



IADAP



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

S U M A R I O

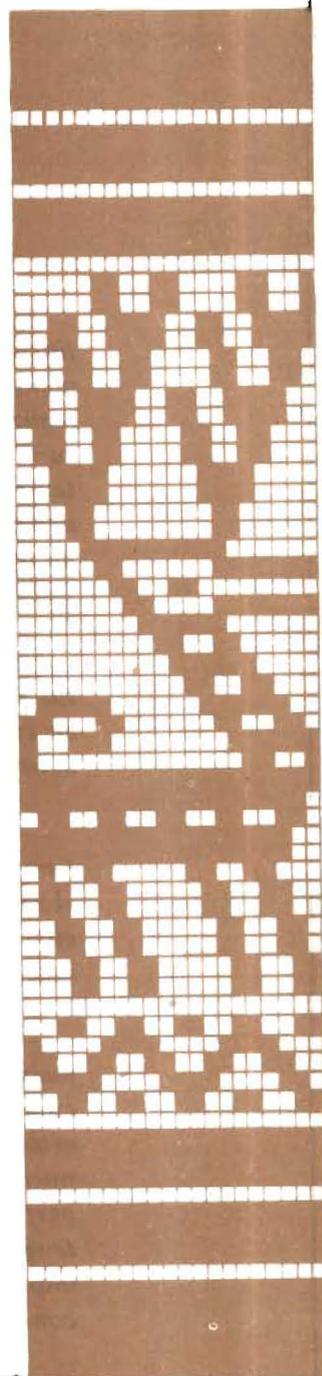
— EDITORIAL Boanerges Mideros	2
— CONGRESO ANDINO DE ARTISTAS POPULARES Guadalupe Tobar	4
— INVESTIGACION DE LAS ARTES POPULARES Hugo Hernán Hidalgo	8
— EL AMORFINO Margos Durango	16
— LOS PROVERBIOS Y LOS DICHOS POPULARES A. Greimas	28
— ACERCA DE LA MUSICA ECUATORIANA Patricio Sandoval	33
— LOS PRIMEROS INSTRUMENTOS Ataulfo Tobar	40
— LA DANZA EN EL ECUADOR Carlos Arguello	44
— LA PROYECCION CULTURAL ANDINA Boanerges Mideros	49
— LA CENTRALIDAD URBANA Roberto Segre	53
— LA PLURALIDAD CULTURAL George R. Coulthard	66
— ANDRES BELLO Martha Ruano	81
— LOS CURSOS DE CAPACITACION DEL IADAP Aída Hernández	83

CANJES PEDIDOS SUSCRIPCIONES

IADAP Instituto Andino de Artes Populares

JUAN J. PAZ Y MIÑO. EDF. CENTRO COMERCIAL SAN JOSE

QUITO — ECUADOR



EL DESTINO SEÑALADO

El hombre constituye el patrimonio más alto y la mayor riqueza del continente indoamericano, por lo tanto, su pleno desarrollo debe ser absolutamente garantizado. Para ello, necesita condiciones de vida que le permitan realizarse física y espiritualmente, poniendo en juego toda su capacidad creativa y su inteligencia constructora, las mismas que significan detonantes incontenibles para romper la dependencia económica, política y social en la que se debaten nuestros pueblos donde el ser humano es apenas considerado como un recurso más en permanente deshumanización.

Indoamérica tiene su propio impulso renovador y su propia condición revolucionaria que, sin ser una repetición mecánica, le proviene del abuelo de sus abuelos y todas sus experiencias, logrando establecer una continuidad vital en el proceso histórico de su marcha hacia el Hombre Nuevo de la patria indoamericana.

La liberación económica de los pueblos andinos es premisa indispensable para el ejercicio de su plena autodeterminación. Y, a la par con esta premisa, el rescate de su identidad cultural hará más comprensible el objetivo y proporcionará mayores estímulos a la consecución material de su verdadera y ansiada independencia real.

