros, etc.. Hoy esta artesanía se puede considerar desaparecida, salvo los peleros. Muchos saben aún trenzar lazos; pero no existe la materia prima, al no existir hoy ganado vacuno en la zona. Esta artesanía es ya material de museo. Sin embargo, sería factible incrementar la artesanía aprovechando el cuero de llamo, de oveja y de cabro, ganadería de amplia difusión en la zona y que es totalmente desaprovechada, con muy raras excepciones personales (Peine). Se podría confeccionar excelentes bajadas de cama en cuero curtido y lana de oveja, carteras femeninas, talegas, bolsas, etc., enseñando adecuadamente la técnica del curtido, secado y preparado de pieles. También podría incrementarse el trabajo con la piel de conejo, que en algunos pueblos es criado con fines alimenticios. Y ¿por qué no? con piel de cuy. Este animalito (***Cavia*** sp.) ha

desaparecido prácticamente como fuente alimenticia y de cuero en toda la zona atacameña, pero es criado con fruición en muchas comunidades quechuas altoandinas.

La talla en piedra. Es de reciente data, al igual que la artesanía en caña. Fue incentivada por el "Plan Cordillera" y un personal de artifices de la Universidad del Norte, entre los años 1958 y 1970. El lugar elegido fue, sobre todo Toconao, donde esta artesanía prendió fuertemente hasta tiempos muy recientes, gracias a la presencia de potentes canteras de lava volcánica apta para su talla. Para muchos artesanos toconares, la artesanía en piedra liparita fue una considerable fuente de ingresos durante el decenio 1970-1985. Hoy el trabajo minero y su demanda de mano de obra, ha provocado el éxodo de muchos artesanos de esta actividad. También se practica, en bastante proporción, en Caspana, donde se ha descubierto hace pocos años excelente materia prima liparítica y riolítica de coloración blanca y café oscuro. Los aldeanos producen excelentes piezas y son hoy eximios talladores. Pero aún no adquieren la versatilidad y destreza de los artesanos de Toconao, entre los cuales admiramos una mucho mayor variedad temática. Su práctica es, por lo demás, mucho más reciente.

Existen yacimientos de ónix cercanos

al pueblo de Peine, además de los más alejados de Monturaqui, según informaciones fidedignas. El ónix ha sido trabajado, en forma muy modesta, en Peine durante varios años, en la misma época en que el "Plan Cordillera" incentivó la artesanía en toda la región. Hay aún unos 4-5 artesanos del ónix en Peine. No trabajan hoy por falta de materia prima y falta de implementos adecuados. Confeccionan muy pocos objetos y de baja calidad, por falta de asesoría técnica. Falta inserción en su ambiente natural, para elegir motivos regionales o locales de interés. Repiten lo que en ónix se hace en cualquier parte. Hoy prácticamente no se trabaja. Pero no sería difícil reactivar e incentivar esta artesanía.

La orfebrería o trabajo en metales. Conoció un pequeño auge en tiempos de la arriería, por la venida y asentamiento en el lugar de artesanos de origen argentino (Peine). Hoy no existen sino los objetos de plata trabajados por artesanos orfebres en Peine (Iglesia de Peine) como recuerdo de lo que un día se hizo en la zona.

La artesanía de iglesia. Merece un capítulo especial esta artesanía, casi del todo desaparecida, pero que nos legó extraordinarios ejemplares de objetos hechos en telar (mantales de iglesia), plata o bronce (candelabros, adornos y hasta patenas y partes de

ostiaros o custodias). El trabajo de decoración de sacristías, techumbres de iglesias, coro, prebisterio, etc. merece atención por lo que se logró de artesanos indígenas en el pasado. Hoy sólo quedan los recuerdos. Habría aquí un notable rubro artesanal para incentivar el trabajo artesanal de muchos, en la medida en que la pastoral católica reasuma el papel que le toca desempeñar en la cristianización del mundo andino y vuelvan a radicarse en los poblados andinos sacerdotes encargados de la evangelización.



La literatura oral. Este campo de la cultura tradicional atacameña ha sido cultivado por especialistas que han recogido numerosos cuentos, mitos, leyendas, adivinanzas, letras de canciones, etc. Es una riqueza latente en el pueblo, máxime entre los ancianos, que empieza a perderse. La gente no se da cuenta de esta riqueza cultural oculta. Habría que incentivar su cultivo. La escuela

puede ser un camino, si utiliza relatos o cuentos que son de origen local o regional, en lugar de aportar elementos foráneos, de otras zonas de Chile. Es un valor cultural que urge reinsertar, antes de que sea olvidado por completo. Realizar su recopilación, está bien. Pero hay que ir mucho más lejos y devolver al pueblo un elemento de su propia riqueza cultural. El capítulo de los "juegos" es otro que habría que estudiar en la zona. ¿Qué juegos sobreviven? ¿Dónde? Habría que devolver a la escuela el juego regional.

c) El Patrimonio Cultural Museográfico

Es parte importantísima del patrimonio cultural de los pueblos altoandinos, por cuanto encierra y ostenta muestras de su pasado arqueológico. Constituyen su "memoria histórica", mediante la cual puede auto-identificarse y afianzar su propia identidad como pueblo y grupo étnico. su rol, en este sentido, es vital e importante. Existen tres Museos en la zona: uno en Calama, a cargo de la Corporación Cultural de la Municipalidad de Calama, que ha pasado por muchas vicisitudes peligrosas, dependiendo del interés del Alcalde de turno por promoverlo o no. En este Museo se encierran colecciones arqueológicas trabajadas por George Serracino y, mucho antes, por Lautaro Núñez, y hay piezas

destacables y valiosas. Urge una continuidad y persistencia tanto en la forma de exhibir, como en los criterios de educación del público. Un Museo es algo vivo. No puede permanecer siempre igual. Pero también es un enorme repositorio de riqueza acumulada, la mayor parte en bodegas, las que no cuentan con los más mínimos requisitos para su conservación y preservación para las futuras generaciones. Un Museo es una deuda del presente para con nuestros nietos y biznietos. No tomamos conciencia de ellos. Un Museo no puede ser simplemente un muestrario de muchas excavaciones, a lo largo de decenios y decenios. Un Museo requiere de investigación museográfica, mucho más allá de la mera investigación de gabinete para responder a un Proyecto dado y para publicar un papel en una revista especializada. No tenemos investigación museográfica en esta zona, según mi criterio.

