

1109

IDENTIDADES

INDICE

1994

Revista Identidades Nº 16
 © 1994
 Quito - Ecuador

CONSEJO EDITORIAL

Eugenio Cabrera Merchán
 Manuel Dannemann
 Isabel Aretz
 Julieta de Arango
 María del Rosario Ortiz
 Sara Acevedo Bazurto
 Marcelo Arauz
 Patricio Sandoval
 Dimitri Madrid

DIRECTOR EJECUTIVO

Eugenio Cabrera Merchán

COORDINADOR DE COMUNICACION

SUPERVISOR EDITORIAL

Jorge Izquierdo Pinos

RELACIONES PUBLICAS

Eugenia Ballesteros Ortiz

LEVANTAMIENTO DE TEXTOS

Nelly Jiménez Viana

DISEÑO Y DIAGRAMACION

Fabián Vallejos Almeida

IMPRESION

Washington Padilla

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

Teléfono: 553684 554908 Fax: 593.2.563096

Quito - Ecuador

CONTENIDO

PRESENTACION	3
ARTE POPULAR E INDUSTRIALIZACION	
Francisco Proaño Arzuffi	5
LA PLASTICA FOLKLORICA DE LA ZONA CENTRAL: Sus materias primas y sus formas de producción	
Manuel Dannemann	10
MEDIO AMBIENTE ECOLOGIA Y CULTURA POPULAR	
Isabel Aretz	25
HISTORIA DE UNAS KISWARAS	
Javier Reyes	29
MUNICIPIO VERDE	
Gabriel Saldarriaga Mira	31
AGONIA DEL ZARATI	
Osvaldo Domingo O.	34
ECOLOGIA Y MEDIO AMBIENTE EN TIWANAKU	
Roberto Millán Barco	38
GENERALIDADES DE LAS AREAS SILVESTRES PROTEGIDAS DE PANAMA	
Yanela Hidalgo M.	45
LA NARRATIVA TRADICIONAL ATACAMEÑA	
Domingo Gómez Parra	57
LOS CARNAVALES ACUATICOS DE PENONOME	
Osvaldo Domingo O.	65
LOS "LATA PHUSIRIS" DE LA FIESTA ANDINA (Las Bandas de música mestizas de Bolivia)	
David Mendoza Salazar	72
GESTALT, METRICA Y TOTALIDAD POEMATICA EN LA POESIA POPULAR AFROECUATORIANA	
Santiago Páez Galligos	78
PERCEPCION DEL CONTEXTO CULINARIO A TRAVES DEL TEXTO POETICO DE UN GRUPO CAMPESINO MESTIZO ECUATORIANO	
Jairo Pazos Barrera	92
EL ARRIERO	
Tristán Ravines Sanchez	108
NOTICIAS	109
- EVENTOS Y CONVENIOS INTERNACIONALES	111
- PROMOCION E INTEGRACION	116
- PUBLICACIONES	119

PRESENTACION

Desde la década de los setenta, en la comunidad Universal se ha ido generando un interés cada vez más creciente sobre la temática del Medio Ambiente, hasta que en la actualidad, no existe país, que no haya diseñado políticas encaminadas a la preservación, conservación y sostenimiento adecuado de sus recursos naturales.

También, los Organismos Internacionales de nivel mundial, regional y subregional han recogido las preocupaciones de los ciudadanos y de sus gobiernos para incorporar el tema del medio ambiente dentro de sus acciones y programas; en este sentido, la Secretaría Ejecutiva del Convenio Andrés Bello, a través de su área de Ciencia y Tecnología, ha incorporado estudios en los países miembros sobre "Contaminantes de los recursos hidrobiológicos", "Recursos vegetales promisorios" y particularmente un "Proyecto de educación no formal sobre medio ambiente y desarrollo social", entre cuyos objetivos está el de contribuir a crear conciencia sobre la importancia del Medio Ambiente en sus relaciones con el desarrollo social, particularmente en la población de menores ingresos.

El Instituto Andino de Artes Populares, entidad especializada del Convenio Andrés Bello, desde su perspectiva institucional, ha venido contribuyendo al análisis temático de referencia, mediante acciones que como en el caso de los diagnósticos sobre la problemática artesanal levantado en varias provincias del Ecuador, proporcionaron una serie de recomendaciones para la recuperación de recursos forestales, útiles en la provisión de materia prima para la talla en madera, trabajo con fibras vegetales y textiles con tintes naturales o su participación con auspicio y asesoría a la comunidad artesanal ceramista de la parroquia La Victoria de la provincia de Cotopaxi, en la utilización de hornos refractarios y el abandono del plomo -nocivo para la salud- como elemento del vidriado de las piezas.

En esta ocasión, conscientes de la trascendencia de esta temática, la Revista Identidades privilegia en su línea de análisis central el tratamiento de las relaciones entre ecología, medio ambiente y arte popular.

En rigor, buscamos precisar una propuesta metodológica que contribuya a enriquecer las alternativas de preservación ecológica utilizando al arte popular como un instrumento facilitador de acciones promocionales en el seno de la comunidad.

Eugenio Cabrera Merchán
DIRECTOR EJECUTIVO

ARTE POPULAR E INDUSTRIALIZACION

(Algunas reflexiones)

Francisco Proaño Arandi

Coexistencia de los contrarios

En su libro "Elogio de la Inarmonía", clarividente aproximación a las vertientes artísticas del nuevo mundo postmoderno, el pensador italiano Gillo Dorfles señala:

"Uno de los aspectos más significativos, para lo que aquí nos interesa (la antinomia siempre presente entre racionalidad e irracionalidad), es la recuperación de cierta artesanía, precisamente cuando se estaba pregonando que no iba a ser posible hablar más de elaboración artesanal. Y otro tanto puede decirse del regreso a la 'manualidad' de muchas formas pictóricas que recurren a figuraciones más o menos vinculadas a la naturalidad, cuando parecía que sólo

la abstracción o incluso la conceptualización absoluta debían predominar en las artes visuales"

Dorfles toma el ejemplo de este "retorno" al arte popular para ilustrar el advenimiento de lo que él denomina "una fase de cansancio y reflexión" de la civilización consumista y tecnocrática. Cabe al respecto señalar que Dorfles publica este libro a fines de la década de los ochenta y comprueba el cambio producido en los gustos estéticos en los últimos años, es decir, durante aquellos que coinciden con las requisitorias contra el discurso racionalista inherente a la modernidad y el auge de la revuelta postmodernista.

"Mientras que aún hace algunos años -indica- existía la propensión a

adscribir un valor relevante a todas las tendencias que se alejaban de la mera 'naturalidad', de lo instintivo, para recurrir a factores antinaturales, artificiales, tecnológicos, hoy nos sentimos inclinados a invertir ese juicio o al menos a corregirlo". Con ello, Dorfles no hace sino señalar el sentido prevaleciente en el arte occidental más reciente, desde la arquitectura postmoderna hasta los transvanguardistas italianos, que apunta a la adopción de formas menos mecanicistas, menos comprometidas con la obsesión tecnológica e industrialista de gran parte de la vanguardia. Lo curioso es que la primera insurrección contra la racionalidad propia de la modernidad nació, precisamente, de la vanguardia, como una forma de desconstrucción y descodificación del lenguaje positivista del siglo XIX.

Lo importante de los señalamientos de Dorfles radica también en resaltar la persistencia de una antinomia siempre latente, y siempre fructífera, entre concepciones sin duda contradictorias y, no obstante, inconcebibles una sin la otra. Cita, por ejemplo, a Pierre Francastel, quien en su libro "Pintura y sociedad" (1951), redescubre la coexistencia de elementos míticos y mágicos con otros considerados como demostrativos de las aspiraciones al equilibrio y a la perfección formal del Renacimiento, época que coincide con los orígenes históricos de la modernidad. Analiza,

entre otros ejemplos, "La Primavera", de Botticelli, cuadro paradigmático, donde, "bajo la apariencia de una perfección renacentista equilibrada, (se) oculta (n) sutiles e inquietantes connotaciones míticas y mágicas".

Esa coexistencia parece darse entre factores aparentemente antinómicos, pero que finalmente deben sustentarse el uno al otro para que alguno de los dos, o ambos, sobrevivan: naturaleza y tecnología, conciencia e inconsciente, modernidad y primitivismo, racionalidad e irracionalidad, revolución y poder, arte culto y arte popular, industrialización y artesanía. La revuelta postmoderna, tan en boga hoy, no puede comprenderse sino como un retorno a lo mítico y a lo imaginario en el seno mismo de la modernidad. Es una fatalidad de la dialéctica: la abolición y la coexistencia perpetuas de los contrarios.

Una dramática contradicción capitalista

Sin embargo, cuando Dorfles constata la recuperación de cierta artesanía, en momentos en que todo apunta, especialmente en las sociedades industrializadas, a la producción total en serie y a la desaparición de las manualidades, elude hablar de una de las contradicciones coexistentes más dramáticas del proceso de acumulación capitalista.

Es posible que parte del fenómeno, en los países avanzados, se produzca como un reflejo de una profunda apetencia por retornar a lo natural, en medio de una aguda crisis de valores, correlato a su vez de la crisis del discurso racionalista de la modernidad.

Pero esa misma "apetencia", que parece cuestionar el carácter industrial e industrialista de la sociedad capitalista, y su obsesión por lo tecnológico, podría ser, más bien, la evidencia de un mecanismo de defensa del propio sistema capitalista, interesado en redistribuir funciones y asegurar mercados alternativos que apuntalen la preservación y la expansión del esquema en su conjunto.

Ya en los años sesenta, el denominado movimiento "Hippie", aparentemente contestario a la industrialización y al consumismo rampantes en la sociedad norteamericana, sólo sirvió finalmente para consolidar ese mismo sistema, necesitado de estas convulsiones extremas de autodefensa. La contracultura "hippie" generó una serie de nuevos productos artesanales y semimanufacturados que se incorporó fácilmente a los circuitos de distribución capitalista y a un mercado alternativo que dura hasta hoy.

En lo que se refiere a la producción artesanal en los países en desarrollo,

antítesis aparente de la industrialización, Néstor García Canclini sostiene que "las artesanías - como las fiestas y otras manifestaciones populares de origen indígena- subsisten y crecen porque cumplen funciones en la reproducción social y la división del trabajo necesarias para la expansión del capitalismo".



Factores para la antinomia

García Canclini identifica al menos cuatro factores que inciden en este fenómeno contradictorio y, no obstante, real: las deficiencias de la estructura agraria, las necesidades del consumo, el estímulo turístico y la promoción estatal. Frente a cada uno de esos factores, las artesanías cumplen distinta función: son un recurso suplementario de ingresos en

el agro; renuevan el consumo y diversifican la producción industrial en serie, que de otro modo sería monótona y uniforme; apuntalan los circuitos turísticos; y, finalmente, sirven a los objetivos de cohesión ideológica del Estado, que las utiliza como elementos simbólicos de un supuesto país único, no pluriétnico ni plurinacional.

Las fiestas populares, asimismo, especialmente aquellas de raigambre indígena, sirven para asegurar el proceso de acumulación capitalista. En su libro sobre "¿Modernización?, ambigua experiencia en el Ecuador", Milton Luna Tamayo señala las funciones de control social, político e ideológico que los sectores dominantes ejercieron siempre a través de la fiesta y otras instituciones festivas y comunales indígenas, utilizando sobre todo el extendido expediente del aguardiente.

"Entendieron y utilizaron a su manera -dice- el código andino de la reciprocidad. A cambio de mano de obra, los hacendados dieron a sus indios un pedazo de tierra (huasipungo), socorros, suplidos, ayudas en dinero o en especie, para que el trabajador pueda reproducir su vida material, social y ritual. De esta manera se aseguraban mano de obra estable y contenta". "...en determinado momento de la historia -añade-, el aguardiente, este factor 'antimodernista', fue indispensable para todos los actores sociales de este

país. Con esto se descubre la existencia de un gran círculo que vive del "vicio"; verdadera fuente que, construida por las élites y mantenida por los sectores populares, alimenta los proyectos modernistas. Es así que, la modernización del Ecuador está traspasada y sustentada por elementos tradicionales. Indudablemente, en muchos momentos de la historia, la promoción y profundización de dichos factores 'antimodernistas' han sido indispensables para desarrollar la modernización".

Nuevamente la coexistencia de factores antitéticos: modernización y tradición, fiesta popular y aprovechamiento de las élites, industrialización y artesanías.

Distorsión en nombre del cosmopolitismo

Sin embargo, tal coexistencia, sobre todo en relación con la cultura popular y las artesanías, conlleva un grave peligro: su homogenización y distorsión en aras de los intereses de la cultura dominante, esto es, aquella propia de quienes dirigen el mercado.

Si bien las artesanías pueden cumplir un papel diversificador y renovador para la producción industrial en serie, la tendencia parece ser el reestructurar los diseños para adaptarlos a los gustos del público cosmopolita y transnacional. Con ello se distorsiona el sentido primigenio

de la artesanía popular, que incorpora signos representativos de la simbología, de la cultura y de la cotidianidad de las comunidades populares, indígenas o no.

Lo que coexiste entonces es una tendencia hacia el consumo masivo, que depende de la industrialización, y, en el caso de los países dependientes, de la importación masiva de bienes de consumo, y otra que diversifica sus gustos con las artesanías, pero ya reestructuradas en su diseño y factura para satisfacer los esquemas estéticos aculturizados de un público determinado por los mecanismos de la manipulación publicitaria.

En el fondo, son las dos caras de la misma moneda. Queda, o todavía

puede quedar excluida de ese ejercicio sistemático de transculturación lo que aún podemos denominar cultura popular, que, en otras palabras, equivale a una de las formas más irreductibles de resistencia, amenazada no obstante, crecientemente, por la lógica ahumana del mercado y de la modernización.

El fetiche de la coexistencia de elementos antinómicos, enarbolado por los ideólogos de la postmodernidad y comprobado en la práctica por las necesidades del mercado y de la consolidación del sistema dominante, puede aún ser refutado por la persistencia de una verdadera cultura popular, único expediente de identidad en un mundo de globalización y creciente transnacionalización de la economía.



BIBLIOGRAFIA

- Dorfles, Gillo. **Elogio de la inarmonía**. Editorial Lumen, Barcelona 1989.
- García Canclini, Néstor. **Las culturas populares en el capitalismo**. Ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1982.
- Luna Tamayo, Milton. **¿Modernización? Ambigua experiencia en el Ecuador, Industriales y Fiesta Popular**. Ediciones IADAP, Quito, 1993.

**LA PLASTICA FOLKLORICA
DE LA ZONA CENTRAL
SUS MATERIAS PRIMAS
Y SUS FORMAS DE
PRODUCCION**

Manuel Dannemann

Presidente de la Comisión Nacional Chilena del IADAP
Catedrático de la Universidad de Chile
Director de la Sección Folklore
de la Sociedad Chilena de
Historia y Geografía

Es incuestionable la división de áreas de producción artesanal en Chile, según los elementos étnico-sociales relevantes que en ellas existen y los cuales permiten diferenciarlas entre sí.

De esta manera he considerado la autonomía de una zona aymara-quechua-atacameña, de una diaguita-picunche-hispana, de una picunche-hispana, de una mapuche, que, con este nombre genérico, comprende a esa etnia en relación con la pehuenche y la huilliche continental; de una patagónica, de una chilota y de una pascuense.

El contenido de este artículo se refiere a la segunda y a la tercera, unidas ambas por la convencional denominación de zona central para los propósitos de esta colaboración, no obstante que las regiones IV y VIII no pertenezcan, en rigor, al territorio que se ha delimitado habitualmente como central, y el cual esta vez se entenderá, ampliamente, desde Copiapó hasta el límite sur de Ñuble y Concepción.

La noción de artesanía que orientará a este breve ensayo descriptivo se infiere del significado que posee una cultura artesanal con profunda fuerza identificadora en el ámbito de su especificidad local, "de función ornamental, o utilitaria, o mixta, de pertenencia comunitaria recíproca, propia de la vida tradicional de un sistema social y de vigoroso poder de cohesión para éste"; desde la que

podría llamarse artesanía gruesa, ejemplificada por una carreta construida en Cauquenes, o una cuba becha en Molina, "hasta una miniatura vasijiforme de picillas de álamo y crin, de Rari, o un finísimo fiados para sujetar el sombrero de huaso -hombre por excelencia de oficio ecuestre- de Las Camelias de Parral"; localidades todas de la VII Región (Dannemann, 1988, p. 37).

Sobre la base de esta proposición, la artesanía folklórica es una conducta de producción plástica de carácter intensamente comunitario, con el uso de cualquier materia prima y de técnicas tradicionales de fuerte empirismo y manualidad, sin organización industrial ni proceso sistemático regular de enseñanza-aprendizaje, y cuya representatividad se afirma marcadamente sobre su tipificación regional o local (Dannemann, 1975, p. 15).

Desde esta perspectiva regional-local, la investigadora Amelia Pérez ha proporcionado una útil contribución al estudio de la plástica folklórica chilena (Pérez, pp. 19-28), que en lo concerniente a la zona de la cual trata este artículo, permite entregar una panorámica de piezas artesanales con sus respectivos centros de producción, de la cual se seleccionarán aquí las clases de objetos y sus localidades de construcción de acuerdo con un alto grado de vigencia de ésta y con el concepto de artesanía folklórica antes formulado.

III. Región, localidades y objetos de:

- Caldera, Chañaral, Huasco. De conchas marinas: figuras antropo y zoomórficas, cajas pequeñas revestidas con ellas.
- Copiapó. De metal, bronce, fierro: miniaturas de herramientas mineras.

IV. Región, localidades y objetos de:

- Combarbalá De cuero: talabartería, de fibra vegetal; chagual: cestería; de metal, fierro: espuelas de piedra, combarbalita: objetos ornamentales y utilitarios.
- Cuncumén De greda: cerámica ornitomórfica.
- Chapilca. De fibra animal, lana: alforjas para la montura, chales, frazadas.
- Guangualí De madera: estribos.
- Huentelauquén De conchas marinas: figuras diversas.
- Llimpo De greda: cerámica utilitaria-doméstica.
- Mincha De cuero: talabartería.
- Soruco De greda: cerámica utilitaria-doméstica.
- Tulahuén De fibra animal, lana: frazadas.

V. Región, localidades y objetos de:

- Catemu De fibra vegetal, mimbré: canastos, muebles.
- Isla Negra De fibra animal y sintética, lana: bordados sobre arpillera de temática diversa.

La Ligua	De fibra animal y sintética, lana: frazadas, mantas, ponchos.
Putendo	De fibra animal, lana: frazadas.
San Antonio	De conchas marinas, figuras diversas.
San Felipe	De fibra vegetal, mimbre: canastos y muebles.
Valle Hermoso	De fibra animal, lana: mantas, ponchos.

Región Metropolitana, localidades y objetos de:

Malloco	De metal, <u>hierro</u> : espuelas y frenos. <i>16</i>
Peñaflor	De greda: cerámica utilitaria-doméstica.
Perejil	De calabazo: <u>mates</u> . <i>ca</i>
Pomaire	De greda: cerámica ornamental y utilitaria-doméstica.
Talagante	De greda: cerámica ornamental.
Valdivia de Paine	De fibra sintética, hilo, lana: <u>fajas</u> , mantas. <i>J</i>

VI. Región, localidades y objetos de:

Auquenco	De fibra vegetal, mimbre: canastos y muebles.
Chimbarongo	De cuero: <u>talabartería</u> , de fibra vegetal, mimbre: canastos, muebles. <i>..</i>
Doñihue	De fibra animal y sintética, lana: alforjas para la montura, chamantos, fajas, mantas.
El Copao	De greda, cerámica ornamental y utilitaria-doméstica.

La Estrella	De fibra animal, lana: mantas, ponchos.
La Lajuela	De fibra vegetal, paja de testina y de trigo: chupallas.
Lolol	De cuero: talabartería; de fibra animal, lana: mantas, ponchos.
Lo Miranda	De fibra animal, lana: mantas; de piedras: morteros.
Nancagua	De fibra vegetal, mimbre: canastos y muebles.
Pichilemu	De fibra animal, lana: ponchos.
Pueblo de Indios	De greda: cerámica utilitaria-doméstica.
Roma	De greda: cerámica utilitaria-doméstica.
San Fernando	De cuero: talabartería.
San Pedro de Alcántara	De fibra vegetal, paja de trigo: chupallas.
Santa Cruz	De cuero: talabartería; de metal, fierro: espuelas.

VII. Región, localidades y objetos de:

Catillo	De piedra, auque: ceniceros.
Curanipe	De conchas marinas: figuras antropo y zoomórficas; de fibra animal, lana: ponchos.
Curepto	De fibra animal, lana: frazadas, ponchos.
Curicó	De cuero: talabartería; de metal, fierro: espuelas, frenos.
Hualañé	De fibra animal, lana: frazadas, ponchos; de fibra vegetal, paja de chupalla: chupalla.

Licantén	De cuero: talabartería.
Limávida	De fibra vegetal, mimbre: canastos y muebles.
Linares	De cuero: talabartería; de madera: estribos.
Parral	De cuero: talabartería.
Pencahue	De fibra animal, lana: frazadas, ponchos.
Pilén	De greda: cerámica ornamental y utilitaria-doméstica.
Rari.	De fibra animal, crin, y de fibra sintética, ixcle: cestería miniaturista ornamental y utilitaria-doméstica.
Romeral	
San Javier	De fibra vegetal, mimbre: canastos, muebles.
Teno	De fibra vegetal, mimbre: canastos, muebles.
Vichuquén	De fibra animal, lana: frazadas; de fibra vegetal, paja de trigo: chupallas.
Villa Alegre	De fibra vegetal, mimbre: canastos, muebles.
Yerbas Buenas	De cuero: talabartería.

VIII. Región, localidades y objetos de:

Campón	De greda: cerámica ornamental y utilitaria-doméstica.
Cobquecura	De greda: cerámica utilitaria-doméstica.
Coihueco	De madera: miniaturas de carretas con o sin yuntas de bueyes.

Concepción	De asta de vacuno: cachos decorados, vasos.
Chillán	De cuero: talabartería.
Florida	De greda: cerámica ornamental y utilitaria-doméstica.
Hualqui	De fibra vegetal: coirón y chupón: cestería ornamental y utilitaria-doméstica.
Liucura	De fibra vegetal, paja de trigo: cestería ornamental y utilitaria-doméstica.
Minas del Prado	De fibra animal, lana: frazadas, mantas, ponchos.
Ninhue	De fibra vegetal, mimbre: canastos.
Quinchamalí	De greda: cerámica ornamental y utilitaria-doméstica.
San Carlos	De cuero: talabartería.

Esta síntesis geográfico-temática de la regionalización artesanal efectuada por Amelia Pérez, reducida a una selección hecha por el autor de este artículo, como ya se indicara, pone en evidencia el uso de determinadas materias primas de la plástica folklórica en la llamada zona central, y ratifica lo planteado por otros estudiosos anteriormente (Dannemann, 1975, Lagos). Pero también, y esto es muy importante para esta colaboración, lleva a confirmar que en esta zona, la cual abarca a siete regiones político-administrativas: la III, IV, V, VI, VII y VIII, se encuentran, con más

intensidad y expansión que en las otras ya mencionadas, centros artesanales en cuanto a núcleos territoriales culturales y sociales, cuyos miembros-artesanos tienen conciencia de constituir sectores con un grado de autonomía y con una necesidad de comercializar sus productos provistos de un sello local, como sucede con los objetos de combarbalita de Combarbalá, con la textilería de Chapilca, con los calabazos de Perejil, con la cerámica escultórica de Talagante, con los objetos de mimbre de Chimbarongo, con las figuras de conchas marinas de Curanipe, con la cestería de Liucura;

en circunstancias de que varios de estos centros artesanales poseen un mercado de comercialización en sus cercanías, como ocurre en la VII Región con la cerámica de Pilén, que se vende en la ciudad de Cauquenes, o con la cestería de Rari, que se compra en la localidad de Panimávida, y de que algunos hacen llegar las piezas que producen a instituciones como el Centro de Madres -CEMA Chile- principalmente a la galería artesanal que éste tiene en Santiago, con el propósito de conservar con cierta estabilidad un poder de compra.

Las materias primas que elaboran estos centros, ordenadas alfabéticamente por sus nombres, son las siguientes: asta de vacuno, calabazo -cucurbitácea-, carbón, conchas marinas, cuero, cuescos de frutas, fibras animales, fibras sintéticas, fibras vegetales, greda, madera, metal, piedra.

En relación con ellas se resumirá el quehacer de centros artesanales poseedores de una auténtica condición artesanal folklórica y de una específica representatividad local, con énfasis en sus productos y en el sentido que éstos tienen para las personas que los hacen.

Los objetos de asta de vacuno se hallan en muchos y diversas culturas del mundo, y en países latinoamericanos como Argentina, Colombia, México, su relevancia

funcional de recipientes para contener y consumir líquidos, se complementó con lujosos elementos ornamentales, en particular guarniciones de plata.

En Chile no se llegó a esta artesanía tan elegante, aunque hay algunos ejemplos de grandes cuernos de buey y de toro con sus bordes cubiertos por una especie de pulsera de aleación de plata y níquel, y con prolijos dibujos geométricos en su parte central, denominados guámparos. Pero los más comunes han sido los diferentes tipos de vasos de asta, los populares cachos para beber vino, que en el centro de Chile solían recibir el nombre de *chamboos*.

Hoy no es frecuente en la vida cotidiana darles ese uso a los cachos, el cual sí que se manifiesta en ofrecimiento de homenaje a autoridades en actos oficiales. En cambio, esa misma materia prima, pareciera que desde comienzos de este siglo, se utiliza para obtener figuras de aves, principalmente como una artesanía carcelaria de las más populosas ciudades del país. Así se la trabaja en Concepción, donde ha logrado una reconocida calidad plástica, que la embellece y dignifica, con una destreza y sensibilidad que han transformado la rigidez del asta en hermosas texturas de plumaje.

Por la cantidad de su producción de calabazos para el consumo de la infusión de la yerba mate, el pueblito

de Perejil, Comuna de Renca, Región Metropolitana, está a enorme distancia de los muy pocos centros de su género. En efecto, en sus mejores tiempos fueron no menos de veinte mil los calabazos que se cosecharon, se prepararon, se decoraron y se vendieron a distintas zonas del país, ostensiblemente en los lugares de celebración de las festividades religiosas de romería, desde Las Peñas, en Arica, hasta Cahuach en Chiloé.

Ahora las fértiles tierras de cultivo de Perejil están destinadas preferentemente a las flores, pero se mantiene en ese sector, ahora urbano, la artesanía que le diera justa fama, utilizándose, como ha sido tradicional, piezas de mediano o pequeño tamaño, como las descritas por Carlos Reed en su "Catálogo de la colección de objetos del folklore chileno del Museo de Etnología y Antropología", publicado el año 1927: "Con las variedades de frutos pequeños, no mayores de m. 0,10 de diámetro, se hacen "mates" para tomar la infusión de la "yerba mate"; con variedades de frutos de

mayor tamaño se hacen vasos para beber, para guardar semillas, para fermentar infusiones, etc... (p. 227). Y más adelante agrega que "En casi toda Sudamérica, y principalmente en el interior del Brasil, los naturales arreglan frutos de calabazos como objetos de adorno".

"En Chile, en la zona central, se hace también algo de esto. El Museo no tiene todavía sino un pequeño ejemplar, adornado con dibujos fitográficos pirograbados. Renca, provincia de Santiago.



