

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

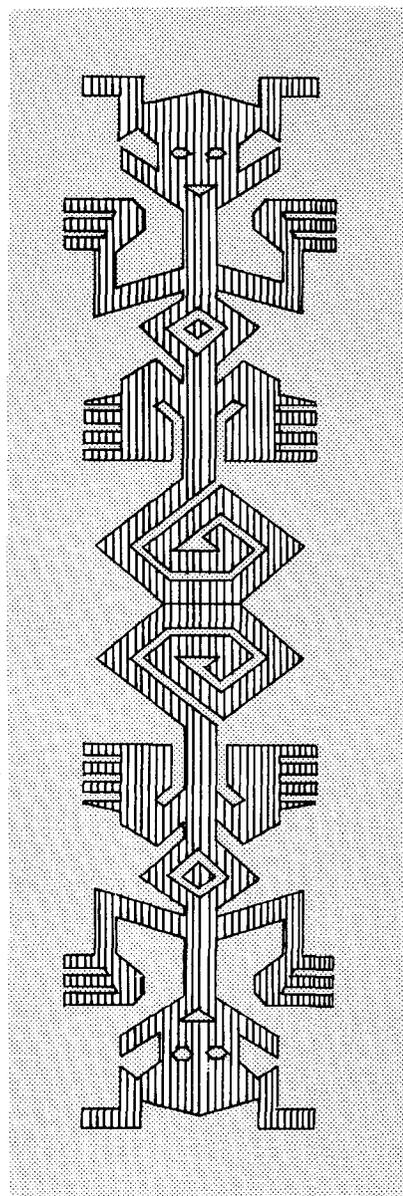
**5**

**NOVIEMBRE**

**AÑO 4**

**sumario**

II CONGRESO ANDINO DE ARTESANOS Y ARTISTAS POPULARES		5
– Discurso del Director Ejecutivo del del IADAP	Boanerges Mideros	7
– Hacia la Dignificación del trabajo manual	Orlando Sandoval	10
– Conclusiones		12
– Directivas		16
EL CUENTO POPULAR	Alfonso Gallegos C.	17
MEDICINA POPULAR EN LOS ANDES	Aída Hernández	29
MENDIGO O CAMINANTE ?	Oswaldo Villalba	32
LOS POBLADOS	Teodoro E. Méndez	35
VIGENCIA DEL DISEÑO PRECOLOMBINO	Oswaldo Granda Paz	40
XIX CONGRESO INTERAMERICANO DE PSICOLOGIA Y PSIQUIATRIA		47
– La Creatividad en el Arte	Dr. Guillermo Hinojosa	49
– El proceso de simbolización en el arte popular indígena	Dr. Eduardo Estrella	51
– El Arte Popular, la creación artística y las condiciones socio-económicas del pueblo	Dr. Wilson Suárez Troya	54
– La pintura del paisaje como un recurso para el estudio de la personalidad y la psicoterapia	Dr. Jorge Flachier del Alcázar	57
– La creación artística a través de procesos psicológicos desde el punto de vista de las artes populares	Dr. Jorge O. Barreiro P.	60
– El arte en la identificación del hombre con su medio	Jaime Muñoz Mantilla	62



**DIRECCION**

Boanerges Mideros  
Orlando Sandoval

**EDICION Y PUBLICACION**

Juan J. García  
Wilfrido Acosta P.

**REDACCION**

Aída Hernández

**PORTADA**

El perfil del hombre de  
América Andina (archivo IADAP)

**DIBUJOS**

Unidad de Diseño  
IADAP

Las opiniones vertidas en los artículos firmados son responsabilidad de sus autores y la Revista IADAP no tiene que coincidir con ellos necesariamente.



## EDITORIAL

*Con motivo del Bicentenario del Libertador Simón Bolívar, el IADAP ha desarrollado este año una serie de actos con los que, en forma efectiva, ha querido conmemorar el nacimiento del hombre que inspiró la creación de una patria andina.*

*Es así como ha inaugurado nuevas subsedes en los diversos países bolivarianos, ha organizado cursos internacionales sobre administración de centros culturales y está preparando programas específicos para las subsedes, hitos de luz y arte florecidos de la simiente libertaria que sembró Bolívar. Cabe destacar de manera especial la participación del IADAP en los actos conmemorativos del Bicentenario Bolivariano, con la intervención de la Unidad de Difusión Cultural del Instituto en el Concurso sobre la "Vigencia de las Ideas Políticas de Bolívar en nuestro tiempo", organizado por el Colegio de Periodistas de Pichincha. Los autores del reportaje galardonado, el señor Juan J. García y señora Aída Hernández, han logrado interpretar cabalmente el concepto que el IADAP tiene sobre las ideas y proyecciones bolivarianas, razón por la cual reproducimos como pensamiento editorial del IADAP, el parte de guerra de la segunda independencia del hombre andino, que pertenece a dicho trabajo.*

*Boanerges Mideros*

Señor General  
Simón Bolívar  
Gestor de la Primera Independencia de la Patria Andina.

General:

Elevo a su conocimiento el parte inicial de guerra por la nueva independencia de los países que fueron liberados del yugo español. Esta es la voz del hombre andino, aún no liberado del yugo económico, ni de la injusticia social. Es la voz del hombre que nace del maíz y de la altura, con el aporte aluvial de diversas culturas, que ha sido transformado por el tiempo, el sol y la lluvia en este hombre que va a ser descrito en mi palabra: Esto es lo único que tenemos para la segunda batalla por la independencia total, mi General.

El hombre andino, y tropical —ancestro de soles madurados en tierra virgen, factor poderoso de la nueva idea de justicia y de verdad— el hombre andino y tropical flagelado por los trópicos y los equinoccios, protagoniza en esta hora un nuevo drama social.

Este es el hombre: He aquí el nuevo varón del dolor y la verdad, nuestra respuesta a las inquietudes sociales, urgencias políticas y filosóficas que convulsionan el siglo. Este el hombre que espera su resurrección: Su nueva y definitiva liberación.

Aún tenemos fé, aún tenemos angustia, mi General. Aún tenemos hambre y esperanza, sed y miseria. Y toda la fuerza telúrica del Ande acumulada en nuestros brazos, y en nuestro pensamiento. La revolución, que usted ya la inició, mi General, aún no ha terminado; pero habrán de concluirlos estos hombres. Quiénes?

El cholo desarraigado del campo, que se ha refugiado en la gran mentira de la ciudad y naufraga en las fauces de las avenidas. El cholo, un marginado social que tiene poco pan y mucho frío, pero que al fin, ha anclado en el atracadero de los hombres: La esperanza y la mujer.

El montubio que amarra su fatiga junto al río ha aprendido a bogar en el más peligroso de los ríos, esquiva los remolinos que le acechan en bocanas y llega remolcando su carga hasta el mar.

Y el hombre cuyo rostro emerge de la bruma del páramo con el duro perfil que la historia y la leyenda fabularon a través de esa sombra.

Somos nosotros, mi General, quienes tenemos la responsabilidad de dar una respuesta a los interrogantes planteados por las nuevas generaciones, hijas también de su espada, mi General Simón Bolívar.

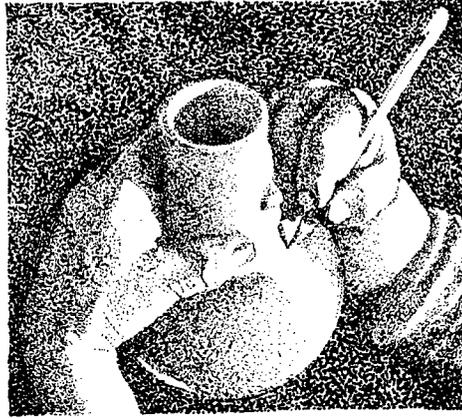
Somos nosotros quienes hemos de continuar con la tarea revolucionaria: Porque nuestro destino es la libertad.

Es el claro perfil del hombre de esta tierra que se proyecta como un signo de redención sobre el horizonte de América. Y ese mismo perfil rubrica nuestro compromiso con la historia y con el hombre tropical y andino.

Que ese reclamo permanente de justicia sea cumplido!

Por ello vamos a pelear, mi General, por la nueva independencia: Viva la Patria!





CERAMICA ELABORADA, TIWANACOTA - BOLIVIA

## II CONGRESO ANDINO DE ARTESANOS Y ARTISTAS POPULARES



SANTIAGO DE CHUCO, LIMA-PERU

## Discurso del Director Ejecutivo del IADAP

La humanidad busca, con desesperada ansiedad, un nuevo camino por el cual transitar con sus incontables muertes y desdichas cotidianas, y su carga de ilusiones y esperanzas permanentes.

El hombre ha vivido, entre el ensueño y la soledad, entre el fracaso y la quimera, delineando su larga historia, cuajada de pasados alucinantes y dramáticos presentes, para chocar con un porvenir donde se levanta el siniestro fantasma del hambre, de la opresión y de la guerra que ruge en la entraña de los neutrones, amenazando el naufragio de la vida en la infinitud de las tinieblas.

Mientras los países desarrollados, afiebrados por las más sofisticadas armas destructivas amenazan con la muerte total, la respuesta la-

tinoamericana, nuestra respuesta, es la vida.

Por esto estamos aquí, en el Segundo Congreso Andino de Artesanos y Artistas Populares, buscando la unidad y la paz para nuestros pueblos, en el corazón heroico de esta nación que supo con orgullo defender su soberanía y plantar firme su bandera en el viento de las libertades.

Justamente en Panamá, donde hace más de un siglo y medio, Bolívar, el gran revolucionario, vislumbró con la lucidez de los grandes iniciados, el único y definitivo camino para nuestros pueblos: La integración Latinoamericana.

“Yo deseo más que otro alguno ---decía Bolívar--- ver formarse en América la más grande nación del mundo,

menos por su extensión y riqueza que por su libertad y su gloria”.

Y nosotros sabemos que América, nuestra América actual, violentada por el dolor y la miseria, sigue necesitada de libertad y de gloria.

Omar Torrijos, el otro gran latinoamericano, que conquistó la libertad y la gloria con su propia vida, buscó la fraternidad de los pueblos americanos con universal concepción de lucha.

Por eso dejó dicho para la historia:

“Panamá entiende muy bien la lucha de los pueblos que sufren la humillación del colonialismo; de los pueblos que nos igualan en restricciones y servidumbre; de los pueblos que se resisten a

aceptar el imperio de la fuerza sobre el débil como norma de convivencia; de los países que están dispuestos a pagar cualquier cuota de sacrificio para no ser sometidos por los poderosos. . . de las masas irredentas que pagan con su sangre la erradicación de la miseria, la justicia, la desigualdad a las que les han sometido los poderosos, nacionales o extranjeros, porque la oligarquía no tiene nacionalidad. El colonialismo es la cárcel del hombre libre”.

Estos dos grandes del pensamiento libertario, saben que nuestros pueblos pueden ser despojados de todo, menos de su fe, de sus ideales, de su vocación democrática.

Eso es América, libertad y sueño, ideal y lucha.

Nuestros caminos son convergentes y nuestra búsqueda es la misma. Nuestras raíces son iguales, pero infinitas en sus formas y múltiples en sus concepciones. Nuestro destino es el mismo en su permanente devenir, entre la magia y la realidad, entre la nostalgia y la anticipación, con la dinámica eterna semejante al manar incesante de la vida.

El porvenir es de los hombres que han podido presentir su propia grandeza.

Estamos aquí porque sentimos necesidad de la unidad continental, que nos permite una lucha solidaria y definitiva, con indestructible es-

peranza en el futuro.

La verdad de nuestros pueblos está evidenciada en la dura realidad de los trabajadores de la cultura popular, en su combate diario por abrir caminos en un mundo de injusticias dolientes y atroces marginaciones.

Profundizar la unidad, como fuerza que definirá un nuevo orden socio-económico-cultural de América, es nuestra obligación; es nuestro deber, nuestra fe, nuestra dignidad conciente de hombres nuevos del Nuevo Mundo.

Estamos construyendo, con nuestras propias fantasías y verdades, un nuevo signo de Patria en América Latina. Hacia allá confluyen nuestros esfuerzos unificados. Es difícil vencer, pero venceremos.

Asistimos a la agonía de un poderoso sistema económico y el necesario advenimiento de otro orden, más justo y más humano para las grandes mayorías.

Debemos hacer conciencia de que la situación crítica de nuestros pueblos necesitan de soluciones propias y conjuntas, para salir del caos económico y del caos de valores que hoy sacuden nuestras sociedades y las sujetan al vendaval arrasador del tiempo.

Tenemos que hacer de la ciencia la técnica y el arte, instrumentos al servicio del

hombre, en función social, y en ella está implícita la verdad humana.

Centro América es la chispa de un incendio compartido en sacrificio y en destino. Allí está América, erguida bajo el sol vertical de su propia libertad.

Allí está América, en pie de lucha, y con ella el rostro ensombrecido de sus Patrias se lava de culpa cada día.

Esta es la verdad de América. Esta su dignidad, su libertad, su gloria. Y un día, un día de estos, toda América despertará con un alba de total liberación, saltando el tiempo y las distancias con inmutable heroísmo, porque América es el tránsito de una geografía y una sangre hacia la dignidad humana.

Ya lo dijo Torrijos, en la Plaza de la Revolución en Managua: “Por cada metro cuadrado de esta plaza, actualmente se encuentra el mayor porcentaje de dignidad popular que hay en América”.

No podemos equivocarnos el camino. Hay que andar en la dirección correcta. Es la hora crucial de nuestros pueblos.

Cuántos héroes anónimos caídos en el largo combate de América, despertando el valor de las multitudes, renovando la historia, reclamando para sí a un tiempo mismo, el imperio de la li-

bertad unificada y popular.

América la mítica, la utópica, forjada con las manos del hombre labrador, del que modela con la arcilla y la madera, del hombre de los muelles sudorosos, de la lavandera que quiebra sus manos en el agua de los ríos y tiende sus sueños en las ropas multicolores, bajo esa locura de sol que es nuestra América.

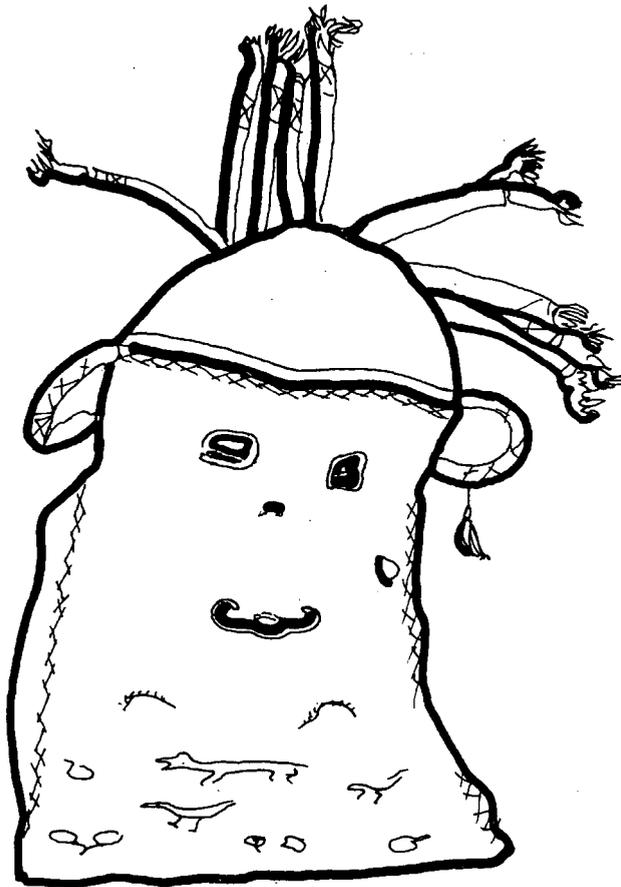
Hoy es un día especial de nuestros pueblos. De aquí, de Panamá, saldrá la fuerza que congregate definitivamente a los trabajadores de la cultura popular andina, concientes de su responsabilidad y ciertos de que su organización, en gran medida, significa el porvenir de nuestras Patrias.

Esta es la aspiración del Instituto Andino de Artes Po-

pulares del Convenio "Andrés Bello". Este su saludo y mensaje al pueblo y gobierno panameño y a los compañeros delegados al Congreso:

Tomemos la bandera dejada por Bolívar, sigamos la línea trazada por Torrijos, y marchemos a la cita que tenemos en sus ideales, en acto de fe, unidad y libertad latinoamericana.

**Boanerges Mideros**



DIABLO HUMA, PROVINCIA IMBABURA - ECUADOR



MUJER NATIVA OVILLANDO, NATABUELA - ECUADOR

## Hacia la dignificación del trabajo manual

ARTESANIAS ANDINAS EN PANAMA

Artesanías andinas se exponen permanentemente en el Instituto Nacional de Cultura (INAC) de Panamá, a partir del 15 de diciembre de 1982.

La idea había venido madurando con lentitud y prolijidad, y forma parte de un plan más amplio, destinado a promover las artesanías de todos los países andinos y buscarles, si posible fuere, más amplios mercados en otros continentes.

Por ahora allí está, dado ya el primer paso!. Una amplia sala del INAC resultó estrecha para acoger la primera muestra representativa y selecta, de artesanías típicas de cada país andino. Por Ecuador se encuentran representadas las tallas de madera de San Antonio de Ibarra. ¿Quién no las conoce?.

Varias figurillas de "masapán" de Soledad Pozo, nuestra ilustre vecina de Calderón.

De Pujilí, de parte de José Olmos queda, en cerámica, un típico pueblito de nuestra Sierra, con una pila en media plaza, iglesia y escuela, más las diminutas casitas que alinean las calles. Se expone también una fiesta de pueblo, de Galarza, en plata y metales. Las figuras de la gente, con toreros y danzantes, levantan del suelo no más de dos centímetros y al mecer la pequeña plancha de piedra pómez, en que se incrustan, adquieren el movimiento de la fiesta, en la vida real. Las casitas y la iglesia, en metal amarillo y rojo, poseen longitudes de entre tres a seis centímetros. Una miniatura que en total cabe en la palma de la mano y ostenta una calidad de orfebrería.

La muestra ecuatoriana de artesanías pretende atender a la variedad: tejidos bordados del austro e Imbabura, fajas policromadas de nuestros indios, sombreros de paja toquilla, junto con otros objetos decorativos y

prácticos de Montecristi, cerámica en variadas formas, cuadros de la pintura Naiv de Tigua; y, del Oriente ecuatoriano: papagayos, en balsa; arcos y flechas en chonta.

De todos los países andinos se presentaron objetos igualmente bellos, y los delegados del Congreso sirvieron en forma tan cualificada y tan fugáz de guías y maestros ¿Todo lo que aprende de un pueblo a través de su arte que concretiza en un núcleo de belleza tanto de historia, antropología, organización social, frustraciones y sueños?. Oportunidad habrá de recoger en las páginas de esta revista aquellas obras con su adecuada presentación.

### DIGNIFICACION DEL TRABAJO MANUAL

Naturalmente, dejo de enumerar la mayor parte de los objetos. Al fin y al cabo, esto no es un catálogo, sino una noticia que se encamina

a contribuir a la dignificación del trabajo manual. Paso por alto, por ejemplo, una joya artesanal de extraordinario relieve en toda la exposición, la talla policromada en madera, réplica de la Virgen de Quito, de Legarda. La réplica tiene por autores a don Manuel Mantilla Mata y su esposa Doña Susana.

La prepararon especialmente para Panamá, después de que Susana volvía de Río de Janeiro, con otras esculturas similares de la Virgen de Legarda, que había llevado para una exposición internacional, a que fuera invitada. Don Manuel Mantilla nos cuenta de los sitios en el mundo, desde Estocolmo a Panamá, que lucen la pequeña estatuita, que en edición gigante decora el Panecillo. En ella se ha especializado y es uno de sus timbres de orgullo de artista.

Que reconfortante resulta visitar a este hombre de mirada vivaz, inquieto, de sonrisa extendida, que te recibe en su casa de los Chillos, vestido de delantal y en pleno trabajo de sus manos.

¡Sí! se trata de él mismo. De la familia del Diario El Comercio. Hombre de fortuna y de cultura, decorado con títulos universitarios extranjeros, y se ha dedicado a las artesanías, con de-

lantal y arcilla en las manos.

### HAY QUE CAMBIAR DE CURSO

Sabogal Wiese, un experto en cerámica, que visitó el Ecuador, expresa una verdad de la que tenemos conciencia histórica "El sistema de educación en vigencia de titulación académica indispensable, tiende a convertirnos en "doctores" manualmente inútiles".

Hay que cambiar de curso.

Trágicamente, nos está ayudando en este punto el descalabro económico que vive el país. Conozco a un excelente mecánico de automotores que, egresado como es, de la Politécnica Nacional, ha abierto su taller, prefiriendo el mono azul, la grasa y las tuercas al traje de casimir en la oficina de sueldo fijo. Y le va muy bien. ¿Cómo podría ser en otra forma? aplica lo que aprendió científicamente en su área donde campea el empirismo.

Pero los remanentes del colonialismo con que nacemos sellados, a marca de fuego, tiende a mantenernos como señoritos dignísimos y orgullosos que se ofenden en utilizar sus manos. Candidatos a la burocracia.

Las artesanías funcionan como un antídoto. Y la exposición que acaba de inaugurarse en Panamá añade vigor al antídoto. ¡Talento es lo que allí figura!

### UN MUSEO ANDINO DE ARTESANIAS

La sala que mencioné del Instituto Nacional de Cultura de Panamá, está llamado a transformarse en el Museo Andino de Artesanías, en este país hermano, puente del mundo y crisol donde se funden la sangre hispánica, con el comercio, la tecnología, el turismo y la lucha libertaria que iniciara Bolívar.

No son sueños a larguísimo plazo. El Doctor Diógenes Cedeño Cenci ex-rector de la Universidad de Panamá y actual Director del INAC se encuentra gestionando del Gobierno de Panamá, el traspaso de una de las casas, de lo que fue zona del Canal y que está siendo revertida a la soberanía nacional, para que se la dedique a este Museo Andino, símbolo y enseñanza de lo radical de nuestros pueblos, llamados a la comunidad integrada con que soñó Bolívar en el Congreso Anfictiónico de Panamá.

Orlando Sandoval





INDIGENA DEL ALTIPLANO, BOLIVIA

El Segundo Congreso Andino de Artesanos y Artistas populares de los países signatarios del Convenio "Andrés Bello", reunidos en Panamá entre el 13 y 15 de diciembre de 1982.

Acogidos por el calor humano coincidente con el cálido ambiente de su geografía;

Inspirados en el espíritu de lucha liberadora y reivindicadora del pueblo de Panamá para alcanzar su total soberanía que respaldamos solidariamente;

Convencidos de que la lucha del pueblo panameño ha convertido el tajo hiriente que dividió sus entrañas, en puente que ha unido los pueblos latinoamericanos para reafirmar su Patria Unica;

Abrigados por una Patria Común Latinoamericana, nos expresamos en un mismo "lenguaje conformado por nuestra manera de soñar, de sufrir y de luchar; este mismo lenguaje que nos sirve ahora, para declarar aquí la solidari-

dad de nuestros corazones y de nuestras mentes, con el presente y el futuro de la revolución latinoamericana, ese impresionante hecho cultural, en el que conviven, día a día el coraje y el amor. La cultura tiene un papel en esta lucha y lo está cumpliendo; ella contribuye al descubrimiento y la confirmación cotidiana de todo aquello que nos une, por encima de las secuelas del colonialismo y los empeños constantes del imperialismo para dividirnos y debilitarnos".