El segundo Museo arqueológico se encuentra en el pueblo de Caspana. Encierra el fruto de investigaciones arqueológicas realizadas **in situ** por los arqueólogos George Serracino y Ana María Barón y es mantenido con especial cuidado por un lugareño de apellido Colamar, considerado un "sabio" de la localidad. Asombra ver el interés antropológico y etnográfico de este encargado y el respeto con que cuida el legado de sus

antepasados. Este Museo cumple a cabalidad las exigencias acerca del rol que debe realizar un museo de sitio en un lugar de muy larga tradición histórica, donde los usos y costumbres están aún vivos y pujantes entre los descendientes de los antiguos atacameños.

Finalmente, el más importante de los Museos del área es el de San Pedro de Atacama. Fundado por el sacerdote-arqueólogo Gustavo Le Paige, S. J. hacia 1960, encierra el fruto de 25 años de trabajo arqueológico del citado investigador, quien rescató, clasificó y ordenó el material arqueológico procedente de unas 4.000 tumbas excavadas en numerosos cementerios, talleres líticos, sitios de poblamiento temprano o tambos de toda la extensa zona atacameña, incluyendo sectores aledaños de Bolivia. Gracias a su labor tesonera y su espíritu de empresa, logró entusiasmar a la Universidad del Norte, institución a la que pertenecía como investigador asociado para que apoyara y financiara sus planes de construcción. Hoy día este Museo, el más importante del Norte de Chile, muestra una increíble sucesión de culturas arqueológicas, desde los cazadores tempranos, hasta la época del contacto atacameño-español (S. XVI). El perfecto estado de conservación de sus piezas, máxime las confeccionadas en lana, madera,

cuero, hacen de este lugar un sitio privilegiado de estudio de las realizaciones artesanales del antiguo pueblo atacameño. Hoy cuenta con una planta de cinco arqueólogos y un antropólogo social, todos dedicados exclusivamente a la investigación en el área. La institución publica la revista **Estudios Atacameños**, considerada como la mejor revista de arqueología chilena. La obra solitaria de Le Paige, ha tenido numerosos seguidores. El Museo ha sido, en varias ocasiones sede de importantes Congresos o Encuentros Arqueológicos, dedicados al estudio de la arqueología local y regional.

d) El Patrimonio Educacional.

Como resultado de la Ley de Instrucción Primaria Obligatoria (1920) las primeras escuelas surgieron a fines de la década de los 20. Poco a poco los pueblos fueron dotados de su escuela unidocente. A fines de la década del 70, todos los pueblos, vieron instalarse la escuela, la que impartía solamente cursos de 1º a 4º Básico. En 1978 surgen las primeras "Escuelas de Concentración Fronterizas", en los poblados de San Pedro de Atacama, Toconao (en el sector sur) y en Caspana y Ollagüe (en el sector norte). Como su nombre lo indica, su objetivo fue concentrar la población escolar de varios pueblos aledaños, en las aldeas citadas, donde un contingente más numeroso

de profesores y con una estructura escolar más eficiente (en edificios, mobiliario e implementación) habría de preparar, hasta el 8º Básico incluido, a los niños atacameños.

Dichas escuelas, en sus 14 años de funcionamiento, han sido un factor importante de sostén al movimiento migratorio campo-ciudad. En lugar de ser, como se pensó, un instrumento de afianzamiento de la población **in situ**, mediante al aprendizaje de técnicas y herramientas que les prepararan para realizar mejor su rol de agricultores, ganaderos y artesanos, el sistema instruccional y la filosofía de las mismas se ha manifestado claramente urbano-éfrica y profundamente desquiciadora de su identidad local. Los maestros -ninguno de los cuales era de origen indígena- sin pretenderlo tal vez, injertaban en el alumno andino el "ideal de la ciudad", como requisito indispensable del "progreso". Este fomento del "urbecentrismo" unido al desprestigio de la vida y cultura aldeana local, ha traído consigo una pavorosa migración del elemento joven, masculino y femenino. Recién hoy día se está empezando a tomar conciencia de la gravedad del daño inferido a la conciencia cultural de las comunidades atacameñas y se procura hoy poner atajo a un mal que no se había detectado con anterioridad.

La escuela de concentración fronteriza, pues, si bien ha permitido elevar en cierta medida el nivel de formación de los niños y jóvenes atacameños, ni ha logrado hacerlos acceder en número suficiente a la educación superior (técnico-profesional o universitaria), ni tampoco prepararlos para su vida real de aldeanos, otorgándoles mayor eficiencia en su trabajo. Tal escuela, a la verdad, ha sido un gran fracaso educacional y no ha habido, tampoco, la valentía para reconocer el error cometido.

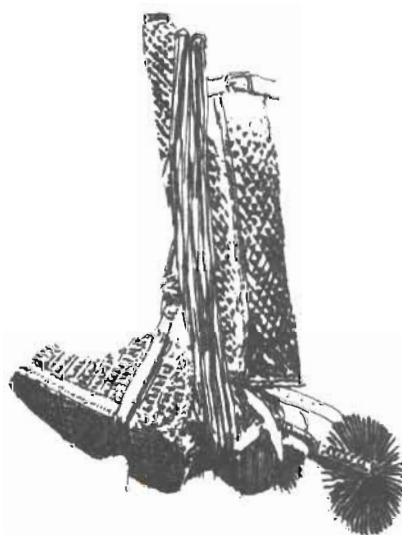
Desde el punto de vista patrimonial que aquí nos ocupa, de acuerdo a nuestra experiencia -salvo muy contadas excepciones que viene a confirmar la regla- la escuela rural atacameña no ha contribuido prácticamente en nada al reconocimiento del valor cultural y étnico del pueblo atacameño.