Actualmente en Perejil el segundo tipo mencionado por Redd aparece de una manera excepcional, casi siempre a solicitud personal y directa de un interesado, pero si se conserva la técnica de *arreglar mates*, como dicen los propios artesanos, esto es decorar su superficie con motivos fitomórficos

distribuidos en campos a partir de la punta de referencia de la boca que se abre para introducir la bombilla, en un lugar determinado de la máxima circunferencia del objeto. Desde allí, usando la mano como un compás de

geometría, la cual maneja un delgado y corto cuchillo o un clavo que se acondiciona para ese fin, se practican las incisiones ornamentales señaladas, que se completan por medio de brasas de carbón, con la quema de acotados segmentos entre los dibujos incisos. El arreglo culmina con la frotación de un palo impregnado de una especie de barniz de nueces molidas, lo que proporciona un color dorado oscuro al mate, en cuyo proceso de decoración, por lo tanto, no se emplea el pirograbado.

Además de su significado específico como un producto artesanal de función utilitaria-ornamental, los calabazos de Perejil son los objetos de la plástica folklórica chilena más difundidos en todo el país.

El carbón de piedra constituye la materia prima de una artesanía que muestra, desde hace unos diez años, una creciente trayectoria de folklorización en términos del concepto de plástica folklórica formulado en el inicio de este artículo.

Su principal centro artesanal se encuentra en la ciudad de Lota, VIII Región, donde según las investigaciones del profesor de las universidades de Concepción y del Bío-Bío, Roberto Contreras, la temática más representativa y ya correspondiente a una tradición local de carácter comunitario, está compuesto por miniaturas de la

Virgen María, de mineros y de réplicas, también miniaturizadas, de lámparas mineras y del faro de Lota. ésta última tal vez en el futuro comparable, por su mensaje localista, con la ya famosa pieza artesanal de la torre de la iglesia de Toconao, II Región, construida en piedra volcánica.

La artesanía que utiliza conchas marinas se ha generalizado desde épocas remotas en muchísimas regiones marítimas del mundo. Quizás no halla litoral alguno que carezca de ella, en circunstancias de que el uso de estos materiales comenzaría como un juego para conseguir formas, movimientos y combinaciones de colores, hasta llegar a objetos del presente, entre los que sobresalen las figuras antropo y zoomórficas, seguidas en importancia para sus artesanos por las cajitas recubiertas por el mismo material.

Las investigaciones efectuadas en la zona denominada central para los propósitos de esta colaboración, comprueban la vigencia de centros de producción en todas las regiones. Entre otros, por sus sostenida actividad y conciencia de creatividad, se destacan el de Chañaral, III Región y el de Cocholhue, VIII Región. En éste, el año 1988, durante el desarrollo de un proyecto de la UNESCO, obtuve testimonios espirituales y físicos de la artesanía en referencia, con el apoyo de la Universidad del Bío-Bío y la

colaboración del ya citado profesor Contreras, testimonios que dejan en evidencia la relación existente entre la escuela básica del lugar y los hogares de varios de sus alumnos por medio de la práctica de trabajos en conchas marinas, ya que la primera orienta y estimula a los niños respecto de esa manualidad realizada por grupos familiares en sus casas, sin romper ni limitar las espontáneas inclinaciones sobre temáticas y técnicas que la tradición local ha seleccionado y aprobado en sucesivas etapas.

Las figuras de Cocholhue no alcanzan la meticulosidad ni el preciosismo de las construidas en San Antonio, V Región, o en Curanipe, VII Región, pero atraen por su expresiva sencillez, por el vigor de su elementalidad, que denotan la satisfacción anímica de sus artesanos de hacer objetos con una materia prima que les regala el mar, su mar, en esta caleta donde los niños -como escribiera el profesor Jaime Vergés- "no sólo encuentran un lugar de esparcimiento, para lo cual se bañan en el mar o andan en bote, sino además viven en contacto directo con el trabajo de sus padres: pescadores y recolectores de algas. Cada uno de ellos siente la caleta como su hábitat natural, les agrada vivir ahí; "Es como de uno, la gente te saluda, todos se conocen" (Vergés, p. 47).

Chile, desde la época de la conquista hispánica, ha tenido excelentes

cultores del oficio ecuestre, que fueron adquiriendo su afición y destreza a través del mestizaje hispano indígena, desde el robo de los caballos españoles hecho a Pedro de Valdivia por el aborigen Lautaro. Uno de los tipos de este oficio es el huaso cuya máxima expresión se encuentra en las Regiones VI y VII, en el corazón de la zona central (León Echaiz). Otros son el ovejero de Aysén y Magallanes, en el extremo sur, el arriero de las provincias del Choapa y Limari, en la IV Región, y el baqueano de las cordilleras de la Región Metropolitana. Para ellos y los demás, surgió y prosperó una multiforme y plurifuncional talabartería: monturas, riendas, lazos, maneas. La excelencia artesanal de las primeras en la práctica del deporte del rodeo chileno⁴ la ha demostrado en los últimos veinte años la familia Isla en Chillán, VIII Región. Ningún *terno* de riendas -cabezada, riendas propiamente tales y *chicotera*- como los de factura torcida-trenzada de la familia Peralta, de Llanquay, Melipilla, Región Metropolitana, y tal vez los mejores lazos trenzados, los más resistentes y bonitos se hacen en la Comuna de Las Cabras, VI Región o en la localidad de Villa Prat, VII Región.

⁴ El más representativo de los deportes ecuestres nacionales, que consiste en atajar un novillo en el punto preciso de un espacio con forma de medialuna, mediante la acción de dos jinetes.

Una sobresaliente ejemplificación del uso artesanal de fibras animales y sintéticas la proporcionan hoy las miniaturas del crin y de ixtle de la localidad de Rari, VII Región. Según Tomás Lago, su tipología principal se halla en la delicadeza de las fibras básicas con que se elaboran las figuraciones decorativas; canastillos cilíndricos, marcadores de libros, pulseras, anillos, prendedores, flores ángeles, collares, cestillo, relojeros, cepillos, bomboneros, ostentan los más vivos colores en sus más delicadas hechuras”.

Añade este investigador que “al principio, a fines del siglo pasado, fueron hechas con raicillas de álamo recogidas en los canales de riego, junto con crines de bueyes o caballos, hasta que cerca de 1917 se mejoraron con la importación de una fibra sacada del interior de una hoja cactácea, mexicana del norte, llamada ixtle de lechuguilla. Esto es algo muy liviano y fluido, fácil de teñir, que se vendía por entonces en las tiendas de Santiago y que una profesora de la época hizo llegar a Panimávida’. (p. 52). (Según información verbal de Carlos S. Reed).

A esta temática indicada por Lago deben sumarse otras piezas de mucha acogida actual, como son las brujas voladoras sobre escobas y las mariposas, que con las anteriores ratifican la fuerte vigencia de esta clase de cestería.

Pero si de fibras animales se trata, en particular de la lana de oveja, sin duda que el artículo de vestir más lujoso que hoy se teje en Chile a telar es el chamanto, con forma básica de poncho, aunque más corto que éste, caracterizado por ser reversible y tener una decoración policroma distribuida geoméricamente en campos. Sus elementos ornamentales más tradicionales son la espiga de trigo, la herradura y el racimo de uvas, y sus centros de producción más prestigiados se hallan en las localidades de Doñihue y Lo Miranda, en la VI Región.

A su vez, la artesanía de las fibras vegetales presenta una gama de materias primas que va desde el mimbre -*Salix viminalis*-, hasta la paja de arroz, de teatina -*Avena hirsuta*- y de trigo, y al coirón -*Andropogon argenteus*-; al chupón -*Greigia sphacelata*-, al boqui -*Echites chilensis*-, a la pita -*Agave americana*-, al quiscal -*Eryngium paniculatum*-.

En la denominada zona central, la cestería de coirón y chupón de la localidad de Hualqui, VIII Región, ha adquirido una aceptación que va mucho más allá de ese lugar y del territorio regional, para cumplir funciones ornamentales y/o utilitarias domésticas de todo Chile y hasta en países limítrofes.

En 1971, en su libro Arte Popular chileno (p. 49) Tomás Lago, afirmaba refiriéndose a esta cestería y a su

localidad de producción: "Podemos agregar que esta manufactura es importante en su relación hereditaria con la cultura indígena. Vivía en esa tierra antiguamente una población araucana ubicada en las faldas de pequeñas colinas próximas al río Bío-Bío. Absorbidos y dominados por los conquistadores en la lucha invasora, hoy habita allí gente del más legítimo criollismo nacional, familias cuyos miembros trabajan en la agricultura local, o en el comercio y la industria de la vecina ciudad de Concepción".

"Hay que establecer aquí que Hualqui por esta ubicación es un pequeño centro comercial a su manera, una villa de las más productoras dentro del arte popular chileno".

Ya a su mayor elogio, asevera que es "la más atrayente cestería actual de un viejo origen. ¿Las formas de los objetos? costureros, cestillos ovalados o esféricos, paneras, fuentes con tapas de cobertizos, formas indígenas conservadas -jarros y balai (éste, un cesto platiforme para aventar la paja de los cereales, como la alita de Chiloé) con rigurosas envolturas blanquizas ajustadas cuidadosamente, lisas o anuladas".

Todas estas formas se hacen hasta ahora, con la vieja técnica de la aduja o espiral, con la que se maneja el cordoncillo de coirón envuelto en el flexible ñocha, distribuyéndose con regularidad sobre tramos de ese

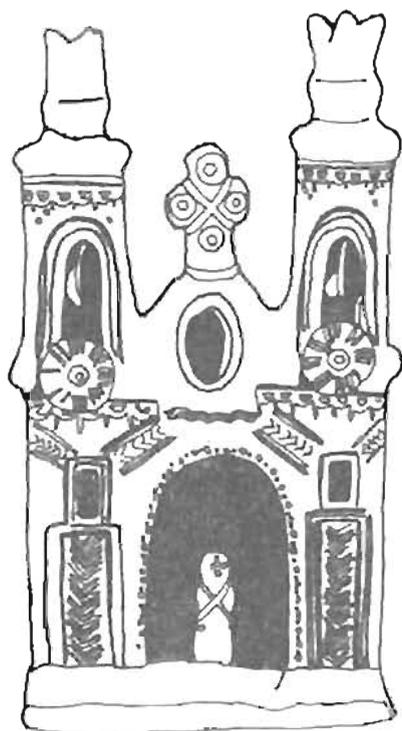
material puesto visualmente en movimiento, colores alternados, por lo común rojo y verde, obtenidos mediante anilinas comerciales.

La primera de estas formas mencionadas por Lagó alcanzó un nivel de suntuosidad en los últimos veinte a veinticinco años, con el costurero de tres o cuatro pisos, cuya mejor artesana ha sido Raquel Alvarez, fallecida en 1991, y que consiste en una superposición de cestos ascendentemente de tamaño mayor a menor, encajados entre sí, el más alto de los cuales tiene una tapa.

Otro centro muy representativo de esta zona es el de las chupallas de Licantén, VII Región, cuyas propias artesanas llaman paja de chupalla a la materia prima que utilizan, porque para ellas es la paja por excelencia que puede ocuparse en la confección de esa clase de sombreros.

La peculiaridad de estas chupallas, única hoy en todo Chile, es que el recorrido completo de la trenza de paja está sujeto, amarrado, por una fina hebra de ese material, obviamente elaborado por las mismas artesanas, a diferencia del hilo comercial con que se cosen las chupallas de todos los otros lugares de su producción en el país.

De los numerosos centros artesanales de cerámica de la que ha denominado zona central, donde existen algunos tan renombrados como el de



Quinchamalí, VIII Región, este artículo se limitará a destacar brevemente la significación histórico-cultural de la artesanía de la greda de El Copao, Pichilemu, VI Región.

Los antecedentes arqueológicos y etno-históricos que el autor de este artículo ha reunido sobre esta localidad y sus habitantes prehispánicos, así como las informaciones obtenidas acerca de su proceso social a partir de la conquista española hasta el presente, ponen de manifiesto la continuidad de la alfarería, que, pese a los cambios de sus formas y funciones causados por la forzosa

aculturación que sufriera este microsistema indígena al ser incorporado paulatinamente a un macrosistema occidental, ha defendido hasta ahora su identidad, como se nota en los pequeños pájaros que vuelan de las manos de las mujeres artesanas de El Copao, con una simple y pura forma que en el lenguaje de la greda nos habla de la realidad del mestizaje.

Si se buscara la máxima manualidad folklórica de Chile, en su completo sentido, concerniente a la madera, incuestionablemente se la encontraría en la labor del eximio maestro Segundo Rigüero, en la ciudad de Santiago, que entre otras contadas excepciones, constituye él solo un centro artesanal de estribos, que concentra y recrea la magnífica escuela de estribería de Linares en su época de auge de cincuenta años atrás.

Únicamente la madera de quillay -*Quillaja saponaria*- es la que utiliza este tallador admirable, quien la trae de la cordillera del Cajón del Maipo, la corta con su sierra eléctrica y la convierte en piezas de oficio ecuestre de una firmeza y de una textura extraordinarias.

Así también, hoy como único miembro de un centro artesanal de organización familiar, está, en Malloco, Región Metropolitana, José Fariás, el más talentoso y experto artesano de espuelas, frenas y frenos

para caballos, depositario de una tradición local que tuviera valiosos influjos iniciales jesuíticos

La artesanía dedicada a la piedra posee su más legítima expresión folklórica en los morteros con *mano* del mismo material, de amplio uso doméstico en todo Chile para preparar condimentos. Sus más connotados centros tradicionales de construcción se hallan en sectores urbanos de Ovalle, IV Región; en el pueblo de Lo Miranda, VI Región; en la ciudad de Cauquenes, VII Región, y en lugares urbanos y rurales de la

Provincia de Concepción, VIII Región, donde también se pueden encontrar miniaturas de parejas de gallos en posición de combate, hechas en cuecos de duraznos.

Entre las piedras semipreciosas, la denominada combarbalita, que se trabaja en la ciudad de Combarbalá, IV Región, por pequeños grupos de artesanos, a menudo familiares, es la que con más claridad aparece como materia prima de una artesanía con tendencia a la condición folklórica, específicamente a través de figuras de aves, siendo la más popular de todas la que representa a la perdiz.

BIBLIOGRAFÍA

- CONTRERAS, ROBERTO. "La artesanía folklórica en la provincia de Concepción", *Revista IADAP*, No. 10, 1988, pp. 27-30.
- DANNEMANN, MANUEL. "Artesanía chilena", Santiago, Ed. Gabriela Mistral, 1975.
- DANNEMANN, MANUEL. "La actual investigación de la llamada artesanía tradicional y una formulación teórica sobre esta materia". *Revista IADAP*, No. 10, 1988, pp. 33-38.
- LAGO, TOMAS. "Arte popular chileno", Santiago, Ed. Universitaria, 1971.
- LEON ECHAIZ, RENE. "Interpretación histórica del huaso chileno", Santiago, Ed. Universitaria, 1955.
- PEREZ, AMELIA. "Artesanías rurales por regiones". Serie Desarrollo Rural. Boletín No. 13. Departamento de Desarrollo Rural, Facultad de Agronomía de la Universidad de Chile, 1978, pp. 1-38.
- REED, CARLOS. "Catálogo de la colección de objetos del folklóre chileno existentes en el Museo de Etnología y Antropología de Chile", Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología de Chile, tomo IV, Nos. 3 y 4, 1927, pp. 173-271.
- VERGES, JAIME. "Reflexiones en torno al proyecto UNESCO sobre cultura y educación básica en Chile", En: *Antropología y educación* (Dannemann, Manuel, editor), Santiago, Fundación de Investigaciones Educativas Educare, Taller de Reproducciones Gráficas Instituto Profesional Educare, 1989, pp. 47-56.

MEDIO AMBIENTE ECOLOGIA Y CULTURA POPULAR

Isabel Aretz

La proposición de las autoridades del IADAP de que escribiera un artículo sobre el tema del título resulta novedosa, porque generalmente la cultura popular se relaciona con la música de las urbes o con las danzas folklóricas y pseudo folklóricas que se presenten en teatro o espectáculos regionales, o bien se consideran las artesanías, aborígenes, folklóricas y contemporáneas, mezcladas muchas veces con manualidades y piezas fabricadas en serie, producto de la pequeña industria. Pero muy pocas veces se habla de la cultura del pueblo, de su propia cultura, y mucho menos de la relación del medio ambiente y la ecología, ya que ésta corresponde a un tipo especial de poblador, que vive fuera del mundo ruidoso y extenuante de las urbes.

Por nuestra parte, y antes de abordar el tema, debemos establecer a qué clase de cultura popular vamos a referirnos, en razón de que todos nosotros -gentes de ciudad- vivimos inmersos en la cultura popularizada por todos los medios de difusión que tiende a unificarnos.

En la actualidad, sociólogos foráneos han impuesto el rótulo de **cultura popular**, porque es "más abarcante" dicen, y no distingue la cultura propia, heredada y experimentada, de la cultura standarizada, difundida y aceptada por los pobladores de nuestras ciudades. Los sociólogos a que me refiero, nunca se han dedicado al estudio serio de la cultura de los hombres que viven en contacto con la naturaleza, los que poseen un aprendizaje tradicional, que los faculta para vivir en lugares en los que no se aplican las enseñanzas que

se imparten en las escuelas gubernamentales desde los primeros años, y mucho menos en las escuelas técnicas, que preparan al hombre para los oficios mecanizados.

La cultura popular, a la que se refiere el IADAP, en razón de que se relaciona con el medio ambiente y la ecología, es sin duda la cultura tradicional, que nosotros denominamos aborígen cuando pertenece a las poblaciones prehispánicas o la que es propia del pueblo, que el inglés William John Thoms denominó en 1846 **folk**, para distinguirlo del **people** o pueblo común, y llamó **lore** a su saber tradicional, estampando la palabra **folklore** que hoy se usa en todo el mundo.

Este término **folklore** se ha impuesto y universalizado durante este siglo precisamente, para reemplazo del término **popular**, sobre todo para la música, en razón de que, desde principios de siglo, con el invento de la grabación, cobró auge el comercio del disco, y con él las composiciones del género popular que se inspiran tanto en la música tradicional de los países como en la que les llega, que corresponde a modas bailables y también del canto.

Lo folklórico es pues dentro de la cultura popular, aquello que tiene raíces y nos identifica, y como tal merece reconocerse y desarrollarse como bien propio. **El folklore pertenece en consecuencia al hombre de la tierra, en tanto la cultura popular es propia del hombre de las calles.**

Se produce así una antítesis campo-ciudad, ya que es indudable que el medio ambiente y la ecología condicionan la cultura en tanto el hombre vive estrechamente conectado con su entorno. Tierra adentro, el campesino criollo, lo mismo que el aborígen, dependen de su ligazón con el medio ambiente y de los conocimientos adquiridos a través de la cadena de la tradición y complementados con la práctica cotidiana. Sus conocimientos empíricos sobre la naturaleza, los animales y el tiempo, les permiten vivir en armonía y ser perfectamente felices en contacto con su entorno y sus semejantes. Su calendario abarca la preparación de la tierra, la siembra y la cosecha, el cuidado de las plantas, de los animales, el mantenimiento de la casa construida a "mano vuelta", con su reposición del techo -sobre todo si es de palma-, a todo lo que se agrega la búsqueda del agua, de la leña para la cocina, de las hierbas medicinales, y otros tantos elementos naturales, que condicionan la vida lejos de las urbes; las artesanías con el tejido de cestas para la recolección de frutos, de chinchorros y hamacas para el descanso y el sueño, de sombreros para protegerse del sol, de ruanas para el frío y la lluvia, la hechura de cerámica para la cocción de los alimentos, para la conservación del agua potable y el uso de la comida; de utensilios de madera para la cocina, el hogar y el trabajo; y cuando se tiene el don del arte espontáneo, hasta la talla del santo para su devoción.

Luego entramos en el campo de lo intangible, que abarca tanto el folklore social como el espiritual. El "hombre-tierra" cultiva su espíritu con la oralidad de la prosa y el verso, del canto y de la ejecución instrumental, realizados por puro deleite en el que tiene cabida el baile, y más a menudo por devoción particular (en Venezuela): La Semana Mayor, La Cruz de Mayo, la Fiesta del Santo -de uno especial según el Patrón local-, la Navidad con sus múltiples celebraciones: El Paseo del Niño por los campos, la hechura del Pesebre, el canto de aguinaldos, la paradura del Niño, la pérdida y búsqueda de los santos inocentes, la quema del año viejo, la bajada de los reyes y finalmente la Candelaria, al menos en lugares de los Andes de Venezuela. Viene luego el carnaval, mucho menos festejado en este país, fiesta que reviste gran importancia en los países andinos.

Para todas estas fiestas, el campesino suele bajar con su familia al pueblo más cercano, vestido con sus mejores galas, rompiendo la rutina de la dura faena diaria que no permite 'feriados' ni "puentes" como son usuales en las grandes ciudades.

En lo que respecta a la vida social, ésta está también condicionada por las necesidades que crea la vida aislada, no favorecida por las leyes que pueden regir al hombre ciudadano. Un nexo común de carácter familiar lo constituye el



compadrazgo, relación social que sanciona la tradición de España y de América, y que brinda protección a un niño, si llegaran a faltarle los padres, ofrece ayuda a una pareja al construir su casa, al preparar un conuco, al pagar una promesa, etc. La existencia de cofradías, pertenece también a este capítulo de ayudas, en tanto las hermandades brindan auxilio en casos de necesidad como asistencia en caso de muerte. Las cofradías son también las encargadas de conmemorar determinadas fiestas del santoral local, ocupándose de vestir al santo, de ensayar a los músicos, cuidar del vestuario para los bailes especiales, supervisar el desarrollo de la fiesta y mantener el orden.

Los juegos constituyen un pasatiempo para grandes y chicos. Entre los niños, muchos de ellos corresponden a determinadas épocas del año y se relacionan con ciertos fenómenos atmosféricos. Así, los papagayos o barriletes que se vuelan en épocas de vientos.

En todo este largo vivir, el **folk** establece válidas relaciones con el medio ambiente y con los astros. En su contacto con la naturaleza, aprende a distribuir el tiempo y a conocer las épocas y las horas mejores para realizar determinadas actividades: horas de trabajo, de las comidas, del descanso y del sueño. Conoce la hora por la situación del sol en el firmamento, o por las sombras que produce durante su rotación. Interpreta las facas de la luna, porque por ellas lleva cuenta del tiempo que transcurre, y además - como me dijeron una vez-, "porque la luna tiene un misterio que permite cortar palos secos en menguante", mientras que "en creciente los palos sueltan agua". El campesino capta señales de los animales, que avisan sobre determinados fenómenos atmosféricos. Así la lista de sus conocimientos sobre su medio ambiente es infinita y ella nos ilustra muchas veces hasta que punto su experiencia es válida. Así, por ejemplo, cuando advierten a un ingeniero que va a fabricar un puente, hasta donde pueden llegar a subir las aguas de un río en caso de grandes crecientes.

Volviendo al asunto de nuestro título, creo que aún no se ha realizado en los países de Latinoamérica un estudio a fondo de la ecología en relación con las diferentes culturas, y, en consecuencia, tampoco ha podido considerarse por ejemplo, ciertas necesidades del hombre que habita en campos y selvas. Sobre todo de nuestros aborígenes, que en muchos casos, desde tiempos inmemoriales, han rotado cada veinte años para permitir que la naturaleza se recupere y que los animales se multipliquen. Tampoco no siempre se ha considerado entre nuestras autoridades la necesidad de propiciar ciertas siembras, para que no se agote la materia prima que el hombre requiere para fabricar sus artesanías. O de impulsar la cría de animales, como las ovejas, que proveen la lana requerida para los tejidos. (Esto al menos en Venezuela).

En síntesis: Consideramos que una buena política de los gobiernos regionales puede contribuir a que el hombre se arraigue mejor a su tierra, con la satisfacción de sus necesidades más perentorias, y que logre así una vida plena. Este será entonces siempre "el hombre de la tierra", antítesis necesaria de nosotros los hombres y mujeres de las ciudades; antítesis entre folklore y cultura popular...

HISTORIA DE UNAS KISWARAS

Javier Reyes

Comisión Episcopal de Educación
CETHA - Qorpa

Todo comenzó a inicios de los años 70, en la región de Tiwanaku (célebre por sus ruinas arqueológicas).

En ese tiempo, un grupo de jóvenes aymaras de esa región altiplánica de Bolivia, empezaron a organizarse. Se autodenominaban Promotores Culturales.

Les unía un ideal, en ese momento, todavía difuso:

¿Cómo convertirse en promotores de su propia cultura, lengua y educación?. Es decir, ¿cómo redinamizar sus raíces milenarias?



Lentamente se pusieron en marcha. Alfabetizaban, daban cursillos en las comunidades, convocaban a reuniones, daban charlas, promovían pequeñas acciones productivas, etc.

También empezaron a plantar arbolitos. Sobre todo, una especie nativa, hija del Altiplano, llamada la Kiswara.

Preparaban pequeñas almacigueras, las cuidaban y cuando las plantulitas llegaban a unos 20 cm., entonces las llevaban a los grupos comunales (con ocasión de la clausura de la alfabetización y de los cursillos), y los entregaban a cada uno de los neoalfabetizados, como premio y como símbolo de que había comenzado una nueva época para ellos y para su pueblo.

Por eso, hoy día la gente, cuando ve uno de esos árboles, los llama "las Kiswaras de la Alfabetización".

Pero la historia continúa.

El caminar de estos promotores inspiró varias acciones educativas innovadoras. Una de ellas se denominó los CETHAS (Centros de Educación Técnica Humanística y Agropecuaria).

El hecho es que el primer CETHA nació en 1978 en una región aledaña llamada Qorpa de Machaga.

Entonces, los Promotores Culturales, viendo que ese tipo de unidades educativas constituía un paso más a favor de sus ideales, decidieron enviar un pequeño regalo al CETHA Qorpa: 200 kiswaras.

Con el pasar del tiempo, ellas crecieron. Ahora ya miden más de dos metros y su silueta verde ya es parte de la identidad del CETHA.

En 1986, nació otra experiencia educativa: el Centro de Formación de Educadores Comunitarios Aymaras "Avelino Siñani". Como ya lo dice, es una instancia que busca formar un tipo de educadores de extracción campesina e indígena, que sirve en las tareas educativas comunitarias, que no son escolares.

Esta vez fueron los del CETHA los que quisieron hacer un regalito a este nuevo centro que también perseguía el ideal de los Promotores Culturales.

Así fue que, en los meses de invierno, se pusieron a recolectar las diminutas semillas de aquellas kiswaras que les habían regalado los de Tiwanaku, y se las dieron a los "Avelinos".

Continuó pasando el tiempo y de esas semillas fueron brotando centenares y luego millares de kiswaritas.

Hacia 1990, lograron construir un invernadero grande. En él, trabajan los avelinos: almacigando, repicando, embolsando y trasladándolos a la semisombra.

Y ahora sucede que, cuantas veces se clausura algún cursillo, algún curso mayor o incluso en las grandes fiestas de Promoción de los estudiantes, la costumbre (al igual que en los tiempos de Tiwanaku), es de dar un par de arbolitos a los promocionados, diciéndoles: "Naciste en un Altiplano sin árboles, ojalá dejes a tus hijos un Altiplano verde".

MUNICIPIO VERDE

Gabriel Saldarriaga Mira
Director del Centro de Trabajo
de Cultura Popular
del Carmen de Viboral

*H*ace más de 20 años el Instituto Nacional de los Recursos Naturales Renovables y del Ambiente, **Inderena**, entidad oficial adscrita al Ministerio de Agricultura de la República de Colombia, ha sido encargado de la conservación, manejo, protección y fomento del patrimonio natural del país.

Desde 1986 la administración del Instituto viene adelantando la política denominada **Municipio Verde**, cuya propuesta básica es pasar de la denuncia ambiental a la realización de acciones ecológicas comunitarias.