El arte popular nuestro, expresión recia y vital, nos ha reunido con un objeto común: "defender la soberanía de los pueblos de Nuestra América. En ella radica nuestra identidad, única y diversa a la vez. Y ella es fuente de esperanza y de firmeza para seguir luchando por un mundo mejor, en el que convivan toda la imaginación y el coraje y toda la alegría y la belleza que nos pertenece"\*

## Conclusiones

\* Documento de Managua

Luego de haber expuesto, escuchado y deliberado el II Congreso de Artesanía y Arte Popular, concluye:

- 1.- El afán comercialista de las empresas que explotan las expresiones culturales de nuestros pueblos indoamericanos, desfiguran y distorsionan la forma y contenido de la artesanía, de la expresión oral, de la música y danza folklórica y tradicional, desvirtuando la identidad nacional.
- 2.- En los actuales momentos, los medios de difusión colectiva (radio, televisión, prensa, cines, industrias fonográficas etc.) constituyen los principales vehículos de la penetración cultural, y un mecanismo de colonización que atenta contra la soberanía y la personalidad cultural de nuestros pueblos.
- 3.- Los monopolios que ejercen control sobre los órganos de difusión y empresas vinculadas con los espectáculos artísticos, guiados por el afán de lucro, en términos de facilismo, discriminan y desplazan a los intérpretes nacionales dando preferencia a los artistas foráneos propiciando la desocupación e impidiendo la creación de fuentes de trabajo, y estimulan una forma de Arte Diversionista y Alienante, facilitando así la importación de modelos de cultura capitalista que sirven a la preneutración ideológica.
- 4.- Los organismos oficiales e instituciones vinculados con el quehacer cultural, en razón de estar dirigidos por personas formadas con valores ajenos a la realidad popular y nacional, o carecen de suficiente idoneidad, subestiman o desconocen las expresiones artísticas populares, negando el apoyo necesario para su desarrollo.

El Congreso resuelve acoger en las partes complementarias y no contradictorias las recomendaciones presentadas por las 3 comisiones de trabajo en su orden:

- 1.- Comisión de Artesanías
- 2.- Comisión de Música y Danza
- 3.- Comisión de Literatura Oral y Teatro

#### 1ra. Comisión: De Artesanías

##### Aspectos de Organización

- 1.- Solicitar al IADAP a través de sus sedes nacionales la realización de un Censo Artesanal con el fin de tener un panorama general del potencial artesanal.
- 2.- Las organizaciones de artistas y artesanos populares serán ajenas a sectarismos y diferencias políticas, religiosas, étnicas o de cualquier otra índole.
- 3.- La Confederación Andina de Artesanos y Artistas Populares, hará suyos los postulados contenidos en la Declaración Universal de Los Derechos Humanos.

##### Aspectos de Comercialización

- 4.- Solicitar al IADAP a través de sus Sedes Nacionales coordine con las respectivas autoridades, la orientación necesaria por medio de cursos de capacitación en las materias de Costo, Mercadeo, Técnicas de Comercialización Interna y Externa.
- 5.- Recomendar al IADAP el estudio de un cronograma y reglamento de Ferias Internacionales de Artesanías a fin de promover y dar acceso a los productos artesanales al mercado Internacional.
- 6.- Sugerir al IADAP la elaboración de un Catálogo (amplio en su contenido) de los productos artesanales que existen en la Subregión Andina.
- 7.- Recomendar al IADAP la creación de un Museo de Muestras Permanente de aquellas piezas artesanales de gran valor artístico y cultural que se encuentran en peligro de desaparición definitiva. Refiriéndonos concretamente a las producidas por artesanos de avanzada edad.

### Aspectos de Legislación de protección al artesano

- 8.- Sugerir a las sedes nacionales del IADAP el asesoramiento necesario, a las agrupaciones artesanales respecto a la elaboración de proyectos que se compilen en una Legislación de Fomento, Apoyo y Protección del Artesano Popular.
- 9.- Recomendamos al IADAP elabore una eficaz estrategia de información y divulgación de los programas de Créditos y Cooperación que existen en Instituciones nacionales e internacionales.

### Aspectos de Capacitación

- 10.- Solicitar a través del IADAP la creación de escuelas e institutos artesanales, cuyos instructores sean maestros artesanos reconocidos.
- 11.- Solicitar que las becas, asistencia a seminarios, cursos, congresos etc., sean de amplia difusión y sean otorgados mediante evaluaciones a artesanos auténticos.
- 12.- Solicitar a través del IADAP que los organismos nacionales e internacionales que mantienen programas de cooperación en los aspectos concernientes a la problemática artesanal incrementen y difundan sus planes y programas para que todo el artesanado tenga conocimiento y acceso a esos planes.

### 2da. Comisión: Música y Danza

- 1.- Recomienda impulsar la organización a nivel sub-regional de los artesanos y artistas populares que constituyan un frente de defensa de la soberanía y de la identidad cultural de nuestros pueblos y desarrollen acciones tendientes a reivindicar sus legítimos derechos.
- 2.- Recomienda propender a la formación de organizaciones gremiales de los intér-

pretes, autores y compositores populares en cada uno de los países signatarios del Convenio Andrés Bello, con miras a su integración a la Confederación de Artesanos y Artistas Populares de la sub-región.

- 3.- Recomienda impulsar la creación de organismos que orienten, conserven y controlen la autenticidad de nuestras expresiones culturales, respetando su tradicionalidad para evitar la desfiguración y distorsión de su forma y contenido.
- 4.- Recomienda exigir a los gobiernos signatarios del Convenio Andrés Bello que dicten disposiciones legales de defensa a la actividad artística de los intérpretes que amplíen sus fuentes de trabajo y permitan desarrollar su tarea cultural en espacios dedicados a este objeto en todos los medios de difusión colectiva (cine, teatro, radio, televisión, centros turísticos, lugares de espectáculos, hoteles, restaurantes, etc.). Para efectos de las disposiciones legales de protección se ha de entender por música. . . y danza popular, en un sentido genérico, tanto sus expresiones creadas por compositores profesionales, como la producida y cultivada por la cultura aborigen y la propiamente folklórica de tradición oral.
- 5.- Recomienda impulsar la creación de mecanismos tendientes a detener la penetración cultural, a través de Escuelas de Capacitación, Investigación, Musicología, programas de promoción y difusión de la cultura nacional, etc.
- 6.- Recomienda exigir que todos los organismos e instituciones vinculadas a la actividad cultural, cuenten con la presencia de personas idóneas y de representantes de los artistas populares organizados.
- 7.- Recomienda propiciar el intercambio permanente entre los intérpretes populares de los países integrantes del Convenio Andrés Bello por medio de festivales,

programas y encuentros artísticos.

- 8.- Recomienda apoyar el proyecto discográfico del IADAP e impulsar la creación de los Consejos Nacionales de Música en cada País.
- 9.- Recomienda propiciar la recopilación, edición y difusión, por todos los medios escritos y audiovisuales, de las manifestaciones tradicionales autóctonas para evitar que se pierdan o extingan.
- 10.- Recomienda que el Congreso resuelva pedir a los gobiernos signatarios del Convenio Andrés Bello se dicte una disposición tendiente a que en la semana conmemorativa del Bicentenario del Libertador Simón Bolívar se difunda e interprete música únicamente Latinoamericana, y desarrollen actividades de contenido cultural y popular, a través de todos los medios de difusión.
- 11.- Que se incluyan como documento de trabajo para las Resoluciones del Congreso, los anexos presentados por las delegaciones de Panamá, Colombia y Ecuador.

### 3ra. Comisión: Literatura Oral y Teatro

Solicitar a los gobiernos de los países signatarios del Convenio Andrés Bello y a todos los organismos nacionales e internacionales, que utilizando los sistemas de la educación:

- 1.- Estimulen todas las manifestaciones artísticas y populares y folklóricas a través de talleres, coros, grupos de teatro y conjuntos típicos.
- 2.- Impulsen métodos de investigación generadoras de una actividad que lleve al cambio de actitud que respondan plenamente a nuestra realidad, a fin de alcanzar una entidad cultural con participación de todos los sectores.
- 3.- Inciten a la juventud en la búsqueda de la tradición popular que responda a los

cánones de la tradición de cada grupo étnico, teniendo en cuenta que ha de erradicar todas las influencias alienantes del pseudo arte generado por el consumismo y centralismo en la despersonalización de la urbe contemporánea.

- 4.- Establezcan canales de comunicación e intercambio entre los centros y personas que realizan la investigación del patrimonio cultural popular mediante el funcionamiento de una red de información y documentación así como la organización de cursos, seminarios y talleres de capacitación.
- 5.- Estudien la posibilidad de incluir en el sistema educativo la enseñanza de las artes populares tradicionales.
- 6.- Difundan la narrativa popular épica de los pueblos integrantes del Convenio Cultural "Andrés Bello" como forma de reafirmar la identidad cultural.
- 7.- Fomenten el rescate y la investigación de la narrativa popular épica en sus lenguas originales y organologías propias.
- 8.- En salvaguarda del acervo cultural vernáculo se dicten leyes que defiendan la autenticidad de este patrimonio, no permitiendo el uso y la explotación del folklore por intereses foráneos y/o nacionales que los consideran productos exóticos e "interesantes", ni permitir que las empresas obliguen a los artistas populares a desvirtuar sus manifestaciones propias.
- 9.- Den facilidades para la promoción, intercambio de personas en misión cultural y libre circulación de bienes culturales mediante la reglamentación de los artículos 4to y 5to. del Convenio "Andrés Bello" los cuales permitirán la realización de encuentros, festivales y exposiciones subregionales con sentido de acercamiento o integración.



## Directivas

En la ciudad de Panamá del 13 al 17 de diciembre se realizó el II Congreso Andino de Artesanos y Artistas Populares, con la asistencia de delegados de los países signatarios del Convenio "Andrés Bello".

La directiva del Congreso se conforma así:

- Profesor Roger Miranda (Panamá)  
PRESIDENTE
- Lcdo. Eduardo Zurita (Ecuador)  
VICEPRESIDENTE
- Srta. Jenny Cardenas (Bolivia)  
SECRETARIA
- Sr. Alejandro Martínez (Colombia)  
PROSECRETARIO

Punto especial del Congreso fue la creación de la Confederación Andina de Artesanos y Artistas Populares habiendo sido elegidos las siguientes autoridades del Consejo Directivo.

- Profesor Roger Miranda (Panamá)  
PRESIDENTE
- Ecd. Eduardo Zurita (Ecuador)  
SECRETARIO EJECUTIVO

### VOCALES:

- Srta. Jenny Cárdenas (Bolivia)
- Sr. Guillermo Valencia (Colombia)
- Sr. Arnaldo Madariaga (Chile)
- Sr. Oswaldo Villalba (Ecuador)
- Profesor José Sabogal (Perú)



BORDADO CEREMONIAL. SAQUISILI - ECUADOR

## EL CUENTO POPULAR

Alfonso Gallegos C.

**ORIGEN DEL CUENTO.**— El cuento es tan antiguo como el hombre. El ser humano, por naturaleza, comienza a relatar sus realidades, experiencias e imaginaciones, con cierta fantasía y solemnidad. Alguien aseguró que, el hombre de las cavernas, al volver de una peligrosa cacería, relató a su esposa y sus hijos, las penurias que pasó para conseguir alimentos para su familia, dando así origen al cuento. Estas narraciones cortas, sencillas e interesantes, constituyen los llamados “cuentos populares e infantiles”; los encontramos en todos los pueblos del mundo, en su primitiva etapa de civilización.

“Contar es una necesidad del hombre. Por eso la perdurabilidad del cuento está asegurada. Mientras exista el género humano, habrá siempre necesidades de expresar la belleza, la alegría y el dolor. Siempre habrá alguien que vuelva a la forma primitiva y simplemente cuente. . .” (1). El cuento, en sus orígenes, narra el asombro, el miedo, el terror del hom-

bre, frente a los fenómenos de la naturaleza; trata de descubrirlos superficialmente y los explica mediante la metáfora, así, aparecen los mitos. Cuando el hombre se da cuenta que frente al medio social que lo rodea, es necesario adoptar una conducta ejemplar que sea seguida por sus semejantes, viene la etapa de los cuentos morales: fábulas, apólogos, parábolas, con su finalidad didáctica, que dejan a su paso valederas normas de conducta y de buen comportamiento, para disminuir las complicaciones en la vida.

Los orientales: chinos, árabes y persas, son los abanderados que, antes que Occidente, relucieron importantes colecciones de cuentos. En la Edad Media, el apólogo indio, es transplantado a España y origina los cuentos morales o ejemplos. Esta influencia se manifiesta en “El Conde Lucanor”, del Infante Juan Manuel, que constituye la primera colección de cuentos morales en Castellano. Su carácter moralizante aparece 13 años después en el

(1) Angela y Pedro M. Fuentes.- GUIA PARA EL ANALISIS LITERARIO. Biblioteca Estudiantil Atlántida.- Página 67.

“Decamerón” de Boccaccio y, más tarde, influye en escritores de la talla de Cervantes, Lope de Vega y Calderón de la Barca.

En el siglo XVII, la literatura europea se nutre con la más importante colección de cuentos, al traducir “Las Mil y Una Noches”. Posteriormente aparece el cuento moderno con los rusos, germanos, ingleses y americanos. Las primeras manifestaciones del cuento, en América Latina, las encontramos en Perú, en “Canciones y Cuentos del Pueblo Quechua”, de José María Arguedas.



#### PRECEPTIVA DEL CUENTO

**PECULIARIDADES DEL CUENTO.**— Al cuento, algunos autores, lo denominan “novela en miniatura” pero, en el fondo, presenta ciertas características distintivas, entre las cuales citaré las siguientes:

**BREVEDAD.**— El cuento es más corto que la “novela breve”; se ciñe a la narración sin intempestivas aclaraciones ni digresiones. El claro y sencillo estilo, aunque movido, suelto y gracioso, no presenta “hinchazón” ni pretensiones. La brevedad que presenta el cuento, lo adapta al ritmo de la época actual.

**PREDOMINIO DEL ELEMENTO IMAGINATIVO.**— El cuento se caracteriza por el amplio y libre desarrollo de la fantasía y por el puro juego de la imaginación que ofrece un extenso campo a la actividad poética.

**INTENCION MORAL Y FILOSOFICA.**— Esta característica se hace presente, especialmente, en la fase antigua, en los cuentos populares e infantiles. Actualmente, el cuento presenta intenciones socio-económicas o políticas.

**CONDICION SINTETICA.**— Proyecta un cuadro de la vida real, una experiencia o cualquier problema social, con rasgos rápidos, con pocos personajes y, generalmente, comunica una sola impresión. Su condición sintética favorece a las pinturas enérgicas y al embellecimiento de las formas de expresión.

**VEROSIMILITUD.**— Verdad real y verdad poética, se desenvuelven en un campo fantástico y legendario. La verosimilitud provoca el interés de los lectores. El cuento es una modalidad de la novelística, de profundas raíces populares. Fue la primitiva forma de la novela.

El cuento puede enfocar a un asunto histórico, legendario o fantástico. En cada caso, depende de la narración oral que debe ser con arte y maestría. De la habilidad con que es relatado el cuento, oralmente, depende el éxito o el fracaso.

“El cuento nace cuando deja de existir el mito; pierde el mito su función religiosa y adquiere otra artística; de sacro se torna profano”. (2)

Con estos puntos de vista, coincidió el holandés JAN DE VRIES al decir: “El mito es grave y sagrado, es el verbo del culto, el cuento, es narración que pretende entretener sin exigir el aporte de fe. Utiliza elementos míticos pero con un sentido recreativo”.

En América, no hay un estilo estructuralista del cuento al estilo de Proop. Lo encontra-

(2) Proop, Vladimir. TEORIA DE LA LITERATURA DE LOS FORMALISTAS RUSOS. Buenos Aires/ Ed. Signos, 1970  
Página 177.

mos de diferentes formas y, en ocasiones, fusionados dos o tres cuentos en uno solo, especialmente, en el cuento popular o de carácter folklórico.

#### LIMITES SEMANTICOS ENTRE: LEYENDA, CUENTO, MITO, FABULA.

Establecer marcadas diferencias entre estas cuatro formas narrativas, resulta muy complejo ya que tienen algunos aspectos comunes. "La moderna Antropología ha hallado en la leyenda, cuento, mito y fábula, rico filón de sabiduría, historia y cosmoramas de las culturas primitivas, y a su estudio se ha dedicado apasionadamente". (3)

"Hay acuerdo, casi general, de definir a la fábula como una narración en verso de personajes animales y con finalidad didáctica. Caso de ser en prosa se suele hablar de cuentos de animales". (4)

Más difícil resulta señalar los límites entre cuento, leyenda y mito. Sennep, considera al cuento folklórico o primitivo así: "Sería una maravillosa y novedosa narración, sin localizar el lugar de la acción ni individualizar a sus personajes" y continúa. "En la leyenda, el lugar se indica con precisión, los personajes son individuos determinados, tienen sus actos, su fundamento que parece histórico y son de cualidad heroica". Al referirse al mito dice: "Una leyenda localizada en regiones y tiempo fuera del alcance humano y personajes divinos" (5)

La leyenda es considerada como tradición popular que circula entre las gentes y se transmite de generación en generación. "Se encuentran siempre en los orígenes de la historia de

los pueblos y resulta difícil separarlas de ella" (6).

A la leyenda se le conoce también con la denominación de "Poema Epico Legendario", diferenciándose del poema épico-heroico en que el hecho es histórico y, la leyenda narra hechos fantásticos fundados en una tradición.

#### CONCEPTO

El cuento está encuadrado en la literatura creadora, en los géneros mixtos o compuestos.

Según GAYOL FERNANDEZ, el cuento es: "Un breve relato en prosa de hechos ficticios —como en la novela—, pero en que abunda más el libre desarrollo imaginativo". Para JESUS MARIA RUANO, cuento es: "redacción no muy larga, sencilla, graciosa e interesante de un suceso histórico o ficticio". Para Edgar Allán Poe, "es una literatura de imaginación que desarrolla un solo incidente y que puede leerse de un solo tiro".

Resumiendo estos conceptos y todas las peculiaridades antes mencionadas, el cuento es un breve relato, ocupado por un único hecho, en forma sencilla, graciosa, original e interesante de un acontecimiento ficticio o histórico, con predominio de fantasía, e imaginación capaz de exitar e impresionar al lector.

#### CASIFICACION DEL CUENTO POR SU FORMA

**CUENTO VERSIFICADO.**— Es poco usado; es estudiado como poema épico menor.

(3) LEYENDAS ECUATORIANAS. Biblioteca Clásicos Ariel. Tomo 14. página 9.

(4) LEYENDAS ECUATORIANAS. Biblioteca Clásicos Ariel.- Tomo 14. Página 9.

(5) Van Sennep. LA FORMACION DE LAS LEYENDAS, BUENOS AIRES. Editorial Futuro. 1943. página 28.

(6) Diccionario Enciclopédico EDAF. Tomo 6, página 112.

**CUENTO EN PROSA.**— Relato en prosa, con las características enunciadas anteriormente.

#### POR SU CONTENIDO

**CUENTO POPULAR.**— Comprende la fase antigua del cuento; predomina la orientación moral, son anónimos. Generalmente, se los encuentra en las literaturas primitivas de todos los pueblos o flotando oralmente en el saber del pueblo.

**CUENTOS INFANTILES.**— Integran la fase moderna del cuento moral o apólogo, basado en la enseñanza. Su trama es sencilla y tiene libre desarrollo imaginativo o fantástico.

**CUENTO CONTEMPORANEO.**— Tiene las siguientes modalidades:

**Cuento poético.**— Se caracteriza por su singular belleza y fantasía. Como modelo tenemos. “El Pájaro Azul”, de Rubén Darío; “El Ruiseñor y la Rosa”, de Oscar Wilde.

**Cuentos fantásticos.**— Llamados también de misterio; son de tono impresionante, producto de una sobria y exquisita imaginación. Algunos autores le denominan “La belleza del horror”. “El hombre de Arena” y “El Violín de Cremona”, de HOFFMANN, son ejemplos de esta clase.

**Cuentos realistas.**— Destaca notas sico-sociales; es la auténtica modalidad del cuento artístico moderno. Pueden ser psicológicos, humorísticos, satíricos, sociales, históricos, costumbristas, etc.

**Cuentos regionales.**— Se orientan hacia la realidad, con notas de costumbres locales; son sencillos en su narración y, en ocasiones, se identifican con el cuento folklórico.

## EL CUENTO FOLKLORICO

**CONCEPTO.**— Es el relato sencillo y ficticio de una extensión relativamente breve. Tiene además, rasgos comunes u otros bienes folklóricos como la danza, música, poesía, etc. Esta categoría narrativa, abarca un gran número de variedades, con características diferentes.

### CARACTERISTICAS DEL CUENTO FOLKLORICO

Se transmite por tradición oral a través de los tiempos. Marcha paralelo a la fábula; las dos formas narrativas son de origen remoto y se los encuentra en una y en otra cultura.

Estas narraciones partieron de la impresión que tuvo el hombre primitivo, al enfrentarse ante la naturaleza y los animales. Parte de las costumbres y siempre han estado expuestas a influencias e imitaciones mutuas.

Según FRANCISCO AYALA, “El cuento es la forma de interpretar y revelar el misterio, ya que mantiene el elemento enigmático donde se advierte el relato folklórico”. (7)

Para reconocer la estructura del cuento, debemos puntualizar que, tanto la narración como los personajes, deben estar orientados hacia el misterio y relacionado con la vida humana.

El cuento está formado, generalmente, por los siguientes elementos: acción, suspenso y persecución. Estas características motivan el interés en el lector, partiendo de una fechoría y pasando por las funciones intermedias, hasta llegar a culminar en una etapa feliz de recompensa, de captura, de reparación del mal, de salvación o de auxilio durante la persecución.



Según el criterio de SUSANA CHERTUDE, "El cuento folklórico se manifiesta a través de la palabra hablada, que se transmite de generación en generación y viven en la tradición oral". (8)

Es una narración guardada en la memoria del relator, que cobra vida cuando éste cuenta ante un auditorio; se realiza cuando, quien sabe el relato, lo dice a otros. Al terminar la narración, la versión no queda fijada como ocurre con la palabra impresa. El narrador puede contar el mismo cuento, será el mismo relato pero, cada vez, realiza una nueva creación, una recreación que no coincide de modo absoluto con la forma de la versión anterior o con la siguiente.

Los cuentos folklóricos son anónimos; tuvieron autor en su creación inicial, pero se han sucedido recreaciones del tema en diversos lugares y tiempos. El narrador que no sabe quien inventó los cuentos, los hace un poco suyos por estar en su memoria; así, los recrea en cualquier instante. Menéndez y Pelayo, concluye que el cuento vulgar y primitivo, "no es más que deshecho de la historia en veces, en otros, puede muy bien constituir el germen y fundamento de la historia y la epopeya. El cuento más antiguo debió ser el mítico o heroico". (9)

Desde las primeras manifestaciones, el cuento trae consigo un ejemplo adoctrinador, pero no existe en forma independiente, sino que necesita de elementos narrativos que surgen de la experiencia y llevan en sí un fin. En los cuentos europeos primitivos de la Edad Media, tienen la consigna de introducir en la acción, las intrigas que asumen la función organizadora del cuento que va despertando el interés a lo largo de la leve trama general.

Otros cuentos llevan en su contenido normas de comportamiento moral, cuyos personajes son adecuados para cada caso.

## CLASIFICACION

De acuerdo a su contenido, el cuento folklórico, se clasifica en los siguientes grupos:

**Cuentos maravillosos de magia.**— Presentan seres, acciones y objetos maravillosos; el mundo mágico o fantástico que presenta, tiene una secuencia de episodios. "La alfombra mágica". "La piedra preciosa", son muestras de esto. Es el relato más estudiado y ha provocado varias controversias científicas.