En síntesis, la escuela de la zona atacameña ni en sus características arquitectónicas ni en sus formas de transmisión de conocimientos y valores, ha tomado mayormente en cuenta el legado patrimonial de este pueblo. Este ha quedado relegado al interés de ciertos académicos o científicos del área social, los que han visto en este patrimonio tanto lingüístico como etnográfico y folklórico, la presencia de valores de gran importancia para incentivar y

afianzar la identidad étnica y cultural del grupo o etnia atacameña. Salvo un vuelco radical en su curriculum, métodos y metas, la escuela continuará siendo un foco de alienación cultural en la zona, impidiendo un desarrollo a escala humana de los niños y jóvenes de la región.

Con lo dicho en este trabajo, hemos querido pergeñar los principales elementos, que a nuestro juicio, caracteriza el patrimonio cultural todavía presente en los territorios de la etnia atacameña, al aproximarnos al siglo XXI.

*Río Grande por su cercanía a la frontera, también acusa cierta influencia quechua.



M I S C E L A N E O S

PRESENCIA DEL IADAP EN FOROS - SEMINARIOS Y REUNIONES INTERNACIONALES

Exito en la temática sobre artesanías tradicionales para impulsar la integración

El programa Expedición Andina de la SECAB, en su XXIII Reunión de Productores y Coordinadores, celebrada en febrero de 1993, presentó dos documentales en video: Tejiendo la Vida y Orfebrería Andina, una coproducción colombo-ecuatoriana de gran acogida; y, recomendó se promuevan este tipo de series sobre realidad e identidad de los países del CAB para que la cultura popular logre un mayor espacio de realización.

Las producciones se sustentaron en la propuesta **Registro Audiovisual de las Técnicas Tradicionales de Producción Artesanal**, que el Instituto Andino de Artes Populares presentó durante la XXII Reunión de este Programa, efectuada en Panamá en febrero de 1992.

El Instituto aportó con una síntesis de sus informes sobre investigaciones de campo, asesoramiento y apoyo logístico a través de los Centros de Trabajo de Cultura Popular y entidades afines, en las provincias del Azuay, Cañar y Manabí-Ecuador, en donde se realizaron las filmaciones.

Primer Simposio de Informática y Desarrollo Cultural para América Latina y el Caribe

Como una iniciativa para coadyuvar a una mayor integración y desarrollo de las políticas culturales de nuestros países, mediante un manejo ordenado, sistemático y coherente de la información cultural en la región, se realizó este evento en Quito, en mayo de 1992, organizado por el Consejo Nacional de Cultura del Ecuador, con el apoyo de la UNESCO, la SECAB y la Secretaría Pro-tempore del Foro de Ministros de Cultura.

El IADAP tuvo cumplida participación, particularmente, en el

intercambio de experiencias y actividades que desarrolla su Programa de Documentación e Información y la Red Andina sobre Artes Populares -RADIAP-.

Seminario - Taller de Gestión Cultural e Integración



En la gráfica se observa al Secretario Ejecutivo del Convenio Andrés Bello, Dr. Víctor Guédez impartiendo una charla a los participantes.

La Secretaría Ejecutiva del Convenio Andrés Bello, conjuntamente con el Consejo Nacional de Cultura del Ecuador y el Instituto Andino de Artes Populares, realizó en Quito, el Seminario-Taller de Gestión Cultural e Integración que se desarrolló en julio de 1992 y contó con la participación de delegados de los países miembros del CAB e instituciones nacionales del área cultural, en el cual se abordaron los siguientes temas:

Integración y Cultura, Integración Cultural, Mecanismos Políticos para la Integración e Integración y Gestión Cultural. El seminario se complementó con un ejercicio metodológico para el diseño de un paquete de proyectos prioritarios, de gran impacto, en términos de control, integración y cobertura, sobre la base de análisis y diagnósticos de la problemática cultural presentados por cada país.

El IADAP, en esta oportunidad, expuso dos iniciativas: respecto de la producción editorial conjunta entre los países; y desarrollo de sus Centros de Trabajo de Cultura Popular.

Seminario - Taller sobre Red Interamericana de Información Cultural de Tradición Oral

En términos de crear una red de información autónoma y normalizada, en los ámbitos del folclor, etnomúsica, artesanías, arte y cultura populares y con el fin de propiciar la integración cultural de los pueblos de América Latina; favorecer el acceso y promover el uso de información a través de recursos compartidos; y, desarrollar un eficaz servicio de documentación en las áreas establecidas, se realizó este evento en Caracas-Venezuela, en julio de 1992, organizado por el Proyecto

Multinacional de Cultura Popular y Educación del Consejo Interamericano para la Educación, la Ciencia y la Cultura de la OEA y el Centro Interamericano de Etnomusicología y Folklore (CIDEF-Venezuela) con sede en la Fundación de Etnomusicología y Folklore (FUNDEF).

El IADAP, desde la experiencia de la Red Andina de Información sobre Artes Populares -RADIAP-, se comprometió a participar en calidad de red asociada dada la afinidad de los objetivos y metas propuestas, encaminados a la compilación selectiva de información sobre identidad cultural, elaboración de un tesoro especializado, inter-cambio sistemático de información y enlace dinámico entre las instituciones y comunidad intelectual de los países latinoamericanos.