En este proceso, el rescate y defensa, el acrecentamiento y proyección de nuestra cultura es fundamental. Pues, con los múltiples recursos de penetración y divulgación masiva que disponen las fuerzas rectoras de la dependencia, están deformando nuestra personalidad. Siempre han tratado de dominar nuestros países mediante sutiles planes de conquista espiritual, aplicados y perfeccionados de acuerdo a las circunstancias, porque saben que mientras tengan nuestros pueblos una fisonomía cultural propia, las amarras materiales impuestas serán rotas fácilmente si no están cimentadas en un dominio de la conciencia.

Estamos urgidos de una verdadera y profunda reforma cultural y educativa democrática-conciencial, patriótico-subregional, genuina-revolucionaria que nos incorpore al desarrollo científico y técnico contemporáneos, a fin de recibir y dar los beneficios que brindan la civilización y la cultura.

Los pueblos de la Subregión poseen una identidad cultural que los define peculiarmente: una idiosincrasia de profundas raíces históricas; una forma de expresión en la que los valores artísticos tienen características especiales; un suceso semejante de sufrimientos, luchas, decepciones y conquistas que los unifica en una unitaria problemática política; una trayectoria de indecisiones que ha concluido con la detección del enemigo común y el agudizamiento del sentido de lucha; una determinación popular por ser combatientes por la revolución integracionista; y, una conciencia de que el desarrollo cultural de nuestros países es consecuencia de las condiciones socio-económicas prevalecientes, la cual se fortalecerá definitivamente, a través de un cambio radical de las estructuras básicas que establezcan una política cultural acorde con el proceso histórico.

El auténtico desarrollo social, económico y cultural de la Subregión se podrá obtener dentro de una sociedad en que el hombre participe realmente en la vida de su país, donde tenga libertad de expresarse, oportunidad de realizarse y posibilidad de crecimiento interior.

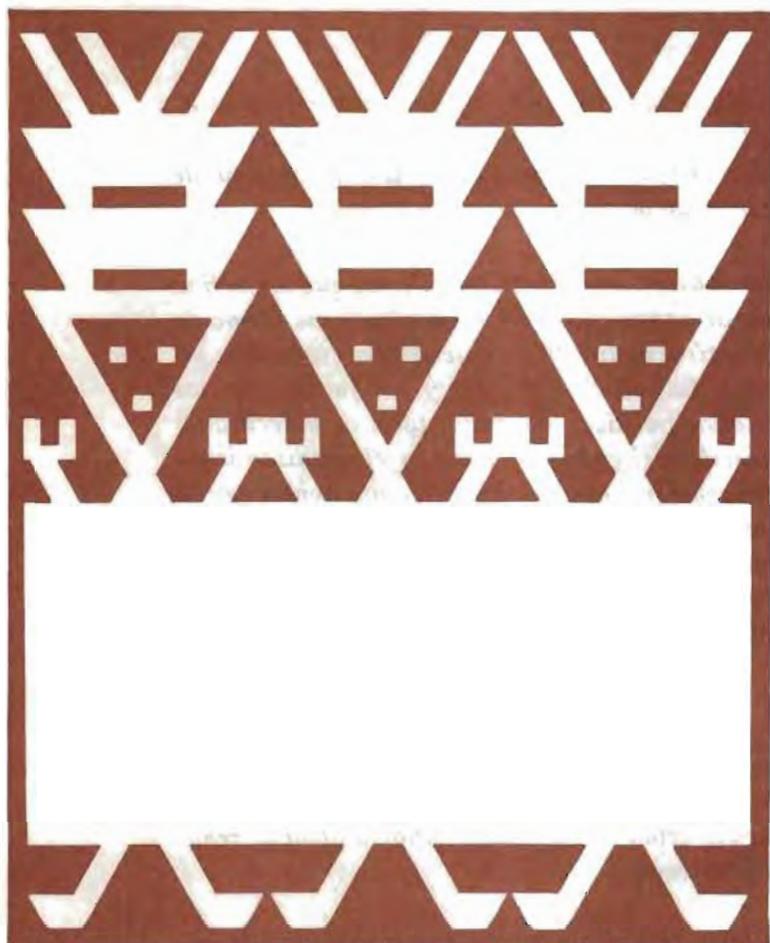
Deseamos participar en la historia Indoamericana como soldados de primera fila. Deseamos ratificar nuestra condición de hijos o discípulos de los emancipadores, revolucionarios y héroes de nuestra primera independencia.