**Cuentos novelescos.**— A diferencia del anterior, estos cuentos, ocurren en el mundo real pero maravilloso por su riqueza episódica. Es una característica de los pueblos semitas; dentro de este grupo se incluyen los relatos de adivinanzas, dando lugar a resolver a través del ingenio y astucia.

**Cuento religioso.**— Dentro del aspecto religioso, con un propósito moralizador, tenemos la intervención de los dioses, la Virgen, el Diablo, los Santos, etc., dentro de un marco cultural, intervienen en el destino de los humanos.

**Los chistes e historietas.**— Son generalmente cortos y con fines humorísticos; están incluidas las narraciones en torno a un personaje ficticio.

## EL CUENTO EN EL ECUADOR

### CONSIDERACIONES GENERALES

En el campo folklórico, en el Ecuador han de-

(8) Chertudi, Susana. EL CUENTO FOLKLORICO. Editorial Sopena. Buenos Aires. 1969. página 5

(9) Menéndez y Pelayo. ORIGENES DE LA LITERATURA ESPAÑOLA. Editorial B.A.C. 1956, página 236

saparecido valiosas piezas de este género narrativo.

Hasta la presente, poco se ha hecho por recuperar algo que está en agonía constante y, de no poner la debida atención, morirá sin dejar huellas de su existencia.

Carvalho Neto dice al respecto: "Me pregunto si en el Ecuador, donde el folklore secreto es tan abundante, según testimonios irrecusables, puede realmente poseer un folklore narrativo tan inexpresivo", y se responde: "Pese a la carencia de fuentes, estoy seguro de que en este país abundan mitos, leyendas, cuentos y casos y que nuestra ignorancia se debe a la ausencia de investigaciones metódicas" (10)

Los esposos Costales, valiosos investigadores en el campo folklórico, han recogido mitos, leyendas y cuentos entre los salasacas. Entre los cuentos encontramos: "El hombre ocioso que se convirtió en lobo", "El matrimonio del ratón con la viuda salasaca" y "El Alcalde pobre".

Los mismos esposos Costales, han seleccionado para su libro de poesía y cuento quichua ecuatoriano, los siguientes cuentos: "Juanchu Urungo" y "Juan Osito" (11), "Rimay rimay apu cóndor" ("Habla, habla, señor cóndor") (12), "Pucushca huarmi" ("La soltera") (13), "Yana misi" ("Gato negro") (14).

Estos cuentos al igual que todos los de América, carecen de una estructura definida. Se encuentran, en casos fusionados dos o tres cuentos en uno solo. Su forma es sencilla y no se detienen en explicaciones circunstanciales o psicológicas.

Sin embargo, el cuento primitivo ecuatoriano, tiene motivos originales, de belleza expresiva y un contenido moralizador, como en todos los cuentos de esta fase.

En otro capítulo que constituye el tema central de esta obra, pondré en consideración un amplio repertorio del cuento folklórico recogido a lo largo y ancho de la provincia de Pichincha.

#### CUENTO ECUATORIANO DEL SIGLO XIX GENERACION DE 1830 - 1860

La generación decisiva para el relato ecuatoriano es la de los nacidos entre 1830 y 1860. En esta generación se presentan dos corrientes: la vertiente romántica que comprende a los nacidos entre 1830 y 1845 y la vertiente pos romántica a los nacidos entre 1845 y 1860.

Son dos las figuras que, en esta generación, alcanzan, paulatinamente y con claridad, delimitar los artículos de costumbre o cuadros locales pintorescos del cuento. Esta dignidad corresponde a José Modesto Espinosa y Juan León Mera.

- (10) Carvalho Neto. DICCIONARIO DEL FOLKLORE ECUATORIANO. Editorial, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito 1964. página 41.
- (11) Informante: Antonio Cacoango. 80 años. Agricultor. Analfabeto. Comunidad: Calera Yumi, Parroquia: San Juan Cantón Riobamba Prov. del Chimborazo. 1955.
- (12) Informante: Angel Cutiumpala 45 años agricultor. Analfabeto. Comunidad Calera Yumi. Parroquia San Juan Cantón Riobamba Provincia Chimborazo 1959.
- (13) Informante: Manuel Lozano. 50 años. Agricultor. En Calera Yumi. Parroquia San Juan. Cantón Riobamba. Prov. Chimborazo. 1959.
- (14) El mismo informante del cuento "RIMAY, RIMAY APU CONDOR".

José Modesto Espinosa, por primera vez, en su carrera de articulista, se embarca hacia el fantástico mundo del cuento y nos lega un famoso ejemplar: "Memorias del niño Santiago Birbiquí" (15). Espinosa, como buen humorista, vio con lucidez lo que debía ser el cuento ecuatoriano y le dio forma, de acuerdo a las exigencias preceptivas que éste exige.

Juan León Mera, fundador de todos los sub-

géneros y modos del relato ecuatoriano, también llega al cuento, aunque sin mayor éxito, pero con ideas claras y consistentes de esta forma de relato. Mera llega al cuento, con el seudónimo: "Pepe Tijeras", destacándose su obra: "Tijerazos y plumadas".

En esta generación tenemos una variedad de cuentos y cuentistas, entre los cuales se destaca las siguientes figuras:

NOMBRE	OBRAS	AÑOS
Juan León Mera	Tijerazos y Plumadas	1832 - 1894
Juan Montalvo	El cura de Santa Engracia	1832 - 1889
José Modesto Espinosa	Memorias del niño Santiago Birbiquí	1833 - 1916
Francisco Campos	Narraciones fantásticas	1841 - 1910
Roberto Espinosa	La revista literaria	1842 - 1926
Federico Proaño	La muerte de Milord	1848 - 1894
Miguel Valverde	Las anécdotas de mi vida	1852 - 1920
Carlos R. Tobar	Timoleón Coloma	1854 - 1920
Honorato Vásquez	Primavera en Otoño	1855 - 1933
Angel Polivio Chávez	Talión	1855 - 1930
Alfredo Baquerizo M.	El Instituto Libre	1859 - 1951
Víctor Manuel Rendón	Cuentos del delfín de las Peñas	1859 - 1940
Remigio Crespo Toral	Martirio sin culpa	1860 - 1939

#### LA GENERACION DEL NOVENTA

La siguiente generación, denominada: Generación del noventa, no aporta mayormente al desarrollo del cuento como estructura, pero, significativamente, toma una dirección criollista, que dará al cuento ecuatoriano una expresión más original. Enfoca, fundamental-

mente, los problemas socio-económicos del pueblo, encaminándose hacia el cuento realista.

Las figuras más destacadas de esta generación, son las siguientes:

NOMBRE	OBRAS IMPORTANTES
Trajano Mera	El tío Machín
Virgilio Ontaneda	Reveses de la fortuna
Manuel J. Calle	Raza vencida
Luis A. Martínez	Disparates y caricaturas

José Antonio Campos	La pluma blanca
José Antonio Quevedo	Cuento Oriental
Eduardo Mera	Los pobres de espíritu
Modesto Chávez Franco	Broma en todo y cuentos populares
Luis Napoleón Dillon	El león de la montaña
Juan Iñiguez Veintimilla	Prosas de arte
Gonzalo Zaldumbide	Parábola de la Virgen Loca y de la Virgen Prudente

Estas dos generaciones del siglo XIX, especialmente la última, se proyecta hasta gran parte del siglo XX, con una clara dirección realista. Adopta un estilo criollo y enfocan, fundamentalmente, los problemas socio-económicos del pueblo a través del cuento.

El cuento ecuatoriano del siglo XIX, fue adquiriendo forma a base de intuiciones, por el propio instinto de nuestros cuentistas. Los influjos europeos que llegaron a América, al Ecuador, vinieron muy tarde. Del modernismo, tomaron únicamente algo que creyeron ser lo más brillante.

#### TIPOS DE CUENTOS CULTIVADOS EN ESTA EPOCA

Los principales tipos de cuentos que se cultivó en el siglo XIX y parte del siglo XX, son los siguientes:

**Costumbrismo.**— Se destacan los Mera: Juan León, Eduardo, Trajano y Luis A. Martínez, en la Sierra y José Antonio Campos en la Costa.

**Cuento Histórico.**— Toman como base significativa, ciertos episodios de las guerras de la independencia. Se destaca Miguel Moreno.

**De miedo y misterio.**— “Con procedimientos caros al romanticismo español se vuelven consejos de aparecidos, muertos que tornan a la vida, entierros” (16)

**Historias de amor.**— De carácter romántico y con elementos fantásticos.

**Cuentos indigenistas.**— Basado en tradiciones y el diario vivir de nuestros indígenas.

**Cuento exótico.**— Que lo escribe fuera del país y, lógicamente, se introduce elementos exóticos.

**Cuento criollo.**— Aflora motivos relacionados con la vida de la gente criolla.

#### CUENTO DE LA GENERACION DE LOS 30

Esta generación de cuentistas comprende desde 1920 y se prolonga hasta 1960. Se agrupan en décadas de la siguiente manera. la de los años 20 - 1920 a 1930; la de los años 30 1930 a 1940; la de los años 40 - 1940 a 1950; la de los años 50 - 1950 a 1960.

La primera década presenta, una potente influencia de la generación anterior. Sin embargo, en la aurora de la década, aparecen obras que demuestran un claro y decidido avance del relato ecuatoriano.

Esta generación cuenta con verdaderas cumbres como: Leopoldo Benítez Vinuesa, Pablo Palacio, José de la Cuadra, Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos, Enrique Gil Gilbert, seguido de un nutrido grupo de cuentistas de importancia.

Aparece el cuento ecuatoriano en revistas de provincias. Loja se lleva el triunfo: “Savia”, “Mañana”, “Loza”. En 1927, Quito y Guayaquil hacen novedad dentro del cuento, demostrando madurez espiritual, lingüística y estilística. El realismo indigenista ecuatoriano es el

centro principal de atracción. Guayaquil se hace presente con el cuento: "La mala hora", de Leopoldo Benítez Vinueza, Quito, con "Un hombre muerto a puntapiés" del lojano Pablo Palacios, que sigue siendo la cumbre del cuento hasta nuestros días.

Los rasgos espirituales y artísticos de esta generación se motiva bajo el influjo de un Ecuador transformado por la Revolución Liberal, seguido de otros acontecimientos políticos. "Generación fraguada en tiempos convulsos, para una aguda inquietud social, generación con firme voluntad del populismo artístico, decidida a liberar a la literatura de prejuicios, convencionalismos, artificios, exotismos y superfluidades" (17)

El cuento aparece con estilo vibrante y fuerte. El léxico castizo fue reemplazado con la irrupción del habla popular, se introduce alteraciones fonéticas y modismos costeños, quichuísmos serranos.

Esta generación nos entrega un mundo propio de los hombres de la tierra, de la clase obrera,

del proletariado urbano, y el paisaje en un segundo momento, de la clase media baja. Se refleja la explotación inmisericorde de la clase dominante a la clase desposeída. La iglesia católica, enquistada en la clase explotadora, da las espaldas ante la crueldad e injusticia propias del sistema.

El cuento de esta generación denuncia con amplitud y franqueza toda la crueldad y abusos cometidos por el terrateniente y secundado por las autoridades civiles y eclesiásticas; pero no proponen soluciones o medios para liberarse. Aparecen ciertas rebeliones del indígena o del montubio y sale a flote el poderío del explotador y la debilidad económica, física e intelectual de la clase desposeída.

Se exalta con minuciosidad los cuadros sexuales que generalmente, ocurren por el abuso de los amos y sus seguidores con la mujer indefensa de sus siervos.

Esta generación ha producido una gran cantidad de libros de cuentos que, entre otros, son los siguientes:

#### NOMBRE

Palacio Pablo  
Salvador, Humberto  
Aguilera Malta, Demetrio  
Gallegos Lara, Joaquín  
y Gil Gilbert, Enrique  
De la Cuadra, José  
Muñoz Cueva, Manuel M.  
De la Cuadra, José  
Andrade y Cordero, César  
Cuesta y Cuesta, Alfonso  
Salvador, Humberto  
Icaza, Jorge  
Gil Gilbert, Enrique  
Dávila Jijón, Enrique  
Fernández, Jorge  
De la Cuadra, José  
Nuñez, Sergio

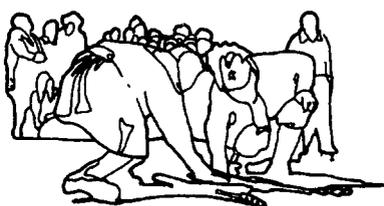
#### OBRAS

Un hombre muerto a puntapiés  
Ajedrez  
  
Los que se van  
Repisas  
Cuentos morlacos  
Horno  
Barro de siglos  
Llegada de todos los trenes del mundo  
Taza de té  
Barro de sierra  
Yunga  
El jaichigua  
Antonio ha sido un hipérbole  
Los sangurimas  
Novelas del paramo y la cordillera

Bueno, Gonzalo  
 Rumazo Gonzalez, José  
 Dávila Jijón, Enrique  
 De la Cuadra, José  
 Nuñez, Sergio  
 Mora Moreno, Eduardo  
 Avellán Ferrés, Enrique  
 Montesinos Malo, Arturo  
 La Mota, M. A.  
 Iñiguez Veintimilla, Juan  
 Larrea Andrade, Hugo  
 Rojas, Angel F.  
 Vera, Pedro Jorge  
 Navarro, Humberto  
 Carrión, Alejandro  
 Silva, José Joaquín  
 Corylé, Mary  
 Dávila Andrade, César  
 Ortiz, Adalberto  
 Icaza, Jorge  
 Gallo Subía, Gonzalo  
 Vera, Pedro Jorge  
 Llerena, José Alfredo  
 Moncayo Donoso Q., Jorge  
 Dávila Andrade, César  
 Gallegos Lara, Joaquín  
 Montesinos Malo, Arturo  
 Icaza, Jorge  
 Jácome, Gustavo Alfredo  
 Molina Correa, Gilberto  
 Gil Gilbert, Enrique  
 Ortiz, Adalberto  
 Vera, Pedro Jorge  
  
 Carrión, Alejandro  
 Andrade Dávila, César

Siembras  
 Cuento  
 La careta braba  
 Guasinton  
 Tierra de lobos  
 Humo en las eras  
 Tablero  
 Sendas dispersas  
 Las huellas de una raza  
 Prosas de arte  
 Bajo el fulgor de la lámpara  
 Un idilio bobo  
 La guamoteña  
 El barco de papel  
 La manzana dañada  
 Calabozo 51  
 Mundo pequeño  
 Abandonados en la tierra  
 La mala espalda  
 Seis relatos  
 Broncano  
 Luto eterno  
 Segunda vida de una santa  
 El baúl maldito  
 15 relatos  
 Cuentos  
 Arcilla indócil  
 Viejos cuentos  
 Barro dolorido  
 Almas conturbadas  
 La cabeza de un niño en un tacho de basura  
 La entundada  
 Un ataúd abandonado  
 Los mandamientos de la ley de Dios  
 La llave perdida  
 Cabeza de gallo.

Estos libros están citados en su orden cronológico de aparición.



## CUENTO ECUATORIANO CONTEMPORÁNEO

Esta última generación abarca a los realistas nacidos entre los años 1920 y 1950. Como es sabido, sucede a una vigorosa generación, la de los años 30, que edificaron verdaderos palacios dentro del cuento, no solo ecuatoriano, sino latinoamericano.

El cuento de la generación de los 30, llega hasta el agotamiento y la saciedad, la nueva generación pensó que seguir narrando de la misma manera ya no tenía sentido, esto les obligó a seguir buscando nuevas formas de expresión. Vio con claridad que, la novela y el cuento, domina todo el campo literario y descubren que queda como único medio de novedad, de interés significativo, la REBELION.

Al comienzo, la nueva generación, demuestra cierto cansancio, ya señalado al final de la generación de los 30. Bellolio en sus primeros cuentos no pudo liberarse de esta influencia y tuvo que callarse unos años para incorporarse a la nueva corriente. Caso idéntico ocurre con el "Grupo Caminos", que, salvo pocas excepciones, siguieron apegados a esa generación.

Unos 10 años de silencio fueron necesarios para disfrutar de los nuevos logros dentro del cuento.

Esta pujante generación que ha tomado diferentes tendencias, muchas de sus obras son inéditas, debido a problemas socio-económicos y falta de apoyo de instituciones públicas. La mayoría de los realistas son hombres nacidos del pueblo, de escasos recursos económicos. No están en capacidad económica para que sus obras se difundan.

El cuento contemporáneo o novísimo, dispone de una temática sin fronteras, y con mas

naturalidad, denuncian situaciones conflictivas socio-políticas-económicas. (Cuentos de Martínez Queirolo), cuentos políticos (de Donoso Pareja), se deslizan hacia la era tecnológica y cibernética, casos extraños y misteriosos, análisis de situaciones existenciales, a la imaginación infantil, a las alucinaciones metafísicas.

En la estructura, usan la narración en primera persona; la de primera persona para la segunda (narrador en primera persona con interlocutor imaginario); la primera persona para la tercera, (el narrador en primera persona confidente o testigo del héroe), tercera directa (modo tradicional), manejan el diálogo y monólogo. Se deslizan por diferentes campos tanto formales como semánticos, dando una riqueza de expresión a nuestra literatura.

"Como consecuencia del enriquecimiento técnico —reflejo o no, esto para el caso ya cuenta menos— este relato novísimo decurre por una mucho más rica variedad de ritmos narrativos, efectos, ambientes, desarrollos psicológicos, juegos, esquemas de construcción" y continúa: "Y, consecuencia final de todo, el relato novísimo ecuatoriano es mucho más complejo que el de la generación precedente. Complejo como para testimonio de un mundo de complejidad creciente" (18)

Esta complejidad ha provocado ciertas confusiones, especialmente, en casos donde han alcanzado suficiente madurez y han provocado la consiguiente desorientación en sus obras.

Los nombres de cuentistas que merecen el justo reconocimiento de esta generación, son los siguientes:

## NOMBRE

## OBRAS

Ayora, Augusto Mario  
Viteri Durand, Juan

Díaz Icaza, Rafael  
De la Torre Reyes, Carlos  
Rivas Castillo, Alfredo  
Ramírez Estrada, Alsino  
Bellolio, Walter

Villacís Endara, Carlos  
Donoso Pareja, Miguel  
Martínez Queirolo, José  
Montalvo Jaramillo, M.  
Viteri, Eugenio  
Torres Castillo, Jorge  
Rodríguez Castelo H.

Alvaro, Hipólito  
Yépez Pasos, Félix  
Terán Egúez, Fausto  
Rumazo, Lupe  
Estrella, Ulises  
Albán Gomez, Ernesto  
Béjar Portilla, Carlos  
Rodríguez Castelo, H.  
Rodríguez, Marco A.  
Pérez, Raúl  
Luna, Violeta  
Rivas Iturralde, Vladimiro  
Andrade, Heymann  
Varios Autores  
(Grupo Caminos)  
Varios Autores

Escamas de culebras/ y otros cuentos  
Aurora/ Tres cuentos por ejemplo/ y un epílogo/ Cuentos humorísticos/ Cuentos  
Las fieras/ Los angeles errantes/ Tierna y violentamente  
La máscara  
Cuatro relatos  
La perspectiva  
Los mejores cuentos ecuatorianos/ La sonrisa y la ira/  
El largo camino de la playa  
Cuentos (El retorno, sudor en las manos)/ El pozo  
Krelko/ El hombre que mataba a sus hijos  
La lluvia muere en silencio  
Uajay  
El anillo/ 12 cuentos  
El muro de cristal/ La olla embrujada  
Caperucito azul/ cuentos de niños y de hombres/ 10 historias de amor  
La segunda voz  
Cerote/ La charca  
La rendija  
Sílabas de la tierra  
Tiempos: antes del furor  
Salamandra/ Los mejores cuentos ecuatorianos/ Pandora  
Simón el mago /Osa mayor/Sanballah  
Cinco necromitos/ El secreto del minotauro  
Los cuentos del rincón  
Da llevando  
Los pasos amarillos  
El demiurgo  
Cuentos extraños/ El lagarto en la mano  
  
Cuentos ecuatorianos  
Diez cuentos Universitarios





## MEDICINA POPULAR EN LOS ANDES

Aída Hernández

“Las culturas aborígenes que aún existen en el mundo están desapareciendo con rapidez. Existe el peligro de que gran parte de ese conocimiento y práctica de las propiedades curativas de las plantas desaparezcan con esas culturas. Aún estamos a tiempo de prestar la atención debida a la tradición curativa popular y estudiar algunos ejemplos de contribuciones farmacéuticas que han hecho en el pasado —y pueden continuar prestando— a la medicina moderna y a nuestro conocimientos de las plantas”\*.

Esta inquietud, también lo es de altos organismos internacionales. En un informe, la Organización Mundial de la Salud, solicitó a los organismos médicos “revivir las medicinas nativas y dar mayor facilidad, ya que las tres cuartas partes de la humanidad son atendidas por la medicina tradicional naturista”.

### CARACTERISTICAS

Los estudiosos de la medicina natural identifican a ésta como:

— Producto de la experiencia de un pueblo, tiene elementos mágico-religiosos, se nutre por la costumbre y con los recursos de vida de la comunidad; todos tienen acceso a sus servicios.

— Domina los secretos de la naturaleza, transmite a sus hijos este conocimiento en un proceso de educación activa, conoce todas las plantas medicinales así como su uso, y las tiene clasificadas según las estaciones del año. . . para ellos una misma planta tiene diferentes poderes, según la época en que es arrancada.

— Para curar utilizan hierbas, flores, semillas, cortezas y raíces, con propiedades medicinales, además de otros recursos como masajes, baños, ejercicios, cataplasmas.

**BOLIVIA** es uno de los países más representativos en este campo, cuyos conocimientos, transmitidos de generación en generación se mantienen.

\* Guía Práctica Ilustrada de LAS PLANTAS MEDICINALES. Barcelona. Ed. Blume.

Antes de los INCAS sus conocimientos se remontan a la esplendorosa cultural del Tihuanacu, de los médicos y sacerdotes kollas.

Kolla, significa Dios de la medicina, remedio o medicina; kollasuyo, nación de médicos.

La medicina de los kollas es una ciencia, con especialización y técnicas precisas de curación, así: el Dr. Toribio Tapia, destacado médico naturista Kolla hace la siguiente clasificación:

**Kollamana**, es el médico herbolario, cuyos conocimientos botánicos son impresionantes, clasificando en su profesión más de seis mil vegetales medicinales.

**Sirkakamana**, es el cirujano, realiza intervenciones quirúrgicas como, la trepanación craneana, encefálica, reducciones y osteología, conocedor profundo del cuerpo humano; utiliza el thumi (bisturí) fabricado por él, con una aleación perfecta de oro, cobre, plata y cuarzo, que no causa infección en el paciente.

**Thalantiri**, es el médico fisioterapeuta, kenesiólogo o quiropráctico, cuyos conocimientos de centros vitales del organismo le dan oportunidad de activar el fluído circulatorio de la sangre a través del corazón. En algunos casos emplea la musicoterapia, con instrumentos pentatónicos llamados "khan-tus".

**Chamakani yatiti**, o médico mágico, es sabio, maestro doctor y el diagnóstico infalible, es el grado más alto de perfeccionamiento al que llega el médico kolla.

Antes del arribo de los españoles, los pueblos andinos no sufrieron flagelos endé-

micos tan trágicos como los que asolaron poblaciones enteras en Europa; la salud del pueblo descansaba en la ciencia y el conocimiento del médico kolla —médicos herbolarios y naturistas—.