XVI Reunión de Ministros de Educación del Convenio Andrés Bello -REMECAB-

En Santiago de Chile a finales de agosto e inicios de septiembre de 1992, tuvo lugar la XVI Reunión de Ministros de Educación del CAB -REMECAB-.

Instancia Máxima del CAB, examinó



Los Ministros de Educación del Convenio Andrés Bello en una de las reuniones de trabajo.

los logros, dificultades y perspectivas de la Organización, dispensando su aprobación a los Programas-Presupuesto de la SECAB y de las Entidades Especializadas.

El IADAP con este motivo, sometió a consideración de las Instancias Superiores, el informe de gestión del bienio próximo anterior y su propuesta para el 92-93, condensada en los programas: Documentación e Información-Desarrollo de la Red Andina de Información sobre Artes Populares; Centros de Trabajo de Cultura Popular; y, Difusión de la Cultura Popular; los que fueron aprobados con éxito por las Instancias del Consejo Directivo institucional, Comisiones Técnicas y Comisión Asesora Principal.

La REMECAB, constituyó para el IADAP, una nueva oportunidad de

renovar su compromiso para que los países alcancen transformaciones sustantivas en la educación, eleven su productividad científico-tecnológica y fortalezcan sus procesos de desarrollo cultural.

Seminario Internacional "Estrategia Ecológica en el Desarrollo de la Artesanía"

Convocado por Artesanías de Colombia S.A., en Santafé de Bogotá, en diciembre de 1992, se realizó este seminario cuyo objetivo principal fue analizar los factores ecológicos que inciden en la producción artesanal en el marco del desarrollo sustentable.

En relación con el Programa Desarrollo de los Centros de Trabajo de Cultura Popular, el IADAP participó con una ponencia sobre las acciones institucionales de recuperación y conocimiento de las tecnologías tradicionales inmersas en la producción artesanal familiar y comunal (artefactos tecnológicos y técnicas procesales) orientadas a contribuir al diseño de alternativas autogestionarias, con las cuales amplios sectores de la población puedan desarrollar prácticas ocupacionales y una tecnología mejor adaptadas a sus condiciones locales, culturales, ambientales, económicas, políticas y sociales.

En síntesis, las recomendaciones finales apuntaron hacia la necesidad de concebir el desarrollo artesanal desde una visión integral a través de la cual, tanto instituciones gubernamentales como organismos no gubernamentales, reconozcan la convergencia de elementos socio-culturales, económicos, técnicos y ambientales.

Reunión de Expertos "Ambiente y Regionalización"

El proyecto Medio Ambiente y Desarrollo Social -MADS- de la SECAB, con el auspicio de la Fundación Konrad Adenauer y la colaboración de la entidad Naturaleza, Ciencia y Tecnología Local para el Servicio Social (NCTL) y la Universidad del Pacífico de Lima-Perú, organizó esta reunión técnica, en marzo de 1993, con el propósito de analizar las interrelaciones en los procesos de regionalización y las acciones de mejoramiento ambiental que se llevan a cabo en los mismos.

La ponencia institucional reivindicó la trascendencia del componente cultural; se expuso la necesidad de nuevos puntos de partida para el tratamiento de la cuestión regional, en base a la experiencia ecuatoriana; e informó la importancia del programa institucional de los Centros de Trabajo de Cultura Popular como

estrategia de desarrollo microrregional descentralizado y autogestionario, particularmente, a través de acciones de promoción comunitaria centradas en las formas productivas tradicionales que ha demostrado un alto nivel de adaptación a las condiciones ecológicas y socioculturales de los pueblos de la región.

Como producto de las deliberaciones, se obtuvieron pautas prospectivas, fruto de un ejercicio de análisis de la evolución de los procesos de regionalización en América Latina, en relación con el tratamiento ambiental, hacia el año 2005. Así mismo, se propició el acercamiento de expertos en el tema y un valioso intercambio de experiencias, con proyección a la implementación de acciones conjuntas en los países.

Sexto Encuentro de Investigadores en Etnoliteratura

Con el fin de incentivar el proceso de investigación sobre las manifestaciones literarias de América Latina, el Instituto Andino de Artes Populares conjuntamente con su Centro de Trabajo de Cultura Popular de Pasto-Nariño, el Instituto Amazónico del Perú, el Convenio Andrés Bello, el Centro Cultural "Leonardo López Alvarez" del Banco

de la República y el Programa de Maestría de la Universidad de Nariño realizaron el *II Encuentro Internacional de Investigadores* y *VI Encuentro de Etnoliteratura*, que tuvo lugar en Pasto, en abril.

El objetivo del evento fue propiciar la reflexión sobre los modelos perceptivos y expresivos de las realidades latinoamericanas en sus manifestaciones concretas, mismos que condicionarían los saberes, las acciones y las formas propias de las comunidades.

ACTIVIDADES DEL ORGANISMO A NIVEL NACIONAL

Inauguración del Museo de la Máscara



El IADAP y la Fundación Quito, con el apoyo de la Subsecretaría de Cultura, el I. Municipio de Quito y la Gerencia de Difusión del Banco Central del Ecuador, inauguraron en enero el *Museo de la Máscara*, con el cual se aspira: exhibir la colección de máscaras que el Organismo ha logrado capitalizar a través de los seis concurso- exposiciones nacionales, que promueve anualmente, en diciembre; motivar en artistas y artesanos el diseño y elaboración de máscaras, cuya tradición es autóctona y andina; e interrelacionarla con el teatro y la danza, que ésta sea el elemento esencial en la identificación de los personajes para así lograr espacios de reencuentro con la vida y su simbolismo y conlleve una función más educativa, recreativa y pedagógica para el público.