Municipio Verde es una campaña a nivel nacional ejecutada por las autoridades locales, encabezadas por el alcalde y la comunidad organizada, con el objetivo de aplicar las nuevas facultades atribuidas a las células municipales para realizar acciones concretas tendientes al manejo y

protección de la naturaleza. Es, al mismo tiempo, una gran campaña cívica de educación y acción ambiental orientada a que los diferentes sectores de la población entiendan la importancia de los recursos naturales renovables en el logro de su bienestar y en el de las generaciones futuras y se decidan a participar en su cuidado y manejo, como una proyección del poder de gestión que les ha otorgado el proceso de descentralización administrativa.

La campaña **Municipio Verde** se concreta mediante la iniciativa y dirección del alcalde, autoridades locales y participación comunitaria.

Es muy fácil adquirir la categoría de **Municipio Verde**. Cualquier población puede optar a este honor si cumple con estos tres requisitos:

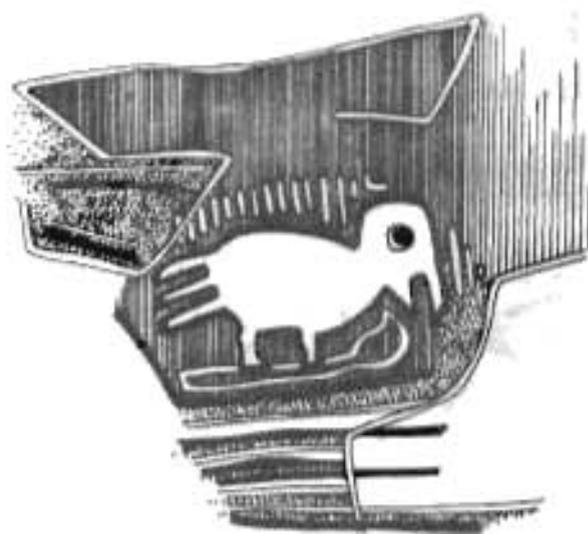
1. Contar con un Cabildo Verde o una organización ecológica similar.

Los Cabildos Verdes son organizaciones de representación popular impulsados por el Inderena para lograr la participación activa de la comunidad con el fin de conjugar esfuerzos e intereses en la defensa de la naturaleza en el ámbito municipal. Para que cumplan efectivamente su función han sido dotados de unos Estatutos que contemplan su modo de organización, objetivos, campos de acción, componentes, etc. Igualmente, cada Cabildo Verde organizado y

activo adquiere su personería jurídica para facilitar su labor en cuanto a contrataciones, manejo de presupuesto, ejecución de obras, entre otras.

2. Invertir al menos el 1% del presupuesto municipal en acciones ambientales.
3. Realizar una obra concreta de protección de los recursos naturales renovables.

Para tal efecto, es importante determinar prioridades y planes de acción en conjunto con los Cabildos Verdes, grupos ecológicos, juntas administradoras locales y demás organizaciones comunitarias que quieran participar.



Una vez verificado el cumplimiento de los anteriores requisitos, se le otorgará a la localidad la categoría de **"Municipio Verde"** mediante resolución del Inderena y se le hará entrega de un distintivo que lo acredite como tal, en un acto especial presidido por el gerente general del Instituto.

¿POR QUE LA CAMPAÑA MUNICIPIO VERDE?

- Porque del 80% de los acueductos municipales presenta problemas de contaminación.
- Porque cada día muere una quebrada en algún municipio del



país, sin que nadie se percate o haga algo por salvarla.

- Porque la deforestación en nuestro país alcanza la cifra de 850.000 hectáreas anuales, afectando cuencas y Microcuencas.
- Porque el 90% de las basuras y desperdicios generados en los municipios son arrojados en los ríos, cuyas aguas posteriormente deben ser utilizadas para el consumo humano.
- Porque aproximadamente 100.000 personas dependen directa e indirectamente de la actividad pesquera artesanal. Y los ríos, ciénagas, lagos, lagunas y mares se ven seriamente amenazados por desecación, contaminación indiscriminada y explotación inadecuada del recurso pesquero, afectando social y ambientalmente vastas regiones del país.
- Porque de la fauna mayor colombiana, 108 especies se encuentran en vía de extinción.
- Porque después de Brasil e Indonesia, Colombia ocupa el tercer lugar dentro de los países que arrojan a la atmósfera planetaria mayores cantidades de carbón neto, con 123 millones de toneladas anuales, por quemas de bosques, además de otras formas de contaminación atmosférica.

AGONIA DEL ZARATI

Olmedo Domingo O.



Río Zarati. Churuquita Grande

Calor y bochorno

Según los ancianos de esta cuatro veces centenaria población de Penonomé nunca había habido un verano tan caliente como el de 1993.

Y, en realidad, así lo fue. La familia Liao González-Ponce, quien registró temperaturas de este candente verano ha señalado que, en ocasiones, la temperatura ambiental, subía hasta 35° C., dentro de la casa y a 46° C., fuera de ella, en el solar o la calle.

Para Penonomé, situado en la cercanía de la cordillera montañosa y semicircundada por el río Zaratí y acostumbrada a vivir en clima benigno y fresco, este bochorno climático le era raro y sorprendente.

La ardiente temperatura que sofocó no sólo el sector urbano, sino que se extendió a las áreas rurales, ha impactado a una población distritorial que asciende a 61.044 habitantes.

Poca agua potable

Las 2.731 casas servidas con agua potable sufren, además del calor sofocante, de un deterioro notable en el servicio de agua potable.

El viejo acueducto con sus 13 pozos en funcionamiento no proporciona el agua que necesitan las 9.462

personas que, diariamente, utilizan el vital líquido.

La ansiada espera se prolonga hasta las horas de la noche, cuando se recoge en vasijas, como en los tiempos de antaño. El tanque de agua es un peligroso adorno metálico en Penonomé.

El problema del suministro de agua es grave y agudo en esta cabecera de provincia, que como Ciudad de Servicio, crece en población y en territorio urbano ocupado.

Se arguye, a veces y no a hechos, que necesitamos una Planta Potabilizadora como las actualmente inauguradas para Aguadulce, Pocrí y en La Pintada.

Es cierto que pronto ha de inaugurarse un reservorio de agua con capacidad de 200.000 galones, alimentado por 4 perforaciones -pozos- en la base del cerro "Los Pavos" en cuya cima se ha construido un tanque de cemento armado por valor de B/. 109.000 balboas. Los penonomeños sitibundos esperan, con ansiedad, este acontecimiento.

Para muchos pobladores orilleros del río Zaratí, éste "se está secando". Esta afirmación generalizada se debe al bajo caudal de agua que recorre en sus cauces pedregosos.

Estas imágenes desoladoras se observan a través de los 54

kilómetros del recorrido de este río legendario que nace en las montañas que rodean El Valle de Antón y desemboca en el Coclé del Sur. Testimonios visibles en las comunidades campesinas de Loma Grande, Oajaca, Caimito, Churuquita Grande, Churuquita Chiquita, Sonadora, Penonomé y Coclé, dan respuesta real a la situación del Zaratí milenario, el cual fue, por su hondura y torrente, la vía acuática que transportaba materiales de la construcción colonial y alimentos de la serranía a Penonomé.

En efecto, las de ayer corrientes fuertes y bullentes del Zaratí en la Angostura y en los Boquerones Arriba aparecen hoy mansas, angostas, silenciosas y tristes, presagio de un agotamiento que la dejará sin vida. Hasta en el "Salto de las Sardinias" éstas no aparecen en tiempo de desove.

Estas manifestaciones del río en agonía preocupa a los pueblos rurales y urbanos que, por siglos han estado en goce y utilidad de sus aguas cristalinas y puras.

Lo cierto es que los "ojos de agua" y los afluentes del Zaratí no lo suplen de agua en los largos meses veraniegos. La resequedad y el caldeoado sol, los ha convertido en trayectos largos de cantos rodados a manera de los caminos de los indios precolombinos.



Río Zaratí. Boquerones abajo

Esta foto de afluente del río Zaratí contribuye también a crear desasosiego, sobre todo, en esta larga estación seca que tiene a los penonomeños con calor y sin agua.

No obstante ante estos prejuicios, convendría que la Oficina de Hidrología del Departamento de Hidrometeorología del Instituto de Recursos Hidráulicos y Electrificación informara sobre las lecturas periódicas de los niveles del agua, en nuestro caso del río Zaratí. Este aforo-medición del caudal de un río o corriente que realiza el IRHE en los principales ríos del país nos daría cuenta científica si todo está normal o si existe una "sequía hidrológica" para tomar las medidas pertinentes;

sobre todo, cuando en Penonomé se habla de una Planta Potabilizadora como solución de agua potable duradera.

El acceso al agua potable también podría abastecerse de aguas subterráneas, estudio que existe en la amplia documentación que se registra en el "inventario de agua", documento pormenorizado realizado en el período presidencial de Don Roberto F. Chiari.



Río Zaratí. La Angostura

Por el momento en 1993 continúan las quemas indiscriminadas; la deforestación inatajable que llega a las riberas y cuenca de los ríos; la explotación de las arenas, piedras y cascajo de las vías acuáticas es inmisericorde para los ríos y quebradas; actividades criminales

que contribuyen a destruir el río Zaratí.

Hay, por tanto, preocupación y miedo y Penonomé no puede quedarse sordo, mudo y ciego a este porvenir incierto de quedarse sin el líquido natural que da la vida.

Nuestro pueblo, tan amante a la paz, a la libertad y a la cultura, no puede quedarse estático ante un terrible mal que se avecina.

Todo lo que se ve y palpa en Penonomé es producto del esfuerzo colectivo de esta progresista ciudad. Desde la construcción de su antigua Iglesia y Casa de Gobierno hasta todas las construcciones de servicio público constituyen las imágenes del trabajo comunitario de los penonomeños. El nuevo acueducto no será la excepción.

No debemos dejar morir al Zaratí ni tampoco dejarnos morir de calor y sed. Iniciemos la tarea. Reavivemos nuestros recursos naturales, no en una forma cosmética como nuestro Balneario "Las Mendozas", en tiempo carnavalesco, sino profunda y duradera.

ECOLOGIA Y MEDIO AMBIENTE EN TIWANAKU



Foto N° 1 Espalda del monolito "Ponce"

Roberto Millán Bueno
 Coordinador del Taller Andino
 de Arte Popular - UMSA - IADAP
 Tiwanaku

Referirse a la **Ecología** de la región de Tiwanaku, capital milenaria de una fabulosa civilización que se encuentra en el corazón de sudamérica es abundar en datos y pruebas de que su población, aparte de rendir culto al sol y la luna cuidaban como en ninguna otra cultura de la tierra, la fauna, el cultivo y el clima mismo.

La creencia ancestral de la población nativa en la "Pachamama" (Madre Tierra), hace que todos tengan respeto superlativo por la tierra que

pisan y los productos que de ella surgen por el trabajo cotidiano, contribuye enormemente a la conservación de la ecología y medio ambiente.

Tiwanaku está a 3.829 metros sobre el nivel del mar. A los 16°33'26" Latitud Sur y 68°48'6" al Oeste de Greenwich.

Se encuentra en la Provincia Ingavi del Departamento de La Paz, a 72 kms. de su capital, la ciudad de La Paz.

La temperatura media en verano (diciembre a marzo), es de 12°C a 20°C a mediodía y 0°C durante la noche.

En invierno (junio a septiembre), 8°C a mediodía y 5°C bajo cero durante el amanecer.

Considerando que Tiwanaku desde hace mas de 30.000 años está situado en la misma altura con respecto al nivel del mar y muy cerca del Lago Titicaca (actualmente a solo 20 Kms.), su población conserva una serie de características y costumbres ancestrales que denotan su gran apego a la naturaleza y en su gran mayoría no

desean cambiar sus hábitos por otros de la actual civilización.

Entre las ruinas de Tiwanaku se encuentra el monolito "Ponce" (foto 1) donde está grabado un Calendario Agrario con los periodos de siembra y cosecha ligados al movimiento de la tierra con respecto al sol y la luna.

Los ángulos del Norte y Sur del Templo de Kalasasaya determinan con precisión matemática los equinoccios y solsticios.

No conformes con la sabiduría sobre astronomía y posiblemente mediante grandes pedrones cuadrados que descansaban en las ruinas del sector de Pumapunku y que otrora estaban forrados con láminas pulidas de plata (foto 2) y la utilización de otras

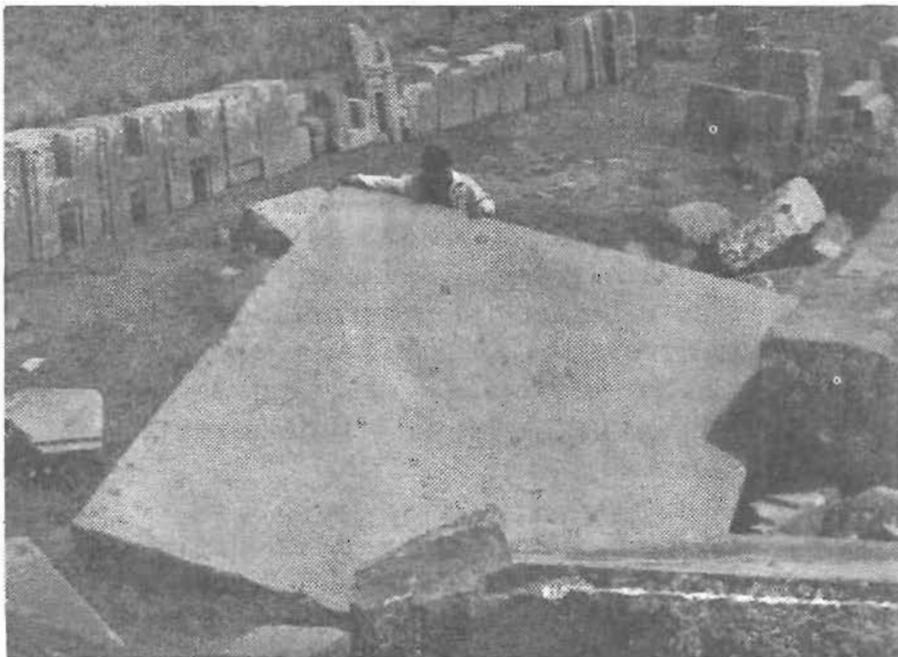


Foto N° 2 Piedra que estuvo forrada con plata



Foto Nº 3 La cuarta piedra es magnética

enormes moles de piedra magnética (foto 3) y que, actualmente vuelven loca a cualesquier clase de brújula, controlaban el tiempo atmosférico, provocando lluvias con el cambio magnético de los iones del oxígeno e hidrógeno, así como podían evitar las heladas en épocas frías.

Tal vez conocían la ingeniería genética -según los grabados en el frontis de la Puerta del Sol- (foto 4), determinando los períodos de gestación y nacimiento del ser humano con más precisión que los actuales métodos sofisticados y no se descarta la posibilidad de que los actos de reproducción humana hayan sido debidamente programados y controlados de acuerdo a las cuatro estaciones del año, los movimientos lunares y de otros planetas.

La ingeniería agronómica desarrollada por los tiwanacotas fue de las más avanzadas del mundo. Fabricaban terrenos en forma de terraplenes con un sistema de riego subterráneo que

generaban productos alimenticios como la papa, oca, quinua y otros en proporciones geométricas.

Una hectárea de cultivo en terreno normal produce de 2.000 a 2.500 kilogramos de papas, pero en los "Sukakollos" se puede producir hasta 20.000 kilogramos por hectárea.

La tecnología tiwanacota del "sukakollo" encontrada en las orillas del Lago Titicaca tiene la forma y disposición que describe la figura 1.

En el sector NE de la población de Tiwanaku, el Instituto Nacional de Arqueología con la cooperación del Gobierno de Holanda han tratado en 1990 de imitar los sukakollos encontrados. Dichos trabajos fueron de diferente manera (figura 2) y los resultados, después de sufrir la primera helada, han sido un completo fracaso.

El segundo año, la Municipalidad del pueblo ha hecho sembrar cebada para forraje de animales, siendo que la



Foto Nº 4 Detalle de friso en la Puerta del Sol



Foto N° 5 Sukakollos con yerba silvestre

cebada se puede sembrar en cualquier sitio aún en aquellos proclives a las heladas.

A la fecha dichos sukakollos están destruyéndose por la apatía de quienes deberían estar al cuidado de los mismos como demuestra en las fotos 5 y 6.

En terrenos que van trepando laderas de cerros con declives que van de los 25 a 100%, los tiwanacotas construyeron "Takanas" es decir terrazas o andenes escalonados (fig. 3).

Cuando vemos estos andenes parece que su construcción hubiera sido simple, sin embargo en la actualidad el construir una de esas terrazas costaría no menos de 10.000 dólares por hectárea.

Estos andenes evitan hasta hoy la erosión de los cerros y permiten una distribución equitativa de las aguas de lluvia. A pesar del tiempo transcurrido estas terrazas no se han destruido y siguen siendo utilizadas.

El único problema que continúan afrontando los agricultores de Tiwanaku y sus alrededores, es el de la helada que causa estragos. Para combatir este mal, no han tenido la ayuda de ninguna institución que haga estudios investigativos de cómo solucionar este problema que se presenta de un momento a otro inclusive entre verano y otoño.

Por ahora, muchos agricultores han optado por proteger sus sembradíos de papas y otros productos, sembrando en su derredor, cebada. Esto podría paliar un poco la helada, porque en el tallo de la cebada, que tiene la forma de un tubo puede acumularse calor durante el día desde 6° hasta los 10°C para librarse y librar de las bajas temperaturas a las plantaciones que le circundan.

Apartándonos de la tecnología aplicada por los tiwanacotas, actualmente el medio ambiente de que se goza en Tiwanaku y sus comunidades es uno de los más



Foto N° 6 Sukakollos con yerba silvestre

limpios de la región y aunque pasan diariamente alrededor de 200 vehículos de alto tonelaje, cargando mercancía proveniente y hacia el Perú, la población no sufre de la contaminación ambiental.

Con la vegetación en tiempo de verano (lluvioso) el pueblo adquiere un aspecto de valle verdeoso. En su superficie crece un tipo de césped que se asemeja a una alfombra acolchonada que ni el frío de un crudo invierno logran secarlo, mucho más, si está cerca de alguna corriente permanente de agua.

Tiwanaku y sus alrededores carece de arborización. Esto se debe principalmente a la creencia de los nativos del altiplano de que por cada árbol que se planta muere una persona y preferentemente una criatura. De ahí que los pocos árboles que existen en algunas comunidades como Yanamani y Andamarca (foto 7) están lejos de las viviendas, porque creen que las raíces del árbol pueden absorber el alma de los niños. Esta creencia está siendo disipada por



Foto N° 7 Comunidad de Andamarca

influencia de algunas campañas de mejoramiento del ambiente.

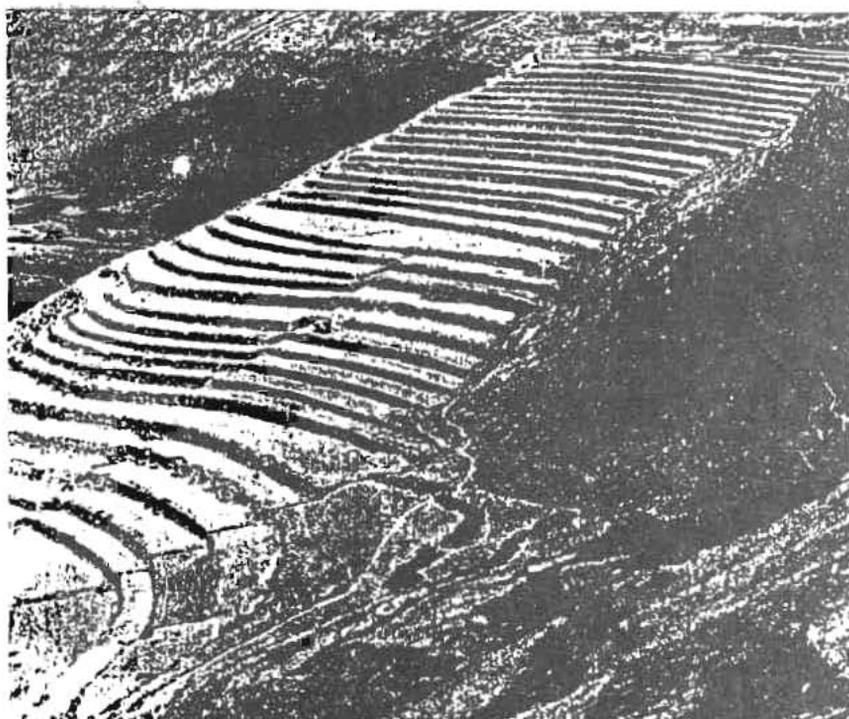
En septiembre del pasado año, debido a un plan de arborización que precisamente comenzó en Tiwanaku, para todo el altiplano, la Prefectura del Departamento de La Paz, mediante una de sus reparticiones ha distribuido 1.000 plantines de tres diferentes tipos de pino los cuales han sido entregados principalmente a los estudiantes de la Escuela Mixta Tiwanaku y del Colegio Secundario del pueblo para que fueran sembrados alrededor de los predios de sus establecimientos.



Foto N° 8 Plan de arborización

Se espera que con el cuidado permanente de una "Comisión Ecológica" del pueblo se pueda contar con algunos sectores de la población debidamente arborizados.

Tiwanaku cuenta con una gran variedad de aves pequeñas así como grandes (patos y cigüeñas), también viscachas, zorrinos, zorros, conejos de campo, y otros a los que la gente no



Terrazas o andenes

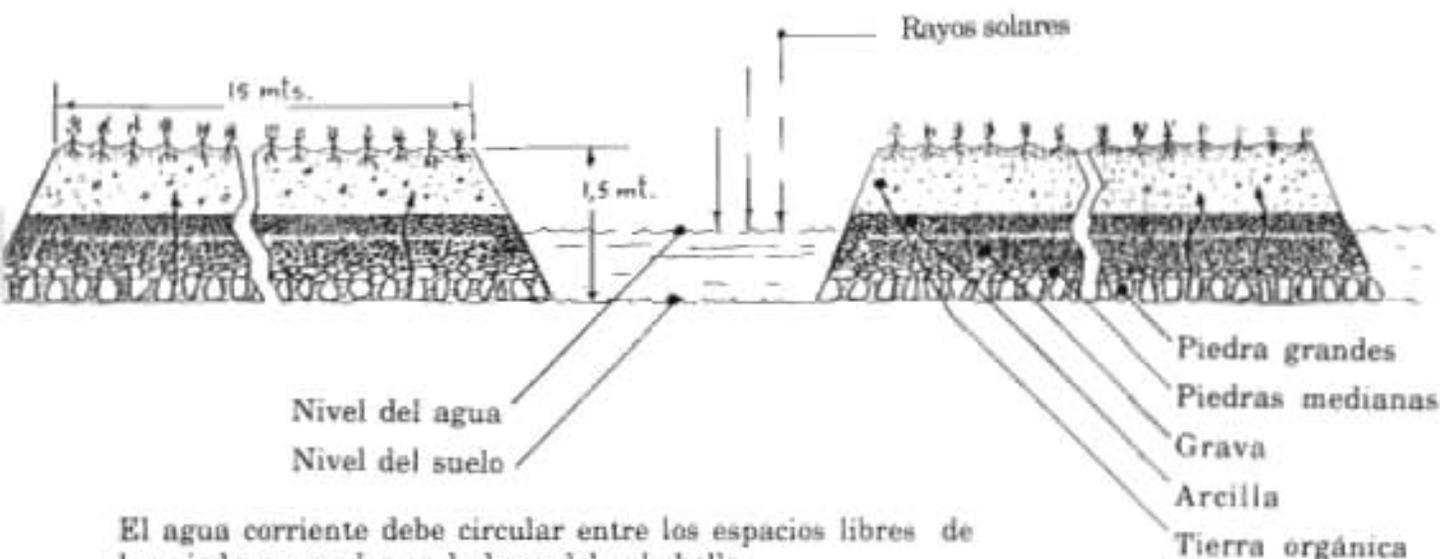
tiene costumbre de matarlos, porque además, su alimentación no depende de estos animales. Los que depredan, matan o hacen daño son los jóvenes y niños que vienen de las ciudades cargados de escopetas, flechas y otros instrumentos dañinos.

Tiwanaku y sus comunidades gozan de la existencia de vertientes con abundante agua cristalina, de modo que tanto los habitantes como los animales no carecen de este líquido elemento, además que las aguas servidas son procesadas en un extremo del pueblo echando sus aguas limpias al río que conduce hacia el Lago Titicaca. Este procesador es uno de los pocos que existen en el altiplano.

La Universidad Católica de La Paz, tiene en Tiwanaku su Facultad de Agronomía con alrededor de 80 alumnos, en su mayoría del área rural. Allí enseñan el cultivo de los productos tradicionales con tecnología moderna incluyendo las carpas solares para producir verduras y algunas frutas.

Por su parte, la Universidad Mayor de San Andrés de La Paz mediante su Carrera de Artes y la colaboración del IADAP (Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello), mediante el TALLER ANDINO DE ARTE POPULAR, con asiento en Tiwanaku, está enseñando a la juventud y aún a gente adulta de cooperativas artesanales la utilización de elementos iconográficos de la cultura tiwanacota para su aplicación en diversas artesanías que van desde la cerámica, tejidos, orfebrería, talla en madera y otros, a fin de evitar la migración de su valiosa juventud que encandilada por las luces de los centros urbanos salen en busca de trabajo y que solo logran en actividades que no les corresponde.

Fig. 1



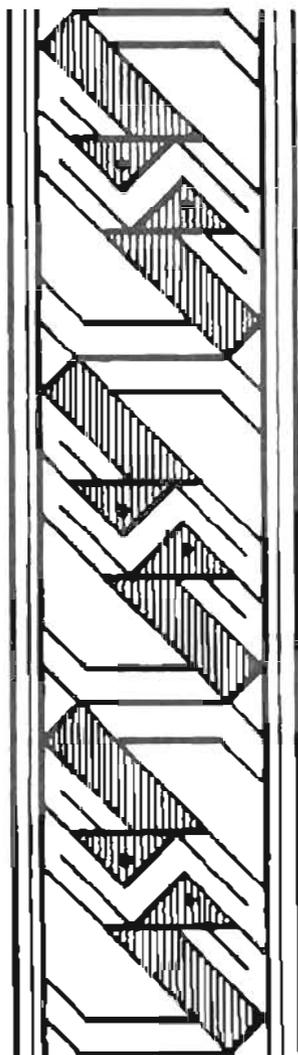
El agua corriente debe circular entre los espacios libres de las piedras grandes en la base del sukakollo.
 La humedad sube a través de la grava y la tierra hasta llegar a las raíces de la planta.
 El agua recibe el calor solar y mantiene su temperatura hasta avanzadas horas de la noche evitando las heladas

Fig. 2



Este remedio de sukakollo, ha sido hecho cavando en la tierra arcillosa simplemente unos depósitos de agua.
 La impermeabilidad de la arcilla no permite que el agua penetre ni un centímetro, quedando los sembradíos en las mismas condiciones que en cualquier otro terreno.
 No recibe agua corriente por lo que se ha convertido en un criadero de ranas y abundante musgo.