Deseamos ser parte de la cultura pública y militante actual, acogiendo la herencia y misión deparada a nuestros pueblos.

Boanerges Mideros

DIAGRAMACION	Patricio Galarza y Mario Salazar
EDICION Y TEXTOS	Aída Hernández y Ana Cristina Terán
PLAN DE ARMADA	Dptos. de Promoción y Difusión y Diseño
PORTADA	José Espinosa
IMPRESION	Luis Torres
DIRECCION	Santiago Ribadeneira

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



PRIMER

CONGRESO ANDINO

DE

ARTISTAS POPULARES

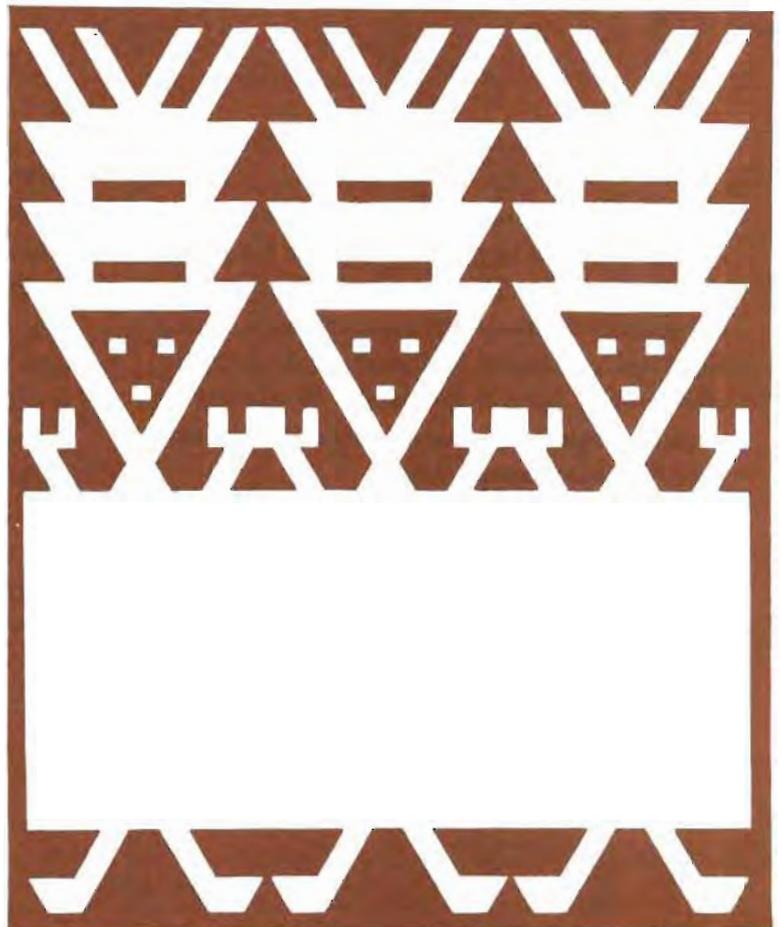
GUADALUPE TOBAR

La orientación filosófica y los principios en los que se fundamenta el IADAP están dirigidos a la promoción y desarrollo de la cultura popular de los pueblos andinos, cuya riqueza es invaluable, pero su sola existencia, dado el desarrollo social y económico —común a nuestros pueblos— no define por sí mismo la personalidad cultural de la subregión andina, ya que se encuentra interferida por la coexistencia de valores generados por otros sistemas culturales extraños a nuestro contenido latente.

El IADAP se ha dedicado a investigar los contenidos culturales, con el objeto de experimentar las formas de desarrollo desde el punto de vista estético, ahora surge la necesidad de establecer vínculos de comunicación directa entre los artistas populares de cada país con el objeto de facilitar la oportunidad de analizar su problemática, desde el punto de vista social, cultural y económi-

co, y fundamentalmente, para facilitar la conformación de un organismo andino de artistas populares.