Los conquistadores al llegar a esta parte de América, encontraron un gran desarrollo de la medicina natural, y la cirugía en particular.

El cronista de la Colonia, P. Berbavé, Cobo anota: ". . . en el curar heridas conocían hierbas extraordinarias y de gran virtud".

Se dice que Hernán Cortés se hace curar con un médico nativo kolla de una herida en la cabeza, y escribe al rey Carlos V de España, "que no envíe médicos, que los que hay acá son mejores"\*.

El Doctor Tapia afirma que: "La ciencia y técnica curativa de los kollas rebasaron fronteras, fue conocida en otros continentes donde salvaron muchas vidas desahuciadas por la técnica occidental, en enfermedades como: poliomielitis, tuberculosis, cirrosis hepática, úlceras duodenales, etc.

El uso de la penicilina y la terramicina como hoy se conocen, eran corrientes, se obtenía del fermento o moho del plátano verde, del maíz y de otros vegetales. La terramicina se empleó para tratamientos de artritis reumática y otras enfermedades renales.

Las heridas gangrenosas, eran tratadas con ungüentos naturales. El paludismo y la malaria se controlaron con la quina o cascarrilla. Los médicos kollas enseñaron el uso y aplicación de otros vegetales tales como la genciana, el molle, el makapaqui, y una infinidad de plantas curativas" (\*).

\* Tapia Valencia Toribio, Medicina del Sagrado Ande, Bolivia, Instituto Nacional de Antropología 1.981.

\* Tapia Valencia Toribio, Medicina del Sagrado Ande, Bolivia, Instituto Nacional de Antropología 1.981.

En el PERU, los incas poseían una pléyade de "médicos", **hampicamayoc**, **oquetlupuc**, o **sircac**, depositarios de medicina o cirugía y, **colla-huaya**, boticarios itinerantes que dispensaban remedios \*.

La medicina más famosa era la coca, que generalmente era prescrita por sus propiedades analgésicas, anoréxicas y estimulantes.

Se dice que usaban un emplasto de coca masticada para aliviar el dolor antes de las trepanaciones, operación bastante común entre los incas.

El principio activo de la coca, la cocaína, ha asumido un papel de importancia en la medicina moderna, especialmente en oftalmología.

Plantas como la **datura** y la **ipecuana** se utilizaron mucho por sus propiedades curativas; los frutos del **hillcautari** y la raíz del **huachancha**, se empleaban también como abortivo. Las hojas del **Mactellu**, para tratar ciertas infecciones oftálmicas\*.

En Bolivia y Perú se toman infusiones de hoja de coca para aliviar molestias comunes, en especial las digestivas, también para subir la presión.

De la corteza de varias especies de **Cinchona**, se extrae la quinina, planta curativa, muy apreciada como febrífugo por los indígenas **ecuatorianos**, de quienes los jesuítas aprendieron sus propiedades curativas a

principios del siglo XVII, y la explotaron por mucho tiempo. Muy usado para combatir fiebres como la malaria, la fiebre amarilla, aún hoy es una droga de origen vegetal muy importante.

**HOY**, el elevado costo de las clínicas y consultas médica, imposibilitan el acceso de las clases populares al indispensable servicio que es la atención médica; las acciones de salud de las instituciones estatales, por insuficiencia de recursos, por falta de una adecuada infraestructura, no llegan a comunidades apartadas y, no se proporciona la atención requerida o simplemente no existen medicinas en el pueblo, o su precio es muy alto. Es ahí cuando los conocimientos de la naturaleza y sus beneficios, son los únicos recursos que utilizan sus habitantes.

La sociedad ha vuelto sus ojos a esta ciencia naturista. Algunos médicos titulados han profundizado en el estudio de las plantas y sus cualidades curativas, pero estos conocimientos los explotan para incrementar su patrimonio.

Se habla de enfermos deshauciados, que han tenido cura con tratamiento a base de "la medicina natural" aunque se requiere precisar el alcance de los éxitos obtenidos. El precio de las plantas y recursos naturales es accequible, no así la consulta del médico naturista —en la ciudad—, cuyos honorarios son muchas veces superiores a los de cualquier especialista, dentro de las carreras universitarias.





## MENDIGO O CAMINANTE ?

Oswaldo Villalba

Con el fin de desvirtuar una falsa apreciación relativa a un motivo artesanal que en talla de madera se elabora en San Antonio de Ibarra, conocido con el nombre de "Mendigo", el Prof. Oswaldo Villalba, encargado de la Sub-sede del IADAP en el Norte del país ha preparado este trabajo que aclara el verdadero tipo humano que representa, ya que más bien se trata de un "viandante, caminante, o vagabundo" que antes era frecuente en los caminos de Imbabura.

Consideramos que este trabajo, ilustrado por el mismo autor, representa un valioso aporte para esclarecer el verdadero origen de este motivo.

No me refiero a la persona que golpea de puerta en puerta pidiendo un mendrugo de pan. No. Quiero describir la figura de madera tallada, trabajada por los artesanos de San Antonio de Ibarra con gran demostración de habilidad, en madera de nogal, cedro, sauce o aguacate: El "mendigo".

El mal llamado "mendigo" es un motivo plasmado en madera, que se convirtió en la pieza más representativa de las artesanías de este lugar, la más gustada por los turistas nacionales y extranjeros. Es un hombre mayor de 40 años, blanco de facciones, nariz y boca de tipo europeo, de lenguas barbas. Su cabeza está cubierta por un sombrero grande que le protege del sol. Lleva a sus espaldas un costal, un atado, sus

enseres, alpargatas, su mano se apoya en un bastón, rama de madera cualquiera y la otra sostiene un "pilche" que le sirve para comer, para pedir comida, al paso por donde viaja. Igualmente pide agua para calmar su sed, revitalizar su cuerpo y seguir de largo el viaje que se pierde en el tiempo. En la mayoría de las veces está acompañado por un perro, fiel y leal compañero de su aventura.

Esta figura se asentó en San Antonio de Ibarra por la razón que explico a continuación. El pueblo se encuentra, en la mitad del camino, era paso obligado de viajeros a pie, a caballo, en ferrocarril o carro. Hoy la carretera panamericana asfaltada pasa por un lado de la población cambiando

el panorama de años atrás, porque la mayoría de los viajeros pasan en automóviles y buses. De los viajeros que mencioné, el que llama la atención es el de a pie.

Hasta hace unos 15 años atrás la plaza central del pueblo estaba rodeada de casitas, en su mayoría bajas, casi todas con un corredor hacia adelante, con pilares de madera, amplios alares, techos de teja. El corredor tenía arrimados a las paredes los poyos que le convertían en lugar de reunión de las gentes del pueblo en las noches silenciosas, pero sobre todo, ofrecían alojamiento generoso a todos los caminantes que les sorprendía la obscuridad. San Antonio ofrecía hospedaje gratuito y acogedor, posiblemente cumpliendo con las enseñanzas cristianas de dar posada al peregrino, dar agua al sediento y dar de comer al hambriento. El Caminante se instalaba en el corredor, los poyos eran su cama, pedía un poco de agua a veces comida, al día siguiente guardaba sus pertenencias y emprendía una nueva jornada de camino. Era el vagabundo en búsqueda de su destino, Otras ocasiones, era el hombre que por necesidad se trasladaba de un pueblo a otro a realizar compras, a trabajar, en fin, a cumplir otras tareas. Viajaban entre Ibarra y Otavalo y viceversa o desde muy lejos.

Mientras esto sucedía en forma rutinaria, en los talleres de imaginería de la población, había discípulos que estaban aprendiendo el oficio de escultores. Les llamó la atención el personaje, era pintoresco, poético, un tema social, llevaba en su mente un destino secreto, una esperanza incierta, una angustia disimulada, una sonrisa de agradecimiento por el sentimiento de caridad encontrada en el pueblo que le ofrecía albergue. Les pareció atractivo, se propusieron plasmarle en sus inquietudes de aprendices, un poco a escondidas del maestro que creía que el arte de la escultura debe representar personajes virtuosos, religiosos, bíblicos. Creo que fue en el taller de don Mariano Reyes, uno de los mejores imagineros que ha tenido San Antonio, donde apareció por primera vez esta figura cuando uno de los

jóvenes que quiso hacer temas diferentes, trabajó con preciosismo sorprendente el primer "Caminante".

Al turista le gusta y adquiere la figura, pero comete un error que perjudicará a San Antonio, a los artesanos y las artesanías al bautizar a esta escultura con el nombre de MENDIGO, como resultado de una confusión.

Como es una figura de movimiento, con diversidad de elementos, se presta a las más variadas formas de interpretación. A veces las guitarras, flautas, rondadores, violines, que llevan, aumentan el encanto y le imprimen mayor expresión de romance y bohemia al espíritu del CAMINANTE.



Pero, el desafortunado nombre se propaga fácilmente. Los turistas buscan *mendigos*, y en forma espontánea crece este motivo como expresión artesanal de San Antonio de Ibarra. Hay de todas las calidades: de un apegado realismo y de formas primitivas y espontáneas. Los primeros son realizados por artesanos que hicieron un largo período de aprendizaje con maestros calificados, de reconocido prestigio como escultores; los segundos son resultado de un hecho artesanal, del hombre que ha incursionado en la talla en madera, sólo poniendo en juego su observación, y su deseo de dominar la forma con un pequeño equipo de herramientas.

Los de menor precio y calidad caminan por las ciudades del País y del mundo. El MENDIGO, por ser un elemento universal se le encuentra en todas las ciudades del mundo.

Entonces se vuelve la mirada a San Antonio de Ibarra, para preguntarnos por qué se trabajan tantos mendigos? Por qué esta artesanía interpreta la figura que constituye una lacra social? . . . Porque muchos olvidaron la historia de su origen y los demás no la conocieron.

La figura de madera llamada "mendi-

go" es el CAMINANTE, y esta es la explicación.

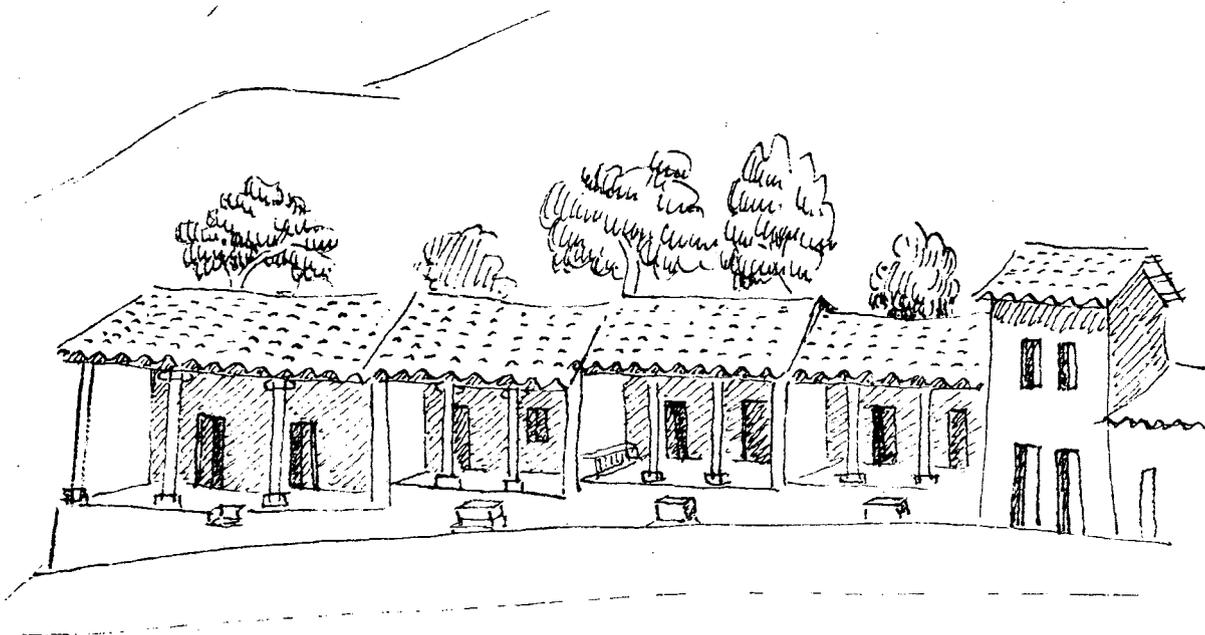
El caminante es el resultado de la observación e interpretación de un motivo diferente al que se imponía como modelo para el aprendizaje de escultura.

Desde ahora debemos llamarle "caminante".

Esta singular pieza de la artesanía de San Antonio de Ibarra, no es como se cree, ajena a nuestra realidad; es parte de la apacible vida de nuestro pueblo que con ojos de artista captó su imagen, la plasmó en madera y vino a ser parte familiar de San Antonio.

No se encuentra representada en este tema la mujer. Me imagino que es porque la mujer no sale por los caminos a recorrer los pueblos. Así el artesano no tuvo modelo para la captación de la figura que debe ser la compañera del "Caminante" en la representación escultórica.

El "Caminante" es la expresión de un tema circundante, realidad y sueño; paisaje y encanto; unidad y diversidad; parte y conjunto; idea y presencia; es el "caminante", hombre de paso y huésped familiar de la vida artesanal de San Antonio.



# LOS POBLADOS

LA PALMA, PANAMA.

Teodoro E. Méndez

## Arquitectura Nativa. Diseño Indígena, Material Vegetal.

Las comunidades darienitas desde los tiempos de la Colonia tuvieron un carácter de precariedad. En su ubicación primaron sólo criterios de estrategia y de seguridad. Estrategia y seguridad ante los indios, los piratas y las inundaciones y ante la vida. Por eso se establecieron en las márgenes de los ríos y en la costa.

Veamos algunos:

**Yaviza:** se levanta en el cuello de botella del río Chucunaque en su confluencia con el penúltimo de sus afluentes dominando así todo el valle del "Dios de los Ríos".

**El Real:** en la conjunción de tres ríos: El Tuira, el Pirre y el Uruseca. Posición dominante del Tuira superior y del valle del Pirre que se interrelaciona con el Valle del río Balsas.

**Tucutí:** se sitúa en una planicie al amparo de las crecidas de los ríos. Su posición es de seguridad. Pero también queda cerca de la boca del

río Sábalo por cuyo valle se comunica con su vecino el río Sambú y esto acusa una decisión táctica.

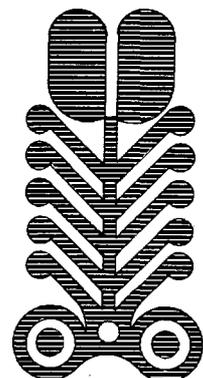
**Jaqué:** se establece en la desembocadura del río de su nombre. Le defiende la dificultad que opone al acceso exterior la braveza de las olas en la barra arenosa que se forma en la entrada.

**Taimatí y Garachiné:** frente al mar, con entradas de poco calado, vivero de alimentos proteicos y fuera de las rutas de zonas codiciadas.

**La Palma:** en la ría del Tuira, pareciera deber su escogimiento a ser lugar (el Darién Harbor de los ingleses) donde las naves que venían de ultramar se detenían a esperar marea; donde se detenían las que bajaban de Sabanas y en cuyas playas: la Puntita de Abajo, Punta de Zenón, la Puntita de Arriba y en La Palma misma ensecaban las naves para carenar y para aprovisionarse de agua y de leña.

Factor determinante fue, pues el agua, vale decir, los ríos: para los transportes, para la pesca, para el laboreo del codiciado oro, pues el agua era indispensable ya se lavara en bateas o en canalones.

Por eso todos los poblados darienitas quedan en las márgenes de los ríos.



Una prueba de que levantaban poblados sin miras al futuro, a lo perpetuo, a lo estable, es que los españoles que introdujeron a América la teja como material de construcción y la albañilería como arte, las dejaron en Panamá y en el occidente panameño. En el Darién la vivienda continuó siendo la del indio con una sola adición, las paredes y las puertas; dictada por la urgencia de seguridad para las vidas y para los bienes. Vivienda india por su arquitectura, y vegetal por los materiales empleados, hecha con urgencia, con premura, con la técnica y los materiales a mano proporcionados graciosamente por el medio circundante.

Sólo se usó piedras y se fabricó cal, para la argamasa, en las construcciones de defensa, en los fuertes que los hubo en Boca Chica y en Boca Grande, en la Punta de Setegantí, en la Villa del Príncipe, en Ipeliza, en San Juan de Tacarcuna, en Yaviza.

Si era necesario levantar poblados como cabezas de playa para afianzar la conquista, realizar la colonización, organizar el gobierno para poder explotar las riquezas auríferas, esas comunidades no fueron otra cosa que campamentos donde los magnates se cuidaban bien en las fortalezas; mientras los del pueblo —españoles de abajo, negros, mulatos e indios vivían en el mayor desamparo—. Ni aún las iglesias fueron otra cosa que grandes caserones con techo de palma, paredes de caña o madera labrada y piso de tierra apisonada.

Tampoco el trazado de los pueblos les mereció mayor atención. El tipo español, de una plaza central a cuyo alrededor se levantaba la iglesia, la casa consistorial, la casa cural y las construcciones más importantes, sólo se produjo en El Real. En los otros, ningún trazado; cada cual colocó su casa donde le pareció, como quien va al "común", sin cuidarse de líneas rectas, ni ángulos de noventa grados. Y si algunos colocaban sus viviendas algo espaciadas,

lo hacían con el fin de evitar el fisgoneo de los vecinos y no por ninguna consideración urbanística.

La distribución de la vivienda era de lo más simple. La casa que tenía siempre más frente que fondo, se dividía en dos partes iguales dando las dos a la calle. Una mitad era la sala. La otra se dividía a su vez en dos mitades, los cuartos, los cuales daban a la sala. El del lado de la calle era el de los mayores, el otro, el de las niñas. El portal, a todo lo largo del frente —corredor— de tres pies de ancho, completaba esta estructura. A él sacaba el jefe de la familia, al anochecer, su taburete que recostaba a la pared mientras fumaba su pipa.



En la parte trasera de esta estructura se levantaba otra menor regularmente de piso de tierra, con una de las culatas más largas, en forma de caedizo. Allí funcionaba la cocina y el piladero. Tenía un jorón o tabanco al que se ascendía por una escalera movable, de balso. En él se guardaban las cosechas; se colgaban a madurar las patriotas protegidas de los murciélagos por una cubierta de henequén y de los ratones por una tapa de lata de kerosín, colocada en la parte superior a manera de escudo. Este era también el cuarto de dormir de los hijos mayorcitos. Los nenes dormían en la alcoba grande.

Del bosque se obtenía todo el material para esta vivienda.

Para el techo, hojas de palma: portorrico, cortadera, guágara y bijao, poco durable, y naguala, la hoja de la cual se confeccionan los sombreros Panamá.

Los horcones eran, a veces, de chunga pero más comúnmente de frío, chapicua, guacamachi o de corazón de tamarindo, que se encontraba en las rosas después de las quemas, que le habían consumido la carne.

Los hijos o pilares eran de amarillo y las vigas y soleras de laurel, roble o alfagía, si eran labradas, y de mangle, madroño, o yaya, si eran rollizas.

Antes de que el darienita aprendiera a aserrar usaba para los pisos, madera labrada y antes de esto, palmas picadas —jira y maquenque— y aún menos que eso, simplemente tierra apisonada.

Las paredes eran de caña blanca y las "latas" con que las sujetaban eran bandas de cañabrava rajadas de una y media pulgada de ancho.

Latas iguales se usaban en el techo para engarzar las pencias.

Todas las amarras, tanto en las paredes como en el techo, se hacían con bejuco real partido por la mitad, longitudinalmente y eran hechas con tal destreza que nunca se soltaban, ni se aflojaban.

Los parales eran de madroño, manglillo o mangle y había casas que los lucían de huesito, afianzados a las soleras también con bejuco mientras que para asegurarlos al piso se les hacía un encaje de pulgada y media de largo por una pulgada cuadrada de sección la cual se alojaba en una cavidad de la misma área y profundidad que se había hecho en el lugar correspondiente del piso.

Había una puerta al frente, a veces dos, y otra en la pared opuesta que servía para pasar a la cocina y al patio.

Estas puertas no giraban sobre bisagras sino sobre pivotes labrados en su tabla extrema, uno en la parte superior que se alojaba en la vergüenza (dintel) y otro en la inferior que encajaba en un hueco de sec-

Una prueba de que levantaban poblados sin miras al futuro, a lo perpetuo, a lo estable, es que los españoles que introdujeron a América la teja como material de construcción y la albañilería como arte, las dejaron en Panamá y en el occidente panameño. En el Darién la vivienda continuó siendo la del indio con una sola adición, las paredes y las puertas; dictada por la urgencia de seguridad para las vidas y para los bienes. Vivienda india por su arquitectura, y vegetal por los materiales empleados, hecha con urgencia, con premura, con la técnica y los materiales a mano proporcionados graciosamente por el medio circundante.

Sólo se usó piedras y se fabricó cal, para la argamasa, en las construcciones de defensa, en los fuertes que los hubo en Boca Chica y en Boca Grande, en la Punta de Setegantí, en la Villa del Príncipe, en Ipeliza, en San Juan de Tacarcuna, en Yaviza.

Si era necesario levantar poblados como cabezas de playa para afianzar la conquista, realizar la colonización, organizar el gobierno para poder explotar las riquezas auríferas, esas comunidades no fueron otra cosa que campamentos donde los magnates se cuidaban bien en las fortalezas; mientras los del pueblo —españoles de abajo, negros, mulatos e indios vivían en el mayor desamparo—. Ni aún las iglesias fueron otra cosa que grandes caserones con techo de palma, paredes de caña o madera labrada y piso de tierra apisonada.

Tampoco el trazado de los pueblos les mereció mayor atención. El tipo español, de una plaza central a cuyo alrededor se levantaba la iglesia, la casa consistorial, la casa cural y las construcciones más importantes, sólo se produjo en El Real. En los otros, ningún trazado; cada cual colocó su casa donde le pareció, como quien va al "común", sin cuidarse de líneas rectas, ni ángulos de noventa grados. Y si algunos colocaban sus viviendas algo espaciadas,

lo hacían con el fin de evitar el fisgoneo de los vecinos y no por ninguna consideración urbanística.

La distribución de la vivienda era de lo más simple. La casa que tenía siempre más frente que fondo, se dividía en dos partes iguales dando las dos a la calle. Una mitad era la sala. La otra se dividía a su vez en dos mitades, los cuartos, los cuales daban a la sala. El del lado de la calle era el de los mayores, el otro, el de las niñas. El portal, a todo lo largo del frente —corredor— de tres pies de ancho, completaba esta estructura. A él sacaba el jefe de la familia, al anochecer, su taburete que recostaba a la pared mientras fumaba su pipa.



En la parte trasera de esta estructura se levantaba otra menor regularmente de piso de tierra, con una de las culatas más largas, en forma de caedizo. Allí funcionaba la cocina y el piladero. Tenía un jorón o tabanco al que se ascendía por una escalera movable, de balso. En él se guardaban las cosechas; se colgaban a madurar las patriotas protegidas de los murciélagos por una cubierta de henequén y de los ratones por una tapa de lata de kerosín, colocada en la parte superior a manera de escudo. Este era también el cuarto de dormir de los hijos mayorcitos. Los nenes dormían en la alcoba grande.

Del bosque se obtenía todo el material para esta vivienda.

Para el techo, hojas de palma: portorrico, cortadera, guágara y bijao, poco durable, y naguala, la hoja de la cual se confeccionan los sombreros Panamá.

Los horcones eran, a veces, de chunga pero más comúnmente de frío, chapicua, guacamachi o de corazón de tamarindo, que se encontraba en las rosas después de las quemas, que le habían consumido la carne.