GENERALIDADES DE LAS AREAS SILVESTRES PROTEGIDAS DE PANAMA



Yariela Hidalgo M.¹

Colaboradora-Nucia Esquivel de Barillas²

I. CARACTERISTICAS BIOFISICAS DE PANAMA

La República de Panamá, ubicada en un reducido espacio interoceánico de la Región Neotropical, comprende la porción territorial Sur más extrema y baja del istmo centroamericano, que une Norteamérica y Sudamérica, y ha jugado un papel importante, sirviendo como "puente" o "tierra de transición" al movimiento de diversas especies de fauna y flora silvestre hacia el Norte y viceversa. Evidencia

¹ Bióloga, Equipo Técnico Plan de Acción Forestal Tropical de Panamá, PAFT-PAN-INRENAE

² Bióloga, Directora del Museo de Ciencias Naturales, Instituto Nacional de Cultura.

este hecho, el encontrarse en Panamá, ciertas especies que son endémicas (que viven exclusivamente en un determinado entorno) de la región del Norte de América y otras que, por su origen, pertenecen al Sur del continente.

Geológicamente, el istmo surgió en una época relativamente reciente, hace aproximadamente 3 millones de años. Según R. Alvarado (1991), su evolución se inició con el surgimiento de cuerpos insulares en lo que actualmente son la Península de Azuero, las Serranías Orientales de la Provincia de Darién (Tacarcuna, Pirre, Jungurudo), y la Cordillera de Talamanca (Formación Changuinola). Además, presenta una topografía compleja, con una variedad de climas.

Se reconocen cuatro zonas fisiográficas principales: 1. Las cadenas montañosas que recorren el país longitudinalmente, 2. Los macizos montañosos, 3. Las tierras bajas del Caribe y 4. Las tierras bajas del Pacífico (ver mapa 1 del Anexo 1).

Los principales alineamientos montañosos son la Cordillera de Talamanca, que alcanza el punto más alto del país en el Volcán Barú (3.475 metros), la Cordillera Central, la de San Blas y las Alturas del Darién. Estas últimas consideradas como una continuación de análogas estructuras

colombianas.

También existen cuatro macizos montañosos principales, que son estructuras independientes de las cordilleras del país, incluyendo el volcán extinto de El Valle de Antón, la Serranía de Majé y los Macizos de Azuero y Soná, que están compuestos por rocas de origen volcánico, consideradas como las más antiguas.

Las llanuras costeras y los valles sedimentarios del Darién son las tierras más recientes del país. La división de las aguas entre el Caribe y el Pacífico sigue las cordilleras principales y, en consecuencia, la extensión de las tierras bajas del Pacífico es mucho más amplia y los ríos más largos que en el lado Caribe.

Por otro lado, es el país centroamericano con más costas: 1,700.6 kilómetros en el litoral Pacífico y 1,287.7 en el Caribe, abarcando una superficie de aproximadamente 176,000 hectáreas de manglares, con una mayor concentración de éstos en la costa del Pacífico.

Tanto el recurso flora como fauna silvestre es diverso. Al respecto, R. Alvarado para el caso de fauna, y C. de Arcia para la flora (1991), han reportado cifras estimadas, aportando los siguientes resultados:

ESPECIES	CANTIDAD	ENDEMICOS
Mamíferos	317	11 (3%)
Anfibios	155	21 (13.5%)
Reptiles	212	18 (8.5%)
Mariposas diurnas	1500	
Peces de agua dulce	207	
Aves	890	45 (5%)
Helechos	687	
Orquídeas	1000	

También es importante destacar la diversidad de especies marinas. Tal es el caso de los bancos de coral localizados en el Golfo de Chiriquí al occidente del país, considerados como uno de los más desarrollados en el área oriental tropical del Océano Pacífico; asociado con estos bancos, se han identificado unas 165 especies de peces (G. JUSTINES, 1991).

II. AMENAZAS AL POTENCIAL BIOFISICO Y A LA EXISTENCIA DE LA DIVERSIDAD BIOLÓGICA

Según datos reportados en el audiovisual del Plan de Acción Forestal Tropical (FAO, 1990), en los últimos 10 años, se ha registrado a nivel mundial una deforestación de un millón (1.000.000) de kilómetros cuadrados de bosques tropicales,

equivalentes a la extensión de Colombia, o Francia y España juntas, a la de Etiopía, o a la sumatoria de los territorios de Birmania, Bangladesh y Nepal.

Panamá, con una población de 2.3 millones de habitantes que crece a un ritmo anual de 2.5%, no escapa a esta problemática. Para el año 1947, se reportó que el 70% del país estaba cubierto de bosques, mientras que para el año 1987 había sólo un 43% de bosques, lo cual indica que para el año 2000 solamente un 10% del país estará cubierto de bosques, si se sigue con el ritmo de deforestación de 70.000 hectáreas anuales.

Proyectándonos al año 2000, el referido 10% cubriría una área boscosa aproximadamente equivalente a la sumatoria de las Provincias de Herrera y Coclé juntas (7.462 km²), o a la Provincia de Bocas del Toro (8.917 km²).

Las cifras anteriores nos indican que Panamá se enfrenta a serios conflictos, aumentándose los problemas ambientales, tales como: la deforestación, erosión severa, sequías, escasez de leña, deslizamientos de tierra, problemas de seguridad alimentaria, migraciones internas, incremento de la pobreza y la destrucción de hábitats terrestres, costeros y marinos.

En este mismo sentido, se puede observar como la tasa de crecimiento poblacional, por satisfacer sus necesidades vitales de supervivencia y por los modelos y niveles de consumo de los recursos naturales presiona sobre los ecosistemas naturales, con el grave problema de convertir los bosques de Panamá en pequeñas "islas", provocando la ruptura del corredor biológico centroamericano.



III. SINTESIS HISTORICA DE LAS AREAS PROTEGIDAS DE PANAMA

El concepto de áreas silvestres protegidas comprende ambientes naturales o seminaturales terrestres, marinos y/o acuáticos, que cuentan con una Legislación Especial y el Estado protege y maneja para el logro de los objetivos de conservación. Además nos indica que a las áreas silvestres protegidas se les puede asignar con el nombre genérico de "categorías de manejo", las cuales tienen objetivos de conservación con diferentes grados de intensidad de gestión, administración y manejo. Entre algunas de estas se incluyen las siguientes: parques nacionales, reserva científica, monumento natural, refugio de vida silvestre, paisaje protegido, entre otras.

En Panamá, históricamente bajo esta conceptualización podemos remontarnos al año de 1923, con la designación como "reserva natural" de la Isla de Barro Colorado, la cual abarca una superficie de 5.400 hectáreas, y está ubicada en la Cuenca del Canal de Panamá, convirtiéndose en el primer bosque tropical protegido en el Nuevo Mundo.

Seguidamente, en el año 1928, se destina como un bosque nacional a 200 hectáreas alrededor de la Laguna de Volcán, en el occidente del país

En la década de los 50, no hubo ninguna gestión encaminada a la protección de las áreas protegidas y no fue hasta el año de 1960 cuando se logró establecer legalmente la Reserva Forestal "La Yeguada", con una superficie de 3.000 hectáreas y en el año 1966 el primer Parque Nacional Altos de Campana, abarcando una superficie de 2.630 hectáreas.

La década del 70 es particularmente importante para el desarrollo de un "sistema", ya que se logró establecer dos parques nacionales. se amplió la superficie del Parque Nacional Altos de Campana y se establecieron tres reservas forestales, lo que significó un salto cuantitativo y cualitativo en la protección y manejo de los recursos naturales del país, incrementándose en 109.262 hectáreas la superficie protegida.

En el año 1972, con el apoyo de la Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación (FAO), se presentó la propuesta para el establecimiento del Sistema de Parques Nacionales y Reservas Equivalentes, donde se identificaron seis áreas potenciales: los Parques Nacionales de Volcán Barú, Altos de Campana, Alto Darién y Portobelo, y los Parques Nacionales Marinos de Bocas del Toro y de Las Perlas, estableciéndose las cuatro primeras áreas entre 1976 y 1980.

En los años 80, se incorporan al

"sistema" importantes ecosistemas de las regiones de Alto Darién, la Cordillera de Talamanca, la Cuenca Superior del Río Chagres, el Macizo de Azuero y las áreas de la Cuenca Hidrográfica del Canal de Panamá.

Entre las acciones más recientes en la presente década sobresale la gestión para la incorporación de la Isla de Coiba, una de las más grandes del Pacífico Mesoamericano, al "sistema" bajo la categoría de manejo de parque nacional, con una superficie de 270.125 hectáreas.

Además, se logró en el año 1990 la aprobación del Golfo de Montijo, como Sitio RAMSAR, por la Convención sobre Tierras Húmedas de Importancia Internacional, especialmente como Hábitat de las Aves Acuáticas (RAMSAR, 1971). En diciembre de 1992, con el establecimiento del Parque Nacional Camino de Cruces, se crea un corredor o cordón ecológico entre el Parque Nacional Soberanía y el Parque Natural Metropolitano, ubicados en la Cuenca Hidrográfica del Canal de Panamá. En la referida Cuenca en el año 1993 se establece el Parque Interoceánico de las Américas con una superficie de 62.159 ha.

Es importante destacar las gestiones sobre el establecimiento de áreas silvestres protegidas, a través de los Consejos Municipales. En este sentido han sido declarados tres Refugios de Vida Silvestre, que

abarcan aproximadamente unas 2.000 ha y una Reserva Biológica con una superficie de 1.000 ha.

A la fecha, se puede concluir que el Sistema Nacional de Áreas Silvestres Protegidas, creado mediante la Resolución J. D. 022-92 de 2 de septiembre de 1992, abarca un total aproximado de 2.073.284,50 ha, representando el 28% de la superficie

del país (Ver mapa 2 del Anexo 2).

IV. FACTORES CONSIDERADOS PARA LA CLASIFICACION DE UN AREA SILVESTRE

De acuerdo a B. HOUSEAL (1987), para la clasificación de un área silvestre se deben considerar diversos factores, tales como:

VALOR ECOLÓGICO

*REPRESENTATIVIDAD

- Zona de vida
- Región paisajística
- Ecosistemas acuáticos continentales
- Ecosistemas costeros y marinos
- Especies:
 - Endémicas
 - Amenazadas
 - Migratorias
- Rasgos geológicos

*TAMAÑO

Ubicación en relación a otras áreas

*AUSENCIA DE ALTERACION

- Uso actual/uso pasado
- Integridad ecológica

VALOR SOCIOECONÓMICO

- Uso actual/potencial
 - Conservación
 - Investigación científica
 - Educación/extensión
 - Recreoturismo
 - Agua
 - Flora/fauna silvestre
 - Forestal
 - Agricultura
 - Cacería
 - Pesca
- Aspectos Culturales
 - Valores culturales
 - Bellezas escénicas

FACTIBILIDAD DE MANEJO

• LEGISLACION

- Objetivos Nacionales de Conservación (riesgos potenciales de usos inapropiados)
- Protección/manejo
- Financiamiento
- Tenencia de la tierra
- Participación local
- Infraestructura
- Cooperación interinstitucional

V. DESCRIPCION DE ALGUNAS AREAS SILVESTRES PROTEGIDAS

En el presente artículo sólo se harán descripciones de tres áreas silvestres protegidas:

PARQUE NACIONAL DARIEN

Categorizado en el año 1981 como Sitio de Patrimonio Mundial y Reserva de la Biósfera en el año 1983. Se encuentra ubicado al este del país y abarca el 90% de la frontera Colombo-Panameña. Su punto más alto es el cerro Tacarcuna con 1.895 m.s.n.m., es el punto más alto entre los Andes y la Serranía de Tabasará en Panamá. Reconocido como centro de endemismo, al igual que la Serranía de Pirre. En el parque se protege la tercera parte de las cuencas hidrográficas del Darién, relacionadas regionalmente con los usos domésticos, de navegación fluvial y ligadas al área de manglar del Golfo de San Miguel de influencia en la industria pesquera del país. En

el área se encuentran poblaciones pertenecientes a las siguientes culturas indígenas: Kunas, Emberá y Waunaan.

PARQUE NACIONAL SOBERANIA

Ubicado en la parte sureste de la Cuenca Hidrográfica del Canal de Panamá, su superficie representa aproximadamente el 6.7% de la cuenca. Se encuentra a 20 minutos de la ciudad de Panamá, con acceso por carretera pavimentada, lo cual representa un recurso importante al tener un ambiente de selva tropical a escasos minutos de una moderna urbe. Entre la flora característica podemos mencionar las siguientes especies: Indio desnudo, guayacán, lianas y epífitas. Algunas especies de fauna son: Venado cola blanca, sábalo pipón, saíno, gato solo. Un recurso histórico importante que existe en el área es el Camino de Cruces, utilizado para el comercio interoceánico durante el período colonial.

PARQUE INTERNACIONAL LA AMISTAD

Ubicado en la zona fronteriza con la República de Costa Rica. Para el área se reportan asociaciones espectaculares de páramos y subpáramos. Además de ciénegas o sabanas en cerro Fábrega y cerro Italmut. Entre las especies de fauna existentes en el área podemos indicar las siguientes: quetzal, pava negra, jaguar y puma. La protección de las cuencas hidrográficas de los ríos Teribe y Changuinola presenta una enorme importancia por su potencial hidroeléctrico para Centroamérica. Se gestiona su establecimiento como Sitio de Patrimonio Mundial Natural y se estudia la inclusión como una de las áreas silvestres protegidas que integrarían la Reserva de la Biósfera La Amistad.

VI. CONSIDERACIONES GENERALES

Los avances en cuanto a la planificación y manejo de las áreas silvestres protegidas son significativos, no obstante estas enfrentan fuertes presiones por el uso de sus recursos naturales y culturales. Por consiguiente, se requiere fortalecer las acciones para su conservación.

Resulta fundamental destacar, que inmerso a la consolidación del

Sistema Nacional de Areas Silvestres Protegidas se hace necesario el desarrollo de actividades de Educación e información ambiental, a fin de elevar la sensibilización del público sobre el valor ecológico, económico y social del mismo. Además, se debe promover el desarrollo de alternativas de producción sostenible y diversificadas en las zonas de amortiguamiento a las áreas silvestres protegidas, que logren minimizar el impacto sobre las mismas. Otro aspecto importante es el fortalecimiento en el conocimiento científico de los recursos existentes en estas áreas, que permitan mejorar su gestión.



PARQUES NACIONALES Y OTRAS AREAS SILVESTRES PROTEGIDAS

CATEGORIA US MANEJO	SUPERFICIE (Ha)	BASE LEGAL				UBICACION PROVINCIAL
		FECHA CREACION	NORMA JURID.	CACSTA OFICIAL	FECHA CACSTA	
PARQUES NACIONALES						
Alto de Campana	2.630	28/08/66	Dec 183	15.635	06/07/68	PANAMA
Valcázar Buitrago	4.610*	25/04/77	Dec 36	18.645	21/03/78	PANAMA
Portobelo	14.040	24/06/76	Dec 40	18.619	12/07/78	CHIRIQUI
Soberanía	34.846	22/12/76	Ley 91	18.252	12/01/77	COLON
Darén**	22.104	27/05/80	Dec 19	20.333	24/06/84	PANAMA Y COLON
Siriguá	579.000	07/05/80	D.E. 21	19.142	27/08/80	DARIEN
Chagres	8.000	02/10/84	D.E. 72	20.231	24/01/85	HERRERA
Cerro Hoya	129.000	02/10/84	D.E. 73	20.238	04/02/85	PANAMA Y COLON
El Cope	30.557	02/10/84	D.E. 74	20.245	12/02/85	LOS SANTOS Y VERAGUAS
La Amistad	6.000	31/07/86	D.E. 18	21.211	12/01/89	COCLE
Mariano Fábrega Bustamante	207.000	02/09/88	JD-21-88	21.129	06/09/88	CHIRIQUI Y O DEL TORO
Corbi	18.226	02/09/88	JD-22-88	21.129	06/09/88	BOCAS DEL TORO
Cerro de Cruzes	270.125	17/12/91	JD-21-91	21.958	23/01/92	VERAGUAS
Cerro de Cruzes	4.000	30/12/82	Ley 30	22.189	06/01/90	PANAMA
Interoceánico de las Américas	62.139	25/06/93	JD-28-93			PANAMA Y COLON
RESERVAS FORESTALES						
La Yeguada	7.080	28/09/60	Dec. 94	14.258	20/10/60	VERAGUAS
Tobouí		28/09/60	Dec 94			LOS SANTOS
Montuoso	10.174	18/06/78	Ley 12			HERRERA
La Tronosa	20.578	12/02/77	Ley 55	18.483	22/12/77	LOS SANTOS
Croquiá	31.650	10/02/74	Dec. 75			DARIEN
Chepigana	287.218	25/09/84	Dec 94			DARIEN
Fortuna	15.000	21/09/76	86			CHIRIQUI
REF. DE VIDA SILVESTRE						
Cedogón del Manglo	1.000	07/10/80	R.M. 3			HERRERA
Isla Iguala	50	16/06/81	D.E. 20	21.235	20/02/89	LOS SANTOS
Pedón de la Honda	2.000	10/12/82	A.M. 74			LOS SANTOS
	4.500*	02/05/85	A.M. 10			
Taboga	257.50	02/10/84	D.E. 76	20.258	06/03/85	PANAMA
Pablo Arturo Barrios		11/02/92	A.M. 4			LOS SANTOS
El Pedón del Cedro de Los Pozos	10	26/06/91	R.M. 3			HERRERA
BOSQUE PROTECTOR						
Palo Seco	250.000	28/08/83	D.E. 83	19.947	24/11/83	BOCAS DEL TORO
HUMEDAL DE IMPORT. INT.						
Golfo de Montijo	80.785	26/11/80	Conv RAMSAR			VERAGUAS
MONUMENTO NATURAL						
Barro Colorado	5.400	1923				PANAMA
AREA NATURAL						
Metropolitano	285	05/07/85	Ley 8	20.342	19/07/85	PANAMA
AREA RECREATIVA						
Lago Gatun	348	30/07/85	Dec 86	20.396	19/09/85	COLON
ZONA DE PROTEC. HIDROLOGICA						
Tapaga	2.520	14/04/93	JD-22-93			PANAMA

Fuente: INRENARE, 1993.

* Superficie actual

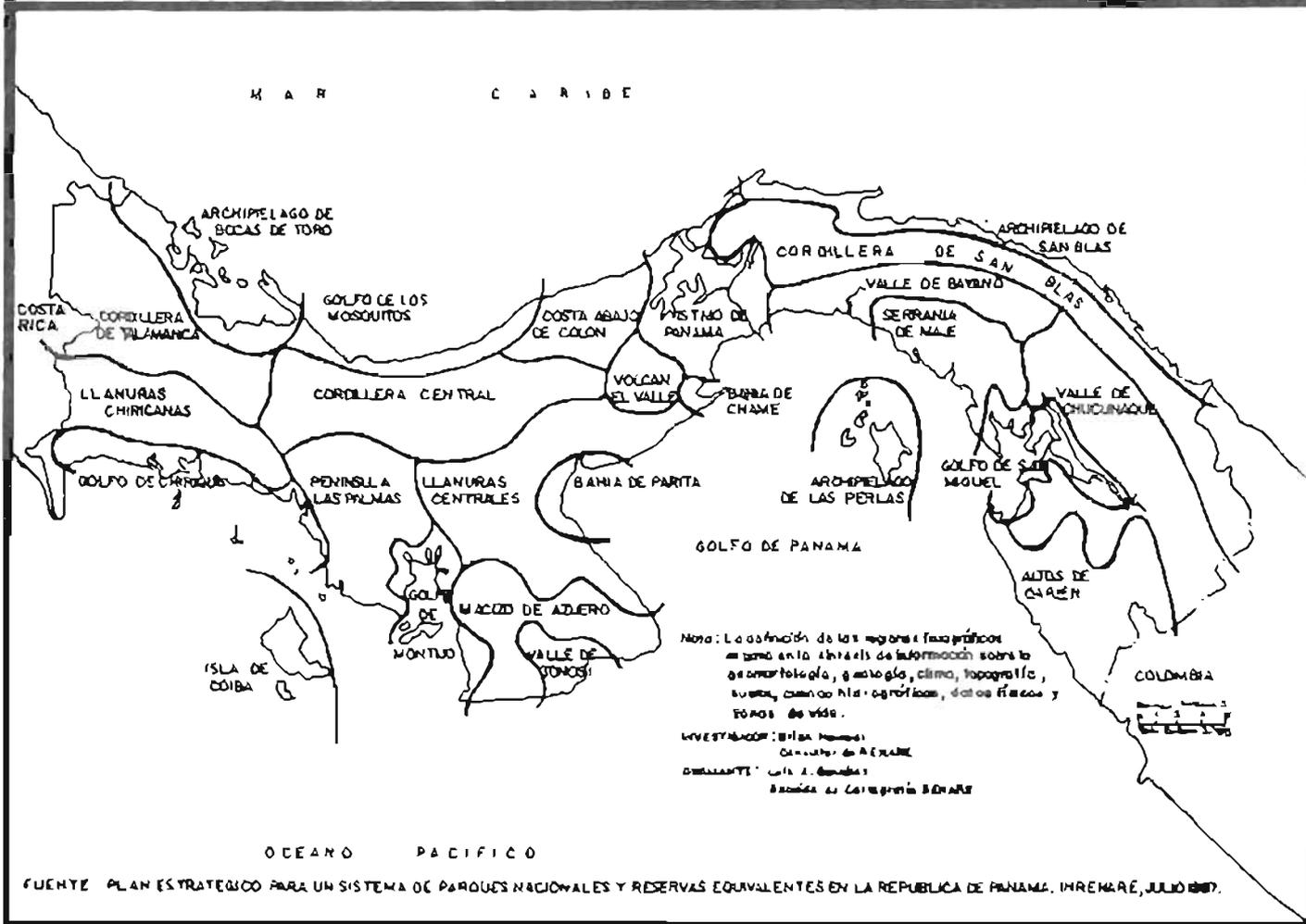
** Declarado Sitio de Patrimonio Mundial (1991) y Reserva de la Biosfera (1983) D.E. Dos Decretos Ejecutivos

R.M. Resolución Municipal A.M. Acuerdo Municipal JD Resolución de Junta Directiva del INRENARE

MAPA I

REPUBLICA DE PANAMA

REGIONES FISIOGRAFICAS



BIBLIOGRAFIA

- BANCO INTERAMERICANO DE DESARROLLO (BID) Y PROGRAMA DE LAS NACIONES UNIDAS PARA EL DESARROLLO (PNUD). **Nuestra Propia Agenda**. Comisión de Desarrollo y Medio Ambiente de América Latina y el Caribe, 1990. 102 p.
- CENTRO DE ESTUDIOS CIENTIFICO APLICADOS (CECA). **Areas Silvestres, Provincias Centrales**. Panamá. 66 p.
- DELGADO, F. **A New Subspecies of the Painted Parakeet (*Pyrrhura picta*) from Panama**. Reprinted from Ornithological Monographs No. 36. 1985.
- HIDALGO, Y. y J. Samudio. **Parques Nacionales y otras Areas Silvestres Protegidas en Panamá**. II Reunión Centroamericana sobre Manejo de Recursos Naturales Renovables, Guatemala, 18-24 octubre 1987. 59 p.
- HOUSEAL, B. **Plan Estratégico para el Sistema de Parques Nacionales y Reservas Equivalente de Panamá**. RENARE/AJD, Panamá. Documento sin publicar. 157 p.
- HOUSEAL, B. **Plan de Manejo del Parque Nacional Chagres**. INRENARE, Panamá, 1986. Documento sin publicar.
- HOUSEAL, B. **Políticas Técnicas y Administrativas del Departamento de Parques Nacionales y Vida Silvestre de la Dirección Nacional de Recursos Naturales Renovables**. RENARE-MIDA Panamá, 1986. Documento sin publicar. 79 p.
- INSTITUTO SMITHSONIAN DE INVESTIGACIONES TROPICALES. Panamá. 16 p.
- ORGANIZACION DE LAS NACIONES UNIDAS PARA LA AGRICULTURA Y LA ALIMENTACION. Oficina Regional de la FAO para América Latina y el Caribe. **Planificación de áreas silvestres protegidas en América Latina**. Proyecto FAO/PNUMA sobre manejo de áreas silvestres, áreas protegidas y vida silvestre en América Latina y el Caribe. 1986. 61 p.
- INSTITUTO NACIONAL DE RECURSOS NATURALES RENOVABLES. **Parque Nacional Darién, Sitio de Patrimonio Mundial y Reserva de la Biósfera. Plan de Manejo y Desarrollo Integrado**. UNESCO/WWF, Panamá, 1987. 268 p.
- TOVAR, D. **Alimentación y Medio Ambiente**. MIDA/FAO, Panamá, 1990. 26 p.

LA NARRATIVA
TRADICIONAL ATACAMEÑA
LAS PUBLICACIONES SOBRE ESTE GÉNERO*

Domingo Gómez Parra
Director del Centro de Trabajo
de Antofagasta - IADAP y
Miembro del Instituto de Investigaciones
Antropológicas de la
Universidad de Antofagasta

* Este es un artículo que demuestra el cultivo de la narrativa regional en su propia tradición cultural, y el interés que ha producido en numerosos investigadores (Nota de Manuel Dannemann)

La denominada comunidad atacameña actual se encuentra dispersa en quince pueblos que se extienden desde Peine, en el extremo sur del Salar de Atacama, donde, además, 16 ayllús vitalizan el oasis de San Pedro de Atacama, hasta Toconce, en el extremo nororiental de la cuenca del río Salado, también denominada Loa Superior.

Históricamente, es cuestionable la incorporación de algunas de estas poblaciones a la *etnia atacameña*; sin embargo, por proximidad geográfica, por intensos y milenarios contactos culturales, por desplazamientos demográficos, etc., en general, se acepta dicha denominación.

Administrativamente, estos poblados son parte de la segunda Región de Chile; pertenecen a la provincia de El Loa y comprenden toda la comuna de San Pedro de Atacama y el sector rural andino de la comuna de Calama.

El pueblo atacameño mantiene sus modos de subsistencia tradicionales: agricultura, ganadería y artesanía, unidos a explotaciones mineras y al turismo, así como a la prestación de servicios, especialmente, en educación, comercio y obras públicas.

Factores sociales, económicos y culturales, endógenos y exógenos,

constituyen fuertes estímulos para acelerar un proceso migratorio preocupante y, la desvitalización y la desintegración de la cultura atacameña. Pese a ello, continúa existiendo un acervo cultural valioso, rico y profundo, visible y no tan visible, especialmente en las comunidades más aisladas, pequeñas y tradicionalistas.

Muchos de estos elementos culturales se relatan oralmente y se representan en los héroes andinos del pasado y del presente. Tiempos que comienzan a esforzarse por revivir y/o revitalizar pequeños grupos atacameños.

Valores, historia y cultura encarnados en cerros, vertientes y seres surgidos desde la profundidad de la tierra. En los animales, piedras y objetos que hablan y se humanizan. En la Madre Tierra, santos, vírgenes, duendes y condenados.

En las últimas cuatro décadas, desde marzo de 1957 (C. Munizaga) hasta noviembre de 1992 (Larraín, Mamani y Gallardo), se comprueba que diecisiete investigadores han publicado veinticinco trabajos de estudio y difusión de la narrativa tradicional atacameña, reuniendo entre todos ellos ciento cuarenta cuentos y cincuenta y tres leyendas, correspondientes a catorce pueblos, caseríos y ayllús.