Esta necesidad fue acogida por el III Consejo Directivo reunido en Quito, Ecuador en noviembre de 1979, quien aprobó como uno de los proyectos prioritarios de ejecución del Plan Operativo para 1980, la realización del *PRIMER CONGRESO ANDINO DE ARTISTAS POPULARES* en el Ecuador a fines de 1980. Participarán Bolivia, Colombia, Chile, Ecuador, Perú, Panamá y Venezuela, países signatarios del Convenio Andrés Bello, con delegaciones de cinco integrantes, representantes de organismos, instituciones o comunidades de artistas populares en las áreas de la música, la literatura, el teatro, la danza y las artesanías. El Ecuador, por ser el país anfitrión, dará posibilidad a la participación de delegados observadores de instituciones y organismos homólogos e invitados especiales,



TEMARIO

1. LA PROBLEMÁTICA DE LOS ARTISTAS POPULARES ANDINOS

- 1.1. En el plano económico
- 1.2. En el plano social
- 1.3. En el plano cultural

2. LA INTEGRACION SUBREGIONAL DE LOS ARTISTAS POPULARES

- 2.1. Como un mecanismo para desarrollar nuestra identidad cultural.
- 2.2. Como un objetivo plasmado en una organización andina de los artistas populares.

NOTA: Este temario es sugerido tentativamente por la Sede Central, el mismo que está puesto a consideración de la Subregión Andina.

quienes ejercerán el papel de orientadores.

El Congreso se reunirá para tratar asuntos concernientes a la problemática de los artistas populares andinos, en el plano económico, social y cultural; así como sobre la necesidad de establecer mecanismos de integración andina para el desarrollo de nuestra identidad cultural, y para la organización andina de los artistas populares.

La Sede Central del IADAP está preparando y editando documentos de trabajo de base para el evento, sustraídos de su material investigativo y experimental, que será distribuído entre los asistentes al Congreso. Además, se reproducirán los materiales de aporte que cada delegación presente como ponencia o como informativos.

Las discusiones serán canalizadas en equipos de trabajo, según la especialidad con el objeto de conocer cualitativamente las circunstancias que atañen al arte popular, para luego delinear un diagnóstico general en base al cual se señalarán las pautas de una organización andina de artistas populares que impulse auténticamente el desarrollo de la cultura subregional, ya que el objetivo final consiste en que todos los países andinos retomen sus elementos básicos para la recreación de una cultura homogénea identificatoria y cohesionante para nuestros países latinoamericanos.

BASES PARA LA PARTICIPACION EN EL CONGRESO

1. Los miembros de las delegaciones deberán representar a las siguientes áreas del arte popular andino:
 - 1.1. Música
 - 1.2. Literatura
 - 1.3. Teatro
 - 1.4. Danza
 - 1.5. Plástica
2. Los miembros de las delegaciones deberán representar a organizaciones nacionales de artistas populares, y/o a comunidades de trascendencia cultural, de acuerdo con el criterio técnico de cada Sede Nacional.
3. La delegación de cada país, bajo la coordinación de la Sede Nacional, deberá aportar con documentos de trabajo que pueden ser:
 - 3.1. documentos de diagnóstico, informativos.
 - 3.2. documentos sobre sus organizaciones
 - 3.3. estudios especializados
 - 3.4. ponencia al Congreso.
4. Cada delegado podrá llevar documentos, afiches, gráficos, instrumentos, grabaciones, muestras, etc. para intercambio y exposición durante el Congreso.
5. El delegado deberá ser un artista popular identificado con el rescate de la cultura popular andina y estar dispuesto a luchar por su desarrollo.

CUADRO DE PARTICIPANTES

PAIS	PARTICIPANTES	CALIDAD DE PARTICIPACION	ESTADIA
BOLIVIA	cinco	delegados oficiales	6 días
COLOMBIA	cinco	delegados oficiales	6 días
CHILE	cinco	delegados oficiales	6 días
ECUADOR	cinco	delegados oficiales	6 días
PANAMA	cinco	delegados oficiales	6 días
PERU	cinco	delegados oficiales	6 días
VENEZUELA	cinco	delegados oficiales	6 días
ECUADOR	diez	delegados observadores	4 días
INVITADOS ESPECIALES	cinco	delegados observadores	6 días

TOTAL DE DELEGADOS OFICIALES : treinta y cinco (35)

TOTAL DE DELEGADOS OBSERVADORES: quince (15)