Primer Seminario de Gerencia Cultural

El IADAP fue invitado a participar en este Primer Seminario de Gerencia Cultural, organizado por la Subsecretaría de Cultura del Ecuador, en marzo de 1993, el mismo estuvo orientado a resaltar las virtudes del modelo gerencial de conducción institucional estableciéndose premisas para su utilización en el diseño e implementación de políticas y

proyectos de desarrollo cultural.

Estas políticas conducen a una visión más amplia e interdisciplinaria para definir estrategias y políticas de acción cultural.

La Secretaría Ejecutiva del Convenio Andrés Bello, a través de su titular Dr. Víctor Guédez; destacó su participación con el tratamiento de aspectos conceptuales sobre planificación estratégica y cambios cualitativos que deben observarse en la administración institucional, con el fin de lograr una retroalimentación entre actores, elevar los niveles de cobertura y optimizar los resultados de la gestión en entidades involucradas en la acción.

ACTIVIDADES DE PROMOCION ARTESANAL EN LA GALERIA

Joyería Popular

Como promoción artesanal de los países que integran el Convenio Andrés Bello, el Instituto Andino de Artes Populares presentó la exposición de "Joyería Popular del Ecuador" con la participación de veinte artesanos orfebres de diferentes sectores del país.



El público asistentes destacó la hermosura de los trabajos expuestos en la Galería de Arte y Artesanía del IADAP

Se expusieron joyas elaboradas en metales como: alpaca, plata, piedras preciosas y semipreciosas.

Hay que destacar los diseños originales, los mismos que son fruto de investigaciones y, en muchos casos, de creaciones propias de los artistas.

Voces del tapiz

Exposición realizada por el IADAP y que contó con el auspicio de la Embajada del Perú, en la que se presentó una muestra de tejidos en

telar, del artista peruano Edwin Sulca.

El evento contó con la presencia de autoridades del gobierno, cuerpo diplomático y del sector cultural.

Con el fin de promocionar esta rama artesanal, representativa de las comunidades andinas, el Organismo realizó un curso-taller, dictado por el maestro Sulca, para impartir conocimientos básicos sobre la producción de tapices; dirigidos a artesanos, profesores de educación media y personas vinculadas con el arte del telar.



El maestro expositor conversa con el Ministro de Educación del Ecuador, al Embajador del Perú en el Ecuador y la Subsecretaría de Cultura del Ecuador sobre sus producción.

Tigua: Lo real y lo imaginario

Muestra del artista Juan Luis Millingalli, la cual trata de plasmar la cosmovisión de su comunidad, el genio de sus antepasados Panzaleos y, valorar el simbolismo y representatividad cultural de esta artesanía de tradición indígena.

El pintor de Tigua tiene una larga trayectoria en el ambiente pictórico, realizando varias exposiciones individuales y colectivas tanto en el país como en el exterior.

Sexto Concurso - Exposición Nacional de Máscaras



Momentos en el que el Ministro de Educación del Ecuador, Dr. Eduardo Peña Triviño, entrega el premio al ganador del Sexto Concurso Exposición Nacional de Máscaras.

Con la participación de 77 artistas y 134 obras, el IADAP, la Subsecretaría de Cultura, el I. Municipio de Quito y

la Gerencia de Difusión Cultural del Banco Central del Ecuador inauguraron el evento; cuya finalidad fue rescatar y proyectar la funcionalidad social artística de la máscara, considerando que sus raíces provienen de los rituales y ceremonias andinas, autos colectivos de las festividades comunitarias que beneficiarán la identidad cultural nacional.

Este acto ha quedado inscrito en el calendario festivo anual de la ciudad de Quito.

Ecoartesanía: Minerales y artesanía

En la Galería de Arte y Artesanías del Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello -IADAP-, en abril del presente año, se expuso una muestra artesanal decorativa, elaborada con "piedras semipreciosas" (jaspe, onix, lapislázuli, cristal de cuarzo, amatista, turquesa, entre otras) y cerámica.

La muestra, constituida por reproducciones en miniatura de edificaciones arquitectónicas coloniales y un repertorio de joyas diseñadas con motivos zoomorfos inspirados en las especies animales patrimoniales de los ecosistemas del país, es el resultado de uno de los programas que ejecuta la Fundación



Directivos del IADAP y la Fundación Trópica 2000 conjuntamente con el Embajador de Chile observan varios de los trabajos expuestos en la muestra

Trópica 2.000 en beneficio de preservar el medio ambiente e impulsar alternativas de desarrollo sostenido.

El evento se inscribe en las acciones que el IADAP ha privilegiado en este período, orientadas a promocionar alternativas para que sectores amplios de la población desarrollen prácticas ocupacionales de carácter artesanal comunitario, apoyadas en el uso de materiales y tecnologías, no depredadoras del medio y que han demostrado un alto nivel de adaptación a las condiciones ecológicas y socioculturales propias de la región.

Momentos en los que el Director Ejecutivo del IADAP, declara inaugurada la muestra.

Antifaces y máscaras

En mayo de este año el IADAP presentó una Exposición de Antifaces y Máscaras realizadas por el Taller de Arte "Efraín Recalde" y el Colegio Universitario de Artes Plásticas de esta ciudad.

La exposición es el resultado de los trabajos realizados por sus alumnos, siguiendo el proceso de elaboración en yeso, sin modelos preestablecidos, motivando a la imaginación y fantasía de cada uno. Se presenta esta muestra "sin armonía" todavía, pero creemos que es un aporte al trabajo artístico de las nuevas generaciones.

Es que la esencia del arte dramático estriba en la innata necesidad humana de la metamorfosis, ya que las mascaradas populares desde sus orígenes hasta hoy y por todo el planeta son testimonio de ese instinto y necesidad.



Con la exposición se dio a conocer al público las inquietudes artísticas como una gran posibilidad de recreación, expresión y comunicación, contribuyendo con alternativas concretas en la formación integral de los jóvenes y el desarrollo humanista de la inteligencia.