CUADRO No. 1

LOCALIZACION DE CUENTOS Y LEYENDAS, DE ACUERDO A
INVESTIGACIONES PUBLICADAS

LOCALIDAD	CUENTOS		LEYENDAS	
Socaire	Munizaga	6	Bahamonde	1
	Gómez Parra (1976)	16	Gómez Parra (1978)	5
	Tolosa	2		
Peine	Gómez Parra (1979)	7		
Cámar	Tolosa	4	Núñez-Maraboli	6
Talabre	Dannemann	1		
Toconao	Dannemann	1	Pérez	2
	Plath (1973)	1	Plath (1969)	1
			Bahamonde	2
			Plath (1973)	3
			Gómez Parra (1978)	1
San Pedro de Atacama	Serracino-Stehberg	1	Plath (1973)	1
	Acevedo	1	Serracino-Stehberg	1
			Gómez Parra (1978)	1
Catarpe			Bahamonde	1
Río Grande	Tolosa	2		
Machuca Toconce	Tolosa	1		
	Gómez Parra (1975)	19	Gómez Parra (1978)	10
	Gómez Parra (1980)	24		
Caspana	Guggiana	14		
	Tolosa	7		
Ayquina	Tolosa	6	Gómez Parra (1978)	1
Lasana			Gómez Parra (1978)	1
Chiu Chiu	Larraín-Mamani- Gallardo	23	Plath (1973)	3
			Gómez Parra (1978)	1
			Larraín-Mamani- Gallardo	8
Sin precisar				5
Totales		140		53

Otros dos investigadores han publicado tres trabajos interpretativos. Roberto Lehnert, "Vigencia del mito andino del zorro en las comunidades atacameñas" (en *América Indígena*, vol. XLVIII, No. 4, septiembre-diciembre de 1988, pp. 754-772); y Osvaldo Maya, "Morfología de un relato atacameño" (en *Cuadernos de Filología* No. 9, Instituto de Literatura Nortina, Universidad de Chile, Antofagasta, 1978, pp. 92-108) y "El relato popular de la zona atacameña. Corpus y aproximación interpretativa" (en *Estudios Filológicos* No. 13, Facultad de Letras y Educación, Universidad Austral de Chile, Valdivia, 1978, pp. 155-186), este incluye un estudio acerca de "Relatos populares y mitos" refiriéndose expresamente al mito del

origen de los cultivos y algunas apreciaciones acerca del "zorro en los relatos populares".

Gómez Parra, ha entregado un texto con sesenta y cinco cuentos recopilados por él; otro con diecinueve leyendas andinas de la Segunda Región; y, un tercer trabajo "En torno a los narradores populares toconceños" (todos en *Cuadernos de Filología* Nos. 17, 9 y 4, Instituto de Literatura Nortina, Universidad de Chile, Antofagasta, años 1982, 1978 y 1976).

No nos ha sido posible ubicar las investigaciones que a continuación se señalan y que aparecen mencionadas en diferentes textos:

Armando Olivares
(1963)

Monografía del pueblo de Toconao. Mecanografiado

J. M. Aguirre y M. Politis

El folklore andino en la provincia de Antofagasta. Inédito

Dina Rivera

Rasgos característicos de los pueblos indígenas del Departamento de El Loa.

(1966)

Memoria de Prueba para optar el título de Profesor de Estado. Instituto Pedagógico Técnico. Universidad Técnica del Estado. Santiago, Chile.

Manuel Dannemann
(1977)

Proyecto "Atlas del Folklore de Chile" Santiago.

Raúl Acevedo Alvarez

Proyecto "Memoria colectiva de una comunidad tradicional. II Región. (Se refiere a San Pedro de Atacama). Universidad de Chile, Santiago.

Además, el año 1977 el Instituto de Literatura Nortina de la Universidad de Chile, Antofagasta, efectuó un valioso trabajo en terreno, realizando grabaciones en cassettes, las cuales no han sido publicadas, al igual que otras grabaciones de cuentos y leyendas realizadas con anterioridad por un profesor primario de la región atacameña.

CUADRO No. 2

TIPOS DE CUENTOS

TIPO	No.
De carácter religioso	10
Maravillosos	30
De animales	99
Picarescos	1
TOTAL	140

En el corpus de cuentos correspondientes a la bibliografía del presente trabajo, predominan aquellos que tienen como protagonistas a animales (el 70,7%); luego, los cuentos maravillosos (21,4%); 10 de carácter o con protagonistas religiosos (7,1%); y sólo 1 de carácter picaresco (0,7%).

Llama la atención la recopilación de sólo tres cuentos de condenados, todos en el mismo pueblo (Toconce) y por el mismo investigador (Gómez Parra), aunque sabemos que ellos han sido ampliamente difundidos en

toda el área andina. En la bibliografía correspondiente a cuentos aymaras de la Primera Región de Chile sólo hemos encontrado siete cuentos de condenados. Esta situación probablemente se debe a la defensa realizada por los atacameños de su patrimonio cultural y a la desconfianza existente acerca de su uso; sin embargo, "en determinadas situaciones y frente a individuos que gozan de aceptación en esos grupos sociales, surgen relatos quizás más interesantes (de condenados) que aquellos habitualmente conocidos y divulgados" (Maya, 1978: 160).

En el corpus divulgado, también son escasos los cuentos de diablos (cuatro) y de duendes (uno). En el otro extremo, la presencia del zorro es muy fuerte en los cuentos andinos (Maya, 1978; Lehnert, 1988).

Desde hace pocos años, la Secretaría Regional Ministerial de Educación-II Región, ha estimulado la incorporación de elementos culturales atacameños al currículum de las escuelas andinas, aunque ello se hace sin apoyo técnico, coordinación ni obedeciendo a una estrategia pedagógica. Sus acciones se aprecian, por ejemplo, en la dramatización de cuentos y leyendas para presentarlos en los "Juegos Deportivos y Recreativos Precordilleranos"; en concursos auspiciados por el Departamento de Administración Escolar Municipal de San Pedro de

Atacama; en la utilización de esta narrativa, especialmente, en educación parvularia y el primer ciclo de educación básica, aunque esta situación depende más directamente del profesor del curso.

En el presente año, la Municipalidad de San Pedro de Atacama ha organizado un concurso literario destinado a mostrar parte de la narrativa atacameña. El Servicio Nacional de la Mujer, coincidentemente, ha organizado otro concurso estimulando a las mujeres de la II



Región a que cuenten sus leyendas. La Dirección Regional de Deportes y Recreación, realiza anualmente encuentros de tradiciones y costumbres, en pueblos atacameños que actúan como sedes regionales; los vencedores concurren a encuentros de carácter nacional.

La temática atacameña, estimulada fuerte, sostenida y objetivamente por el Instituto de Literatura Nortina desde 1975 hasta 1985, año de su desaparición, se ha incorporado profusamente a la narrativa regional y nacional, especialmente infantil.

A partir de 1990, se crean oficinas de la Comisión de Pueblos Indígenas en todo el país. La correspondiente a la Segunda Región es instalada en Calama. Este hecho constituye un fuerte estímulo organizacional para las luchas del pueblo atacameño. Paralelamente, se agrupan los presidentes de las Juntas de Vecinos y también surgen algunos grupos de atacameños, en Atacama y en Calama, que, defendiendo lo suyo, reivindican sus derechos.

Como consecuencia de lo anterior, intensifican las actividades culturales y deportivas. Hoy, con el apoyo gubernamental a través de distintos proyectos, los atacameños estudian el léxico kunza. Con sus propios esfuerzos, investigan su historia, mantienen sus costumbres, defienden su tradición, vitalizan su cultura, sobreviven, intentan vivir.

**CRONOLOGIA DE PUBLICACIONES QUE CONTIENEN
NARRACIONES TRADICIONALES ATACAMEÑAS (1958-1992)**

- Munizaga, Carlos
(1958) *Relatos Populares de Socaire*. Publicación No. 5 del Centro de Estudios de Antropología de la Universidad de Chile, Santiago, pp. 45-54.
(Existe otra edición En: *Ancora* No. 3, Revista de Cultura Universitaria, Universidad de Chile, Antofagasta, agosto de 1965. pp. 105-118).
- Pérez, Ana
(1959) *Leyendas del desierto*. En: *Noticiero Mensual* No.35, año III, Museo Nacional de Historia Natural, Santiago, junio de 1959. (En el número 36 del mismo Noticiero Mensual, continúa el artículo; sin embargo, allí no hay referencias a la narrativa atacameña).
- Guggiana, José
(1966) *Relatos Populares de la comunidad de Caspana*. Separata de Documentos de Trabajo No. 1, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Educación, Departamento de Ciencias Sociales, Centro de Antropología, Santiago de Chile, 17 pp.
- Lindberg, Ingeborg;
y Bernardo Tolosa
(1966) *Pueblos del Desierto (Provincia de Antofagasta)*. Imprenta Erika, noviembre de 1966, Antofagasta.
- Tolosa, Bernardo
(1967) *Cantos y Leyendas Regionales*. Antofagasta.
- Núñez, Edelmira; y
Renato Marabolí
(1968) *Fenómeno dialectuales recolectados en el habla de Cámar*. Seminario de Título. Universidad del Norte, Antofagasta, Chile.
- Plath, Oreste
(1969) *Folklore chileno*. Editorial Nascimento, Santiago, Chile.
- Tolosa, Bernardo
(1970) *Leyendas de tierra adentro*. Antofagasta, Chile.
- Bahamonde, Mario
(1972) *El vino añejo de las leyendas nortinas*. Universidad de Chile. Antofagasta, Chile. (Existe otra edición En: *Atenea* No. 438. Segundo Semestre 1978, Universidad de Concepción, Concepción, Chile, pp. 99-131).
- Plath, Oreste
(1973) *Geografía del mito y la leyenda chilenos*. Editorial Nascimento, Santiago, Chile.
- Gómez Parra, Domingo
(1975) *Relatos Populares de Toconce*. En: *Cuadernos de Filología* No. 2. Instituto de Literatura Nortina, Universidad de Chile, Antofagasta, Chile, pp. 19-52.

- Pumarino, Héctor
(1975) Kollque-Koillur, leyenda. En: *Cuadernos de Filología* No. 2. Instituto de Literatura Nortina, Universidad de Chile, Antofagasta, Chile, pp. 55-59.
- Serracino, George; y,
Rubén Stehberg
(1975) Vida pastoril en la precordillera andina. En: *Estudios Atacameños* No. 3. Museo de Arqueología, Universidad del Norte, San Pedro de Atacama. Chile, pp. 81-99.
- Gómez Parra, Domingo
(1976) Narraciones Tradicionales de Socaire. En: *Cuadernos de Filología* No. 5. Instituto de Literatura Nortina, Universidad de Chile, Antofagasta, pp. 47-68.
- Pumarino, Héctor
(1978) *El Loa, ayer y hoy*. Editorial Universitaria, Santiago, Chile.
- Gómez Parra, Domingo
(1978) Leyendas andinas de la Segunda Región, Chile. En: *Cuadernos de Filología* No. 9, Instituto de Literatura Nortina, Universidad de Chile, Antofagasta, pp. 36-91.
- Gómez Parra, Domingo
(1979) Siete relatos peineños. En: *Cuadernos de Filología* No. 10. Instituto de Literatura Nortina, Universidad de Chile, Antofagasta, pp. 37-44.
- Gómez Parra, Domingo
(1980) Veinticuatro relatos populares toconceños. En: *Cuadernos de Filología* No. 12. Instituto de Literatura Nortina, Universidad de Chile, Antofagasta, pp. 80-108.
- Gómez Parra, Domingo
(1982) Narrativa tradicional atacameña. Hábitat, cultura, corpus. En: *Cuadernos de Filología* No. 17, Instituto de Literatura Nortina, Universidad de Chile, Antofagasta, 110 p.
- Dannemann, Manuel
(1985) Chile. En: *Cuento Popular Andino*. Tomo 2. Instituto Andino de Artes Populares (IADAP), Quito, pp. 143-212.
- Acevedo Alvarez, Raúl
(1988) Jeraquización del tiempo en los relatos de María Medalla. En: *La invención de la memoria*. Jorge Narváez (editor). Edit. Pehuén, Santiago pp. 165-180.
- Llataín, Horacio;
Sofía Mamani y
Mónica Gallardo
(1993) *Relatos folklóricos de la localidad atacameña de Chiu Chiu, II Región, Chile*. Centro de Trabajo. Instituto Andino de Artes Populares (Quito, Ecuador) e Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad de Antofagasta, Chile, 57 pp. mecanografiadas (inédito).

LOS CARNAVALES ACUATICOS DE PENONOME

Olmedo Domingo O.
Museo de Penonomé



Las balsas, ayer transporte rústico y primitivo de indios; hoy, artísticos y engalanados por bellas Princesas, adornan el Carnaval Acuático de Penonomé.

Sitio Alegre

Alrededor de 1736, el mejor testimonio de Penonomé lo expresó el Obispo de Panamá, Pedro Morcillo Rubio y Auñón, en su visita pastoral, con estas expresiones:

"... pueblo grande, sitio alegre y muy bien fundado, tienen muchas casas y fueran muchas más si no tuvieran espaciadas en toda esa jurisdicción... los indios tienen mucho ganado suyo, de cofradías y de común; son muy ladinos y hábiles para todo; y por esto muy astutos, sagaces y pleitistas..."

Este testimonio y otros de igual veracidad señalan al natural hombre raizal penonomeño como amante de la alegría, de la razón y de la valentía.

Todo ello da fundamento a la conducta colectiva de una comunidad de integrarse masivamente a las celebraciones de las festividades del Dios Momo, conocidas ya internacionalmente como **Carnavales Acuáticos de Penonomé**, uno de los más originales, alegres y limpios de la República de Panamá.

Protagonista

La denominación "Acuáticos" sugiere presencia y abundancia de agua. Y, en efecto, lo es. Todo lo autóctono de este Carnaval está relacionado con el

apreciado líquido natural. Desde el inicio al final estas fiestas carnestoléndicas se caracterizan por masas humanas húmedas por las "mojaderas", acción tradicional de un Pueblo bordeado por el río Zaratí. Sin él no hubiera Carnavales en esta hospitalaria población de más de 12.000 habitantes inflada en estos lapsos de desborde familiar y amigos por más de 20.000 visitantes.

El río Zaratí, en consecuencia, es el protagonista principal de esta euforia indefinible.

Las aguas cristalinas de este río maravilloso nacen en las montañas de esta antiquísima "Doctrina de Indios". En su extenso recorrido bullente y calmoso de 30 kilómetros cortando y arrastrando rocas y formando acantilados; saludando pueblos campesinos que lo orillan, alimentándose de fuentes de agua menores y de "ojos de agua" naturales; llega a un dilatado remanso ancho y profundo de aguas cristalinas, denominado "Las Mendozas", balneario famoso del país, orgullo del cuatricentenario Penonomé, lugar donde éste protagoniza su evento central del Carnaval.

El Zaratí, cansado de su tormentoso viaje acuático, se une al río Coclé y éste al río Grande para morir en su cúpula eterna, no sin antes nuestro río protagonista, en su último y titánico forcejeo romper, por secular

lucha, las paredes pétreas de "La Angostura" uno de los parajes más exóticos de la República de Panamá.

Las Balsas

Lo original y atrayente del "Festival Acuático" de Penonomé lo constituye el **Paseo de las Balsas** de el Sábado de Carnaval.

Cabe señalar que este acontecimiento se fundamenta o relaciona con hechos históricos de la vida real penonomeña.

Penonomé está situado en un recodo de la llanura que se pierde en las provincias de Los Santos y Veraguas. Entra el indomable Zaratí a este pueblo por el sitio conocido por "Las Mendozas".

El río era la vía indígena por donde se transportaba madera, granos, lana, aves de corral, pieles, caucho y otros enseres afines.

A manera de puerto, los balseros las depositaban en un pequeño llano, cerca del río, en un lugar denominado "El Bajito", en donde acudían los comerciantes en búsqueda de la apreciada mercancía, especialmente la fina y pesada madera, la cual servía para la construcción de casas y obras de mano.

Las legendarias balsas constituyen un acoplado de madera de varias piezas, sujetas entre sí por bejucos. La madera liviana, el balso, hace flotar las pesadas piezas de madera.



En las riberas del Río Zaratí, en el recodo de aguas cristalinas y profundas, los espectadores esperan "El Paseo de las Balsas".

En este vehículo flotante de transporte hacían la travesía de saltos de agua, encajonamientos y veloces corrientes, constituía una hazaña inenarrable. El río Zaratí, con sus parajes misteriosos, está poblado de leyendas, mitos y misterios.

Con este haber exótico, la tradición la convierte en

tema y acción de su atractivo carnaval.

Los penonomeños, orgullosos de su balneario, sus aguas limpias y de su historia, toman el río como protagonista de esta alegría sin límites. Lo visten de gala y música y sobre las tersas aguas represadas comienzan sus carnavales acuáticos con el "Paseo de las Balsas". Con una escenografía natural, los artísticos carruajes marinos hacen aparición en la mortecina tarde sabatina. Las princesas sobre las balsas son admiradas y aplaudidas por más de 20.000 personas, posesas del entusiasmo, la música, la brisa, la belleza de la mujer penonomeña; y, sobre todo, de una confraternidad que olvida los odios, los desniveles económicos y las distinciones sociales. En una alegría comunal en donde no hay límites. El único ser distinto es el río.

Participación

Otra característica del Carnaval Penonomeño es la participación masiva del Pueblo. No hay reinas. Hay Princesas. Cada día se expresan en cantidad que rebaza las 10. Cada Barrio o Grupo elige una "belleza". Ella presidirá la "fiesta" durante las 24 horas. La "mojadera", el brindis y el baile están presididos por la Princesa reinante. Desde el reinicio, en 1970, las Damas Unidas Penonomeñas -DUP-; los Cascabaleros; los Acuarios; los Originales; los Corsarios; los

Macabros; y otros, se hacen representar en estas festividades. De hecho, hogar, barrio, comunidad; grupo e invitados, en comparsa y murga se hacen a la calle y con o sin desenfreno se unen en la bullaranga contagiosa cuyo escenario gigante es la Avenida Central y el Parque en cuyos lugares los constantes chorros de agua del río refrescan el ambiente caliente por el sol, la música, las mujeres mojadas y el licor. Hay alegría pero orden. Hay agua limpia y sexo. Hay euforia que sube en espiral hasta perderse en el ocaso. Abuelos, padres, hijos y nietos se divierten en familia y un olor a tradición, libertad y humor se pierden en las claridades mortecinas de la arde carnestoléndicas.

Esta masa humana se divierte. Todo el Pueblo es comedia en escena. Se participa sin inhibiciones. Se actúa sin temor. Se viste con un oculto deseo de hacerse presente sin importarle con el ridículo. Se desnudan las interioridades. Así las calles se habitan de fantasmas y los silencios de ecos desbordantes y excitadores.

Las casas preñadas de familiares ausentes durante el año, de invitados inesperados resuelven sus problemas a como de lugar. Toda la casa y patio es dormitorio y hay una "olla común" para la familia o el barrio. El milagro lo hace el carnaval penonomeño. La hospitalidad se generaliza ante el "slogan" Pa' carnavales buenos, los penonomeños.



En los Carnavales Acuáticos Penonomeños "prevalece la Pollera", traje nacional. Adultos y niños lucen estas hermosas vestimentas típicas.

Los pobres se hacen ricos; éstos comunicativos y dadivosos. Toda la mezcla multirracial se hace única. Princesas y Pueblo danzan al unísono de las "murgas" incansables. Todos somos "culecos"; porque todos estamos mojados y pintados de alegría manifiesta. Nadie se queda en casa. Todo el mundo participa. Cada una es una Reina. Cada uno es un Rey en un instante hecho realidad.

Al llegar la noche, luego del cambio de ropa se vuelve al jaleo como una pieza de comparsa. Se asiste a los bailes barriales y viene el amanecer que anuncia una nueva estancia con el agua y el ardor de vida. No hay descanso, porque la mezquina alegría sí tiene límites en el espacio y el tiempo.

El resalte de la participación colectiva y la profusión de Princesas es un fenómeno sobresaliente en estos carnavales. Existe una concertación única. Un comportamiento común dentro del marco de la alegría carnestoléndica.

Tanto el **Paseo de las Balsas**, como el **Desfile de Polleras** son sobresalientes. Tradición, folklore e historia, constituyen su presentación. De cada casa, una empollerada. Es una presencia del orgullo penonomeño. Un sentido de identidad. Un signo de nacionalidad. Una bandera contra la transfiguración cultural panameña.

Economía

La costurera, la aplanchadora, la cocinera, el zapatero, el músico, el artista criollo; la fritanguera, el buhonero, el heladero, el salonero, los peluqueros, los pintores, el frutero, el fontanero, los billeteros, sin pensar en los almacenes, bazares, hoteles, cantinas, jardines y restaurantes,

sindicatos de taxis y cooperativas de transporte, constituyen los receptores de la economía carnavalesca. El flujo de dinero corriente y abundante cae en sus manos necesitadas. Se calcula en medio millón de balboas que se dejan en Penonomé. Es una inyección económica notable por su dispersión y usufructo.

Esta industria carnavalesca de rápida ejecución es una inyección a las economías campesinas, obreras, comerciales e industriales de la región. Por tanto su organización y administración tienen que ser de prestigio y honestidad; por cuanto es la fuente más eficaz y rápida para aliviar las economías descarnadas de este medio rural-urbano de Panamá.

Pa'carnavales buenos, los penonomeños

Es una expresión real y verdadera. La afluencia de familias para carnavalear en Penonomé se manifiesta por la afluencia cada vez mayor de visitantes de todo el país.

Las "mojaderas" con aguas cristalinas del río lo hacen limpio y atractivo. La multiplicidad de "Princesas" lo convierten en una fiesta colectiva sin ofensas hirientes ni discriminatorias. Son carnavales sin lujo; pero extraordinariamente alegres. La abundancia de restaurantes y sitios de hospedaje lo hacen hospitalario. Y el río y sus riberas, siempre presentes

y cercanas como "Casa de Todos", invitador y barato.

Prácticamente es un Carnaval de Familia, cuidadoso en su distorsión y en menoscabo de su tradición cultural.

Datos históricos de los Siglos XVII, XVIII y XIX dan informes de la alegría natural de esta comunidad de indios, blancos y gente de color.

Sus danzas, cantos y bailes de esta antiquísima Villa del Señor se manifestaban en las festividades del Dios Momo.



En los Carnavales Acuáticos Penonomeños "prevalece la Pollera", traje nacional.

Como indicadores de la utilización del Zaratí para el inicio carnestoléndico lo vemos en la entrada triunfal de las Reinas Bertilda Guardia y Carmen Saá en las décadas del 20 y del 30.

Luego se reinició esta costumbre acuática en 1970, cuando un inolvidable Grupo del Club 30-60, lo organizó hasta cubrirlo en 10 años consecutivos. Ellos hoy abuelos y bisabuelos, ven con nostalgia y contentura robustecer su iniciativa festiva. La Reina fue en ese entonces

la señorita Carlota Araúz Grimaldo, viajera en una auténtica balsa de nuestros antepasados.

En estos instantes, a 23 años de esta espontánea celebración, Penonomé se viste de gala, pundonor y alegría con sus Carnavales Acuáticos que han hecho historia por sus bellas Princesas; por la cordialidad de su gente; por la alegría sana y sin límites y por su hermoso Balneario, cita obligada del visitante ávido de cultura y diversión.



Las "mojaderas" son masivas. Todo el mundo se moja y confraterniza.

LOS “LATA PHUSIRIS” DE LA FIESTA ANDINA (Las bandas de música mestizas de Bolivia)

David Mendoza Salazar
Sociólogo, Departamento
de Publicaciones y Difusión del I.B.C.
(Karaiyana)

El recuerdo es como la ausencia. La música que vuelve en cada sonido del viento es una ausencia pero estremece. Es la música que rompe el silencio y el destierro de hombres y mujeres. Es el bullicio, la multitud que presagia a la muerte y al olvido. La fiesta andina no sólo convoca a fuerzas antinómicas del universo, sino también, a las trompetas celestiales de Jericó. Estas trompetas celestiales constituyen hoy los “**Lata phusiris**” o las **Bandas de Música Mestiza**. Estas bandas forman hoy parte de nuestro patrimonio cultural.

Las bandas de música mestiza, son la continuación histórica y cultural de la música etnológica de la cultura aymara-quichwa. Su raíz social se desprende de las expresiones culturales que conforman la fiesta andina. Los ritmos musicales que estas bandas de cobre interpretan son temas

tradicionales que acompañan a las danzas andinas de los morenos, las diabladas, los kullawa, los llameros y otras. En los últimos años, estas bandas populares han estado reinterprestando temas musicales casi tradicionales, como la tarqueada, suri sikuris, moceños. La presencia masiva de las Bandas de Música Popular, en el contexto social andino se ha difundido. Seguramente por los procesos de modernización y continuidad histórica. La presencia de este fenómeno cultural de irradiación se da, sobre todo, en las urbes de La Paz, Oruro, Cochabamba y Santa Cruz.

¿Pero cuál es el origen de las bandas de música populares en el área andina? ¿Cómo expresan estas bandas populares los valores culturales tradicionales aymara-quichwa y de los sectores mestizos?

Primer compás: algo de historia.

El surgimiento de las bandas de música mestiza son la consecuencia de los procesos de intercambio cultural entre lo propio andino y lo foráneo occidental. Es la apropiación de estos instrumentos musicales occidentales de metal o bronce, por parte de los actores andinos, para insuflarles el espíritu de la memoria colectiva andina y amazónica. Su introducción en territorio americano surge a partir de los procesos de colonización. Las primeras bandas de música son las que acompañan las campañas militares de dominación.

Estas bandas militares, posiblemente fueron utilizados con el propósito de ayudar en la disciplina y práctica marcial del ejército español. De la misma forma quizá fue utilizado para arengar en el frente de batalla a los soldados como también para despedirlos a las profundidades del **Manqa pacha** (según las figuraciones aymaras corresponde a las profundidades, lo bajo, equivalente al infierno occidental).

“Una de las primeras bandas militares fue organizado por el guerrillero José Miguel Lanza, quien la formó con músicos reclutados de las provincias de Inquisivi, Yungas, Sicasica, Ayopaya, Tapacari y otras poblaciones. Con ella ingresó a esta ciudad después del triunfo de Ayacucho, el día 29 de enero, 1825, con el glorioso batallón “Colorados”, bajo la dirección del sargento mayor Ismael Crespo”. (Cf. Luis Llanos Aparicio, Estampas Antiguas de La Paz, 1985).

A partir de la fundación de la República de Bolivia, las Bandas Militares, fueron organizadas exclusivamente para formar parte del ejército boliviano. Los componentes de estas bandas militares fueron soldados y civiles, quienes aprendían e interpretaban bajo la dirección casi siempre de músicos extranjeros. Los instrumentos de bronce eran importados de los países europeos, de Inglaterra, Francia y Alemania. La misma estructura musical de las bandas militares en Bolivia quizá son

la copia fiel de las bandas militares europeas.

En 1891, el Colegio Militar, contrató los servicios de Lorenzo Ambionti, como profesor de música y canto, y al maestro Benedetto Vincenti, autor del Himno Nacional. En 1889, el presidente Aniceto Arce creó por primera vez la

"Academia de Música Militar". Luego de varios años, se refundó la Escuela Militar de Música en la ciudad de La Paz, con el nombre de "Tte. Cnl. Adrián Patiño Carpio". Actualmente funciona la "Escuela Militar de Música" en la localidad de Viacha, donde estudian y se promocionan varios músicos, luego pasarán a formar parte de las distintas bandas de música del ejército.

Las Bandas Militares, fueron influenciadas por la cultura aymara, mestiza y criolla, los domingos y días de fiestas patrióticas, en retretas al aire libre de plazas y avenidas, interpretaban ritmos populares, como ser huayños, cuecas y bailecitos. Se dice que los presidentes El "tata" Belzu y Melgarejo, organizaban verdaderas fiestas para el pueblo al ritmo de las Bandas del Ejército. La guerra del Chaco y posteriormente la revolución nacional del 52, fueron



Novenada Señor de Mayo

momentos históricos en la creación musical de marchas militares, quién puede olvidar los hermosos boleros de caballería "Terremoto de Sipe Sipe" de Daniel Albornoz y "Despedida de Tarija" de Saturnino Ríos, la marcha de "Talacocha" de Francisco Suárez, y "Sargento Tejerina" de Adrián Patiño.