Los hijos o pilares eran de amarillo y las vigas y soleras de laurel, roble o alfagía, si eran labradas, y de mangle, madroño, o yaya, si eran rollizas.

Antes de que el darienita aprendiera a aserrar usaba para los pisos, madera labrada y antes de esto, palmas picadas —jira y maquenque— y aún menos que eso, simplemente tierra apisonada.

Las paredes eran de caña blanca y las "latas" con que las sujetaban eran bandas de cañabrava rajadas de una y media pulgada de ancho.

Latas iguales se usaban en el techo para engarzar las pencas.

Todas las amarras, tanto en las paredes como en el techo, se hacían con bejuco real partido por la mitad, longitudinalmente y eran hechas con tal destreza que nunca se soltaban, ni se aflojaban.

Los parales eran de madroño, manglillo o mangle y había casas que los lucían de huesito, afianzados a las soleras también con bejuco mientras que para asegurarlos al piso se les hacía un encaje de pulgada y media de largo por una pulgada cuadrada de sección la cual se alojaba en una cavidad de la misma área y profundidad que se había hecho en el lugar correspondiente del piso.

Había una puerta al frente, a veces dos, y otra en la pared opuesta que servía para pasar a la cocina y al patio.

Estas puertas no giraban sobre bisagras sino sobre pivotes labrados en su tabla extrema, uno en la parte superior que se alojaba en la vergüenza (dintel) y otro en la inferior que encajaba en un hueco de sec-

'latas' del alero de la cocina. Donde no se pescaba con vara se colgaban las cuerdas en los extremos de la vara de secar carne, del fogón. Los canaletes y las palancas se metían entre las chanflones del piso del lado atrás. En la cocina también había un lugar para la piedra, la mano y el rollito de bejuco, usados para quebrar corozos de manteca negrita.

Había una tarima donde se colocaban las manos de pilón y las bateas de aventar en la que también quedaban los meriques con agua. Había meriques de bocas pequeñas, circulares, del diámetro de una tuza grande, un trozo de la cual se empleaba como tapón. Estos se usaban para coger agua en los lugares donde se lo tomaba de pozos. No se acostumbraba cogerla con estos, de los ríos. Tal vez la experiencia de que algún chico había sido cazado por un caimán en un río, mientras llenaba de agua su merique, los hizo ser precavidos. Es que no sólo se demora llenándolos sino que al penetrar el agua por un orificio tan pequeño producía un ruido peculiar, un tamborileo, que avisaba a los caimanes la presencia de una presa. Por eso para tomar agua de los ríos se usan meriques con boca en forma de medio óvalo y tan grande que permitiera que la mano de la persona que lo usaba encajara bien en la parte recta del corte.

Con una abertura tan grande se llenaría rápidamente y no producía el ruido que caracterizaba a los otros.

Como los chicos comían en la cocina había allí algunos bancos rústicos que compartían con quienes preparaban la comida.

**La Sala:** la sala era el ambiente más amplio de la vivienda. Su mobiliario consistía en una mesa central y cuatro o seis taburetes de fabricación local, el asiento y el respaldo de los cuales eran de cuero sin curtir, que conservan el pelo, de zaino, venado o tigre. Había algunas silletas de cuero de perezoso,

que al decir de los entendidos curaba las hemorroides de los pequeños. Un tinajero de caoba con tablillero en la parte superior para la vajilla y unos clavitos a los lados para colgar las totumitas, bien raspadas, de uso individual, para tomar agua, completaban el mobiliario.

Los garrafones de barro rojo y las ollas de hacer chicheme y las cazuelas de barro para asar las tortillas, las elaboraban los indios, pero las tinajas se compraban a la tripulación de los barcos de Azuero, que hacían esporádicas apariciones con el propósito de vender artículos de alfarería, cabangas, carne en tasajo y a enseñar a chinguiar a los nativos, que les resultaron alumnos aventajados.

En el agua de las tinajas se colocaban trozos de azufre para hacerles más fresca y para evitar el pasmo y un guaro, para precaverse de los maleficios. Si algún malvado lograba echar "un daño" en la tinaja, el guaro se hinchaba hasta ocupar todo el interior de ella. Así el mal no prosperaba aunque la tinaja se perdiera.

Debajo del tinajero se colocaba un cocacho para recoger la filtración y evitar que el piso se pudriera.

Toda la vajilla, más la ornamental que la corriente, se exhibía en las tablillas del tinajero.

Buenos ebanistas de tinajeros —tablilleros, fueron Alfredo Thompson, Vieli y Jorobao.

Algunas casas, pocas completaban el mobiliario de la sala con aguamán, con palangana, jarra y toallero. Contra la pared divisoria, cerca a la segunda puerta, se acomodaba la máquina de coser. Las había de pie, pero las corrientes eran las de mano, marcas Singer y Victoria.

Una lámpara de reflejo (un disco cromado que disparaba reflexión hasta la calle), ocupaba la cara del frente de un horcón central de la pared de fondo. En la cocina se

empleaban linternas o guarichas a veces de manufactura casera.

**La Recámara:** penetremos en una de las recámaras, la de los mayores. Allí estaba la cama de coronación con soportes en las esquinas para afianzar el mosquitero —el toldo— que era de tela gruesa. Con respecto al mosquitero hay que decir que ninguna mujer darienita "que se considerara" —y todas se consideraban— daban a luz bajo un toldo usado. Algunos mosquiteros de paridas tenían el "cielo" de tela roja, para que los recién nacidos miraran hacia él, con fijeza, a fin de que no devinieran bizcos.

La mayor parte de las prendas de la cama eran tejidas: las colchas con rodapiés, las fundas. Había buenas tejedoras, y todas las mujeres de esos tiempos sabían tejer. Les enseñaban sus mayores y en todas las escuelas se enseñaba a tejer y en las exposiciones escolares a fin de curso daba gusto ver los primores de tejidos que presentaban las estudiantes. Una de las mujeres que mejor tejía, y de eso hizo su modo de vivir, fue Goya Peralta, de La Palma.



También había colchas de retazos en las alcobas más pobres.

Casi todas las familias tenían baúles de alcanfor con su cerradura de campanilla en los que guardaban los dineros, la ropa de presumir, las cartas de los amores juveniles escritas en papel de fantasía y las prendas, entre las que se destacaban la cadena chata, los aretes de piedra de inga y los botones de cintura, todo de oro de la mejor calidad, de 18 quilates.

Completaban el equipo la tablilla para los santos y el espejo, de bordes pintado con esmalte de oro, que si era de cuerpo entero abandonaba la discreción de la recámara para salir a lucirse en la pared de fondo de la sala.

El baúl servía de asiento cuando, por motivos de enfermedad, a alguien de la mayor intimidad, se le permitía traspasar el umbral de la recámara. La recámara era algo tabú y para protegerla de las miradas de los extraños se colocaba cortina de tela gruesa a la que se anteponía en la parte superior una cenefa rematada en la parte inferior por letines o punto inglés. A veces la cortina era doble, la interior entera con el fin de cubrir la entrada y otra partida en dos, verticalmente cosida a todo su ancho al borde superior, a la primera en tanto que el resto se recogía, una mitad a cada lado, con ganchos de plata adornados con cintas de color, a los flancos de la entrada. Estos aditamentos agregaban distinción a la vivienda, ya que lucían muy bien vistos

desde la sala y aún desde la calle.

La ropa corriente se guardaba en petacas compradas a los indios que se colocaban en tarimas adosadas a una esquina del tabique divisorio.

Las paredes interiores se empapelaban con ejemplares de la Estrella de Panamá y del Diario de Panamá y en ella leían los chicos poesías del "Rincón Literario", algo distinto a la manoseada lectura de los libros de Mantilla y de Guyau y después el adorno con los calendarios que enviaban al comercio local La Villa de Caracas, la Dalia, el Bazar Francés, la Villa de París, Han Hap, Sung Hing, Wo Chang y Cía., y que esos comerciantes repartían, en navidad y año nuevo a su clientela y a sus amigos.

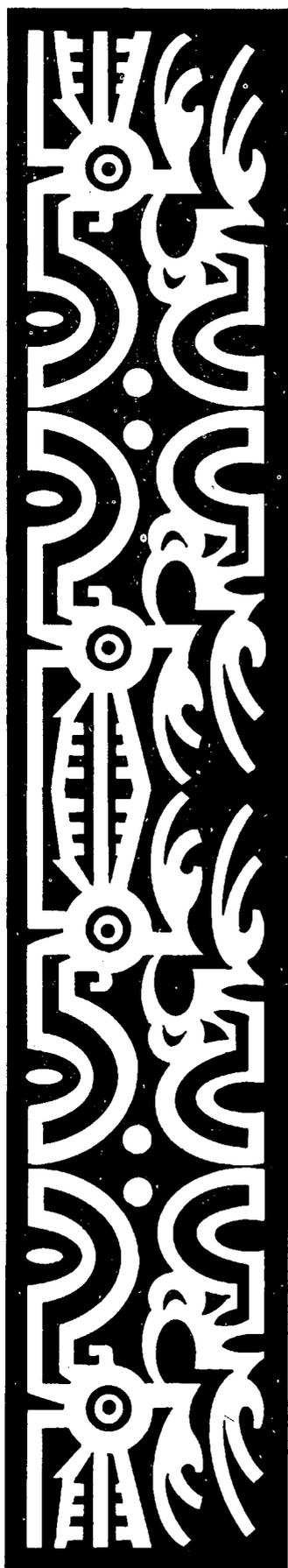
Y los mismos poblados tenían su tipicidad.

En aquellos tiempos esos pueblitos tenía sus callecitas encasajadas, sus puentecitos de madera labrada, sus jardines formando setos vivos, sus patios traseros plenos de frutales. Había muchos árboles en el poblado sobre todo naranjos, mangos, nances, palmeras, cañafistulas, guabos, robles, y matarratones y en algunos acacias de flores rojas y calabazos de follaje verde intenso. Y los alrededores cubiertos con lujuriantes selvas y gallitales.

Lo que hoy son zanjas y basureros eran quebraditas sombreadas donde las lavanderas excavaban con sus totumas para hacer los pocitos y coleccionar el agua para la lavada del día. Pero vino la civilización. Las autoridades progresistas lo demostraban arrasando la selva, pues los árboles, según ellos, eran para el monte; para los poblados es el cemento.

De ese modo han convertido nuestros pueblitos, un día pintorescos y acogedores, en eriales cubiertos de yuyales y herbazales, polvorientos y calurosos.





# VIGENCIA DEL DISEÑO PRECOLOMBINO

Oswaldo Granda Paz

## INTRODUCCION

La ejecución de este trabajo es la muestra de los primeros logros obtenidos en el desarrollo del Proyecto: "Arte Precolombino de Nariño (Aplicación en la Artesanía Actual)" en su Primera Fase. Se sustenta un prototipo de estudio que lleve más tarde a clarificar la línea metodológica a seguir para aplicar los conocimientos que se van adquiriendo.

En principio, se trata de producir un documento que verifique, uno de tantos ejemplos posibles de vigencia del diseño precolombino, en este caso, se toma un Motivo de la agrupación humana o cultura de Los Pastos.

Pero, si bien se busca servir fundamentalmente a la Artesanía, el método de estudio con claras inclinaciones a lo arqueológico, busca así mismo colaborar en la reconstrucción del pasado mediante la mitología inmersa en el diseño y las cualidades evolutivas de las muestras.

El Diseño es muy importante, lleva consigo un lenguaje que desconocemos en su plenitud, pero que a paso lento podremos ir codificando, para tratar de entender su comunicación.

Por otra parte, dado que la metamorfosis del diseño (en su texto) tiene que ver con la investigación de materiales, alcances ideológicos y evolución plástica, aquí no se analizarán dichos tópicos, solamente se objetiviza un proceso de estudio com-

parativo, el de la interrelación existente entre la cerámica y el arte rupestre. A través de estas dos producciones y su bagaje mítico, podremos avanzar en la comprensión de una cosmogonía y teogonía ajenas a nuestro mundo.

La propuesta general del presente, es buscar e identificar la ideología del arte prehispánico de nuestras regiones y así salvaguardar ese patrimonio.

Esperamos que este documento sirva para fomentar el estudio de diseño precolombino, y sobre todo para que las instituciones que ya se han dedicado a ello no se detengan en sus propósitos de servir al arte popular financiando investigaciones de este tipo.

### PROCESO DEL ARTE PRECOLOMBINO.

Los pueblos precolombinos, en especial aquellos que llegaron a la Edad Formativa en la que su economía estaba basada principalmente en la producción agrícola, pudieron desarrollarse consecuentemente en las actividades artísticas y artesanales con profusión y propiedad tales, que nos marcaron con su huella y nos dejaron una herencia plástica impercedera.

Las sociedades del Formativo, entre las que encontramos incluídos a pueblos que habitaron el departamento de Nariño, como los Quillasingas, Tumacos, Abades y Pastos, entre otros, únicamente han podido o podrán estudiarse a través de su Arte (principalmente el plástico). En el encontramos, desde luego, en primer nivel, un contenido artístico, además de otros elementos, mitológicos e históricos que sirven de mucho a la arqueología y a la etnohistoria.

El Arte de la Primera América no se produce sino como medio de expresión de una conciencia colectiva en tanto que, los grupos que lo producían, vivieron en sistemas comunales de producción y a veces de gobierno.

De tal manera que para hablar de la trayectoria de ese arte americano, hay que hacerlo en paralela concordancia con el proceso sufrido en su escala hacia la civilización.

El Hombre Americano venía de ser un cazador-recolector, un nómada, conocía ya la elaboración de artefactos rudimentarios en piedra, pasa también por la elaboración de artefactos recipientes en fibras vegetales, es entonces cuando ve la necesidad de utilizar un material más apropiado y más duradero. Incursiona en el uso del barro, primero cubriendo con el sus cestos de materias vegetales, lue-

go fabrica con la sola "arcilla" su primera olla, más tarde la somete a la acción del calor, convirtiéndose así en el inventor de la ALFARERIA. Paulatinamente ha avanzado desde sus primeras ejecutorias cerámicas, en otras áreas de su Arte-Artesanía, también conoce mejor y practica con mayor provecho la manufactura de tejidos y la metalurgia.

Desde aquellos tiempos en que elaboraba burdamente sus lascas y sus toscas hachas monolíticas, ha de transcurrir un largo período en el cual se convierte en Tallador, Alfarero, Tejedor, Orfebre, hasta que vuelve nuevamente sus ojos hacia la piedra, material noble en el que piensa plasmar sus ideas y sistemas cosmovivos, donde puede avanzar en sus cultos, zoolatrías e idolatrías. Así practica un arte que al igual que los otros enunciados precedentemente, es de proyección panamericana, se trata del denominado ARTE RUPESTRE. En esta línea evolutiva de su arte, nos deja para la posteridad sus piedras pintadas o pictógrafos, y sus piedras grabadas o petroglifos. La ejecución de obras artísticas sobre piedra, se difundió en alto nivel sobre todo en los pueblos andinos.

Pero el ascenso en la práctica artística no se detiene allí, nuestro indígena llegó a dominar ampliamente la técnica del Huecorelieve y del Bajorelieve sobre monolitos y avanza hacia la escultórica. En San Agustín (Huila-Colombia) puede verificarse esta línea evolutiva, este paso del simple grabado o cincelado en bajo y huecorelieve hacia las obras de bulto o esculturas.

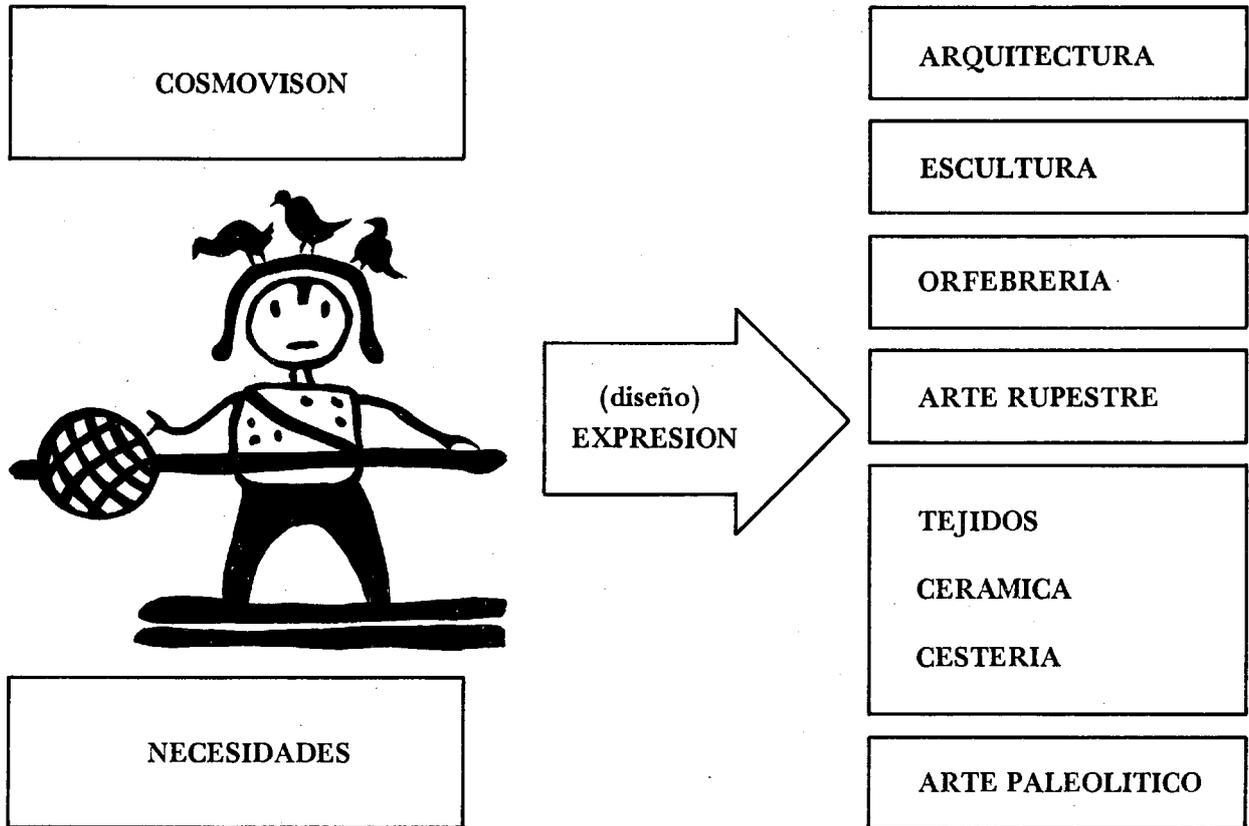
Como evidencia de esos alcances, Chimayo (La Unión-Nariño) fue un "Taller de escultores precolombinos", en este sitio se encontraron gran cantidad de esculturas medianas, testimoniando esto el proceso evolutivo que aquí señalamos, pues en Nariño existe no menos de sesenta y cinco (65) obras rupestres diseminadas a lo largo de la franja andina y localizadas regularmente en las afueras de los poblados en algunos de los cuales se han encontrado esculturas en piedra, citamos por ejemplo: Barruecos, Cabrera, Juanoy, Consacá y San Lorenzo. (2).

Sin embargo fueron pocos los Pueblos que llegaron a desarrollar un arte escultórico monumental, esto se les hubo de facilitar ante la confluencia de circunstancias favorables, aquellos que lograron forjarse como escultores, fueron en consecuencia destacados artífices de la arquitectura. En este nivel de arte, sobresalieron con luz propia, los Muisca, Los Taironas, los Habitantes de Tierradentro y San Agustín en Colombia.

En la Gráfica que se verá en seguida encontramos esquematizado el proceso del arte, proceso vi-

vido en el mundo precolombino que puede o no guardar semejanzas o congruencias con el proceso

del arte oriental, o del llamado mundo de cultura occidental.



Dos elementos ejercen su fuerza sobre el Hombre precolombino: de un lado las necesidades fisiológicas y de otro las necesidades espirituales; para suspender estas dos fuerzas él se sirve de artefactos que elabora ante la presión casi simultánea de esas dos necesidades, al comienzo ante la agreste vida de cazador que llevaba parece ser que prima las necesidades de orden fisiológico. Más adelante fusiona sus necesidades y acoge en sus artefactos, la utilidad que puedan prestarle en los dos niveles, el que va a su supervivencia y el que suple su mitología y sus marcos culturales.

#### INTER-RELACION:

#### ARTE RUPESTRE Y CERAMICA

Como lo hemos observado antes, el Arte Rupestre está precedido del conocimiento captado en la elaboración de artefactos en Piedra-Antigua o del Paleolítico y de las ejecutorias en la Cerámica.

El Arte rupestre es la categoría plástica ligada más estrechamente a la Cosmovisión Precolombina y al Culto en agrupaciones del nivel de LOS PAS-TOS. Si bien son comunes los ídolos elaborados en cerámica y algunos en material pétreo, en pueblos como el que aquí nos servirá de ejemplo, sólo los Petroglifos o Pictógrafos adquieren mayor monumentalidad y sacralidad, es así como estas muestras arqueológicas tal vez sean las que más nos ayuden a comprender las costumbres ritológicas, prácticas mágicas, etc.

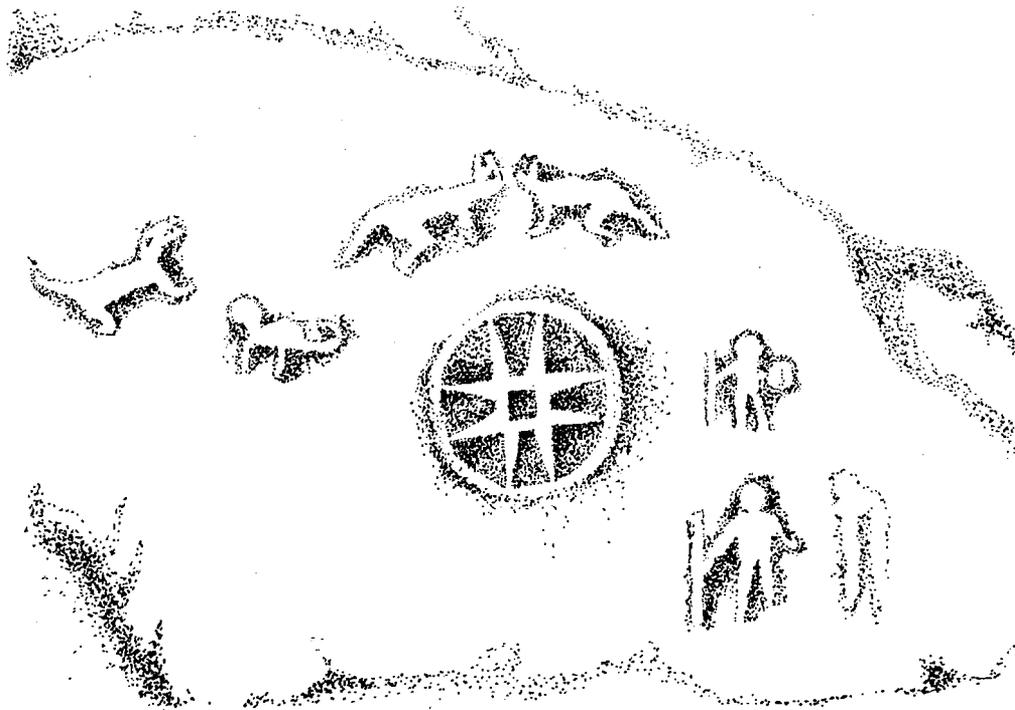
Es debido a la fuerza que ejercen sobre el Hombre Precolombino, las necesidades ya citadas, refractadas a través de un marco cosmovisivo y una ideología que el Arte nos revela congruencias y sistemas, hasta cierto punto patrimonio de ciertos grupos. La continuidad se percibe en diferentes campos, cerámica, orfebrería, tejidos, arte rupestre, escultura, etc. Sin embargo la propuesta de este trabajo es lanzar un prototipo de análisis, que sirva a la Arqueología, a la Etnohistoria, al Arte, y

sobre todo a la Artesanía Actual, esto puede lograrse en cuanto se propugne por un reencuentro del pasado detenido en estos objetos. Por ahora quizá la más apropiada, de las maneras de realizar tal estudio, es la confrontación de la riquísima producción alfaril y los monumentos rupestres.