TOTAL DE PARTICIPANTES : cincuenta (50)

MODALIDAD DEL CONGRESO

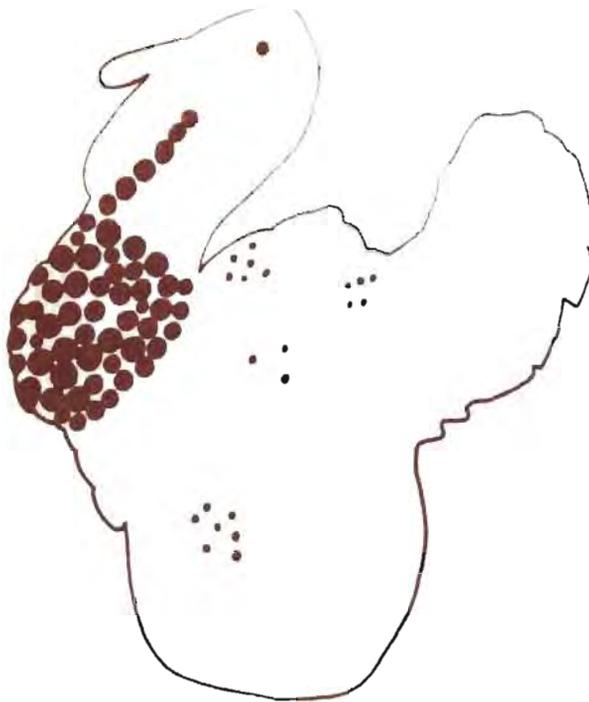
El Congreso se desarrollará mediante discusiones en comisiones especiales según áreas de representación, cuyos informes serán aprobados diariamente por el Congreso. De acuerdo con las características del temario, se conformarán Comisiones Integradas entre las áreas participantes.

Diariamente se realizarán exposiciones, conferencias, recitales, eventos culturales de in-

tercambio, así como reuniones de evaluación y coordinación del Congreso con los responsables de comisión, nombrados en el seno de la misma. El evento estará asistido por un equipo técnico de la Sede Central del IADAP.

Auguramos una feliz realización a tan trascendental e histórico suceso.

Guadalupe Tobar
DIRECTORA DE PROMOCION Y
DIFUSION





BASES PARA LA INVESTIGACION DE LAS ARTES POPULARES

HUGO HERNAN HIDALGO

La investigación del arte popular en general implica el planteamiento y la correspondiente solución de la problemática: consideramos que su discusión se inicia por la adopción de los términos más adecuados para designar el fenómeno social a estudiarse; aunque parezca un asunto de pura semántica, en realidad no lo es: el conflicto entre Folklore, Artesanía y Arte Popular va más allá de la simple discusión semántica y penetra en campos que son de dominio de algunas disciplinas como la estética, la economía, la antropología y la sociología, a la que se suman la historia y la semiología.

1.- En torno a estas considera-

ciones se acordó ubicar dentro de cada una de ellas los conceptos que les son pertinentes, así la artesanía en cuanto constituye una relación social de producción y una técnica de trabajo que puede ser de diferente calidad; el producto de esa labor es analizado en el contexto de sus valores estéticos, es decir, de su contenido estético, en esta dimensión se lo considera como arte, y es privativo de la estética: esta categoría adicional su característica más general, el concepto popular ya viene a ser motivo de estudio de la sociología; y cuando relacionamos los objetos producidos, con el nombre y sus usos y costumbres, ingresamos en el dominio de la antropología; final-

mente al analizar estos productos en su contenido simbólico entramos en el campo de la semiología.

En tal virtud continuar denominando Folklore a toda producción objetual del hombre o de las comunidades, implica el mantenerse dentro de los términos de enfoque limitado a la antropología, es decir la comprensión de un fenómeno social universal, como un comportamiento residual de sociedades atrasadas, cuyo interés está dado por la tradicionalidad y su valor, por ser integrantes, de la relación tradición-cambio, en la que el signo positivo está en el cambio y el negativo en lo tradicional.

Concluimos en que la investiga-

ción del fenómeno del arte popular debe buscar los contornos de los conceptos contenidos en los objetos producidos para lo cual es necesario el trabajo interdisciplinario. Este es un factor importante para la conformación de los equipos humanos de investigación (1); de lo cual hablaremos posteriormente.