Segundo compás: Las Bandas de Música Mestiza.

El nacimiento de las bandas de música mestiza, tiene relación con la creación de las bandas militares del ejército, como de las expresiones musicales de los aerófonos de las culturas originarias de aymaras y quichuas. Estos procesos de transculturación e intercambio musical sobre todo sucede en el espacio territorial de los pueblos y de la ciudad. La mayoría de los músicos que forman parte de las bandas

militares, eran de los grupos sociales de aymaras, mestizos y del criollaje. Retirados, jubilados o despedidos de las bandas militares, serán los impulsores y difusores de las bandas mestizas en las comunidades, ayllus y ciudades donde se realizaban las diferentes fiestas tradicionales.

Las ciudades de La Paz y Oruro se constituyen en los espacios culturales más importantes donde se generan las mayores fiestas andinas del País. Así tenemos el famoso "Carnaval de Oruro" y la asombrosa "Fiesta del Señor Jesús del Gran Poder" de La Paz, las bandas de música mestiza son un espectáculo donde realizan verdaderos conciertos musicales. Y precisamente son estos centros urbanos de La Paz y Oruro donde nacen y se reproducen las bandas de música mestiza quizá por la presencia mayoritaria de los sectores sociales de aymaras-quichwuas y mestizos andinizados. Según algunas fuentes documentales y de historia oral, más o menos podemos precisar el lugar donde se organizaron las primeras bandas de música mestiza. Este espacio de organización y de difusión de las bandas de música es la ciudad de Oruro, más propiamente el pueblo de Salinas de Garci Mendoza, capital de la Provincia Ladislao Cabrera. En varios lugares de la provincia Ladislao Cabrera de Oruro, más o menos por los años de 1900, se formaron varias Bandas de Música Popular, así tenemos: La Banda Alcaya, La Banda de Otuyo.

La Banda Pasto de Lobos, La Banda de Paicori, La Banda de Ñexa, Banda de Jirara, Banda de Churacari, Banda de Saitoco, Banda de Puqui, Banda de Sigualaca, Banda de Challacota, Banda de Tonabi (*Datos del Sr. Sebastián Gonzales Ignacio*). Tal vez una de estas bandas de música por primera vez interpretó el ritmo de la morenada y la diablada, que eran tocados por una tropa de aerófonos de viento, llamados pífanos y wanqaras. A partir de la irrupción de las bandas de música de cobres en las comunidades y pueblos rurales, sobre todo llevados por los residentes de la ciudad a las fiestas patronales del pueblo, fueron acogidos con algarabía para luego popularizarse en todo tipo de acontecimientos sociales y patrióticos.

Tercer compás: Los instrumentos de bronce.

Los instrumentos de música son herramientas celestiales, que permite convocar al silencio en una armonía de voces. Uno de los instrumentos de música tal vez el más antiguo fue la trompeta inspirada por Yahveh. La combinación de varios instrumentos de metal o bronce, de madera y percusión forma una banda de música. Una banda de música debería estar formado por un número determinado de 66 instrumentos, **1º grupo:** 1 flautín, 2 flautas, 2 oboes, 1 corno inglés, 2 fagotes, 1 serrusófono; **2º grupo:** 2 requintos

y 15 clarines; **3º grupo:** 8 saxófonos; **4º grupo:** 2 trompetas, 2 cornetines, 3 trompetas, 4 trombones; **5º grupo:** 16 bugles; **6º grupo:** 5 instrumentos de percusión. Nuestras bandas mestizas de música no tienen esta estructura universal que prescribe nuestros directores de música clásicos. Las primeras bandas de música mestiza utilizaban los siguientes instrumentos: cornetines o pistones, bajos, bombo y tambores. Luego incorporaron las trompetas, clarinetes, requintos, barítonos, bombardones, contrabajos o tubas y platillos. Actualmente una banda de música está compuesta de 20 a 50 músicos, varía de acuerdo al tipo de ritmo que van a tocar, porque no es lo mismo acompañar a una tropa de morenos que a una tropa de caporales. Los instrumentos de música que casi son comunes en las bandas son: 12 a 20 trompetas, 8 a 16 bajos, 1 a 4 trombones de vara, 4 a 10 contrabajos y 2 a 4 percusionistas y 2 platilleros.

(c.f. Ponciano Vilcarani, *Bandas Populares de Música*, 1991, MUSEF).

Los instrumentos musicales de bronce o metal eran importados del exterior por medio de casas comerciales. Muchas comunidades y personas hacían pedidos de estos instrumentos musicales con grabados del comprador y de la comunidad en los florones de estos instrumentos. En 1910 el señor Isidro Ignacio, del pueblo de Salinas de Garci Mendoza (Oruro), montó una casa importadora

de instrumentos de música de cobres, que estaba ubicado en la localidad de Uyuni. Se dice que muchas comunidades de la Provincia Ladislao Cabrera del Departamento de Oruro, hacían pedidos de stoks completos de instrumentos metálicos, que la casa importadora hacía traer de Francia y Alemania. El costo actual de estos instrumentos de metal, varía de acuerdo a las características del material, tamaño y bondades que ofrece el instrumento, más o menos está avaluado entre Bs. 500 a Bs. 3.000 y otros instrumentos como la tuba cuesta de \$ U 3.000.



El aprendizaje de los instrumentos de música de bronce, se la realiza en las bandas del ejército, en la "Escuela Militar del Ejército", o bien se aprende al oído o de la manera autodidacta con los maestros o directores de la banda de mestizos. Las bandas son verdaderas cooperativas de sociedad anónima, cada integrante que quiere formar parte de una banda de música popular, debe contar con su instrumento propio. El dueño del instrumento corre con los gastos de traslado de un lugar a otro. Imagínese trasladar el bombo o las tubas que son los más grandes que posee una banda de música. ¿Bastante problemático no?

Cuarto compás: La organización de AS.BAM.FOLK.

Un país movilizado y vanguardista en la lucha social es un país organizado. Y como consecuencia de este fenómeno social, las Bandas de Música Mestiza decidieron organizarse en la Asociación de Bandas de Música Folklórica "ASBAMFOLK". Esta organización cultural fue fundada el 25 de mayo de 1991, en la ciudad de La Paz. Cuenta con Resolución Administrativa otorgada por el Instituto Boliviano de Cultura, No. 94/91. Asimismo, cuenta con Estatutos y Reglamentos que son reconocidos por la Constitución Política del Estado, y con personería Jurídica y Resolución Suprema No. 210442.

El propósito de la Asociación de Bandas de Música Folklórica, es de cultivar las tradiciones y costumbres de la música folklórica, especialmente proteger en lo social, cultural y económico a las Bandas de Música Mestiza de todo el país. Actualmente el presidente de "ASBAMFOLK" es el Sr. Sebastián Gonzales Ignacio; Félix Quispe Misme (Strio. General); y, Arcenio Mamani J. (Strio. de Prensa).

En la Asociación de Bandas de Música Folklórica, están afiliadas alrededor de 83 bandas de música de los departamentos de La Paz y Oruro y algunas provincias. Estos son algunos nombres propios de las bandas de música inscritas hasta el momento en dicha Asociación: La Banda Marisma Mundial de La Paz; Espectacular "Pagador" de Oruro; Caballeros Grecos Criollos; Los Mayas Amantes; Intercontinental "Poopó" de Oruro; Internacional "Mirlos" Nacientes del Folklor; Gallardos Raymis del Sol; Preludio Kollas Amables; Los Chasquis sin Rival; Los Super Galantes de La Paz; Los Liras Tronantes; Los Dandys Promoción 85; Los Super Mosaicos; Brisas de Oruro; Super Majestad de Oruro; Explosión Troyas Amables de Chojasivi; Super Destellos; Fronterizos Sagsahuaman; y otros más. Algunas de estas bandas de música mestiza o "lata phusiris" harán vibrar los cimientos de Chuqiyapu Marka en la fiesta del "Jesús del Gran Poder".

GESTALT, METRICA Y TOTALIDAD POEMATICA EN LA POESIA POPULAR AFROECUATORIANA

En este trabajo elaboraremos una propuesta metodológica que, a partir de la determinación de un proceso perceptivo, nos permitirá definir ciertas características peculiares de un tipo de poesía popular: LA DECIMA ESMERALDEÑA.

L LA TOTALIDAD POEMATICA

Como antecedente al trabajo que presentaremos, vamos a definir un objeto de estudio, es decir, un elemento de la realidad humana que, a partir de un conjunto de pautas teórico-metodológicas, construiremos como nuestro objeto formal: el poema.

*Según Antonio Quillis, el poema es:
un contexto lingüístico en el cual el lenguaje,
tomado en su conjunto de significante y significado*

*como materia artística, alcanza una nueva dimensión formal... por medio de un ritmo pleno.*¹

Apoyándonos en la propuesta de Quillis, podemos definir al RITMO como el punto de vista que utilizaremos para construir nuestro objeto formal. Esta elección epistemológica define ya el tipo de investigación que nos proponemos, nos sitúa en el campo del estudio de la percepción en la literatura.

Operativamente entonces, definiremos ritmo como:

*la ordenación de elementos que componen la cadena hablada, tanto estrictamente fónicos (cantidad, intensidad, tono y timbre) como lingüísticos (fonemas, sílaba, palabra, orden de palabras, oración).*²

Esta propuesta de considerar como poético a un tipo de lenguaje que enfatiza en el ritmo, se vincula con la propuesta de Jakobson sobre la función poética de lenguaje, aquella según la cual la lengua se vuelca sobre ella misma para conseguir una mayor capacidad expresiva y con la propuesta de Marcello Pagninni de que el lenguaje poético es

básicamente reiterativo. La importancia del elemento rítmico es tal que Tomachevski, el formalista ruso, afirma que lo que nos permitirá captar la peculiaridad de un poema es su estructura "eufónica", su ritmo entonacional.³

Pero ese ritmo se encuentra, según la primera cita, en algún lugar: en un CONTEXTO. El contexto de un discurso puede ser social o lingüístico, en este caso nos interesa este último. El contexto lingüístico del ritmo es el poema, considerado como el ámbito peculiar en el que se encuentran presentes los elementos del lenguaje poético.

La visión tradicional del problema de la contextualización en métrica ha sido planteada así: el contexto global será el poema, inserto en él estará la estrofa y, dentro de ésta, el verso, última unidad analizable.

Consideramos insuficiente enfrentar el problema de la contextualización poética así, pues no se trata de una jerarquización mecánica. El conjunto de elementos articulados en un poema interactúa, en un CONTEXTO GENERADOR DE SENTIDO,

¹ Antonio Quillis, *Métrica Española*, Madrid, Ed. Alcalá, 1973, p. 13

² Op. cit. p. 13.

³ B. Tomachevski, "Sobre el verso", en Tzvetan Todorov, *Teoría literaria de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1980, p. 116.

gracias al cual esos elementos adquieren una nueva calidad significativa.

Lo anterior nos lleva a afirmar que en cada poema encontramos un código peculiar; que todo elemento léxico, rítmico, fonético, tendrá un significado privativo en él.

Al respecto Umberto Eco dice:

Ante todo, el verso está abierto a pruebas de conmutación: cámbiese una palabra y todas las demás perderán su función contextual, como si en un tablero de ajedrez se sustituyera un alfil por una tercera torre... Lo que significa que el texto estético debe poseer, a escala reducida, las mismas características que una lengua: debe haber en el propio texto un sistema de relaciones mutuas, un diseño semiótico.⁴

Esa característica del contexto como donador de sentido, la encontramos en el análisis del siguiente poema de Martí:

CULTIVO UNA ROSA BLANCA

Cultivo una rosa blanca,
en julio como en enero,
para el amigo sincero
que me da su mano franca;
y para el cruel que me arranca

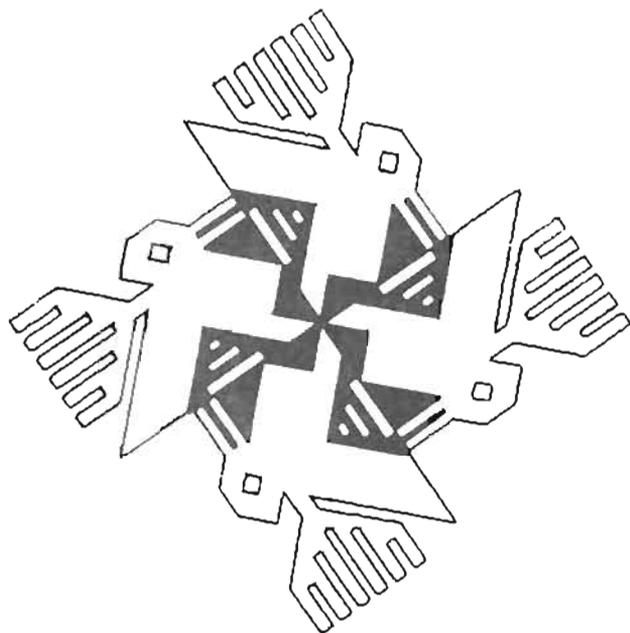
el corazón con que vivo,
cardo ni hortiga cultivo,
cultivo una rosa blanca.

Remitámonos en el ejemplo solamente a la palabra "blanca". En el primer verso casi podemos hablar de una carga exclusivamente denotativa. El yo poemático expresa que cumple una acción, cultivar rosas de color blanco. Tiene entonces "blanca" un significado, un sentido muy definido: el de un color o, como dirían los físicos, de la presencia de todos los colores.

En el último verso, en cambio, el contexto dota a la expresión "blanca" de ese significado propio, privativo de este poema, de una connotación que la relaciona con la pureza, la rectitud, la ausencia de rencor. Esta connotación se levanta sobre la relación de la palabra "blanca" con otros elementos del significante y del significado del poema: amigo sincero, mano franca, el cruel que me arranca el corazón... Con estos dos elementos guarda inclusive una relación rimática: franca, arranca, blanca.

A este fenómeno nos referimos al hablar del poema como totalidad o contexto generador de sentido, dentro del cual el ritmo, elemento del significante que estudiaremos, tiene un papel fundamental.

⁴ Umberto Eco, *Trotado de Semiótica General*, Barcelona, Nueva Imagen + Lumen, 1978, p. 429.



2. UNA PROPUESTA METODOLÓGICA PARA APRENDER LA TOTALIDAD POEMÁTICA GENERADORA DE SENTIDO, A NIVEL FORMAL.

Empecemos por determinar cómo estará constituida esa TOTALIDAD CONTEXTUALIZADORA que es el poema. Según Marcello Pagninni el poema presenta:

... una textura ad libitum, tanto en el sentido horizontal como en el vertical, mediante enlaces

(reconocimiento de funciones) entre elementos que pertenecen al mismo nivel (ya sea fonológico, ya morfológico, léxico, sintáctico, connotativo, semántico, etc.) y entre elementos que se hallan a niveles distintos.⁵

¿Cómo enfrentar, metodológicamente, el estudio de esa totalidad? Autores como el citado Pagninni o Jenaro Talens⁶ proponen procedimientos globalizadores. Nosotros proponemos vincular, en una propuesta experimental, una antigua metodología de la poética: LA METRICA; con una propuesta de comprensión de la psicología de la percepción: LA GESTALT o Psicología de la Forma.

Nuestra propuesta se plantea el estudio del nivel significante de la poesía, considerando, si se quiere, que en el significante caben elementos sugestivos, de sentido, en la terminología de Pagninni;⁷ en el metalenguaje de Hjelmslev, lo que nos proponemos es buscar la "forma de la expresión".⁸

Expongamos, de manera sintética, lo que son METRICA y GESTALT.

⁵ Marcello Pagninni, *Estructura literaria y método crítico*. Madrid, Cátedra, 1978, p. 171.

⁶ Jenaro Talens, *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid, Cátedra, 1988.

⁷ Pagninni, Op. cit., p. 35.

⁸ Louis Hjelmslev, *Prólogo a una teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos, 1974, p. 84.

La Métrica se propone analizar el ritmo de los poemas a partir del registro y enumeración de un conjunto de elementos pertenecientes al nivel expresivo de los mismos, elementos que coadyuvan a la constitución del sentido global del poema.

Estos elementos serán, en el verso: estructura estrofica, rima, cómputo, silábico, etc.; todos fenómenos conocidos.⁹ La propuesta de análisis métrico no es suficiente para enfrentar la parte formal del poema como totalidad porque propone, como dijimos, solo el registro y sumatoria de los fenómenos reseñados. ¿Cómo superar esta limitación del análisis tradicional?

Para resolver el problema proponemos recurrir a una teoría de la totalidad, surgida hacia la epistemología desde la psicología de la percepción; una propuesta que ve los fenómenos como realidades indivisibles y que aspira a comprenderlos como tales: LA GESTALT. Esta teoría pretende responder a la pregunta de ¿QUE ES LO QUE PERCIBE EL SER HUMANO?.

A esta pregunta, tradicionalmente, se respondía afirmando que al percibir lo que hacemos es asociar por contigüidad, sumar partes que se nos presentan atomizadas hasta arribar a un todo (la Métrica, como vemos, es una muestra de esta concepción). La

⁹ LA ESTRUCTURA ESTROFICA. Los poemas pueden ser estroáficos o poliestroáficos. Una estrofa debe tener: un eje rítmico, determinado por el acento; un número determinado de rimas y una distribución canonizada de ellas, una estructura sintáctica determinada, en palabras de Quillis: "que el enunciado completo coincida con la pausa estrofica", y un sistema estructurado de versos.

En este sistema, es necesario que el número y el tipo de cada verso, así como el número y la distribución de las rimas, están en cierta relación, sea fijo y se repita en cada estrofa

LA RIMA es, según Quillis;

...la total o parcial identidad acústica entre dos o más versos, de los fonemas situados a partir de la última vocal acentuada.

La rima podrá ser asonante o consonante, y oxitona, paroxitona o proparoxitona y continua: aaaa; gemela: aa, bb; abrazada: abba; encadenada: abab.

EL COMPUTO SILABICO, es la contabilización del número de sílabas métricas, no fonéticas, de cada verso, ateniéndose a los fenómenos métricos y al lugar del acento en la última sílaba del verso.

Los fenómenos métricos son: la sinalefa (una palabra termina en una vocal y la siguiente empieza con otra vocal no acentuada, en este caso se cuenta una sola sílaba); sinéresis (considerar, dentro de una palabra, un diptongo formado por sílabas constituidas por vocales medias a-e-o, que debiendo ser sílabas independientes se unifican: po-e-si-a por poe-si-a); hiato (cuando debiendo darse una sinalefa, no se da porque una de las dos vocales está acentuada y es dura); diéresis (cuando se separa un diptongo: insasiable, p.e.).

Gestalt propone que lo que percibimos son totalidades, estructuras cuyos elementos se nos representan no como sumatorias sino como formas. En palabras de Abraham Moles:

*como algo que no es fruto del azar, un cuadrado, un círculo, un perfil de rostro humano se nos presenta como algo que no es un ensamblaje incoherente de elementos.*¹⁰

La percepción, según esta propuesta:

*Es, ante todo, la toma de conciencia del reconocimiento de alguna cosa que el receptor conoce de modo más o menos intuitivo, inarticulado...*¹¹

Para exponer qué es lo que propone la teoría de la Gestalt y para asentar cómo se la puede relacionar con lo literario, antes debemos hacernos dos preguntas: **¿Cómo percibimos o captamos las formas?** y **¿qué juego de relaciones puede determinarse entre esos procesos perceptivos y la aprehensión de lo poético?**

Para responder a las dos preguntas podemos afirmar lo siguiente:

1. **Captamos o percibimos** porque hacemos una distinción entre **fondo y forma**, la segunda se opone al primero. Una forma se levanta a partir de un contexto y un contorno: el de sus límites. Por ejemplo, un cuadrado negro en un fondo blanco.

En lo poético, nos encontramos con contornos, con límites. Cada hecho poético es un discurso peculiar que se diferencia del gran contexto de la lengua, con límites precisos: Los 14 versos del soneto, o en el cuento popular las fórmulas canónicas que sirven para establecer esta diferencia: HABÍA UNA VEZ... Y COLORIN COLORADO, ESTE CUENTO SE HA ACABADO. Al respecto Lotman afirma:

*La función de la obra de arte en cuanto modelo finito del 'texto lingüístico' de los hechos reales, infinito por su naturaleza, hace del momento de la delimitación, de la finitez, la condición indispensable de todo texto artístico: véanse los conceptos de principio a fin de un texto (narrativo, musical, etc.), el marco en pintura, el proscenio en el teatro.*¹²

¹⁰ Abraham, Moles, *La comunicación*, Bilbao, Mensajero, 1985, p. 320

¹¹ *Ibid.*

¹² Juri Lotman, *Semiótica de la Cultura*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 203.

2. **Captamos o percibimos**, según la Gestalt, porque el **orden de la forma nos hace previsible la sucesión de elementos** que podemos esperar. Esta característica es la de **redundancia**, si reconocemos una parte de la forma, podemos prevenir el resto. Por ejemplo, una cara sin nariz la completaremos en nuestra mente.

En lo poético, la métrica tradicional ya nos hace prevenir lo que vendrá en una poesía. Si estamos leyendo un soneto, ya reconocemos una forma de 14 versos aunque hayamos llegado solo al décimo primero. Igual pasa con las rimas, aún con los géneros: en una tragedia no esperamos un final feliz.

3. **Captamos o percibimos**, porque en nuestra experiencia previa ya hemos asumido diversos tipos de formas como consenso; es lo que se denomina **isomorfismo**:

*... que supone que ciertas codificaciones llegan en el cerebro a una estructura idéntica que se halla memorizada y que volvemos a encontrar en una experiencia concreta.*¹³

Un "5" será para nosotros un "5", por mal dibujado que esté, por ejemplo.



En lo poético, esas estructuras son las canonizadas por la convención literaria, sea como géneros o como formas poéticas y métricas. Por ejemplo, esperamos que una novela esté escrita en prosa, relate un acontecimiento que se desarrolla en el tiempo y que lo haga por medio de las acciones de unos personajes; si nos presentan un ensayo y nos dicen que es una novela, nos confundimos.

4. **Captamos o percibimos**, por lo que se denomina **pregnancia**, según Moles ésta se da cuando:

*Una forma resiste a las perturbaciones; si se proyectan sobre ella elementos desordenados (ruidos, visuales) la forma resiste en nuestra percepción a esa destrucción.*¹⁴

¹³ A. Moles, op. cit. p. 322.

¹⁴ Ibid. p. 323.

Un ejemplo de este proceso perceptivo lo encontramos en una pintura antigua en la que, por pertinencia, se han borrado casi todos los contornos, sin embargo, en ella podremos reconocer lo que estuvo pintado.

En lo poético, las formas definidas por la convención en métrica o género, se mantienen como tales a pesar de que aparecen determinados elementos que las desordenan. Así a **Rayuela** de Julio Cortázar, a pesar de todas las innovaciones en la estructura narrativa que tiene, la seguimos reconociendo como novela y un soneto con estrambote sigue siendo un soneto.

5. Captamos o percibimos, porque las formas son **jerárquicas y unitarias**, es decir nos presentan sus elementos articulados entre diversos niveles en un orden determinado, no al azar, como ya dijimos. Por ejemplo, en un retrato, se jerarquizarán los elementos del rostro dentro de la cara y la cara sobre los hombros, en el cuerpo del modelo.

En lo poético, en lo que se refiere a jerarquía y unidad, ya vimos el fenómeno de contextualización: verso > estrofa > poema; además, en este aspecto, nos ilumina la propuesta de Pagninni en su cita sobre esa "textura" que es, según él,

el texto literario. Un ejemplo de esto lo tenemos, según Hendricks, en el trabajo de Powilson quien analiza cuentos populares así:

Para él (Powilson) el párrafo es la mayor unidad de jerarquía gramatical, y lo describe en términos de núcleo obligatorio y elementos marginales opcionales, constituyentes del nivel inmediato inferior... El núcleo está compuesto por un centro obligatorio (el enunciado de una acción) elementos marginales al centro (que sirven para fijar el tiempo, el lugar, etc., de la acción).¹⁵

Como vemos, la Métrica nos sirve para ubicar o determinar, por separado, los elementos o componentes de los textos poéticos, mientras que la propuesta de la Gestalt nos permite integrar todos esos elementos en realidades holísticas, en formas totalizadoras comprensibles a partir de los cinco procesos perceptivos que hemos resumido en los párrafos anteriores.

3. APLICACION DE LA PROPUESTA METODOLOGICA A LAS DECIMAS ESMERALDEÑAS, POESIAS POPULARES AFRO-ECUATORIANAS.

Recapitemos nuestra propuesta. Hemos planteado una opción metodológica de análisis del nivel

¹⁵ William Hendricks, *Semiología del discurso literario*, Madrid, Cátedra, 1976, p. 88

significante de los textos poéticos desde el punto de vista de la percepción de los mismos, en esta propuesta hemos vinculado dos componentes epistemológicos: la Métrica y la Gestalt.

En este acápite, aplicaremos la metodología desarrollada a la poesía popular afroecuatoriana. Para hacerlo empezaremos por plantear un problema de interpretación del mencionado objeto de estudio, problema que resolveremos con la aplicación de nuestra propuesta de análisis.

Los dos autores que se han preocupado seriamente de la poesía popular afroecuatoriana, específicamente de las llamadas DECIMAS, son Jean Rahier y Laura Hidalgo, etnólogo el primero y filóloga la segunda.¹⁶

Rahier, en su excelente libro, hace una crítica fundamental a lo planteado por Hidalgo en el suyo, acusa a la autora de incurrir en una grave contradicción: afirmar, por un lado, que las Décimas son una forma de poesía peculiar de la cultura negra hispanoamericana, y por otro analizarlas y hasta corregir los poemas recopilados a partir de la estructura formal de la glosa, forma

poética europea de la que, según la autora, derivan.

Revisemos un poco el problema. Las décimas son poemas poliestroáficos de transmisión oral que tienen 44 versos octosilábicos, una cuarteta inicial y luego cuatro estrofas de diez versos cada una; cada estrofa terminará con un verso de la cuarteta inicial, siguiendo su orden.

El problema surge del parecido de este tipo de poema con la GLOSA europea generalizada entre los siglos XV y XVII, y que, según Quillis, está conformada así:

*La glosa... Consta de dos partes: a) el texto, que es una poesía breve, y b) la glosa, que es el comentario de la poesía que constituye el texto. El texto, por regla general es una poesía ya existente... la glosa está formada por tantas estrofas (generalmente décimas) como versos tiene el texto las cuales se van repitiendo al final de cada estrofa.*¹⁷

Las glosas no tuvieron solo cuartetas como textos, Baehr y Navarro Tomás mencionan glosas de poemas que llegaron a tener más de cien estrofas, por ejemplo las de Montemayor a las coplas de Jorge Manrique.¹⁸ Eran

¹⁶ Jean Rahier, *Poesía oral negra del Ecuador*, Quito, Abya-Yala, 1987.
Laura Hidalgo, *Décimas esmeraldeñas*, Quito, BCE, 1982.

¹⁷ A. Quillis, op. cit., p. 127-128.

¹⁸ Rudolf Baehr, *Manual de Versificación Española*, Madrid, Gredos, 1973, p. 330.

poesías de corte, propias de un ambiente en el que se confrontaban ideas; la glosa es eso básicamente, comentar, confrontar lo propuesto por otro.

Hacia el siglo XVIII las glosas desaparecen en Europa, Navarro Tomás afirma:

*Mayor descenso que el de ninguna otra forma métrica fue el que afectó a la glosa en el tránsito del siglo XVII al XVIII. Desterrada del campo literario se refugió en las esferas de la poesía semiculta, especialmente en los países de América.*¹⁹

Según Rahier, los esclavos negros en América aprenden la forma de la glosa tanto por la labor catequizadora de la iglesia, como de sus amos blancos, que recitaban glosas en sus fiestas.