#### A. Petroglifo de machines (Cumbal-Nariño).

Este adorativo Indígena al igual que otros de la región Quillasinga se encuentra deteriorado por la

acción de la intemperie. Está localizado a unos 100 metros de altura sobre el nivel del Río Chiquito, límite de los Cumbales y Carlosama, ambos pueblos Pastos, y a unos 70 metros sobre el nivel de la carretera que lleva a la Laguna de Cumbal. Se ejecutó en una parte rocosa del perfil de una montaña; da la apariencia de ser un monolito incrustado en la peña. Sobre una de las caras laterales se practicó una composición o diseño en Bajorelieve (ver gráfica 2).



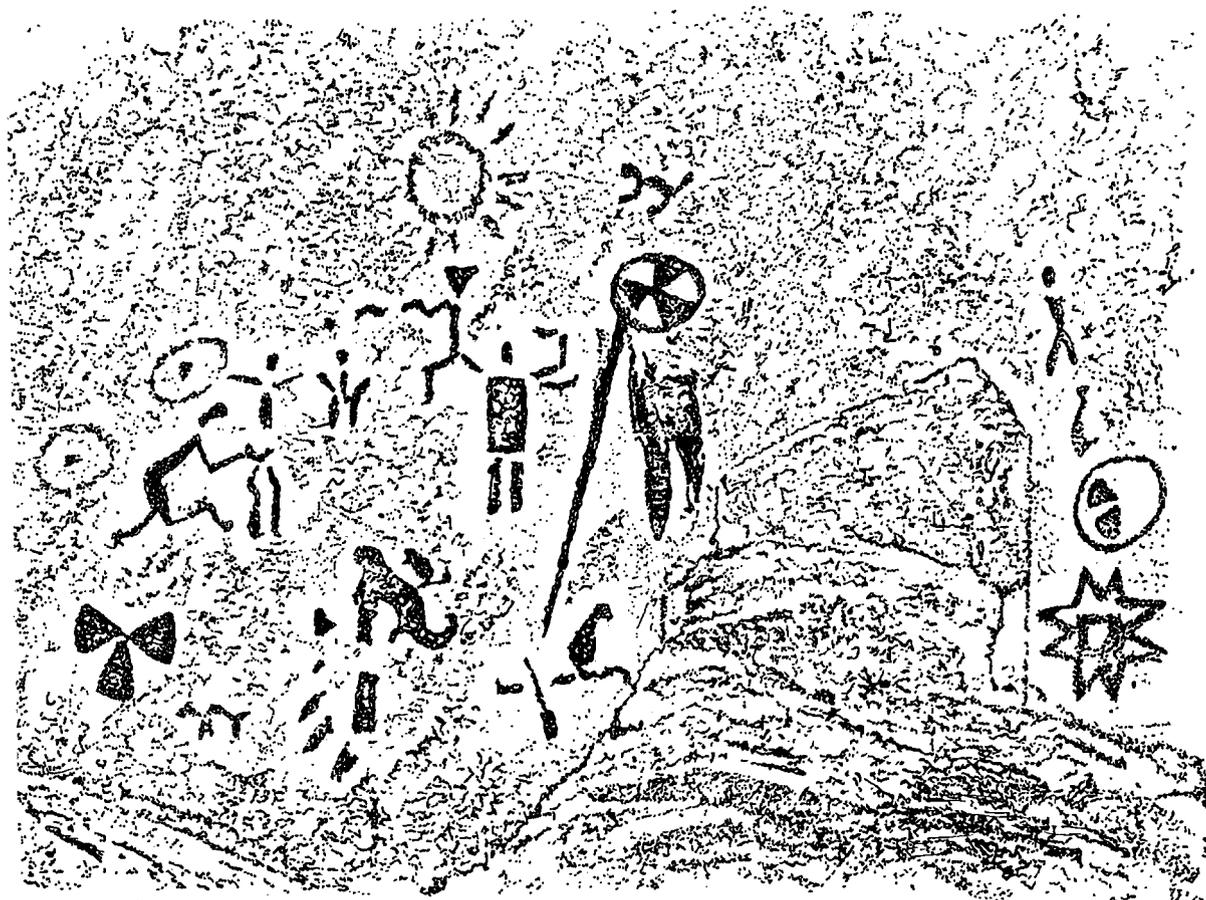
Grafica 2. PETROGLIFO DE MACHINES

Se destaca en este diseño, el Motivo radiado de ocho puntas circunscritas, motivo sobre el que queremos atraer la situación. Es esta figura mejor elaborada, ya que era sin duda el motivo más importante, la representación de un Ente destacado entre los demás (en este caso, parejas de machines y representaciones de pastores).

#### B. Pictógrafo de los monos (Cuasput-Potosí, Nariño).

Situado este "mural" en lugar asombroso y en extremo agreste, a una altura de unos 200 metros

sobre el nivel del río Guaytara y unos 80 metros sobre el nivel de una explanada que le sirve de falda a la montaña en la que se localiza. Las ideografías pintadas se destacan por jerarquía de acuerdo al rito que allí se cumpliera. En este caso, son figuras radiadas y antropomorfas las más destacadas, conjuntamente con algunos monos. Empero nuevamente encontramos el Motivo radiado de ocho puntas circunscritas, en color Siena Quemado. La pictografía se elaboró en siena natural (ocre) y siena quemada (rojo oscuro), colores estos de gran predilección entre los Pastos (ver gráfica 3).



Grafica 3. PICTOGRAFO DE LOS MONOS  
SITIO: CUASPUT-POTOSI-NARIÑO

La figura que en estos momentos nos atrae, no tiene aquí la preponderancia que tiene en el Petroglifo de Machines, porque allá debió cumplir otro cometido. Más está presente constituyendo un Motivo Típico digno de análisis y que puede lanzar luces sobre la Ideología del pueblo de Los Pastos.

Esta figura o motivo, con caracteres solares, se convierte en núcleos del diseño de los platos con base anular de la vajilla de las familias de esta región; veremos pertinentemente algunos de los diseños que aparecen la cerámica de Los Pastos, en los que este motivo típico, esta deidad solar, con algunas variantes de construcción, permanecen constantemente circundada o rodeada de escenas alegres, figurativas, otras abstracto-geométricas.

#### VIGENCIA DEL DISEÑO PRECOLOMBINO

Mediante las muestras que hemos traído, en este ejemplo o prototipo de estudio, nos cercioramos en primer término de cuan rica es la producción artesanal y artística del Hombre precolombino.

Pero cuando más importancia cobra este rebuscar las entrañas del pasado, es cuando se descubre, como sucede en este caso, que este Motivo o Deidad Solar, se plasma todavía en tejidos de esta región de Los Pastos (Frontera Colombo-Ecuatoriana). Puede que sin conocerse el contenido, el contexto de esta representación, ella sola ha sobrevivido ante los siglos por aquello de la "memoria colectiva".



Ante la supervivencia de un arte tan antiguo y por consiguiente de un diseño y una ideología; en medio del jaloneo indistinto, proveniente de diversos ángulos y con diferentes intensidades, todos ellos tratando de opacar su pureza, tratando de sustituir su sentido, de amoldar su contexto a las ahora presentes modalidades de arte; ante esa supervivencia casi ignorada, cabe pensar seriamente en preparar el reencuentro de un arte que no es tan ajeno a nosotros.

Ante estas perspectivas, deberán tenerse en cuenta los dos espacios siguientes:

#### A. Revivir el Pasado Artístico.

No deberá volver un pasado por volver, el etnocentrismo podría ser contraproducente, es por ello por lo que debe estudiarse esta posibilidad cuidadosamente.

#### B. Asimilación.

En esta creemos, la vía más aceptable de recuperar el valor de nuestro patrimonio cultural y a la vez enriquecer el arte, la artesanía y la vida contemporánea. Para el efecto creemos firmemente en la labor de Instituciones como el -IADAP-, que permiten al Artesano valerse de sus conocimientos y emplear las modalidades de arte que sirvan para algunos fines. El Arte Precolombino, no

estrictamente el Plástico pueden ser recreados, pueden servir de pautas y guías.

El Arte Andino puede, valiéndose del reencuentro y la puesta en valor del arte precolombino, conformar una personalidad sólida y trascendental; podrá en suma responder a las necesidades del presente.

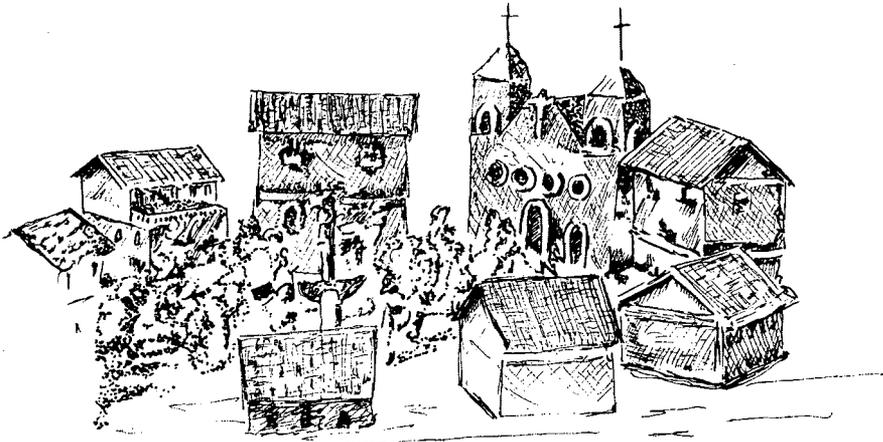
### NOTAS

1. En San Agustín (Colombia) se conservan muestras de Bajorrelieves sobre piedra que nos testifican el proceso de que hemos hablado, para el efecto pueden verse en las gráficas 51 y 52, de la obra "Arte Monumental Prehistórico", edición que se relaciona en bibliografía.
2. Sergio E. Ortiz, publicó un artículo sobre las estatuas prehistóricas de Chimayoy, aunque algunas de las observaciones que hace están a nuestro entender equivocadas, el hecho sirve como documento para verificar el proceso artístico del arte en nuestros pueblos.
3. El habitat de Los Pastos, fue la zona geográfica comprendida entre los ríos, Chota (en el Ecuador) y Guaytara (en Colombia). Las muestras artísticas producidas por esta cultura, que nos servirán para nuestro trabajo, pertenecen a los clanes o grupos localizados en la zona fronteriza colombo-ecuatoriana; son estos los pueblos de Cumbal, Potosí, Ipiales y Tulcán.

## **BIBLIOGRAFIA**

- HARO ALVEAR, Silvio. **El Shamanismo en el Reino de Quito**. Quito. Editorial Santo Domingo, 1.973
- JIJON y C., Jacinto. **Culturas Andinas de Colombia**. Bogotá, Banco Popular, Kelly, 1.974
- MEJIA y MEJIA, Justino. **Prehistoria Nariñense**, Pasto Diócesis, 1.934.
- PREUSS K, Teodor. **Arte Monumental Prehistórico**. Bogotá, Divulgación Universidad Nacional, 1.974 .
- TRIANA, Miguel. **La Civilización Chibcha**, Bogotá, Banco Popular Kelly, 1.970.
- El Jeroglífico Chibcha**, Bogotá, Banco Popular, Kelly, 1.971.
- ULHE, Max. **Estudio sobre las Civilizaciones del Carchi e Imbabura**, Quito, Talleres Tipográficos Nacionales, 1932
- ZERDA, Liborio. **El Dorado**, Bogotá, Banco Popular, 1.972
- Revista Colombiana de Antropología, Vol, XXI, 1.978-79. **Historia del Arte Colombiano** (Tomos I, II, III). Ed. Salvat.

**CON OCASION DEL XIX CONGRESO INTERAMERICANO DE PSICOLOGIA Y PSIQUIA-  
TRIA REALIZADO EN QUITO, EL IADAP ORGANIZO UNA MESA REDONDA SOBRE LA  
CREATIVIDAD ARTISTICA, CON LA PARTICIPACION DE VALIOSOS PROFESIONALES.  
A CONTINUACION TRASCRIBIMOS ALGUNOS DE LOS TRABAJOS PRESENTADOS EN  
DICHA OPORTUNIDAD, POR CREERLO DE ESPECIAL INTERES.**



# LA CREATIVIDAD EN EL ARTE

Dr. Guillermo Hinojosa

El arte surge en el mundo de la belleza y en la belleza resplandecen la verdad y la justicia, el amor, en el género humano y el bien como fundamento de la moral, según la filosofía de Platón. El arte crea y el artista para crear requiere de la imaginación, a través de la cual entrega, generosamente, sus sentimientos por medio de palabras, formas, colores y sonidos.

En los últimos tiempos, la creatividad ha despertado gran interés en el ambiente de psicólogos y educadores. Los sociólogos han dado énfasis a los peligros sociales y culturales de la conformidad excesiva tanto del dominio de las ideas como de la conducta. Esta condición trae como recompensa el freno de la auto expresión. Para evitar esto, es necesario hacer un llamamiento a la ingeniosidad y originalidad de nuestros mejores cerebros existentes. La gente debe ser libre para crear sin trabas sociales y el gobierno debe recompensar por las ideas e innovaciones originales y culturalmente importantes.

En la forma en que está creciendo la tecnología, exige del hombre me-

nos energía física y más actividad ideativa. El progreso económico, político, social, educativo de nuestra Patria, depende en gran parte de la creatividad de nuestras gentes orientados en el servicio a los demás.

La creatividad es un rasgo general que se caracteriza por la originalidad, la flexibilidad, fluidez y rasgos motivacionales y temperamentales.

A la creatividad hay que estudiarle poniendo énfasis en los procesos creadores, en la persona creadora y en el producto creado.

## PROCESOS CREADORES:

Los procesos creadores responden a la imaginación que es una función específica humana para la representación de ideas que después se transforman en cosas materiales o actos prácticos. La imaginación puede ser voluntaria o involuntaria.

Hay en nuestro ser dos estados de ánimo: uno, el estado ordinario, y el otro el estado de inspiración; éste dura muy poco, aquel perma-

nece de una manera constante: El estado de inspiración es transitorio, pasajero; a veces, hasta rápido y fugitivo: es una interrupción momentánea del estado ordinario. Estamos tranquilos: todas las facultades de nuestra alma se mantienen en equilibrio; mas, de repente, percibimos un objeto material; nuestros ojos nos han puesto en comunicación con el mundo exterior: Qué es lo que ha habido? - En realidad, lo único que ha habido es una sensación externa, un fenómeno ordinario común; pero en nuestro ánimo ha ocurrido una novedad: nuestra alma se ha conmovido, ha sentido una emoción plácida con la vista de un objeto físico, de un espectáculo. Un objeto bello ha sido la causa de esa emoción. Hemos visto con frecuencia objetos análogos, y la vista de ellos no ha alterado ni un momento el estado ordinario de nuestro ánimo; por lo mismo en ese objeto nuevo que acabamos de ver ahora, hay algo que en los otros objetos no había; ese algo es lo que ha tocado nuestra alma: una mano, suave y delicada, ha pulsado en lo íntimo de nuestra alma cierta fibra que, de ordinario, se suele mantener en reposo, y así como esa fibra

fue tocada, el toque correspondió la emoción (Federico González Suárez).

### PERSONA CREADORA

La persona creadora es afirmativa y dominante, con elevado nivel de energía, inteligencia por encima de lo normal, importancia concebida a los valores estéticos y teóricos, falta de preocupación por los papeles sexuales tradicionales, independencia de pensamiento y de acción, y con frecuencia egoísta. La persona creadora para tener un material de buena calidad para la actividad de crear es indispensable un gran desarrollo de la capacidad de observación; saber observar cuidadosamente y con un fin determinado para captar lo nuevo, lo útil, lo necesario. Está dotada de un gran poder de análisis, síntesis y generalización. El público no sospecha cuantos pensamientos y teorías que han nacido en la mente del artista se han desvanecido en secreto y en silencio a consecuencia de su propia crítica. En los mejores casos llegan a la realidad únicamente la décima de sus suposiciones, esperanzas, deseos y conclusiones previas.

### EL PRODUCTO CREADO

Debe responder al momento histó-

rico de la vida de un pueblo en el cual se pueda ver su dolor, su angustia, sus triunfos, sus conquistas, su amor, sus guerras, lo que nace, lo que muere, el despertar, el llegar al cenit o el entrar en el ocaso.

Nuestras escuelas, colegios y universidades, deberían fomentar la creatividad para que nuestras jóvenes generaciones aporten con lo nuevo, lo útil y lo necesario de cada instante. Con este objetivo es necesario que sean conducidos a una verdadera formación para que puedan tener metas definidas. Esto se hace posible utilizando en forma correcta la energía creadora existente particularmente en los adolescentes a los cuales hay que orientarles para que canalicen o sublimen estas energías por los centros del pensamiento de la emoción y de la motricidad. El primer centro de energía creadora, deberá ser nutrido en base a la literatura mediante, la resolución de cuestionarios que permitan ver la problemática humana, juegos que activen la imaginación e incrementen la toma de decisiones. El centro emocional deberá ser alimentado a través de la percepción de las obras maestras de la pintura, escultura, música, poesía, la práctica de un romance, orientado a la vivencia del amor y no únicamente al proceso pasional, que degenera a la

humanidad. Es necesario que comprendan que existen tres amores: primero, un amor egoísta pasional, sólo para sí; segundo, un amor humano en el que se cumple la fórmula del dar y recibir, tanto me das, tanto te doy; y tercero, un amor superior en el que lo importante es dar, entregarse sin esperar recompensa alguna. El centro motriz deberá ser fomentado mediante la práctica de los deportes, las caminatas, ascensiones a las montañas que elevan las aspiraciones de ver un mundo mejor.

Solo cuando el joven tenga una cierta madurez en estos centros, debería entrar en el paso necesario fundamental, básico de integración de la pareja en la que va a encontrar la expresión máxima del vivir y en esta forma nuestros jóvenes formarían una sociedad con capacidad para distinguir y jerarquizar valores aprendiendo a sacrificar las cosas superficiales para logro de sus más altos intereses.

Si nuestros artistas supieran utilizar correctamente sus energías creadoras, todas sus obras tendrían un mayor impacto en la humanidad mediante mensajes de paz, armonía, equilibrio, tranquilidad; todas éstas manifestaciones evolutivas en las que se verían mejor realizados.





EL SACHA RUNA. COTOPAXI - ECUADOR

## El proceso de simbolización en el arte popular indígena

Dr. Eduardo Estrella

### 1.- ¿QUE ES EL ARTE POPULAR INDIGENA, ABORIGEN O TRADICIONAL?

Al igual que otros elementos del conocimiento popular, el arte indígena, nace y se desarrolla con el hombre, a lo largo de milenios de prehistoria y a través de la asimilación de variadas influencias.

-Nuestro arte aborígen recibe la influencia de los conocimientos y prácticas incaicos y se reorganiza funcionalmente, bajo el impacto del arte popular español, a partir de la Colonia. -Desde esa época hasta hoy, las ideas y prácticas del arte popular aborígen o tradicional, han sobrevivido a un doloroso proceso de aculturación y de violencia, y son utilizados y recreados en la actualidad por la población campesina, guardando características propias en las comunidades indígenas del país.

A nuestro entender, el arte popular aborígen, presenta las siguientes

características populares:

- a. Es la aplicación de un conjunto de reglas, modelos, rituales, expresiones o acciones, que emergen históricamente de la vida práctica y de la ideología de un grupo social, y que conforman una serie de enunciados, sobre la expresión literaria, la música, la plástica, la danza, etc.
- b. Esta práctica, ha dado lugar a la elaboración de un "saber", —saber en el sentido de Foucault— en el que se pueden identificar: "grupos de objetos, de enunciaciones, juegos de conceptos, series de elecciones teóricas. Los elementos así formados no constituyen un conocimiento, con una estructura de idealidad definida, pero no son tampoco elementos cognoscitivos amontona-

dos los unos junto a los otros, procedentes de experiencias, tradiciones o de descubrimientos y unidos solamente por la identidad del sujeto que las genera. Son aquello a partir de lo cual se pueden construir proposiciones coherentes (o no), se desarrollan descripciones más o menos exactas, se efectúan unificaciones, se despliegan teorías".

- c. Los enunciados de este saber popular tradicional, se conforman en base de elementos empíricos, mágico-mítico-religiosos y racionales, que se mantienen a través del tiempo por medio de la tradición.
- d. Los enunciados, conceptos y prácticas del arte popular aborígen, están en buena parte en

oposición con la ideología dominante de la formación social.

## 2.- EL PROCESO DE SIMBOLIZACION

La interpretación objetiva del arte popular aborígen, de la literatura, la música, la plástica, el teatro, y la danza tradicionales, se puede hacer únicamente en base al conocimiento de la realidad de esta cultura, de su pasado y sus más caras ilusiones. La Etnología y la Historia, son las disciplinas que nos ayudan a esta interpretación.

Sabemos que una característica básica del hombre es su función simbólica. La creación del símbolo —como dice Cassirer— transforma la totalidad de la vida humana y desde entonces el hombre ya no vive únicamente en una realidad que cada vez se le hace más amplia, sino, lo que es más importante, vive en una dimensión distinta de la realidad. El ser humano existe no solamente en un ámbito físico, sino en un universo simbólico. El lenguaje, el mito, el arte, la religión, son desde su creación por el hombre, elementos de este universo, y van conformando los hilos que entretejen la red simbólica que constituye la complicada urdimbre de la experiencia humana.

En este contexto, el hombre ya no puede enfrentarse a la realidad de un modo inmediato, ya que —como señala Cassirer—, en lugar de tratar con las cosas, en cierto modo conversa consigo mismo. “Se ha envuelto en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en sonidos musicales, en símbolos míticos, en rituales religiosos o en danzas sacralizantes; de tal forma que no puede ver o conocer nada, sino a través de la interposición de este medio artificial. Su situación es la misma en la esfera teórica que en la práctica. Tampoco en ésta vive en un mundo de crudos hechos o a tenor de sus necesidades o deseos inmediatos. Vive más bien en medio de emociones, esperanzas y temores, ilusiones y desilusiones imaginarias, en me-

dio de sus fantasías o de sus sueños”.

En este sentido, si el arte es considerado como genuina expresión de la cultura, hay que buscar y encontrar sus significados. Corresponde a Boas, el mérito de haber definido con lucidez admirable, la naturaleza inconsciente de los fenómenos culturales. Por tanto, hay que identificar los significados detrás de las máscaras innúmeras representadas en el arte. “La actividad inconsciente del espíritu consiste en imponer formas a un contenido, y si estas formas son fundamentalmente las mismas, para los espíritus antiguos y modernos, primitivos y civilizados, es necesario y suficiente —como dice Levi-Strauss— alcanzar la estructura que subyace a cada institución, (a cada manifestación cultural), o a cada costumbre para obtener un principio de interpretación válida para otras instituciones, otras manifestaciones culturales y otras costumbres, a condición naturalmente de llevar bastante adelante el análisis”. —Y eso es lo que hay que hacer, sabiendo además, que como no se ha transformado sustancialmente la base material de la sociedad, pocos cambios se han dado en la esfera de las formas de conciencia social de nuestros grupos aborígenes, y que para ayer y hoy, hay una imagen del mundo bastante parecida.