Artesanía en carrizo

"Seres Imaginarios en el Cañaverál"



El licenciado Eugenio Cabrera Director del IADAP declarando inaugurada la exposición

Dentro de su programa de promoción de la cultura y artes populares, el IADAP inaugurará el 11 de mayo de 1993, la muestra artesanal en carrizo denominada "Seres imaginarios en el cañaverál" del artista José Luis Sánchez Gordón.

El artista expresa que el carrizo es un material de alta calidad y bajo costo, con posibilidades plásticas y

acústicas de gran expresividad, empleado en múltiples formas en esta muestra.

Los motivos escogidos por José Luis Sánchez son seres mitológicos de distintas épocas y culturas, buscando la unidad en la diversidad.

Agregando que la exposición es el resultado de un proceso de observación de las obras y las formas de producirlas de maestros artesanos constructores de instrumentos musicales andinos, de canastos y cestería, de imágenes y tallas religiosas, de casas y arquitectura con materiales tradicionales. La combinación y fusión de estas técnicas en cada obra es fruto de la práctica personal.

Para la confección de sus obras José Luis emplea solo herramientas manuales como sierra, cuchillas, gubias y formones.

Las obras parten de bocetos a lápiz - que incluyen la solución estructural-; se escoge después las cañas más adecuadas tomando en cuenta su textura, color, dimensiones, flexibilidad y dureza; se corta, une, talla, teje y ensambla según los requerimientos; por tanto el boceto inicial se convierte solo en referente y la obra es el resultado de la relación entre los materiales y el autor.

PUBLICACIONES

ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIA ECUATORIANA

Enrique Ayala Mora



El libro escrito por el destacado historiador ecuatoriano Enrique Ayala Mora, contiene un conjunto de aportes al conocimiento de la historia del Ecuador. Su temática es muy amplia y su preparación cubre una década y media con un esfuerzo por replantear el conocimiento de nuestro pasado.

Los estudios que incluye esta obra están agrupados en cinco acápite relacionados con hechos y protagonistas, historia y polémica, comentarios sobre libros, historia local y regional y trabajos de recuperación documental.

APUNTES PARA LA HISTORIA DEL CAÑAR

Varios autores

Con los auspicios del Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello, de la Sociedad de Amigos de la Genealogía y la Subsecretaría de Cultura del Ecuador se publicó la obra: Apuntes para la historia del Cañar.



Varios son los temas y autores de esta investigación: La genealogía para un cristiano del siglo XX, Monseñor Luis Alberto Luna Tobar, Arzobispo de la ciudad de Cuenca; El censo de Azogues de 1871, Eugenio Cabrera Merchán; Cabildo Justicia y Regimiento, Christian Caicedo de la Serna; Burgueses y profesionales en Azogues a principios de siglo, Rosaura García de Pólit; Cañar: una sociedad judaica, Enrique Noboa Arizaga; y, El antiguo Cañar visto desde los documentos coloniales y republicanos de Quito 1548-1875 de Fernando Jurado Noboa.

Modernización:

¿Ambigua experiencia en el Ecuador?

Industriales y fiestas populares

Milton Luna Tamayo

La publicación es el resultado de un proyecto del Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello, encomendado al investigador Milton Luna. Está compuesto por dos monografías, dos ensayos históricos. La una sobre los industriales y el desarrollo industrial del Ecuador y la otra sobre el complejo fiesta-indio-borrachera-vagancia-élites-Estado. Son temas aparentemente distintos pero en realidad son dos acercamientos a la misma preocupación de fondo: el sondeo, en el marco de los primeros pasos de la modernización en el

Ecuador, de los porqués de nuestro retraso, de los límites y carácter de nuestro desarrollo y de las responsabilidades de los diferentes actores sociales en este proceso.

Estudiar la modernización es estudiar el capitalismo y para estudiar el capitalismo se vuelve indispensable investigar a su sector más dinámico: la industria.

El primer ensayo pretende ingresar a través del pasado a examinar los motivos de nuestra tardía modernización y para esto ha escogido el examen de los individuos responsables de la industrialización: los industriales, especialmente los de la Sierra centro-norte, la región más desarrollada del país -en términos industriales- a inicios de la presente centuria.

El estudio, que focaliza su análisis en



las primeras décadas de este siglo, indaga las dificultades que los industriales tuvieron para constituirse como clase y en esto encuentra algunas de las claves para entender la lentitud del proceso modernizante. En forma somera, el trabajo rastrea los límites de la industrialización y examina algunos de los motivos estructurales que impiden dicho proceso.

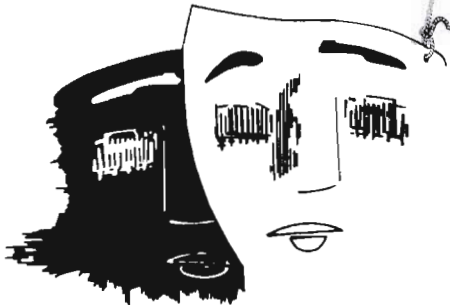
Las contribuciones, son aspectos poco indagados que ayudan a dimensionar los contornos históricos.

REFLEXIONES SOBRE EL TEATRO POPULAR

Oswaldo Merino



REFLEXIONES SOBRE EL TEATRO POPULAR EN EL ECUADOR



Con esta investigación, el IADAP, intenta acercarse al Teatro Popular

desde distintos puntos de vista, y el autor, introduce necesariamente como punto inicial la complejidad del análisis desde los términos “cultura”, “lo popular” y “Cultura Popular”, sin llegar a elaborar un discurso totalizante de conceptualización; sino más bien, acercándose al “debate no resuelto todavía”, sobre las “culturas populares”; para proyectar, en lo central, este primer análisis hacia las formas del Teatro Popular en el Ecuador.