2.- En nuestro país, y en los otros de la subregión nos enfrentamos al problema de las fuentes bibliográficas especializadas. El caso es que existe un gran número de trabajos que versan sobre temas relacionados al arte popular; sin embargo, este tipo de publicaciones son prácticamente desconocidas porque el tiraje es muy bajo, por lo que apenas se abastece un porcentaje reducido del mercado local de cada país. Además el sistema bibliotecario está en sus primeras fases por lo que la información no llega a los círculos más amplios. Este hecho constituye una fuerte limitación para el trabajo investigativo propuesto. Para resolver este problema, el IADAP, no tuvo otra alternativa que adoptar la modalidad de "actividad permanente" que abarca todo el proceso de investigación. Esta circunstancia específica del trabajo, se tradujo en que a lo largo del proceso se vayan complementando los datos bibliográficos que requería.

3.- Igual circunstancia se puede observar en lo que respecta a las fuentes documentales. Este es un problema muy importante en la investigación del Arte Popular puesto que este tipo de información es muy numerosa y es igualmente dispersa haciendo tan ardua y prolongada la tarea en levantar previamente el proceso investigativo su registro y análisis, que se necesitarían algunos años para completar su estudio básico. En esta situación se optó por elaborar registros parciales que se juzgan concomitantes al avance de las in-



vestigaciones de campo, con lo cual, se ha logrado una orientación básica a la recopilación, procesamiento y análisis de los datos. Sin embargo juzgamos necesario aclarar que la tarea de escribir lo que sería una "HISTORIA DEL ARTE POPULAR", no es de nuestra competencia inmediata.

4.- Otro importante indicador de la problemática del Arte Popular y su investigación lo constituye su marginalidad respecto del movimiento oficial en la sociedad moderna. Por ser un producto histórico el Arte Popular tuvo en nuestro país —y acaso en la sub-región— un origen rural (2) y por lo tanto un sello característico de la vida campesina. Al desarrollarse en el presente siglo una gran cantidad de elementos tecnológicos que han transformado la estructura, forma y función de la vida social; al transformarse las relacio-

nes de producción y entrar en vigencia el capitalismo como modo y sistema, se acentúa la marginación del Arte Popular frente a las nuevas condiciones de producción de la vida social. Lo que antes se desvalorizó a lo largo del período colonial, hasta quedar como "oficio" de una capa social, la de los llamados artesanos; despojado de su aspecto estético, rebajado en su rendimiento económico, desplazado de la mayor parte de los usos y costumbres de las clases sociales dominantes y de gran parte de las dominadas resurge en nuestros días como una respuesta cultural, económica, social y por qué no decirlo como una cuestión nacional —factor este insoslayable en los procesos integracionistas— en la que los sectores sociales quieren intervenir, unos con interés económico, otros con interés cultural, etc. pero todos con la conciencia o subconciencia de que se trata, por fin de algo propio.

5.- Otro problema muy trascendente es el que se deriva de la pregunta ¿Quién hace la investigación, con qué objetivos y en beneficio de qué o de quién?. La primera interrogante nos sitúa al problema de la clasificación del proceso investigativo. Es el caso que un proyecto de investigación de las artes populares desarrollado con fines de planificación económica, educacional o política, por un organismo estatal burocrático, tiene una concepción de orden formal-cuantitativo estructurada con indicadores e índices.

(1) Este planteamiento ha sido adoptado por el IADAP, en vista de lo cual se conforman los equipos con especialistas en: antropología, economía, arquitectura, semiología y otros.

(2) Aunque también se desarrolla en las ciudades a la sazón, es proceso de conformación del conjunto urbano. Al mismo tiempo que se van formando las ciudades se produce también arte popular en ellas.