## 3.- IMAGEN DEL MUNDO Y ARTE POPULAR ABORIGEN

Revisemos brevemente la visión del mundo que posee nuestra población campesina, para de ese modo, sentar las bases de la interpretación de la simbología encerrada en sus manifestaciones artísticas.

### a. Unidad del Hombre.—

El hombre es una unidad de cuerpo y espíritu; el espíritu tiene preeminencia sobre el cuerpo; él no enferma ni muere, pero puede desencarnarse y trastornarse el cuerpo. El espíritu mi-

gra en el sueño y es desencarnado por la acción de los malos espíritus; o robado o reemplazado mediante acciones mágicas de los enemigos. El cuerpo y el espíritu han sido donados, creados por una entidad superior. —Estas entidades superiores generativas o etiológicas, habitualmente son entidades astrales: el sol, la luna, o fenómenos naturales como la lluvia, el rayo, el arco-iris, o animales feroces y extraños como la culebra, el perro, el cóndor y el tigre; todos estos elementos “ocupan el más importante lugar en sus pensamientos y preocupaciones, y forman la base de sus creencias religiosas”. (Tello).

En el arte antiguo y en el arte popular andino de la actualidad, existen infinidad de representaciones de estos dioses y sus transformaciones.

### b. Visión Sintética de la Vida.—

Su visión de la vida es sintética y no analítica; la existencia, la vida, no se halla dividida. La vida es sentida como un todo continuo que no admite escisión ni diferenciación específica. —La idea de la unidad de la vida se refiere tanto al hombre, como a los otros reinos de la naturaleza. La vida del hombre es única, total, permanente; ni siquiera la certidumbre de la muerte, puede alterar la secuencia de lo vital, ya que el hombre en tanto ser dotado de cuerpo y espíritu, puede dominar la muerte a través de la sobrevivencia de su alma. Así en la representación artística, hay tiempo y no hay tiempo. Todo fue, es, o puede ser. Por otra parte, los límites entre las diferentes esferas, no son obstáculos insuperables, sino fluyentes y oscilantes: no existe diferencia específica entre los distintos reinos de la vida. Es decir, mediante una metamorfosis súbita, cualquier cosa se puede convertir en cualquier cosa. En fin, si existe algún rasgo carac-

terístico y sobresaliente de este mundo de ideas, si hay algún principio que lo gobierna, éste es el de la metamorfosis. En la representación mítica y en la representación artística: el arco-iris puede convertirse en duende que persigue a las mujeres que cruzan por caminos solitarios. El cerro puede violar a las mujeres y fecundarlas, convirtiéndose en una semilla pequeña que se introduce en su vientre.

En la Danza de los Aruchicos, que los campesinos de la Sierra Norte celebran el día de San Pedro, el veinte y nueve de junio, los indígenas se disfrazan de perros, osos, chivos, diablo-humas, y de este modo, se transforman —se transfiguran—, y adquieren poder y naturaleza sagrada.

#### c. **Visión Simpatética de la naturaleza.**

El hombre no se atribuye a sí mismo un carácter único. Toda la naturaleza está vivificada como él. Tiene una convicción profunda de la existencia de una gran solidaridad de la vida que traspasa todos los límites. Como dice Cassirer, una convicción profunda de la existencia de una gran solidaridad de la vida que traspasa todos los límites. Como dice Cassirer,

para este modo de pensar: "la naturaleza se convierte en una gran sociedad, la sociedad de la vida. El hombre no ocupa un lugar destacado en esta sociedad, forma parte de ella, pero en ningún aspecto se halla situado más alto que ningún otro miembro. La vida posee la misma dignidad religiosa en sus formas más humildes y más elevadas; los hombres, los animales, y las plantas, se hallan al mismo nivel. Este mismo principio de solidaridad y unidad continua de la vida, se refiere no sólo al espacio, a las distintas cosas, sino al tiempo. Las generaciones de hombres forman una cadena única y no interrumpida; las etapas anteriores de la vida están preservadas por la reencarnación; el alma de un antepasado aparece en un recién nacido en un estado de rejuvenecimiento. El presente, el pasado y el porvenir, se funden uno en otro, sin que haya una línea neta de separación; los límites entre las generaciones se hacen inciertos".

En el arte primitivo, en el arte popular indígena de la actualidad, podemos encontrar éste carácter de la vivificación de la naturaleza, adoptado y mantenido en un largo período histórico. Todas las representaciones son vitales, cambiantes.

#### 4.- **SOLIDARIDAD Y REDISTRIBUCION**

Para vivir a plenitud, el hombre debe mantener un equilibrio constante en sus relaciones con la naturaleza y con su existencia social; de aquí surgen los conceptos de reciprocidad y redistribución. Quien no es capaz de mantener el equilibrio de estas nociones es castigado socialmente. -Para esto se han creado una serie de normas y restricciones y tabúes. Enfermedades como el "mal de ojo", el "mal blanco" y el "mal de arco-iris", son formas de control social de enorme importancia para la sobrevivencia de la comunidad. El arco-iris, la culebra, el cerro, son elementos fálicos, de los cuales deben cuidarse las mujeres jóvenes, porque pueden ser violadas y sus productos nacer malformados. El arte popular representa estos elementos preventivo-punitivos, de diferentes formas: así, el arte forma parte de la serie de elementos de control social que posee la comunidad.

En síntesis, creemos que únicamente el conocimiento de la imagen del mundo que prevalece en la población que crea el arte aborígen y la interpretación de su simbología, nos conducirán al cabal conocimiento o entendimiento de lo que hay detrás de la expresión literaria, la música, la plástica, el canto, la danza, etc.

#### **BIBLIOGRAFIA**

- Aguirre Beltrán, Gonzalo: **REGIONES DE REFUGIO**. Instituto Nacional Indigenista, México, 1.973.
- Cassirer, Ernst: **ANTROPOLOGIA FILOSOFICA**. Fondo de Cultura Económica, México, 1.975
- Eliade, Mircea: **MITO Y REALIDAD**. Guadarrama, Barcelona, 1.978 (III Ed.)
- Estrella, Eduardo: **MEDICINA ABORIGEN**. Epoca, Quito, 1.977
- Estrella, Eduardo: **CULTURA Y ALCOHOL**. En: Estudios de Salud Mental. Ed. Belén, Quito, 1.982. pp. 127-176
- Foucault, Michel: **LA ARQUEOLOGIA DEL SABER**. Siglo XXI México, 1.972, (II Ed.).
- Levi-Strauss, Claude: **ANTROPOLOGIA ESTRUCTURAL**. Eudeba, Buenos Aires, 1.977.



# El Arte Popular, La creación artística y las condiciones socio-económicas del pueblo

Dr. Wilson Suárez Troya

## INTRODUCCION

Qué es lo que los contemporáneos y la posteridad rodean con la aureola de la consagración, constituyendo la obra de arte?. Cómo fueron o cómo son los seres humanos, que en una determinada época han sido los creadores de esas cosas? Y fundamentalmente, qué significó su obra para su pueblo y para ellos mismos? Estos son los grandes interrogantes que los seres humanos se han planteado, de una o de otra manera.

El estudio del arte es de tal magnitud que encarna en sí tales procesos mentales y es de tal trascendencia que por sí sola, ninguna disciplina del conocimiento humano puede contestar, sus implícitas o explícitas preguntas. Ninguna respuesta puede por sí sola ser suficientemente satisfactoria para alcanzar a definir el alto campo de esa alta cualidad humana. Es necesario la conjunción de todas las ciencias para poder dimensionarla, dentro de su gran entorno social. La psicología es una parte de ese gran estudio al conceder un ancho camino para la exploración e interpretación de la conducta humana.

## EL MARCO HISTORICO Y EL ARTE

Las fuerzas históricas y sociales plasman la función del arte y determinan el marco de referencia en el que la creación se efectúa.

El arte, como todas las expresiones vitales, no se produce en un espacio vacío. Ningún artista es independiente, aislado de precursores, antecesores y mode-

los; él, como el hombre de ciencia, forma parte de una tradición específica y trabaja en zonas estructuradas interdependientemente. La libertad para modificar en cierta forma, estas limitaciones son parte de la genialidad e integran la compleja escala en la cual se miden los grandes logros humanos.

En nuestro medio se ha hecho muy poco, para analizar y comprender el significado que para el arte tiene el medio en el cual éste es creado y se desenvuelve. La estructura de la sociedad en que vivimos, caracterizada por una forma específica de sistema económico, de rivalidad y de alboroto, por el individualismo y utilitarismos extremos, un sistema social determinado por el imperio de los grandes trusts, el levantamiento de carteles gigantes, la violencia, el permanente peligro de guerra y extinción de la raza humana, las crisis económicas, la explotación inhumana de unos pocos sobre los muchos, la pobreza general del pueblo, el saqueo de las grandes potencias a nuestros recursos naturales, la intervención omnipotente de las grandes transnacionales, a cuyo servicio se encuentran nuestros descastados y apátridas políticos, que hablan un mismo y confuso lenguaje de sirvientes de todos estos oscuros intereses.

## EL ARTISTA Y LA SOCIEDAD

El artista ocupa en las sociedades una posición especial que descansa en dos bases: la admiración a su habilidad y el respeto a su inspiración.

Cuando en el Renacimiento se reconoció el genio creador de pintores y escultores, por lo general, se los mencionaba junto a técnicos, inventores, matemáticos y hombres de ciencia en general, miembros de selectos grupos que investigaban y dominaban el conocimiento del mundo exterior.

Los pintores y escultores en las tradiciones mitológicas son descendientes de héroes culturales, expertos en muchas habilidades, dueños de grandes secretos de la naturaleza, competidores de los mismos dioses. Prometeo que crea al hombre, Heféstos o Dédalo, que crean autómatas humanoides, dotados de movimientos. Igual en la mitología nórdica o del Asia Central y en gran manera presentes en nuestras culturas aborígenes, fueron por su capacidad creadora, trasgresores de leyes divinas, codificadas más tarde en la tradición bíblica.

La interdicción contra el arte, en la civilización Judeo-cristiana y Mahometana, se basa mucho en la creencia de la potencia mágica de las imágenes, que según las mas antiguas creencias dan poder sobre lo que representan. En el folklore del arte el creador está muy próximo al brujo y al mago, fuertemente introducidos en la dinámica de nuestras culturas populares. Aún en las culturas donde la creencia del poder mágico de las imágenes ha sido superada, son susceptibles de reflejarse en la posición social del Artista, colocado en un pedestal especial, como aquel que tiene poder sobre la memoria ancestral y presente y el poder de eternizar la apariencia humana que constituye un hecho con visos de eternidad.

El progreso tecnológico inició un período nuevo en las artes, aún hasta hoy, no debidamente analizado. La rapidez del proceso ha impedido una valoración imparcial.

Toda obra de arte se dirige consciente o inconscientemente a un público, generalmente experto. En determinadas condiciones sociales, toda una comunidad, puede ser el experto. En una tribu todos pueden saber bailar o tallar o elaborar la arcilla, pero uno de entre todos, será el mejor, ese será en esa comunidad, el artista.

Para el proceso de creación la importancia del público, al cual va dedicada la obra, es de vital importancia. Siempre que hay creación existe concomitantemente la contraparte de un público, aún en el caso de que el artista atribuya esas funciones, a una sola persona real o imaginaria. El artista puede expresar indiferencia, eliminar de su consciencia la consideración de un público o menospreciar la importancia de éste, pero en su subconsciente, siempre que haya creación artística, en ella se involucra un público, sin que ésto implique la lucha por el triunfo, por la admiración, por el reconocimiento, por el éxito económico como meta de su creación. Por el contrario, puede haber un re-

nunciamento al reconocimiento público, a la aprobación mayoritaria, inclusive puede existir rechazo, persecución y represión política, por parte de los que en ese momento o época ejercen poder; para esa obra. En ese caso la reafirmación de la creencia del artista en ella, se encontrará consagrada y enaltecida, en cuanto exista capacidad para transmitir valores positivos, inherentes al ser humano y a su consciencia social. En muchas ocasiones el artista vence la barrera de su época, para ser consagrado por la posteridad.

Uno de los signos de nuestra época actual, ha deshecho de lo mucho que se habla de cultura, es el descuido para hacer un examen exhaustivo de las fuerzas sociales.



## LAS FUERZAS SOCIALES Y EL ARTE

Muchos de los profesionales de las ciencias del Hombre y más de los que altisonantemente se denominan a sí mismos "cientistas", han demostrado una creciente tendencia a estudiar los procesos mentales de la creación y del arte, precindiendo del mundo real que los rodea. Una gran aspiración en nuestro País y en nuestra región, es que el arte popular, a través del IADAP, rescate nuestros valores, los enaltezca, los dinamice y los conduzca hacia hondas y permanentes realizaciones humanas.

Sabemos que el Ecuador, con éste vasto continente latino-americano, "donde acampan las razas", forma parte del tercer mundo, cuyas características, en términos generales corresponden al subdesarrollo. Sunkell define a éste como "el conjunto complejo e interrelacionado, de fenómenos que se traducen y expresan en desigualdades flagrantes de riqueza y de pobreza, en estancamiento, en retraso respecto a otros países, en potencialidades productivas desaprovechadas, en dependencias económica, cultural, política, y tecnológica".

Este gran continente latinoamericano saqueado durante cinco siglos, expoliados en sus riquezas, mucho más en las riquísimas artesanías labradas en rica arcilla y metales preciosos y otros componentes, que los conquistadores saquearon a sangre, religión y fuego, como en términos de alimentos, algodón, café, cacao, banana, harina de pesacado, madera, carne, etc.

Este gran continente latinoamericano, con sus inmensas riquezas e ilimitados recursos, con las tierras tropicales y subtropicales más ricas, posee los mas grandes recursos forestales del mundo, en sus montañas y selvas duermen inmensas riquezas en petróleo, hierro, cobre, estaño, plata, oro, zinc, uranio, y otros metales. Cuenta con extraordinarias posibilidades en materia de fuerza eléctrica y enormes extensiones de tierras vírgenes.

Con todo ésto, la dependencia, fruto del subdesarrollo, la voraz rapiña, conque en nuestras Patrias se manejan los fondos públicos, la incapacidad de los gobernantes para solucionar, problemas y la docilidad para someterse o venderse a intereses extraños a nuestros pueblos, entre otros problemas, han hecho de latinoamérica una de las regiones más pobres y explotadas de la tierra.

La escasez de alimentos, la desnutrición y la miseria, son mayores en algunas regiones de nuestro continente, que en la misma Asia. Los cereales y otros productos, el banano, el pescado, la carne, no han sido y no son utilizados para alimentar a las masas latinoamericanas y van a ser alimentos fáciles de los países desarrollados.

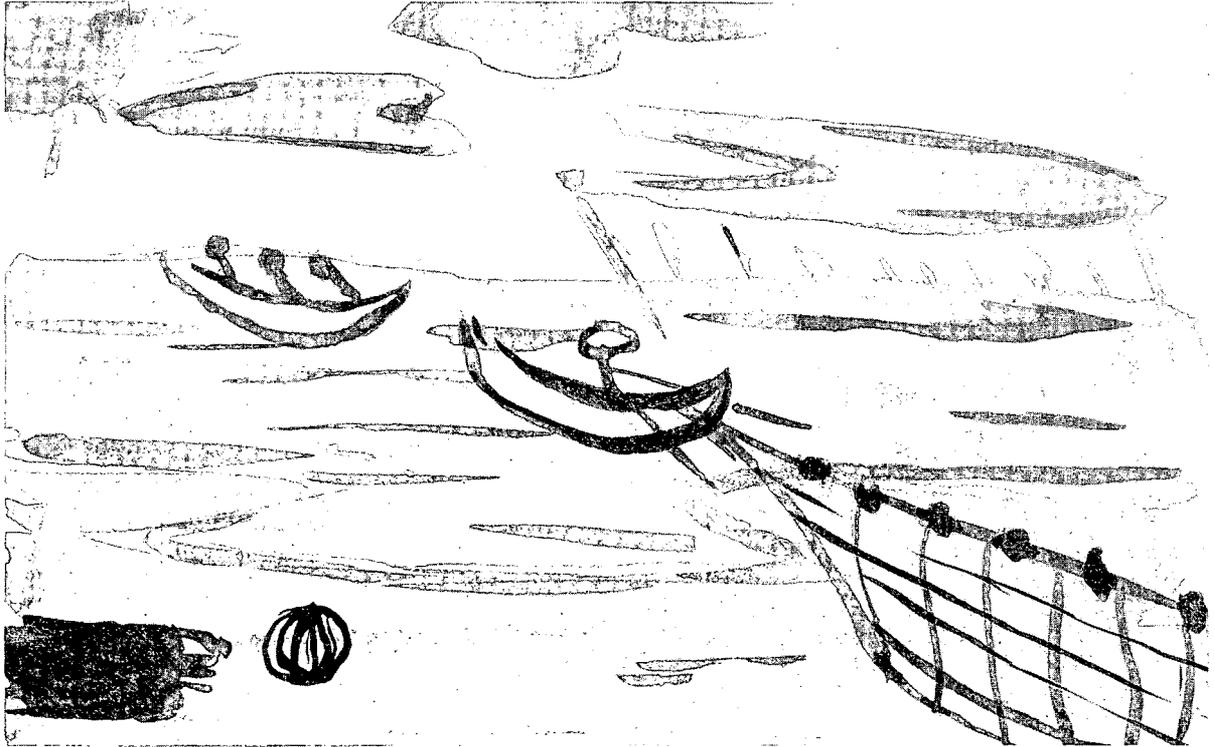
La región andina representa como bien lo anota Borgstrom, "un vasto imperio medio muerto de hambre", allí debate su cruenta batalla un silencioso ejército de niños, mujeres y hombres, golpeados por el albur de la tragedia y del hambre, que no cuenta para nada en las grandes decisiones de una democracia de opereta, que bajo su careta esconde el peor rostro de la servidumbre y de la dependencia, que encumbra a descastados servidores de las clases dominantes, y que vaga sin destino por las estribaciones andinas, por las ricas zonas tropicales y subtropicales, sin derecho a la salud, a la cultura, a la recreación, unidos para siempre a la dureza de ésta tierra, sumidos hasta hoy en un sistema social contradictorio, absurdo, injusto y que tiene que cambiar, pese a los grandes intereses de la minúscula casta de enanos gobernantes y a los más grandes intereses de sus patronos internacionales.

### UN CONGRESO INTERAMERICANO DE PSICOLOGIA

En estas condiciones surgen, grandes interrogantes con motivo de éste congreso interamericano de Psicología. Cuál es la psicología de nuestros pueblos latinoamericanos? Es justo que sea la psicología de los países desarrollados el patrón con que se mida a la de nuestros pueblos? De qué psicología estamos hablando?

Solo la creación artística, y mucho más la popular, surge como una bandera enarbolada por este ejército de desposeídos, para expresar sus alegrías, sus penas, sus frustraciones y sus realizaciones. Esto es lo que la psicología debe comprender y estudiar.





## La Pintura del Paisaje como un recurso para el estudio de la personalidad y la psicoterapia

Dr. Jorge Flachier del Alcázar

Guiado por una afición espontánea hacia la pintura y la psicología, decidí utilizar la expresión plástica como un arbitrio para el estudio de la personalidad, fundamentándome en el éxito logrado por los tests gráficos y algunas aplicaciones del color probadas por algunos psicólogos como Asya L. Kadis en Dactilo Pintura.

Hice algunos ensayos en diciembre de 1.967, en el Hospital Psiquiátrico San Lázaro de Quito con la venia del Dr. Julio Endara Cárdenas. El tema libre terminó defraudándome; la consigna de tema libre, la mayoría de las veces bloqueaba al examinado. Uno de ellos realizó un PAISAJE y como el éxito fue mayor, decidí probar con los demás la sugerencia de pintar un paisaje. Los pacientes se sintieron más libres.

Después de esta experiencia decidí dedicarme a la investigación del paisaje como recurso para el estudio de personalidad.

Mi primera muestra consistió en ciento ochenta pinturas realizadas por treinta de cada uno de los siguientes grupos: personas normales, neuróticas, psicopáticas, esquizofrénicas, maniaco-depresivas y epilépticas, cuyo estudio fue aprobado por el Dr. Luis Riofrío como Tesis Doctoral.

Los primeros resultados se obtuvieron de la correlación de los indicadores gráficos de los paisajes con los indicadores gráficos del test de la casa, árbol y figura humana de los autores Cotte, Roux, Miles, Koch, Machover y Buck y las características psicopatológicas de los cuadros ya señalados.

Igual que otras técnicas proyectivas empleamos el análisis formal y el análisis dinámico.

— Para el análisis formal acudimos a una serie de "elementos" como el tiempo empleado, la posición de la hoja, la superficie pintada, la perspec-

tiva, la proporción, la simetría, el movimiento, el trazo, la expresión cromática, el contenido, la originalidad, grafismos especiales, etc.

El análisis detenido de todos estos elementos nos ocuparía demasiado tiempo.

- El análisis dinámico es el intento de interpretar la pintura realizada empleando un "formulario" que consiste en lo siguiente:

- I. Descripción:  
Al examinado se le invita a describir lo que ha pintado.
- II. Título:  
A poner título a su obra.
- III. Preferencias:  
A elegir un orden, los elementos que le agradan (sin omitir ninguno) y que explique el por qué.
- IV. Colores:  
A elegir en orden, los colores que más le gustan y así mismo indicar por qué.
- V. Cuento:  
A realizar un cuento que se desarrolle dentro de ese paisaje que ha pintado.

Este análisis dinámico se facilita con el conocimiento de los símbolos investigados por el psicoanálisis, especialmente por Freud, Adler, Jung y los Psicólogos del Yo.

La psicoterapia, empleando la pintura del paisaje, inicié en el año de 1.970, cuando nació la "Terapia Psicoproyectiva", incluí la Técnica del paisaje dentro de la batería: TAT, PHILLIPSON, RORSCHACH y P.P.P., como instrumento básico; en este sentido experimenté en el "Centro de Rehabilitación Social" (ex-penal García Moreno) y voy a dar un curso para los psicólogos de las Casas de Protección de Menores.

La psicoterapia con la pintura del paisaje se realiza profundizando en los resultados de la aplicación del formulario, buscando con el examinado el estudio del contenido latente que está detrás de esos elementos plásticos expresos y las verbalizaciones del "artista" respecto a su obra.

La técnica, tanto para el estudio de personalidad como para la psicoterapia se realiza con témperas en tubo, papel blanco tamaño carta, pinceles suaves y agua como diluyente. Estoy dispuesto con fines terapéuticos, a utilizar pintura de caucho, hojas grandes y brochas.

Me agradecería leerles los resultados de la aplicación del formulario de encuesta sobre una pintura a manera de ilustración.

P.P.P

#### I. DESCRIPCION:

Una playa, donde están unas nubes y en una parte del mar está lloviendo pero brilla el sol y están volviendo 2 canoas de pescar, están jalando la red y hay una toalla y una pelota. El mar está muy azul y calmado. Es un lindo día, una linda mañana.

#### II. TITULO:

La sensación y el trabajo.