Una vez afrontado este complejo debate procede a considerar detenidamente la especificidad que implica el teatro. Para definir este concepto, proyecta la reflexión del primer capítulo, desconstituyendo tres versiones de un supuesto teatro popular: el teatro folklórico, el teatro de masas y el teatro populista en su doble tendencia: de “izquierda” y de “derecha”.

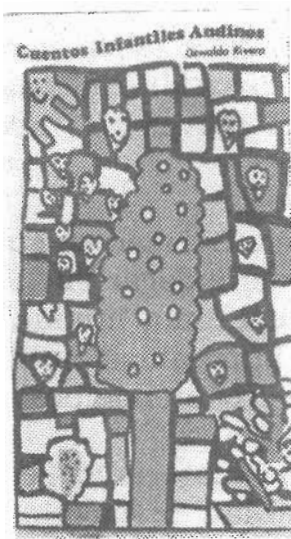
Remitiéndose a procesos y experiencias latinoamericanas, como son las del grupo de teatro peruano “Yuyakchani” y las del investigador y director teatral brasileño Augusto Boal, sugiere algunos acuerdos básicos que permitan la redefinición del Teatro Popular Ecuatoriano.

El autor analiza las tres formas del teatro popular en el Ecuador: la fiesta popular campesina, el teatro urbano de la calle y la producción de obras de

carácter popular desde los grupos de creación colectiva. También anota ciertas pautas metodológicas para el estudio de estas formas de teatro popular que intentan superar los reduccionismos y disgregaciones de los tres discursos desconstituidos y permiten analizar este fenómeno cultural como hecho social total.

CUENTOS INFANTILES ANDINOS

Oswaldo Rivera



Entre las tareas de difusión el IADAP publicó una obra dedicada al público infantil. Se trata de una recopilación de cuentos infantiles andinos, cuya autoría corresponde al ecuatoriano Oswaldo Rivera Villavicencio.

La obra contiene 25 breves narraciones, escritas en forma amena y comprensible para los niños y

también para los adultos, quienes pueden sentirse trasladados a ese mundo mágico de la infancia.

MANUAL DE CORDELERIA

Centro de Trabajo de Cultura Popular del IADAP
en Penonomé - Panamá

Este trabajo es el resultado de las actividades que cumple en beneficio y promoción de las artes y cultura popular en la provincia de Coclé-Panamá.

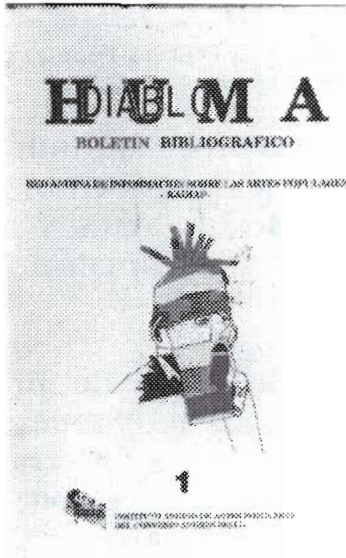
Su contenido trata de procesos artesanales para la elaboración de diferentes objetos de carácter decorativo y utilitario recopilados por el Centro de Trabajo de Cultura Popular del IADAP en Penonomé-Panamá.

Este Manual contiene información sobre la confección de alfombras, caballos de sogá, cuadros decorativos, hamacas, tapetes de cuerda y asientos para carro. Para el IADAP constituye motivo de satisfacción la publicación de este trabajo, y felicita al doctor Olmedo Domingo, director de este Centro, por su fructífera actividad que desarrolla.

El CTCP de Penonomé, con su acción permanente, ha logrado optimizar su capacidad como agente y ejecutor del desarrollo cultural en su área geográfica y en el ámbito de su país con proyección a los Estados miembros del Convenio Andrés Bello.

**BOLETIN BIBLIOGRAFICO
DIABLO-HUMA No. 1**

RADIAP - IADAP



El Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello, en cumplimiento de las metas propuestas en el Programa de Documentación e Información: Desarrollo de la Red Andina de Información sobre Artes Populares -RADIAP- (II fase), publicó un boletín bibliográfico denominado Diablo-Huma para difundir de manera sistemática información especializada que contribuya al conocimiento mutuo de nuestros pueblos, mejore la coordinación de las actividades de los Nodos de la Red y Centros Cooperantes y promueva una efectiva relación interinstitucional.

El boletín bibliográfico contiene

información especializada del Ecuador y compilada en la Cabecera de la Red, tiene referencias bibliográficas con los respectivos subíndices de autores individuales, institucionales, títulos, temas y cronológico, de monografías, colecciones y/ o series relacionados con la cultura y artes populares hasta 1991.

POEMARIO "FISONOMIAS"

Simón Zavala Guzmán

Se trata de una colaboración editorial del IADAP para difundir la cultura nacional a través de la creación literaria.

Simón Zavala Guzmán en sus poemas ha procurado indagar en los últimos recovecos del alma humana y en el porqué la humanidad no ha podido todavía merecer su nombre.

El escritor ecuatoriano Pedro Jorge Vera al hablar de Zavala Guzmán expresa que "el poeta nace" y tiene cumplida realización en el autor de este libro, el mismo que se ha realizado con su deber de hombre y de poeta.

Manifestando Vera que la obra literaria de Zavala es una línea continua de superación y perfeccionamiento, hasta darnos una verdadera epopéya lírica.