El etnólogo afirma que, aún derivada de las glosas, la Décima es una forma poética peculiar, no analizable desde los parámetros con los que se podría enfrentar esos poemas europeos.

Aquí podemos utilizar nuestra propuesta para estudiar las pautas perceptivas de las Décimas y ver cómo y en qué se diferencian de las

glosas, al constituir una totalidad poética distinta.

El procedimiento que seguiremos es el siguiente:

1) Hipótesis sobre la forma del poema a estudiarse, a partir de los datos presentados en los párrafos anteriores.

2) Etapa analítica, a partir de la Métrica: determinación y registro de los elementos formales.

3) Etapa de síntesis, a partir de la propuesta gestáltica.

4) Conclusiones sobre la hipótesis.

Como hipótesis sobre la forma de las Décimas, planteamos, siguiendo a Rahier, que:

*... para crear la Décima, los negros 'hicieron su selección' en las reglas de composición de la glosa: ellos, analfabetos, crearon un género poético original con sus reglas estructurales particulares.*²⁰

Nos toca entonces determinar cuáles son esas reglas estructurales que diferencian a la glosa de la Décima. Para hacerlo, utilizaremos la siguiente poesía recopilada por Juan García y reproducida por Rahier:

¹⁹ Tomás Navarro, *Métrica Española*, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 321.

No podemos dejar de resaltar el etnocentrismo y logocentrismo del planteamiento de Navarro.

²⁰ J. Rahier, op. cit. p. 65.

EL VESTIDO CORTICO

	CS	R	C/A
1 Ya también es por demás	8	a	
2 las del vestido cortico.	8	b	
3 que a medias nomás se-agachan	8	c	
4 se les ve-el escondidito.	8	b	A
5 Que modo tan provocante	8	a	
6 que parece "pinganilla"	6	b	
7 aquello del calzón -zapo	8	c	
8 y-el vestido-a la rodilla.	8	b	C
9 Que lujosa maravilla	8	b	C
10 que parece-una deidad,	8	d	
11 la moda es de Panamá	8	d	A
12 venida de la galera.	8	e	
13 Las de la zanca-ajuera	7	e	C
14 ya también es por demás.	8	d	A
15 Hasta las viejas ancianas	8	a	
16 que ya no pueden soplar	8	b	
17 usan los vestidos cortos	8	c	
18 como niñas colegial	8	b	A
19 para poder agradar	8	b	A
20 también a los jovencitos.	8	d	
21 Blanca-y negra yo-he visto	7	d	A
22 para dar mayor detalle	8	e	
23 zaqueando por media calle	8	e	C
24 con los vestidos corticos.	8	d	A
25 con la cuestión del calzón	8	a	
26 muchas se-han despreocupado,	8	b	
27 por eso-a medio nomás	8	c	
28 andan mostrando-el rabo.	7	b	A
29 Unos están dejondado,	::	b	A
30 las costuras se desatan	8	d	
31 por eso ya ni se tapan	8	d	A
32 atenuadas al calzón,	8	a	C
33 ya muestran nomás el corazón	9	a	C
34 a medio nomás se-agachan.	8	d	A

35	Hasta las niñas chiquitas.	8	a	
36	por no remendar el calzón	9	b	
37	andan con el zangarón	8	b	C
38	agallado-entre las piernas	8	c	
39	De-esas hay mil por docena,	8	d	
40	fuera de las que no-he visto,	8	e	
41	dos cuartos de vestidito	8	e	A
42	que no les tapa la nalga,	8	f	
43	con camión y con nagua	8	f	A
44	se les ve-el escondidito.	8	e	A

Para la fase analítica - métrica, registremos los elementos formales de la Décima que nos parecen pertinentes a nuestro propósito: el cómputo silábico (CS), la estructura estrófica y la estructura melódica vinculada a ella, y la rima, consonante (C) o asonante (A). Las sinalefas (-) han sido marcadas ya en el texto.

Como vemos, en cuanto al cómputo silábico, es irregular, heterométrico, hay versos de 7 y 9 sílabas, con predominancia de los de 8. La estructura estrófica es de una cuarteta y cuatro décimas, la melódica, ligada a ella, nos hace ver que no se trata en este caso ni de espinelas ni de coplas reales, con una pausa luego del quinto verso. La pausa, como lo señala Rahier, está luego del cuarto verso, en un ritmo 4/6 (versos 8, 18 y 38). En cuanto a la estructura estrófica, es importante señalar también que los versos del texto no siempre se repiten fielmente en las décimas, el tercer verso en este

ejemplo es diferente del trigésimo cuarto. La estructura rímica muestra una gran variedad, cambia de décima a décima, tiene versos sueltos, rima asonante y consonante se mezclan.

En la etapa de síntesis, segunda del procedimiento planteado, revisemos las propuestas de la Gestalt, de una en una, y enfrentémoslas a los resultados del análisis anterior. Esta síntesis nos mostrará, por un lado, cuales son las pautas perceptivas con las que el pueblo negro de Esmeraldas produce y se apropia de este tipo de poema; por otro lado, nos permitirá totalizarlas en esa estructura privativa de las Décimas de la que habla Rahier.

1) Relación Fondo - Forma.

La determinación aquí es clara, es la estructura de 44 versos dividida en cinco estrofas la que distingue este discurso del resto de la lengua hablada por los habitantes negros de Esmeraldas.

2) Previsibilidad.

La previsibilidad es baja. A partir del primer verso, aún de la cuarteta inicial, no sabemos que cómputo silábico aparecerá, ignoramos la estructura rítmica que podemos esperar, pues es distinta por estrofas, según vimos, no sabemos si será consonante o asonante. Es más, en las recopilaciones presentadas por Rahier e Hidalgo, aparecen con frecuencia Décimas que no tienen las cinco estrofas, sino tres o cuatro. Como se puede ver la redundancia es importante pero no extrema.

3) Isomorfismo.

El isomorfismo, el fenómeno de que ciertas codificaciones lleguen al cerebro a una estructura idéntica a la que se halla registrada en él, se cumple. Los negros esmeraldeños reconocen como Décima a esa composición de 44 versos que está presente en sus mentes como una estructura vacía en la que encajan las distintas poesías concretas.

4) Pregnancia.

La persistencia de la forma, a pesar del ruido de las alteraciones que hemos visto en cómputo silábico, rima, estrofas, etc., es alta: la forma Décima se mantiene.

5) Jerarquización y Unidad.

Hay una jerarquización clara: primero se nos presenta la Décima, como poema estrófico, luego un tipo de verso mayoritariamente

octosilábico, por fin la rima, por irregular que esta sea.

La conclusión, última etapa del procedimiento que nos fijamos, la podríamos expresar en dos numerales:

1) Las pautas perceptivas de la población negra de Esmeraldas, en lo que se refiere a la percepción de lo poético, muestran, en la dialéctica fondo-forma, la pregnancia, el isomorfismo, la previsibilidad y la jerarquización, una gran libertad creativa, poca sujeción a formas estrictas y una clara selección de elementos formales.



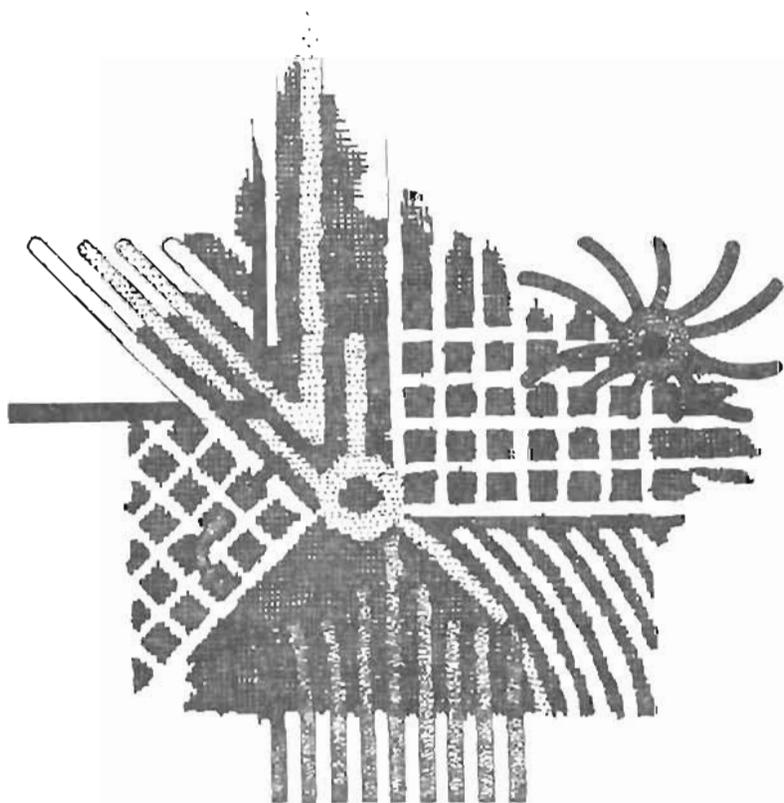
2) Esas pautas perceptivas nos permiten determinar que las Décimas, como manifestaciones poéticas originales de la cultura negra de Esmeraldas, tiene como características formales de su totalidad poemática:

- a) irregularidad estrófica,
- b) regularidad melódica de 4/6 en las décimas,
- c) irregularidad rítmica, y
- d) heterometría.

Uno de los resultados fundamentales de la aplicación de la metodología propuesta es el determinar las

características expresivas propias de las literaturas populares. Características como las señaladas para la Décima en estas conclusiones.

La propuesta hecha y su aplicación, debemos reconocerlo, son esquemáticas, la extensión del trabajo así lo exige. Esperamos que este defecto sea superado con la futura aplicación de esta metodología a corpus más significativos. Con esa labor aspiramos, por un lado, a decantar el método y, por otro, a inquirir más ampliamente sobre la relación entre poesía y percepción en los sectores populares de América Latina.



PERCEPCION DEL CONTEXTO CULINARIO A TRAVES DEL TEXTO POETICO DE UN GRUPO CAMPESENO MESTIZO ECUATORIANO

Dr. Julio Pazos Barrera

Pontificia Universidad Católica del Ecuador

PRELIMINARES

1.1. Nos proponemos visualizar el modelo del mundo que comunica una parcela de la producción literaria del grupo campesino mestizo de la provincia ecuatoriana de Tungurahua.¹ La finalidad se complica si se considera que hemos concentrado la atención en los mensajes de carácter gustativo-culinario. La perspectiva teórica adoptada define el texto literario como una conjunción de signos que se orientan hacia un propio sentido o modelo. Los signos solo adquieren valor dentro del texto y merced al código que los ordena y regula. Estas peculiaridades de los signos estéticos impiden el análisis mecanicista que relaciona la obra literaria con la realidad concreta; es preciso, por tanto, que se adopte una metodología adecuada para el análisis, es decir, un método que tome en cuenta la autonomía del texto.

1.2. El análisis semiótico literario ofrece instrumentos operativos, a la vez que fructíferos, para la realización del propósito. El primer paso consiste en la identificación de los signos²; en este caso la noción de "motivo"³ involucra *significante* y *significado* (percepción). El "motivo" en el seno de la obra literaria, a su vez, es *significante* de otros significados, los que conforman el sentido; de este modo el "motivo" se convierte en signo. De acuerdo al método, los signos se someten a un triple examen, a saber: sintáctico, semántico y pragmático.⁴ Se descarta, entonces, la problemática de la percepción desde los puntos de vista psicológico, fisiológico y filosófico.

1.3. La muestra que figura en el apéndice 1, es parte de un corpus que fue recogido en el campo, en la década de los ochenta y que se encuentra transcrita en **Literatura popular. Versos y dichos de la provincia de Tungurahua.**⁵ Las cuartetas se establecieron con anotaciones explicativas de lengua, historia, geografía, etc.. Los números arábigos corresponden a la numeración del corpus general; los números romanos identifican al informante.

Se debe aclarar que la interpretación que ahora se propone se encuentra en el libro mencionado muy parcialmente, debido a que ese trabajo tenía otra finalidad. También conviene señalar que el estudio y recopilación del corpus proveniente de Tungurahua se integra al conjunto de estudios realizados por Laura Hidalgo,⁶ Santiago Páez,⁷ y Carlos A. Coba,⁸ de corpus recogidos en otras provincias ecuatorianas.

*¡Que bonito mi molino
Que muele con tanto afán!
Uno es el que pone el trigo
Y otro es el que come el pan.*

ASPECTOS DEL ANALISIS

2.1. Para reconocer los motivos hemos aislado los significantes o nombres de platos y alimentos y sus

correspondientes significados (sabores, apariencias, funciones...); luego hemos buscado sus significados textuales - de este modo los motivos se aprecian como signos del código temático paraliterario:

- | | | |
|--|---|--|
| Ají: dulce, picante | = | En la transcripción quichua se sugiere que lo picante es excitación placentera del gusto, de ahí su equivalencia con dulce. Esta sensación se traslada, metafóricamente, a las sensaciones eróticas. |
| mistela: licor dulce, agradable | = | felicidad del cielo. |
| naranja, uva, capulí: dulces bonitas | = | mujer. |
| plátano: pintón, verde, feo | = | hombre. |
| cariuchu (etimología quichua, aji de hombre): sazonado con sal, bueno, picante | = | alimento como un bien para vivir. |
| cuy asado: sal, condimento | = | expresa cariño; para agradecer al hombre. |
| gallina-presas: sal, agradable | = | expresa cariño, para agradecer al hombre. |
| cuchipatas (et. quichua, patas de cerdo): sal, agradable, manteca | = | comida de fiesta, carnaval. |
| chicha: desabrido, fresco | = | fiesta, Purgatorio. |

mashca (et. quichua, harina de cebada): desabrida	=	alimento de pobres.
mazamorra: desabrida, espesa	=	alimento de pobres, para despreciar.
moyuelo: pan de salva= do, desabrido, duro	=	alimento de pobres.
mote (et. quichua, maíz cocido): cotidiano	=	alimento de todos los días y de fiesta.
pan caliente: suave, agradable	=	mujer cariñosa.
pan frío: duro	=	desamor, desprecio.
espinazo de cerdo: sal, agradable, duro	=	hombre pobre pero apto para el amor.
carne: suave, agradable	=	sensual, de la mujer disfrutada por el hombre.
café: bueno, caliente....	=	mujer?, amor?.

RELACIONES DE LOS SIGNOS

2.2. Los signos se combinan mediante oposiciones articuladas en ejes. De modo que en el eje de la diferenciación sexual los alimentos salados y picantes se identifican con lo masculino. (La palabra mishqui en quichua extiende su significado a rico, sabroso, agradable)⁹ Cariuchu significa "ají de hombre" y se confecciona con sal. El cuy asado se sazona con sal y de igual manera el caldo de gallina. En este sentido se implican los alimentos que elaboran con cerdo (patas de cerdo, cerdo hornado...), platos que reponen la sal

que se pierde después de consumir bebidas alcohólicas. En la muestra se relacionan la morcilla y el espinazo de puerco con lo masculino. (La morcilla por su forma y quizá también el espinazo).¹⁰ El sabor dulce parece identificarse con lo femenino (frutas), identificación que avanza al pan caliente (alusión al calor del cuerpo como ámbito materno y con todo lo abrigado, hasta el café caliente) y con la suavidad de la carne (siempre en relación con el disfrute de la mujer por parte del hombre).

En el eje de la diferenciación de ricos y pobres se oponen los sabores (sal, dulce, picante...) al desabrido. Mientras los ricos comen aves (asadas, cocidas, etc.) y arroz con manteca, los pobres comen moyuelo (rústico, sin sabor), mashca (harina de cebada de poco sabor) y mazamorra (polenta de harina de maíz, cebada, etc., de poco sabor).

En el eje de la cotidianidad - fiesta, la oposición se da entre los fuertes alimentos salados y condimentados (cerdo) del carnaval, de las fiestas de santos, del huasipichay, bautizos, matrimonios (cuyes y gallinas) y los desabridos cotidianos (mashca, mazamorra...).

*Carnaval dizque ha llegado
Por las lomas del salado,
Traendo cuchipatitas
y motecito pelado.*

En el eje de la vida terrenal y la del más allá se enfrentan lo dulce-alcohólico de la chicha,¹¹ mistelas,

papas enteras¹² en el cielo con la sal y el picante del cariuchu terrenal.

Estos signos se relacionan con otros e integran repertorios.¹³ A modo de ejemplos, los repertorios de las fiestas involucran signos-platos, algunos de ellos mencionados en las cuartetitas. Los signos del carnaval son: empaparse con agua, embadurnarse con harina, cantar cuartetitas, consumir aguardiente, bailar, comer cuchipatas, "motecito pelado", cuchi pelado, carnero... Un huasipichay¹⁴ (bendición de una casa nueva),

incluye agua bendita, escoba de romerillo, banda de músicos, cintas, padrinos, chicha de jora, caldo de gallina, cuy asado con papas, fritada de cerdo...

EL SIGNIFICADO DE LOS SIGNOS SIEMPRE EN EL INTERIOR DE LA MUESTRA

2.3. La isotopía¹⁵ mayor que da sentido al mundo de los sabores se encuentra en la oposición sabor- sin sabor. El sabor es todo lo bueno de la existencia, incluso del cielo del más allá. El sin sabor es lo pobre, lo triste, lo sin gracia. A la primera situación se suman la dulzura de la sensualidad, la excitación picante del deseo, la sal de la euforia festiva, los sabores de la prosperidad y el estado gratificante del cielo. El sin sabor es la insatisfacción de la pobreza, el desamor, el desprecio, la tristeza y la desgracia.

El significado de los motivos se intensifica en la especial configuración de los símbolos literarios.¹⁶ Se trata de una densificación acumulada en los signos literarios y es expresión limitada de fenómenos que tienen vigencia en la totalidad vivencial del grupo.

El símbolo literario es recurrente, aunque difuso debido a sus múltiples irradiaciones. En la muestra es posible que adquieran categoría simbólica el maíz, la papa, el cuy y el cerdo. El maíz aparece como "motecito pelado", "tostado" y chicha; la papa se manifiesta en el cariuchu, las "papas enteras" y sin mencionarla en el "cuy asado" y quizás en la mazamorra. El cerdo se muestra en "cuchipatas", "chancho" y "cuchi bien pelado". El cuy asado aparece en varias quartetas. Como símbolos irradian significados que van desde las connotaciones sexuales hasta las religiosas. En síntesis, las precedencias culturales de los símbolos conducen a los pueblos prehispánicos (maíz, papa y cuy) y al aporte europeo-cristiano (cerdo).

*Bonita te creó Dios,
Como la leche en el coco;
Cada vez que me recuerdo
me privo y me vuelvo loco.*

PRAGMATICA

2.4. Las relaciones del signo con el usuario son del dominio del análisis pragmático. El usuario es el autor-lector en las obras escritas. Ocurre lo mismo con la literatura oral con la diferencia de que el usuario no es un individuo sino una colectividad. Como autor la comunidad compone los signos; como lector la misma comunidad los reproduce y aprecia. En consecuencia el grupo procesa estéticamente los signos con el fin de proporcionarse placer. Al mismo tiempo la comunidad desvincula los signos de sus ejecutantes individuales y concretos y los convierte en entidades válidas para todos. Pero además la comunidad proyecta con los signos un modelo¹⁷ que intenta reproducir y cuestionar las experiencias reales e imaginadas.¹⁸

En nuestro caso, el modelo del mundo perfilado a través de los signos gustativos descubre específicos comportamientos y actitudes. En la diferenciación sexual la mujer es la que elabora los alimentos y es quien los entrega al hombre con fines muy claros, ya sea para atraer su atención (cuyes, gallinas...), ya sea para despreciarlo (mazamorra, cuy quemado...). La relación de la mujer y los alimentos es tan íntima que a ella se la representa con la metáfora de la tulpa. Tulpas son las piedras del fogón que equilibran las ollas. El hombre, en cambio, es el que "come". Este comer alimentos con tanta hambre o ansiedad pasa al figurado "comer" que significa cópula. En este sentido la percepción de los alimentos sirve para expresar los aspectos y apetencias sexuales (morcilla, espinazo, carne, piernas y rabadilla de gallina, etc.).

Si en la vida terrenal el pobre tiene que sustentarse con el humilde moyuelo, ese sacrificio será recompensado con el cielo; en tanto que el rico, goloso de aves en la tierra, no será premiado y no se sabe a dónde irá.

Los tiempos de la cotidianidad y de la fiesta están marcados, respectivamente, por la sobriedad y la

abundancia. En la fiesta señorean los cerdos, gallinas, cuyes y carneros. El carnaval es la fiesta más sonada, en sus tres días se desbordan los apetitos y las mujeres corren peligro.

La vida terrenal y la del más allá no se encuentran claramente separadas. El más allá admite alimentos terrenales: la gracia del cielo es comparable a los sabores de las mistelas; la penalidad del purgatorio se conecta con el desprestigiado sabor de la chicha (esta última, conexión difícil: tal vez si se piensa en la chicha adulterada con aguardiente y otras sustancias, consumida en las pestilentes chicherías y con el acoso de la policía, es posible que se la pueda asociar con el Purgatorio). La indefinición de los límites de estas "vidas" encuentra una doble causalidad: la antigua creencia indígena de que los espíritus de los hombres recogen los pasos y vagan en la tierra mezclados con los vivos, estos espíritus reciben alimentos de cuyes, papas, pan y bebidas de chicha y aguardiente durante el día de difuntos. La otra sería cristiana y relacionada con la humanización de la divinidad: de algún modo el misterio de la Encarnación se proyectó a la inversa, es decir, se mundanizó a la divinidad, (algunas cuartetas muestran a Jesús y a los santos en situaciones degradadas: se mundanizaron purgatorio, cielo e infierno, en esos lugares se come, bebe y trabaja).¹⁹ En todo caso se trata de una concepción humanizante.

En cuanto a los símbolos (papa, maíz, cuy y cerdo), estos involucran realidades actuales y antiguas. Por la génesis apuntan a las culturas madres del mestizaje; por lo actual descubren la proximidad, casi intimidad, de los grupos mestizo campesino e indio. Entre las dos entidades se da un constante fluir económico y cultural: se dice que la propiedad de la tierra en la realidad limítrofe se mantiene con un tenso equilibrio.

Los signos del gusto también tienen su intervención en cuestionamiento antes dicho. El enfrentamiento hombre-mujer; los extremos de la cotidianidad-fiesta;

los polos de riqueza y pobreza; la ambigüedad de la vida terrenal y la del más allá, conducen a una intensificación del sentimiento del mundo, sentimiento que al buscar una salida recurre al humor.²⁰ Por esto se ridiculiza la pobreza del joven enamorado al decir que si tiene para el arroz no tiene para la manteca; de igual modo, se critica la supuesta voracidad de las viejas haciéndoles comer “tostado” y mantequilla hasta enfermarlas, etc.

Los motivos literarios del gusto permiten reconocer algunas facetas del mundo que la comunidad-autor-lector trata de organizar en su producción artística. Otros signos revelarán las tensiones provocadas desde los centros urbanos, la migración, la modernidad, etc. Las percepciones gustativas y el contexto culinario procesados literariamente pueden expresar y comunicar complejos significados, algunos ocultos como el de la oposición sabor-sin sabor, y otros connotados en figuras como la personificación, que en la siguiente cuarteta, presenta la concepción del destino irrevocable:

*Esto dijo la gallina
Cuando le iban a matar:
Este mal no tiene cura,
Pongan el agua a calentar.*

APENDICE

1 (LXV)

Bonita eres, criatura,
Nadie dice que no hay tal:
Lástima que el señor cura
No te bautizó con sal.

327 (XII)

En esta vida cariuchu,
En la otra papas enteras;
En el purgatorio, chicha,
y en el cielo, las mistelas.

148 (XL)

¡Comete las papas
Y dejame el cuy!
¡Comete las papas
Y dejame el cuy!

17 (V)

Una ambateña vale un peso,
Las de Cevallos, cuatro reales;
Una mochana, pan con queso,
y una quereña, dos tamales.

312 (LXVI)

Cualquiera quiere a cualquiera,
Con el corazón todito
Y mañana... ñuca shimi cachivi,
Sazonadito.

76 (XVI)

Una vieja se comió
una libra de tostado,
para pasarse la noche
sentada en el excusado.

323 (LXIV)

Tomemos un trago, señores,
Que el dulce pudre los dientes;
Es mejor vivir borracho
Que tener boca sin dientes.

383 (XXX)

Si tu marido te cela
Dale de comer mazamorra
y si te sigue celando,
Seguile mazamorreando.

187 (III)

Cuatro tragos me he tomado
y cinco es de verbena:
¡Qué triste ha sabido ser
el amor en tierra ajena!

378 (XI)

Acostate pues muchacha;
Extendete bien el cuerpo.
Que vas a comer morcilla
Sin haber pelado puerco.

483 (XLI)

Carnaval dizque ha llegado
 Por las lomas del salado,
 Traendo cuchipatitas
 y motecito pelado.

413 (L)

Mi mamita me pegaba
 Detrás de un pondolongo
 y los perros me lamían
 Creyendo que era mondongo.

3 (III)

Las mujeres de este tiempo
 Son como el aguacate,
 Si no se come con sal,
 Por Dios qué disparate.

46 (XXIX)

El plátano para cortar
 No debe ser muy pintón;
 El hombre para querer
 No debe ser charlón.

53 (XXIV)

Esta vida ya no es vida
 Pa' la vida que yo paso;
 mejor vida pasa el perro
 comiendo mierda siquiera.

62 (XXIX)

Los jóvenes de este tiempo
 son como la paja seca:
 Si tienen para el arroz
 no tienen pa' la manteca.

77 (XVI)

Una vieja se comió
 Una libra de mantequilla,
 Para pasarse la noche
 Sentada en la bacenilla.

174 (XXIV)

Y los hombres de este tiempo
 Son como la pepa de guaba:
 No cargan medio al bolsillo
 y buscando enamorada.

180 (III)

Bien se puede comparar
 la mujer al pan caliente,
 Que llegándose a enfriar,
 Ni el diablo le mete el diente.

8 (LV)

Cuando la gallina canta
 Es porque va a poner huevo;
 Cuando la mujer se enoja
 Es porque tiene amor nuevo.

13 (LVI)

Las muchachas de este tiempo
son como las palomitas,
Que cuando están con hambre
Acercan su piquito
Para comer el granito;
Pero cuando ya no quieren
se hacen a un ladito;
Así son las mujeres
que cuando quieren acercan su
boquita
Para dar un besito;
Cuando ya no nos quieren,
Se hacen para un ladito.

19 (LVII)

A los hombres creó Dios
Para el reino de los cielos,
Y a las mujeres, el diablo,
Para tulpas del infierno.

26 (XXVII)

Soy media naranja
Soy naranja entera:
Soy una mujer sincera
Pero no para cualquiera.

27 (XXIV)

La mujer que quiere a dos,
Es como el pan en la mesa:
cara al uno, cara al otro,
¡Qué cara tan sinvergüenza!

189 (X)

Bonita te creó Dios,
Como la leche en el coco;
Cada vez que me recuerdo
me privo y me vuelvo loco.

193 (LVIII)

Yo tengo una palomita,
No come trigo ni arroz.
Solamente se mantiene
Con la sombra del amor.

204 (X)

De Patate sale el sol,
De Peliso la luna;
El hombre que está queriendo
solo trago desayuna.

218 (VII)

Yo tuve una linda guambra
Que aunque negro me quería;
Ella daba el cuy asado,
Yo entero me comía.

219 (LV)

A mí me llaman el negro,
porque tengo una negrita;
¿A quién no le va a gustar
un café de mañanita?