Otra opción investigativa está dada por la investigación para el cambio social, en la que se combinan aspectos cuantitativos y cualitativos, relación en la que se da más importancia a lo cualitativo. Es este tipo de investigación el que adoptamos en el IADAP. Con ello respondemos a las interrogantes planteadas: se persigue el conocimiento, rescate y proyección de las Artes Populares en beneficio directo de los sectores que lo producen y de la sociedad en su conjunto, de manera general.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Desde hace algún tiempo en nuestro país se ha generalizado el criterio —y esto hablando de los círculos de cultura— de que gran parte de la problemática socio-económica y cultural podría solucionarse, si en vez de seguir copiando modelos o "moldes" acuñados por otros pueblos y por distintas realidades a la nuestra, se emprendieron trabajos o investigaciones concretas, acerca de la problemática nacional en todos sus aspectos, con actitud propia y auténtica. Esto sin abstraer la experiencia social universal acumulada.

Efectivamente, si damos una somera mirada al quehacer de otras naciones que, precisamente, gracias a esa actitud de que habíamos han superado estados que nosotros aún no hacemos, vemos que el punto de partida se encuentra en la conciencia que tienen, de que, sólo sus propios intereses ha de ser el eje sobre el que giren los proyectos para el adelanto, en cualquiera de los órdenes de la vida social; en el arte aún más. Todo el peso de una historia del Arte

Occidental, especialmente de lo "europeo", gravita sobre la formación y conductas de los artistas nacionales. Apenas unos pocos han logrado zafarse de sus ataduras y se han decidido a caminar, a riesgo de sus propias ideas y concepciones.

La investigación ha sido últimamente valorada o mejor dicho revalorada, en nuestro medio, y dentro de este proceso se inserta también el de la investigación en artes. La razón es obvia. El desarrollo social exige que las cosas se conozcan en su lugar y momento en que se originan, si se trata de la contemporaneidad, y, rigurosamente documentados, si son de tiempos pasados. Por otra parte, las simples especulaciones literarias o referencias bibliográficas no satisfacen, por sí solas, estas exigencias modernas tan complejas.

Desde que estamos en este campo del arte popular, hemos

venido buscando fuentes idóneas para el estudio bibliográfico, y encontramos una relativa ausencia de tales fuentes. Las que existen son tan dispersas y poco sistematizadas que no son suficientes para, solamente a partir de ellas, formular conclusiones satisfactorias.

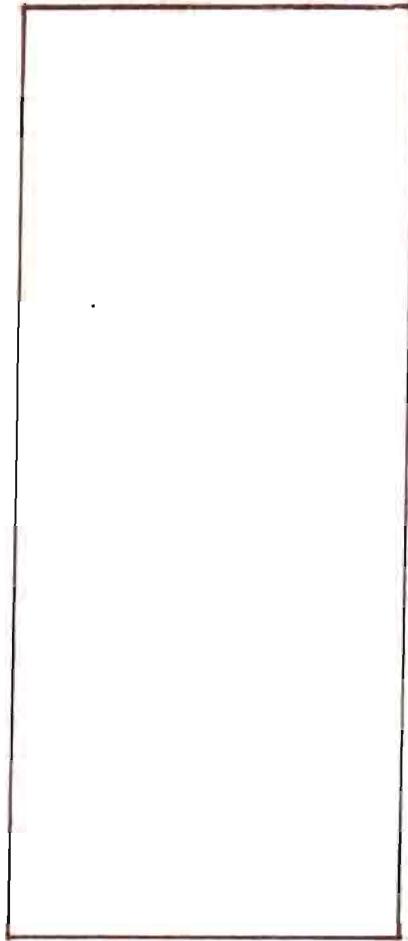
De ahí la necesidad de enriquecer esos trabajos con investigaciones en el terreno mismo de las artes populares para extraer una idea remozadora de este importante fenómeno.

Pero el arte popular tiene vigencia actual en la vida de nuestro pueblo. Lo que es más importante, el movimiento artístico popular es intenso; pero, en el conjunto cultural del país, parece que casi no existiera. Para los críticos, escritores y observadores del arte, el movimiento artístico popular pasa realmente desapercibido y solamente en forma marginal, se lo comunica como noticia.