INSTRUCCIONES PARA LOS COLABORADORES

- 1.- El envío de un trabajo a la Revista Identidades supone la obligación del autor de no someterlo simultáneamente a la consideración de otras publicaciones en español.
- 2.- Los trabajos deben referirse a Cultura y Arte Popular o asuntos de interés general vinculados con estos campos.
- 3.- Los trabajos deben ajustarse a las siguientes normas:
 - a. Se remitirán dos ejemplares, el original y una copia fotostática de buena calidad.
 - b. Serán mecanografiadas por un solo lado y a doble espacio.
 - c. Se evitará el uso de guiones al final del renglón, excepto en los cortes de palabra.
 - d. Las notas de pie de página, fuentes de citas o referencias bibliográficas se agruparán al final del texto.
 - e. Las referencias bibliográficas deberán contener todos los elementos de una ficha, esto es nombre del autor, título de la obra, ciudad y año.
 - f. El material gráfico sean estos cuadros, gráficos o fotografías en blanco y negro se presentarán en hoja aparte, indicando en que parte del texto se intercalará. En todos los casos serán originales perfectamente claros. Las fotocopias de gráficas no son adecuadas para su publicación.
 - g. La primera vez que se emplee una sigla en el texto o en los cuadros o gráficas, irá acompañada de su equivalencia completa.
 - h. Extensión de los trabajos
 - Artículos de 10 a 20 cuartillas; sólo excepcionalmente se admitirán trabajos de mayor extensión.
 - Notas bibliográficas de 1 a 3 cuartillas.
 - i. Todos los trabajos deberán ser escritos en español.
- 4.- Cada colaboración vendrá precedida de una hoja que contenga:
 - a. Título del trabajo (de preferencia breve, sin sacrificio de la claridad).
 - b. Nombre del autor, con una concisa referencia de su actividad relacionada a la colaboración.
 - c. Indicación del domicilio, teléfono u otros datos que permitan a la redacción de la revista localizar al autor, con el objeto de aclarar eventuales dudas sobre el contenido del artículo.
- 5.- No se devolverán originales.

SERVICIOS QUE PRESTA EL IADAP

EL IADAP es un organismo especializado del Convenio Andrés Bello -CAB- que contribuye a la integración educativa, científica, tecnológica y cultural de Bolivia, Colombia, Chile, Ecuador, España, Panamá, Perú y Venezuela.

Fue creado en 1977 por la VIII Reunión de Ministros de Educación de estos países; y, su personalidad jurídica de Derecho Internacional Público se encuentra reconocida por la República del Ecuador, mediante un Acuerdo de Privilegios e Inmunidades suscrito en 1978.

Unidad editorial: Edición de impresos, levantamiento de textos, diagramación, artes finales e impresión.

Asistencia técnica: Formulación-ejecución de proyectos, capacitación y promoción cultural y asesoría académica.

Centro de información -RADIAP-: Circulación de publicaciones, búsqueda y análisis de información, alerta bibliográfica, diseminación selectiva de documentos, capacitación en técnicas documentales y reproducción fotostática.

Galería-taller de arte y artesanía: Exposiciones, comercialización y promoción artesanal, cursos, seminarios y talleres.

COLABORADORES

Dra. Rosalía Arteaga Serrano

Intelectual ecuatoriana.

Actualmente se desempeña como Subsecretaria de Cultura del Ecuador.

Lic. Eugenio Cabrera Merchán

Intelectual ecuatoriano.

Director Ejecutivo del Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello.

Dr. Bernardo A. Julio Contreras

Intelectual chileno.

Desempeña las funciones de Embajador de su país en Ecuador.

Departamento de Asuntos Culturales de la Organización de Estados Americanos.

Gentileza del Dr. Flavio de Almeida Salles, representante de la OEA en el Ecuador.

Dr. Héctor Troyano Guzmán

Periodista colombiano.

Coordinador del Area de Comunicación del Convenio Andrés Bello.

Sr. Ulises Estrella

Poeta y cineasta ecuatoriano.

Director de la Cinemateca de la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión".

Dr. Víctor Guédez

Crítico de Arte.

Secretario Ejecutivo del Convenio Andrés Bello.

Dr. Julio Ernesto Salas Viteri

Profesor investigador de la Universidad de Nariño - colombiano.

Miembro del Centro de Trabajo de Cultura Popular del IADAP en Pasto-Nariño.

Dr. Olmedo Domingo O.

Intelectual panameño.

Director del Centro de Trabajo de Cultura Popular del IADAP en Penonomé-Panamá.

Licda. Ana María Dupey

Intelectual argentina.

Dr. Horacio Larraín B.

Antropólogo PHD, profesor de la Universidad de Antofagasta.

Director del Centro de Trabajo de Cultura Popular del IADAP en Antofagasta- Chile.



**INSTITUTO ANDINO DE ARTES POPULARES
DEL CONVENIO ANDRES BELLO**

Dirección: Calle Diego de Atienza y Av. América.
Apartado Postal 17-07-9184 17-01-555
Fax: 593.2. 563096 Teléfonos: 553684 554908
QUITO - ECUADOR

NOMBRE (letra de imprenta) _____
Dirección _____
Ciudad _____ País _____
Apartado Postal Nº _____

Adjuntar cheque por la suma de US \$ 3.00, más 20 % por gastos de envío.
Suscripción de dos números al año US \$ 5.00, más 20% por gastos de envío.
Enviar cheque cruzado a nombre del IADAP.

**INSTITUTO ANDINO DE ARTES POPULARES
DEL CONVENIO ANDRES BELLO**

Dirección: Calle Diego de Atienza y Av. América.
Apartado Postal 17-07-9184 17-01-555
Fax: 593.2. 563096 Teléfonos: 553684 554908
QUITO - ECUADOR

NOMBRE (letra de imprenta) _____
Dirección _____
Ciudad _____ País _____
Apartado Postal Nº _____

Adjuntar cheque por la suma de US \$ 3.00, más 20 % por gastos de envío.
Suscripción de dos números al año US \$ 5.00, más 20% por gastos de envío.
Enviar cheque cruzado a nombre del IADAP.

**INSTITUTO ANDINO DE ARTES POPULARES
CENTRO DE DOCUMENTACION
QUITO , ECUADOR**