#### III. PREFERENCIAS:

- 1.- **El mar:** me fascina el mar; porque el mar me da tranquilidad, paz; me da muchas sensaciones de ese tipo. El mar le encuentro fuerte, amplio, infinito, abierto y con una riqueza increíble.
- 2.- **El horizonte:** es la sensación de que las cosas no se acaban, de que siguen adelante; detrás hay muchas cosas, como una caja de sorpresas, muchas cosas por hacer.
- 3.- **El tirar las redes y las canoas:** me fascina porque, es un verdadero paisaje, encuentro que los hombres que salen a pescar en la madrugada se van solos y al regreso vuelven con el producto de su esfuerzo y le espera su familia. Es como que ese momento se concretiza ese esfuerzo.
- 4.- **Arena:** me gusta la sensación de la arena, suave, la arena es como la receptora sobre la que viene el mar, la gente, las redes.
- 5.- **Las nubes:** las encuentro ágiles, artísticas, crean muchas formas. Son muy móviles.
- 6.- **El sol:** el sol me gusta porque da alegría, es imponente, al sol le encuentro feroz, es vital para todo, pero es caprichoso.
- 7.- **El cielo:** tiene tantas cosas, es cálido. Es como una cobija.
- 8.- **La pelota:** es alegre, es lúdica, está siempre dispuesta para dar alegría y sobre todo porque la pelota es como un perro: "detrás de la pelota hay gente", es una compañera.
- 9.- **La toalla:** es lo que menos me gusta, le encuentro solamente útil; no tiene ninguna belleza.

#### IV. COLORES:

- 1.- Me gustan todos: todos están bien puestos y representan lo que quieren representar, son armónicos.

- 2.- **El rojo:** El color que podría estar, como no podría estar (fuma, se inquieta) es la contradicción el rojo; es muy vital, muy, muy vital. muy, muy vital.
- 3.- **El azul:** es un color sólido, ecuánime, que sabe lo que quiere, es como una síntesis.
- 4.- **El amarillo naranja:** le encuentro caprichoso y ese color, es la transición.
- 5.- **El blanco:** permite el contraste, es el receptor; es medio el color "insulso", sin personalidad.
- 6.- **Cafesito:** cálido, sabe lo que quiere, tranquilo, dispuesto, ligado al trabajo, pero es muy lindo, muy rico.
- 7.- **El verde:** hace contraste con el café. Le da al café el tesón, lo dinámico, el movimiento, la fuerza, le desorganiza, le mete vida.
- 8.- **Negro:** el eje, es implacable, no se molesta con nada, sabe lo que quiere y se permite volverse gris, casi blanco pero sigue siendo negro. Es el eje definitivamente.

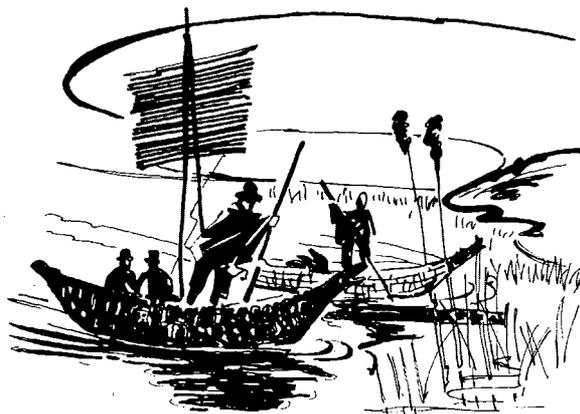
#### V. CUENTO:

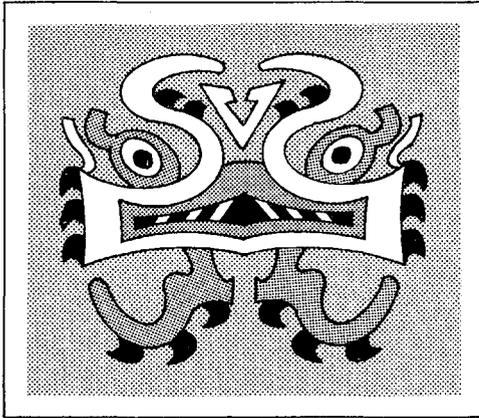
Son las 9 de la mañana y bajo a la playa pensando con ilusiones, con fantasías, y esperando encontrar algo como agua muy fresca, muy rica, alegre y voy a buscar una playa bonita y cuando estoy parada en un pico, veo que vuelven las canoas y que están tirando la red y hay mujeres vestidas de negro y niños que tiran la red con movimientos muy rítmicos que parecería que no hacen esfuerzos; olas muy pequeñas, llueve y hace sol y ya va llegando la canoa a la orilla y yo me acerco a ver que es lo que va a salir y es gente muy sana, muy simple, muy afectuosa y parecería que el tiempo no ha pasado sobre ellos, o sea

que me devuelven en el tiempo, son la historia, la historia de la humanidad. Yo me siento terriblemente feliz, terriblemente bien descargada de muchas cosas y es como una sensación tan hermosa; no pienso ni en el pasado, ni en el futuro, hay un futuro tan rico como el mar y yo lo voy a encontrar, me voy a ir al mar.

#### ANALISIS PSICOLOGICO DEL PAISAJE

- Tiende a las cosas más sensuales, amplias, impredecibles, a una mayor libertad.
- Le cuesta trabajar asimilar algo que le obstaculiza, la frustración. Si encuentra algo que le frustra no le gusta. A veces los obstáculos le frenan.
- Percibe el trabajo como oprimente, destructor del ser, opuesto al placer.
- Tiene muchas posibilidades pero no las está utilizando.
- Tiene capacidad para hacer muchas cosas.
- Valoración aminorada de sí misma.
- Se ha sentido tratada como una cosa.
- Quiere no sentir prisa, gozar de lo que tiene.
- No sabe lo que va ser con el tiempo. No sabe esperar plácidamente.
- Tiene la sensación de quedarse sola. No sabe estar sola. Siente que es dependiente. Si no encuentra alguien con quien estar siente que pierde sentido el día. Si se queda sola se angustia.
- Necesidad de ratificar que es bien recibida, de sentirse aceptada, tomada en cuenta, buscada, de que se la quiere.
- Episodios de exaltación en la que percibe a la vida rica, hermosa, en la que no existe el absurdo, como una terrible caja de sorpresas, seguida de episodios depresivos en que percibe la vida torturosa, angustiosa, dolorosa, suficiente, miedo a no salir de ese estado, que el dolor va ser eterno, infinito, asume una actitud pesimista, donde pierde la sensación de síntesis y se paraliza.
- Las separaciones la ponen muy triste, resentida y desilusionada.





## La creación artística a través de procesos psicológicos desde el punto de vista de las artes populares.

Dr. Jorge O. Barreiro P.

### La actividad del hombre:

El hombre no es sólo Naturaleza, ni sólo Biología, es también Historia y Sociología; es una síntesis dialéctica de materia y energía dentro de una realidad social cambiante.

Su actividad física e intelectual le permite sobrevivir dentro de un mundo lleno de contradicciones.

Su accionar diario siempre está dirigido a satisfacer sus necesidades en aquello que le es indispensable para mantener, prolongar y mejorar su vida.

Todos los seres con fenómeno vital tienen necesidades; el hombre siendo el más evolucionado es el que mayores y más complejos requerimientos tiene. El alimento, la respiración, la sexualidad, la comunicación, la cultura son necesidades que le motivan a actuar, a trabajar, a producir, transformando el mundo, adquiriendo y desarrollando capacidades.

Las capacidades son cualidades psíquicas de los seres humanos, condiciones necesarias para realizar con éxito determinados tipos de actividades. Existen capacidades innatas que nacen con el individuo y otras que son adquiridas en la interrelación con su medio ambiente. La habilidad manual y el gusto por la cromática son capacidades indispensables para las artes plásticas, el sentido de las proporciones para la arquitectura, el "oído musical" y la idea del ritmo para las ocupaciones musicales.

Ninguna capacidad por sí sola puede garantizar el éxito de una actividad. Para ser buen músico (compositor y ejecutante) no sólo se necesita el buen "oído mu-

sical", ni para ser buen arquitecto (proyectista y constructor) únicamente el sentido de las proporciones. El buen éxito de un determinado tipo de actividad depende del concurso y combinación de diversas capacidades, de actitudes y destrezas, de inteligencia e imaginación, de observación y de la memoria, de la inspiración y de la reflexión, a esto hay que añadir las facilidades que le brinda el medio. La concepción de lo que significa capacidad sería incongruente si no se relaciona con formas concretas de actividad desarrolladas históricamente; a medida que la humanidad ha ido creando nuevas actividades, han ido generándose nuevas capacidades, las antiguas han ido enriqueciéndose con nuevos contenidos.

El hombre es un ser social que vive formando grupos asentados en áreas geográficas, cada pedazo de nuestro planeta, es una combinación de tierra y gentes que forman los pueblos o naciones, ellos tienen su historia propia, costumbres, leyendas, tradiciones, formas de pensamientos, ideologías, características generales que hacen de sus habitantes personas con particularidades que los diferencian de otros; sin embargo la presencia de naciones dominantes que expanden su ambición imperialista influyen en los pueblos dominados tanto en su economía como en el desenvolvimiento cultural, atentando y modificando su pureza.

Nosotros los latinoamericanos somos un fiel reflejo de ello, fuimos colonizados por los europeos que nos impusieron desde su religión y costumbres hasta sus enfermedades y su raza. Hoy en el Ecuador, como país tercermundista dependiente de la Metrópoli, hemos aprendido a hacer el week-end, estamos hacien-

do préstamos stand-by, festejamos el Halloween y producimos sombreros de paja toquilla "made in Ecuador".

### Las artes populares:

El "arte es el acto mediante el cual, valiéndose de la materia, la imagen, el sonido, el individuo expresa una concepción estética".

"Popular es lo perteneciente o relativo al pueblo.- Que es del gusto del pueblo.- Estimado por la mayoría de la gente".

Interpretando estos conceptos transcritos del Diccionario del Readers Digest, las artes populares serían expresiones estéticas que nacen del pueblo transformadas en obras plásticas, musicales, teatrales, que gustan a la mayoría de la gente.

Este concepto resultaría simple sino nos explicamos el por qué de esos actos y expresiones estéticas o insuficientes si consideramos como obra de arte a todos los actos que tengan una concepción estética.

### Los procesos psicológicos y las artes populares:

La creación artística es resultante de un conjunto de procesos psicológico-sociales que se basan en las necesidades materiales y espirituales de los hombres (producción o bienes, necesidades de comunicación y necesidades superiores), combinada con las capacidades (inteligencia, imaginación, inspiración, habilidades y destrezas) en el caso de las artes populares otros elementos de gran importancia constituyen las costumbres, tradiciones, ideologías propias de un conglomerado humano.

Los individuos, para desenvolverse dentro de una sociedad, **necesitan** comunicarse, expresar sus inquietudes individuales y colectivas, producir bienes materiales de consumo y al mismo tiempo satisfacer sus necesidades estéticas.

Estas motivaciones psicológicas obligan al individuo a actuar, es decir a realizar una práctica.

La inteligencia, la imaginación, las habilidades y destrezas, la inspiración hacen de esta práctica una actividad artística con representaciones o contenidos propios de un pueblo.

Las artes populares se estructuran dentro de una práctica específica de la "práctica social" y por tanto se articulan orgánicamente constituyendo un todo complejo; en otras palabras, las artes populares son parte de las relaciones fundamentales de la vida social que comprende aspectos económicos, artísticos, ideológicos, etc.

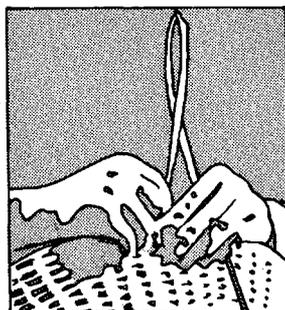
Las hermosas figuras esculpidas en madera por hábiles artesanos artistas de San Antonio de Ibarra, los policromos y vistosos tapices tejidos por los Salasacas, los caprichosos zarcillos trabajados en oro por los joyeros de Chordeleg, junto con las piezas de cerámica, son las más conocidas manifestaciones artísticas manuales en nuestro país.

El pueblo a veces actualiza su pasado confundiendo con su realidad presente en un ensueño nostálgico de mestizaje cultural, canta y compone coplas populares para decir penas o exaltar fugaces alegrías, comunica a través de la música la cálida temperatura picaresca del hombre costanero o la tristeza andina del nativo de la sierra.

Manipula sus tradiciones y costumbres representando histriónicamente con elementos artísticos, escenas populares que son verdaderos mensajes de su ideología.

Las artes populares deben ser entendidas en toda su dimensión constituyen el lenguaje consciente o inconsciente, es expresión simbólica de la cultura de un pueblo.

Las artes populares no son patrimonio de un hombre, son propiedad de los pueblos.





DANZANTE. COTOPAXI - ECUADOR

## EL ARTE EN LA IDENTIFICACION DEL HOMBRE CON SU MEDIO

Jaime Muñoz Mantilla

Por qué pinta en las cavernas de Font-de Gaume. el hombre prehistórico, aquel par de renos en la pared rocosa?. Por qué el bisonte en reposo o en movimiento en las Cuevas de Altamira? Por qué levanta aquellos dólmenes megalíticos, como el Sepulcro del Soto o el de Pierre Levée?. Por qué los gigantes de la Isla de Pascua? Por qué fabrica --supuestamente con esmero y amor-- los idolillos de Chorrera o Valdivia?.

Creo humilde afirmar que, a la luz de las teorías del mecanismo nervioso --psicoanalíticas, reflexológicas o gestaltianas-- estamos lejos de comprender los procesos afectivos, imaginativos y concieniales, capaces de creaciones de tan alto poder abstractivo y excelsa condición estética.

Todas las aproximaciones --que no pasan de eso-- apuntan a encontrar un deseo supersticioso o mágico

del hombre de aprisionar los seres, particularmente los animales de su entorno natural, primario y simple.

Fue, quizás, el pensamiento mágico el primer balbuceo de la condición superior del homo sapiens?. En todo caso, a dos conclusiones nos lleva este cuestionamiento: Primera, que el arte, engendrado aún en las duras condiciones de un "habitat" inhóspito, fue capaz ya de elaborar las primeras grandes síntesis de la realidad circundante en el cerebro humano. Segundo, que hombres selectos, y sólo ellos fueron capaces de llevarlas a cabo. Selectos en el sentido de una condición particular, diferente a la de los demás. (Y me aventuraré aquí por la hipótesis de una tipología del artista, aunque ella no tenga connotaciones morfológicas precisamente. Y eso, a despecho de aquel lugar común de que el artista se hace y no nace. En el eterno retorno dialéctico de los hechos, las relaciones y los fenómenos,

valdría la pena retomar el asunto, poniendo aquel discutible axioma, al revés, aunque para esto tengamos que manejar los imprescindibles instrumentos nuevos de la ciencia, la embriología por ejemplo y, por supuesto, la genética --aún la biología molecular--, para penetrar en el misterio).

Pero no es asunto, ahora, de hipótesis divagatorias. Sólo interesa el esquema anterior para acercarnos tentativamente a los orígenes. Aquellos orígenes en que el artista --portentoso y todo en su quehacer estético-- no deja de ser la ingenua criatura, transparente y pura, capaz de comunicarnos, quiéralo o no, sus temores o sus afectos.

Después de esos orígenes: 20 000 años de transitar la historia de la humanidad sin saber, quizás, para qué, plasma en la literatura, la escultura, la pintura, la música o el arte escénico: deseos, frustraciones, angustias. Todo, dentro de un contexto esencial y formal, abstracto, al que denominamos belleza. Y aquí surge ese hito diferenciador --y un tanto misterioso-- que nos separa a los seres humanos de las otras criaturas: los valores estéticos.

Decía Pablo Neruda en su confesión de haber vivido, que el arte resulta inútil. Lo decía en un arresto de protesta indignada por las condiciones infrahumanas en que viven millones de seres y la necesidad inaplazable de su redención material. Olvidaba, empero, aunque de buena fe que la condición estética es condición "sine qua non" del hombre. Que es muy probable que aquellas que fueron conexiones temporales --en términos pavlovianos-- hayan devenido permanentes en nuestra corteza cerebral a tal punto de volverlas hereditarias y que el hombre precise de ellas como precisa de la resolución de sus necesidades primarias. Difícil es establecerlo, porque al vivir en conglomerados humanos podríamos pensar que tales necesidades son obligadamente adquiridas. Sería cuestión, no obstante, de pensar en la posibilidad de establecer --un día no lejano-- la estructura química de los genes de la estética. Vale, en todo caso y por menos, recordar la utopía de Gorki de que "la ética del futuro será la estética".

Tampoco es asunto de recorrer esos 20 000 años de tentativas, búsquedas, fracasos y realizaciones en el quehacer estético. No hablamos de la historia del arte. Queremos abocarnos a la problemática actual del fenómeno artístico: Qué acontece con el creador de belleza de un tiempo acá?. Por qué Van Gogh, Gauguin, Cezzane, Modigliani y Toulouse Lautrec alternan la creación plástica con estados angustiosos que ocupan todo el resto de su vida ¿No será que sus mentes atormentadas reemplazan el ceremonial protector del sicoasténico con la sublimación de la creación artística?.

Cuando decimos que el artista muestra su época, su siglo, su ciudad, su aldea, no decimos mentira ni

caemos en barato lugar común. El pensamiento y la imaginación creadora --si han de lograr permanencia y altura-- tienen que engendrar la síntesis de su hora y universalizarla. De no hacerlo, ni la catarsis se produce en él ni alcanza perdurabilidad su obra. Por otro lado, el lenguaje psicológico --que es trasunto de la esencia síquica-- quedó lejos de ser ente aislado del contexto social. Por lo mismo el artista ipobre de él! ha de sufrir los tormentos del siglo convulsionado, esquizofrénico, para lograr el fin que su condición de tal le ha deparado.



Por eso es que el pintor, el escultor, el escritor urbano, transcurriendo en medio del tráfigo de la vida de la ciudad, sufriendo esa suerte de exacerbación de los sentidos que le dá su condición cerebrotónica, recoge el ruido, la miseria, la contaminación, los contrastes, la estulticia, condiciones dominantes de una sociedad en decadencia y crisis para entregarnos, a menudo, monstruosidades plásticamente bien equilibradas, aunque ello parezca un contrasentido. Imposible exigir del creador contemporáneo la paz equilibrada de una melodía de Vivaldi o las manos abaciales de un profeta de Goríbar.

Es, entonces, el artista, en el contexto actual, un enfermo?. En cierta medida sí. Y lo es, en la misma medida en que todos padecemos las variadas formas de neurosis desencadenadas por los absurdos del caos imperante. No es, pues, ésta ni una acusación ni una condena. Es verificación escueta de la enfermedad y su etiología. Y ocurre, no pocas veces, que, como el enfermo crónico se acostumbra y aún se solaza con los olores de sus miasmas, el artista se encadena, enamorado, a esos elementos que le proporcionan material para su quehacer estético. No se equivoca Ilia Ehrenburg cuando afirma que el escritor contemporáneo "teme perder el abigarramiento de la vida". Se refiere a los escritores de Occidente, este Occidente donde se dispone de un profuso material de traiciones, egoísmos, hipocrecías, envidias, y cuantos otros anti-valores ha desarrollado la sociedad de consumo; aunque, claro está, los alternen con sus contrapartidas, puesto que no hemos de pretender que desconozcan y no enaltezcan --la mayoría de los grandes realizadores lo hace-- los altos valores del hombre.

\* \* \* \* \*

Del lado de acá, y saliendo abruptamente a otro medio y a otro "habitat": el campesino de los Andes,

el montubio, el artesano de la aldea perdida. Qué canta, qué pinta, qué relata?. Puesto que el mundo, aún en el esquema del jet y las transnacionales, es heterogéneo, el transcurre, no sé si para bien o para mal, en cierto modo dentro de los linderos de otro mundo: un mundo del pasado o del presente aferrándose al pasado. Mundo de paisaje multicolor o de paisaje umbrío. Aquel que habita el páramo o la manigua no enfrenta las urgencias que acá nos hemos impuesto artificialmente. Vale aquí una anécdota: el artesano de una aldea de Imbabura respondió a mi pregunta de por qué no entregaba la obra ofrecida para ese día: "No importa, contesto, mañana también es día". He aquí que se explique que el santero de San Antonio de Ibarra ocupe el tiempo, sin que importe hasta cuando en la talla minuciosa y amorosa de su Cristo agónico. O que el pintor ingenuo de Cotopaxi curta primero el cuero de borrego, pacientemente, para luego impregnar sus figuras planas, infantiles, en una suerte de dadaísmo sin saberlo.

No es menos cierto que su música —la indígena particularmente— revela la tristeza dominante, primaria en su estructura y en el contenido de la nostalgia de su desdibujado pasado. Pero próximo como está a la naturaleza, a sus aves y sus animales domésticos, a todo lo telúrico, nos muestra —aunque en otra dimensión— una réplica del prehistórico de Altamira o de Sefar.

Resulta que, si comparado con el prototipo europeo, parecería involucionado y pobre: no han recorrido sus neuronas las experiencias de los milenios de nuestros angustiados artistas contemporáneos. Pero, nos preguntamos: no será deseable esa simpleza a nuestra cultura neurotizada?. A lo mejor que sí. Porque cuando advertimos que estos mismos ingenuos creadores, junto a la temática de los toros de pueblo, de danzantes con sus máscaras fabulosas, de palomas posadas en los techados viejos, comienzan a pintar transistores en las manos de los personajes de sus cua-

dros, advertimos la mixtificación, cuando menos y un camino a la degradación de esa simple belleza.

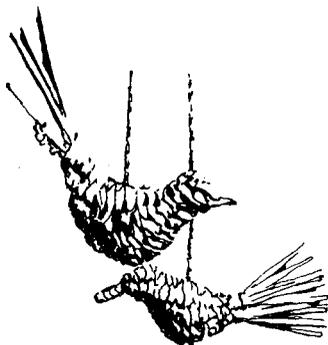
Y si, por la urgencias de la vida, comienza a abandonar la paz bucólica que le quedaba y viene a la ciudad a comerciar sus cuadros en cuero de borrego, su cerámica, sus figurillas de masapán, regateando con el turista ávido de esta pureza; la demanda, la producción en serie o al menos apresurada, precipita la degradación hasta que la autenticidad desaparezca.

#### Una perspectiva hacia el futuro.

El arte implicará siempre una dosis de angustia en cuanto que toda creación la conlleva. Mas, si la vida del artista del futuro no está cercada de las exigencias primarias insatisfechas, tal creación dejará de ser febril, en el sentido textual de la palabra: de fiebre, síntoma de enfermedad. El parto y la maternidad, a los que se asemeja la creación artística, están lejos de la enfermedad. Aquéllas y éstas procuran normalmente felicidad inefable.

Si el cantor y el pintor, el escritor, el escultor y el danzante transcurren en un mundo sin prostitutas, proxenetas ni garitos, mendigos, capataces, amos ni esclavos, cierto es que perderá los componentes para un impresionante collage o una novela-río; pero podrán retomar los elementos que otorgan la naturaleza y las relaciones diáfanas de la fraternidad humana. Y podrán, a diferencia de nuestros prehistóricos pioneros, hacerlo sin sobresaltos por los temores de la tormenta y los relámpagos, porque habrá retornado a los inicios pero en posesión de todo el material que el quehacer del homo faber y del homo sapiens acumularon a través de milenios.

El hombre del futuro: el homo-potens hará realidad la utopía de Gorki de que la estética será la ética del futuro. Y quizás todos los hombres seremos creadores del arte aunque se destruya nuestra hipótesis primera sobre una supuesta tipología de los artistas.



*Impreso en: "Ediciones Culturales U.N.P S.A." Telf : 244-623*

**NOVIEMBRE - 1.983**

**CANJES - PEDIDOS - SUSCRIPCIONES  
CASILLA POSTAL 91-84 SUCURSAL 7. APARTADO 477  
QUITO - ECUADOR**