246 (XXIV)

Señora, mama, señora.
Deme lo que ha cocinado;
De que venga su marido
Botarame al soberado.

319 (XLIII)

Cañiriquito,
¡Baila bonito!
Cañiriquito
¡Toma un traguito!

321 (XXIV)

¡Qué sabroso es el traguito!
¡Qué sabroso al paladar!
Mejor estén calladito
Los que toman sin gastar.

332 (XL)

Unos bailan la puntita
Y otros, el sanjuanito;
Unos toman la chichita
y otros toman el traguito.

339 (XXIV)

Aura comamos, bebamos
Hasta que nos pongan gordos,
Cuando nos pidan la cuenta
Ahí ca nos haremos sordos.

340 (XXIV)

El hambre es muy sinvergüenza
Hasta mala consejera;
Comadre, ya pele el gallo
Si no quiere que me muera.

344 (XII)

Calderón tostá cebada.
Aguedí, vení, molé.
Morenita hacé un caldito
Negrito, vení, comé.

350 (VII)

Soy como el espinazo:
Pelado, llucho, sabroso, no más.

.....

363 (VII)

Cuando peles tu gallina
No me darás la costilla;
Darásme lo que me guste,
La pierna y la rabadilla.

371 (XVI)

Cuando llegó su marido
Yo no sabía qué hacer,
Porque me encontró comiendo
El chancho de su mujer.

383 (XLI)

Que tú me vas a dejar
Me lo tiene sin cuidado;
Pues yo me comí la carne,
Al otro el hueso he dejado.

400 (LXV)

De la pepa del café
Se saca la buena esencia;
Los padres que tienen hijas
deben sufrir con paciencia.

420 (XLIX)

Cuando era solterito
Comía cuyes asados.
Y ahora que estoy casado
Ni asados ni chamuscados.

428 (LIII)

No quisiera ser casado
Por no vivir chiriyashca;
Puesto delante a los guaguas
Y la canasta de mashca.

436 (XXIV)

El hombre que quiere a dos
Aldimenos si es casado,
No es frito ni cocinado,
¡Atatay!, huele a quemado.

485 (V)

Ya viene don carnaval
Por las lomas de El Salado;
Esperemos al señor
Con un cuchí bien pelado.

486 (LV)

Ya llega el carnavalito,
Pelaremos el carnero
Para comernos la carne
Y revolcarnos en el cuero.

517 (XXVII)

Los pobres comen moyuelo
Y los ricos comen aves;
Para los pobres hay cielo,
Para los ricos: ¿quién sabe?.

528 (X)

A mí me llaman el pobre,
Pobre pero generoso,
Como el huesito del puerco
Pelado pero sabroso.

540 (XXXIX)

¡Qué bonito es mi molino
Que muele con tanto afán!
Uno es el que pone el trigo
Y otro es el que come el pan.

560 (XLIV)

El día que yo me vaya
 Me he de ir por el cerro de Abras,
 Desayunando las nubes
 Y almorzando un golpe de aguas.

568 (LIX)

A mí me dicen picante
 Como el ají patateño;
 Cómo no debo picar
 Viendo una prenda sin dueño.

601 (XXIX)

Esto dijo la gallina
 Cuando le iban a matar:
 Este mal no tiene cura
 Pongan el agua a calentar.

602 (LXII)

Ama mía, vecinita,
 Mi gallina se perdió,
 No me niegue vecinita
 Con su amigo se comió.

643 (XXIX)

La yuca para pelar
 No debe ser delgada;
 La mujer para querer
 No debe ser ventida.

664 (III)

Bonitos ojitos tienes
 Negros como el capulí;
 Si no fueran ingratos
 Los sacara para mí.

665 (XXIX)

Las uvas negras
 se están cayendo;
 Yo por la del frente
 Me estoy muriendo.

669 (XXIX)

Canta, canta huiracchuro,
 Encima del capulí,
 Comiendo la mejor fruta
 Sin acordarte de mí.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1 Provincia de Ecuador. Capital: Ambato. En 1960, la población rural mestiza era de 75.586 habitantes.
- 2 Roland Barthes, *Elementos de semiología*, 2da. ed., Madrid, Alberto Corazón, 1971, p. 39 y sgs.

- 3 Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. 5ta ed., México, Siglo XXI sa. 1979.
- 4 Carlos Reis, *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid. Gredos. 1985, p. 274 y sgs.
- 5 Julio Pazos, *Literatura popular Versos y dichos de la provincia de Tungurahua*. Quito, Abya-Yala y Corporación editora nacional, 1991.
- 6 Laura Hidalgo, *Coplos del carnaval de Guaranda*, Quito. El Conejo. 1984.
- 7 Santiago Pérez, *A la voz del carnaval*. Quito, Abya-Yala. 1992
- 8 Carlos A. Coba, *Literatura oral tradicional del Norte del Ecuador*. Quito, Ediciones del Banco Central, 1992.
- 9 CIEI, *Caimi Ñucanchic Shimiyc-Panca*. Quito, MEC-PUCE 1982. p. 85.
- 10 Tripa de cerdo embutida con arroz, col... sazonada con sal, miel y especias.
- 11 Licor fermentado de maíz
- 12 Plato de papas mondadas y cocidas usualmente acompañadas con carne, cuy, gallina
- 13 Carlos Reis, opus. cit., p. 275
- 14 Piedad y Alfredo Costales, *El quishuhuar o 'árbol de Dios'*. Tomo 3, Quito, IADAP, 1982, pp. 173-178.
- 15 Jenaro Talens y otros, *Elementos para una semiótica del texto literario*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 54.
- 16 Marcello Pagnini, *Estructura literaria y método crítico*, 3ra. ed., Madrid, Cátedra, 1982, p. 61 y sgs.
- 17 Yuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, 2da. ed., Madrid, Istmo, 1982, p. 20
- 18 Jenaro Talens y otros, op. cit., p. 47 y sgs.
- 19 Julio Pazos, op. cit., pp. 211-212.
- 20 Julio Pazos, pp. 111-112

EL ARRIERO

Tristán Ravines Sánchez
Centro de Trabajo de Cultura Popular
de Cajamarca, Perú

El incremento del transporte mecánico y el serpenteo loco de las carreteras asfaltadas, aún no han desplazado completamente a este oscuro filósofo de los senderos furtivos, camarada de las lluvias, del sol y de los vientos:

EL ARRIERO

Se le ve todavía tras la piara promiscua, levantando el polvo milenario de los viejos caminos; cuesta arriba por fieros peñascales; descendiendo a los valles palúdicos o midiendo a paso lento las pampas solitarias, sin sol y sin confines...

Allí está todavía... El sudor de su frente fecunda aún las lejanías y en su agudo silbido a la piara, fustiga las carnes duras del silencio-andino.

Supérstite del chasqui, el bravo corredor del Inca, de sol a sol devora las distancias, portando el lastre de cuatro siglos.

El arriero, parte siempre con la aurora. Los gallos lo saludan con sus cantos hasta que se pierde en el primer recodo del camino. El llanto de la mujer y de los hijos se enrosca en su garganta. La carga que porta es ajena. Pero él marcha con valentía y entusiasmo tras la recua de llamas, mulas o piajenos. El proceso larvado de la economía indígena muévase por él y se derrama por todas las agrestes parajes de la montaña andina. El arriero es el gigante misterioso que traga las culebras de los largos caminos, enlazando al poblacho con la mina, el trapiche, el molino... Sólo él y las águilas pueden trepar las altas montañas.

N

O

T

I

C

I

A

S



EVENTOS Y CONVENIOS INTERNACIONALES

El Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello -IADAP-, en el interés de consolidar un fondo documental especializado sobre cultura y artes populares de los países de la Organización, firmó un Convenio de Cooperación con el Programa de Textiles de la Universidad de los Andes, de Colombia, para publicar cuatro trabajos investigativos sobre "Objetos textiles del departamento del Chocó"; "Objetos textiles guambianos"; "Textiles Muisca y Guane"; y, "Textiles de la Sierra Nevada de Santa Marta". Los mismos constituirán un aporte a la literatura que, sobre las identidades locales y regionales, edita el Organismo de manera sistemática.

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE NARRATIVA FOLCLORICA

La Universidad Austral de Chile con el patrocinio de los Ministerios de Educación y Relaciones Exteriores, Consejo de Rectores, Intendencia X Región de los Lagos, y el Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello, organizaron en el mes de octubre de 1993, en la ciudad de Valdivia, el I Congreso Internacional sobre Narrativa Folclórica.

El evento, trató sobre las teorías del cuento folclórico; metodologías de la investigación en la narrativa folclórica; vigencia del folclor narrativo; narrativa folclórica y educación; resurgimiento de temáticas clásicas, y las nuevas formas del relato.

Esta fue una nueva oportunidad para que la Institución expusiera su trabajo y publicaciones de Literatura Popular, particularmente sobre el cuento y poesía andinos.

**EXPOSICION ITINERANTE
DE ARTESANIAS ANDINAS:
EN LIMA Y SANTA FE DE BOGOTA**

En atención a lo previsto, la "Exposición Itinerante de Artesanías Andinas" que desde 1992 recorre cada uno de los países de la Organización, fue expuesta en la ciudad de Lima a finales de mayo de 1993. El Museo Nacional de la Cultura Peruana sirvió de escenario para realizar el montaje de tan amplia exhibición, que cuenta con alrededor de 200 fotografías y 330 piezas artesanales.

En el acto inaugural intervinieron el Dr. Pedro Gjuronovic, Director Nacional de la Cultura del Perú; el Lic. Eugenio Cabrera Merchán, Director Ejecutivo del IADAP; y, el Dr. Alberto Varillas, Ministro de Educación, quien declaró inaugurado el evento, al cual asistieron miembros del cuerpo diplomático, intelectuales, artesanos y público en general.

Así mismo, de conformidad con la recomendación de la Comisión Técnica de Cultura del Convenio, la muestra participó representando a los países miembros del CAB en "Expoartesanías 93, Colombia Creativa", realizada en Santa Fe de Bogotá, en el mes de diciembre.

La muestra mereció comentarios favorables por parte del público que admiró y reconoció su representatividad. Desde este espacio, agradecemos la colaboración de la Secretaría Ejecutiva del CAB, a través, de la Coordinación de Cultura y de la Secretaría Nacional del CAB en Colombia.

SEMINARIO-TALLER: MUJER, AMBIENTE Y SOBREVIVENCIA

Este evento organizado por el proyecto Medio Ambiente y Desarrollo Social -MADS- de la SECAB, el Consejo Nacional de la Mujer de Venezuela, y auspiciados por la Fundación Konrad Adenauer y la Organización Panamericana de la Salud, tuvo exitosa realización el mes de agosto de 1993, en la ciudad de Caracas.

El aspecto socio-cultural en la promoción de la mujer, el manejo del ambiente y la importancia del enfoque y concepto de género, fueron los temas relevantes del mismo.

La participación del IADAP en el primer panel "Aportes de los organismos internacionales", con la ponencia "Mujer y desarrollo: un problema de reconstrucción de su identidad", constituyó una positiva experiencia para proyectar la gestión institucional con criterios de una mayor integralidad y comprensión de la problemática del desarrollo en nuestros países.

CREACION DEL CTCP EN VALDIVIA-CHILE

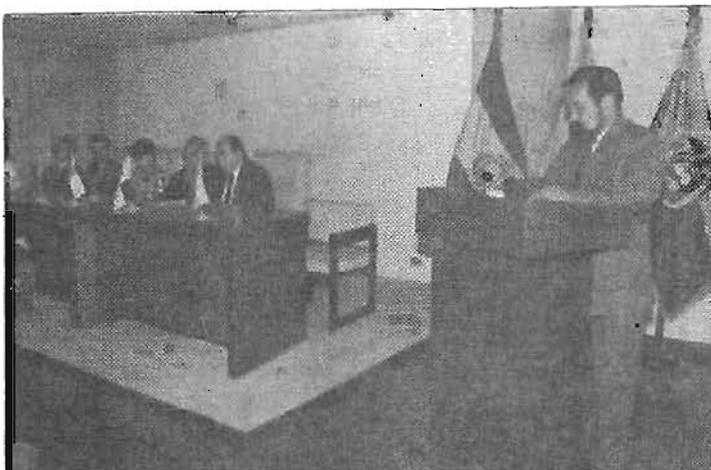
En la ciudad chilena de Valdivia, el 29 de octubre de 1993, se firmó un Acuerdo de Cooperación entre la Universidad Austral de Chile, suscrito por los señores don Erwin Haverbeckk Ojeda y Marcos Urra, Rector y Secretario General de este centro académico, respectivamente, el Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello - IADAP-, representado por su Director Ejecutivo, Lic. Eugenio Cabrera Merchán, y, el

Presidente de la Comisión Nacional Chilena, Dr. Manuel Dannemann.

El Acuerdo señala intereses comunes respecto de la investigación, difusión y promoción de las manifestaciones de la cultura regional y tradicional latinoamericana, especialmente de aquellas representativas de las identidades locales, y que asimismo comparten el objetivo de contribuir a la integración cultural de los habitantes de los países que forman parte de la Organización del Convenio, a través de sus expresiones genuinas. Se acordó crear un Centro de Trabajo de Cultura Popular en Valdivia, con el apoyo académico y material de la Universidad Austral de Chile.

X REUNION DEL CONSEJO DIRECTIVO DEL IADAP

La Dra. Rosalía Arteaga Serrano, hoy, Ministra de Educación y Cultura, presidió en el mes de noviembre la X Reunión del Consejo Directivo del IADAP, que contó con la asistencia del Dr. Manuel Dannemann, en representación de la REMECAB, el Lic. Héctor Troyano Guzmán, Coordinador de Comunicación de la SECAB, el Dr. Fernando Chamorro, delegado por la Subsecretaría de Cultura, el Lic. Eugenio Cabrera Merchán, Director Ejecutivo y, personal técnico del Organismo.



El Consejo Directivo aprobó el informe de labores cumplidas en el período 1992-1993; recomendó a las Instancias

Superiores del Convenio, el Programa Presupuesto presentado por el IADAP para el bienio 1994-1995; y, reconoció de manera positiva al Director Ejecutivo, personal técnico y funcionarios del IADAP, por la organización y desarrollo. Así mismo, agradeció y felicitó al Gobierno Nacional del Ecuador, por el apoyo brindado a la gestión institucional del IADAP

XX FERIA INTERNACIONAL DE ARTESANIA TRADICIONAL

Con la organización de la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes de la Universidad Católica de Chile, se realizó el pasado mes de octubre esta feria, cuyo objetivo es rescatar y mantener viva la artesanía tradicional como parte de la cultura e idiosincrasia de los países latinoamericanos.

A la misma fue invitado el IADAP que asistió representado por un grupo de artesanos artífices del Ecuador, quienes tuvieron oportunidad de intercambiar experiencias, conocer una gran variedad de productos artesanales, exponer los suyos e identificarse con los pueblos hermanos del continente.

SEMINARIO PARA EXPERTOS EN DISEÑO ARTESANAL

La Universidad Industrial de Artesanías de Helsinki UIAH, a petición de la UNESCO, organizó este seminario dirigido a expertos en artesanías de América Latina y El Caribe, con la cooperación de la Agencia para el Desarrollo FINNIDA y el Ministerio de Educación de Finlandia.

Fueron tratados diversos aspectos sobre las semejanzas y diferencias de las artesanías de la Subregión y el intercambio de conocimientos fue fructífero, ya que los participantes contribuyeron desde sus realidades nacionales. El IADAP aportó su experiencia con las comunidades artesanales vinculadas a sus Centros de Trabajo en los países del Convenio.

Se adoptaron importantes resoluciones y recomendaciones que están alineadas con los más grandes objetivos del Plan de Acción de la UNESCO para el Desarrollo de las Artesanías en el Mundo (1990-1999), particularmente, en temas sobre el aprovechamiento de los recursos académicos y técnicos, en beneficio directo, por un lado, de la cultura, y por otro, de la dimensión de la artesanía como una ocupación.

PROMOCION E INTEGRACION

COORDINACION INTERINSTITUCIONAL PARA PROMOCIONAR LA ARTESANIA

El Ministerio de Industrias, Comercio, Integración y Pesca y la Dirección Nacional de Artesanías del Ecuador, convocaron al Taller de Coordinación Interinstitucional para la Artesanía, con la finalidad de lograr un consenso entre 23 instituciones del sector público y establecer normas de acción que permitan un trabajo planificado y coordinado en esta área.

Se abordaron problemas y perspectivas de la comercialización, exportación, diseño industrial, promoción turística y aspectos culturales. El IADAP participó con un informe que sistematiza los proyectos ejecutados y los criterios que respaldan sus propuestas de tratamiento de la artesanía en relación a temática ambiental, desarrollo sustentable y lineamientos para la capacitación artesanal.

COOPERACION CON LA SUBSECRETARIA DE CULTURA DEL ECUADOR

La Subsecretaría de Cultura, la Cancillería y la Casa de la Cultura Ecuatoriana, solicitaron al IADAP, la formulación de una propuesta para crear un "Centro Regional para el Desarrollo y Capacitación Artesanal", en las provincias del Azuay y Cañar.

La propuesta diseñada contempló los siguientes aspectos: implementar una acción de carácter integral pro-reconversión social y económica de la región; propiciar una coordinación interinstitucional a nivel local para potenciar sus recursos; y, beneficiar a los productores artesanales con acciones puntuales que se inscriban en una estrategia de desarrollo sustentable, en el corto, mediano y largo plazos.

COOPERACION CON EL SISTEMA NACIONAL DE INFORMACION CULTURAL DEL ECUADOR

Con el objetivo de promover el "Sistema Nacional de Información Cultural", adscrito al Sistema de Información Cultural de América Latina y El Caribe (SICLAC), el Consejo Nacional de Cultura del Ecuador, en su calidad de coordinador nacional del mismo, y, el Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello - IADAP-, firmaron un convenio de cooperación interinstitucional.

El IADAP se constituyó en red asociada de este sistema, al que contribuirá con su base de datos sobre cultura popular proveniente de su Red Andina de Información sobre Artes Populares -RADJAP-, en tanto que el Consejo Nacional de Cultura recíprocará con información de interés para la Institución.

VII CONCURSO NACIONAL DE MASCARAS

Con la participación de 50 artistas y 93 obras, el IADAP, el Ilustre Municipio de Quito, la Subsecretaría de Cultura, la empresa privada PROESA y la Gerencia de Difusión del Banco Central del Ecuador, llevaron a efecto de manera exitosa, el "VII Concurso Exposición Nacional de Máscaras".

Gran expectativa causó en los participantes y ciudadanía en general, este concurso que cada diciembre se realiza como homenaje a las fiestas de la fundación quiteña, con el objetivo de rescatar y proyectar la funcionalidad social y artística de la máscara.

Las instituciones organizadoras del evento destacaron en las obras premiadas, el planteamiento de una realidad popular con giro hacia la problemática del mestizo contemporáneo y lo imaginativo de la simbólica incorporada en las mismas.

ARTESANIA PROYECTIVA EN TELAR

El IADAP conjuntamente con la Embajada de la República del Perú, presentaron en julio de 1993, la exposición "Mitología Andina" del artifice peruano Máximo Laura, como uno de los actos conmemorativos de las fiestas patrias del vecino país.

Laura es uno de los artesanos artísticos más importantes del Perú; ha obtenido distinciones a nivel mundial por parte de la UNESCO, ganó el Premio Nacional de Artesanato "Manos de Oro" y cumple de manera sistemática, labores de formación de futuros profesionales en este campo.

Para el IADAP, esta fue una oportunidad de autoafirmación cultural y de unidad andina, que robusteció la concepción de la artesanía como una realidad y categoría en constante movimiento, incidente en el progreso de nuestros países.

MINIATURAS MONUMENTALES

El artista ecuatoriano Jaime Puetate Villota, el mes de noviembre pasado, presentó en la Galería del IADAP, una colección de "Miniaturas Artísticas", obra de carácter proyectivo de la tradición artesanal con una temática que recrea las características de la arquitectura tradicional de nuestra serranía y de las edificaciones coloniales.

En esta oportunidad se pudo apreciar trabajos realizados con la misma sensibilidad de los artesanos antiguos, pero que también incorporan un esfuerzo contemporáneo y transformador, propio de una generación de artistas que cada vez logra mayores espacios y valoración en nuestro medio.

TEJIDOS EN TELAR

El IADAP en homenaje a la Primera Asamblea Iberoamericana de Niños "Semillas de paz", inauguró en junio de 1993 una exposición de tejidos en telar realizados por los alumnos de la escuela América de la ciudad de Ibarra-Ecuador.

Esta muestra es el resultado de una novedosa incursión en la currícula educacional del país sobre experimentación, capacitación y diseño artesanal, ejecutada desde hace tres años en coordinación con la delegación provincial del Ministerio de Educación y Cultura.

Con esta iniciativa, se pretende ofrecer al estudiante una nueva alternativa de aprendizaje que le posibilite fuentes de trabajo en el futuro, con tejidos en telares de pedal y cintura.

PUBLICACIONES

DIABLO HUMA No. 2

Boletín Bibliográfico de la Red Andina de Información sobre Artes Populares -RADIAP- / IADAP. Centro de Documentación e Información.

Publicación periódica sobre la cultura popular de los países del CAB; contiene un recuento de los principales logros alcanzados del Programa; describe los procedimientos para la selección, descarte, adquisición, clasificación, catalogación y uso de soportes técnicos; presenta referencias bibliográficas sobre cultura popular del Ecuador, listado general de oficios artesanales de Colombia, catálogo editorial de la Institución 1977-1993 y otros aspectos misceláneos.



HISTORIAS Y LEYENDAS DE COLOMBIA:

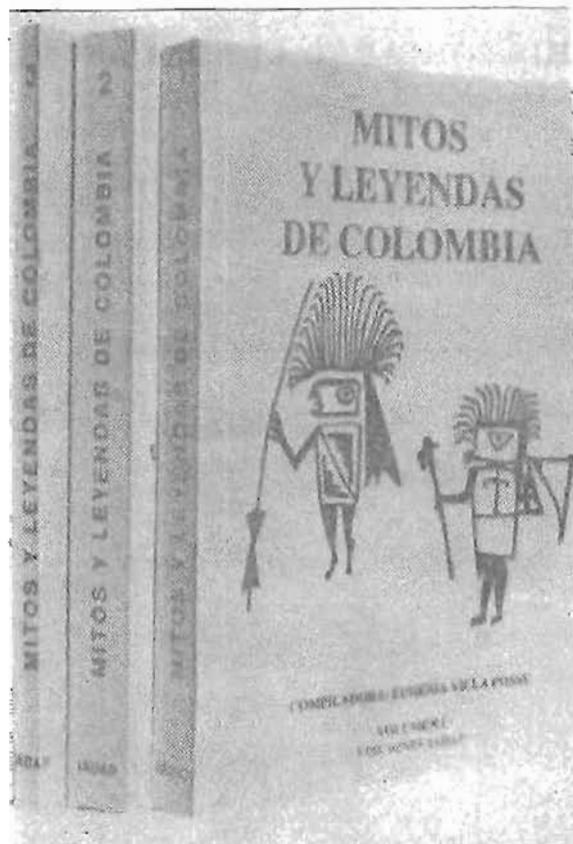
Encuentros regionales de contadores de historias y leyendas. Buga-Colombia 1990 y 1991 / IADAP. Centro de Trabajo de Cultura Popular de Buga.



Segundo volumen compilatorio y selectivo con 89 relatos resultantes de los encuentros anuales que promueve el Centro de Trabajo de Cultura Popular de Buga, con el objeto de recuperar, proyectivamente, la tradición oral de su región.

MITOS Y LEYENDAS DE COLOMBIA, Vols. I, II y III /

Eugenia Villa Posse.



Recopilación y selección de mitos, leyendas, cuentos y otras expresiones narrativas, de la tradición oral de ese país. El I volumen corresponde a la literatura de ancestro indígena; el volumen II, presenta las expresiones propias del campesinado mestizo; en tanto que el III, expone los mitos prehispánicos Muisca. Esta publicación es parte del proyecto subregional "Mitología de la Región Andina" que adelanta el IADAP en este campo.

MITOS RITOS Y SIMBOLISMOS FUNERARIOS /

Héctor Rodríguez.

Número que da inicio a la serie "ESTUDIOS ETNO-ANTROPOLOGICOS ANDINOS"; agrupa varios estudios sobre aspectos teórico-metodológicos sobre la investigación etno-histórica y cultural en la región andina del sur de Colombia; creencias y ritos funerarios indígenas y campesinos del Departamento de Nariño; datos históricos y referencias bibliográficas; y, un estudio comparativo y análisis simbólico del ritual funerario.

ESTUDIOS ETNO-ANTROPOLOGICOS ANDINOS MITOS-RITOS Y SIMBOLISMOS FUNERARIOS

Héctor Rodríguez R.

1

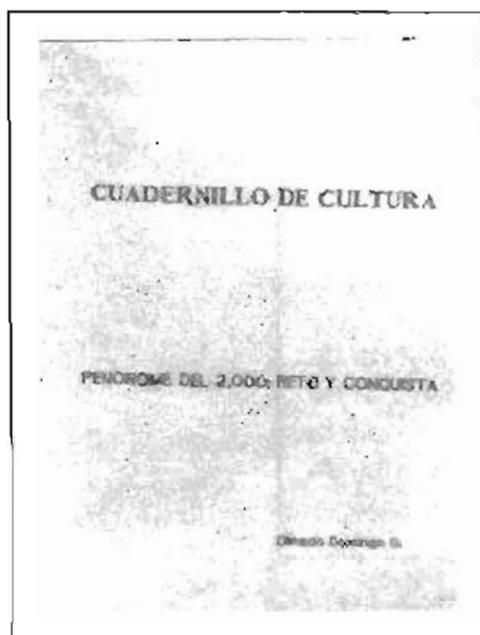


IADAP NARIÑO, Instituto Andino de Artes Populares

PENONOME DEL 2.000; RETO Y CONQUISTA /

BOLETIN INFORMATIVO BOCINA DE LOS ANDES No. 64.

Olmedo Domingo.



Breve ensayo valorativo de las capacidades de la población y estructura institucional de la zona de Penonomé y que invita a lograr metas de progreso y bienestar.

Organo de Difusión de las actividades que cumple el Instituto Andino de Artes Populares del Convento Andrés Bello.



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, disseminación 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

Francisco Proaño Arandi
Intelectual y Diplomático Ecuatoriano

Manuel Dannemann
Presidente de la Comisión Nacional Chilena del IADAP

Isabel Aretz
Presidenta de la Comisión Nacional Venezolana del IADAP

Javier Reyes
Centro de Trabajo de Cultura Popular Qorpa - Bolivia

Gabriel Saldarriaga Mira
Director Centro de Trabajo de Cultura Popular El Camen de Viboral
Antioquia-Colombia

Olmedo Domingo O.
Director del Centro de Trabajo de Cultura Popular del IADAP
Penonomé-Panamá

Roberto Millán Bueno
Director Centro de Trabajo de Cultura Popular Tiwanacu - Bolivia

Yariela Hidalgo M.
Directora del Museo de Ciencias Naturales
Instituto Nacional de Cultura de Panamá

Domingo Gómez Parra
Director Centro de Trabajo de Cultura Popular Antofagasta - Chile

David Mendoza Salazar
Sociólogo del Instituto Boliviano de Cultura

Santiago Páez Gallegos
Director del Departamento de Letras y Castellano de la
Pontificia Universidad Católica del Ecuador

Julio Pazos Barrera
Decano de la Facultad de Lingüística y Letras de la
Pontificia Universidad Católica del Ecuador

Tristán Ravines Sánchez
Centro de Trabajo de Cultura Popular Cajamarca - Perú



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

Dirección: Calle Diego de Alenza 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 Alenza 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