Los trabajos de Teoría del Arte, de Historia del Arte y de las disciplinas provenientes de autores generalmente europeos o norteamericanos, abundan en nuestras librerías; pero trabajos de investigación del arte popular nacional o de realidades parecidas, no se encuentran. Por otro lado, es por demás sabido que los trabajos de ésta índole en su mayoría se refieren al arte "culto", o académico; hablan de los grandes pintores, etc. mientras que las manifestaciones populares, no se conocen sino artículos aparecidos en revistas o columnas periodísticas, de cuando en vez. Pero la preocupación existe, prueba de ello constituye la existencia de intentos de hacer algo positivo como museología, museografía, aunque en realidad estos intentos no pasan de ser tales.

Lā-historia de los pueblos, me refiero a la historia escrita, se ha tergiversado, la más de las veces, ocultando acontecimientos, trocando hechos vulgares en actos heroicos, con el sólo afán de dar a la posteridad una imagen ad hoc de acuerdo a los intereses sociales de quienes precisamente la escribieron o pagaron para que lo hagan. La importancia del arte popular, en este siglo y en la coyuntura del país está mas allá de estas circunstancias. Ha desbordado los cálculos.

Si tomamos el arte popular, es decir a la producción de imágenes por parte del pueblo, —entendiéndose el vocablo pueblo desde la perspectiva o uso que se hace de él en la Sociología—, encontramos el tremendo vacío que significa la falta de datos acerca de su existencia. Si arte es una unidad dialéctica, compuesta por el arte popular y el arte académico, desde una perspectiva general se ve que, el primero se ha quedado trunco, mientras que el segundo tiene su desarrollo técnico y práctico, conocido y avalado por todos. A pesar de existir la historia escrita, ésta no recoge todo cuanto debiera hacerlo. Es insuficiente, al menos así se nos ha revelado a nosotros, en el requerimiento de coadyuvar a la formación del marco teórico referencial de nuestras investigaciones sobre arte popular. Este es un alerta en unos casos y en otros, la confirmación de los criterios que en reuniones de importancia hemos podido escuchar. La razón científica social se refrenda plenamente: En un país como el nuestro, con una estructura social basada en la dominación económica, de sectores minoritarios sobre las grandes masas populares, no puede generarse otra cosa que el "arte oficial" que descansa en el trabajo de élites privilegiadas; pero podemos



ver con claridad, que la presión social ha roto esas élites, o quizás sería mejor decir, ha ampliado el círculo a límites insospechados. Pero eso no significa otra cosa que un desarrollo hasta cierto punto cuantitativo de la producción de imágenes; No significa sino el desarrollo de un aspecto del fenómeno social, dejando a su opuesto en condiciones de latencia, en estado potencial, pero eso sí, sin lograr anularlo. Los valores estéticos de la nación están efectivamente rezagados; esta situación preocupa, tanto a los sectores conservadores del Statuo-Quo, como a los sectores progresistas. Las razones para unos y para otros, lógicamente son distintas.

En la actualidad, se nota, luego de una observación más o menos prolija y minuciosa, la preocupación de analizar y promover el arte popular. Sin embargo, a pesar de comprender la importancia que tiene la parte espiritual del pueblo, no to-

dos los individuos tienen la misma perspectiva. Para unos el desarrollo y "descubrimiento", si cabe la palabra, de la existencia de una manifestación estética en el seno del pueblo, es realmente un absurdo, es decir un error de apreciación o concepción; de un sector social elitista, mientras que la visión de los intelectuales ligados de una u otra manera al quehacer popular, habla de un conocimiento más próximo a la realidad misma del arte popular a través de experiencias directas pasadas o actuales, de una revalorización y de una proyección de algo que está descubierto, más aún, de algo que existe aunque en estado de postergación.

Esta "pequeña" diferencia, es la que realmente importa en el momento de iniciar un proceso teórico-práctico de acercamiento al fenómeno social del arte popular y del arte en general.

Se ha planteado actualmente en diversas esferas del país la necesidad urgente de impulsar y divulgar los valores culturales más auténticos de nuestro pueblo; sin embargo, no se ha dicho aún cómo se lo haría. En efecto, los intentos parecen ser numerosos y por parte de grupos o personas igualmente numerosas. Pero los resultados no han sido suficientemente divulgados.

la reafirmación de la cultura nacional descansa en el requisito "sine qua non" de su conocimiento cabal, tanto en su perspectiva histórica como en su enfoque actual. Este es un obstáculo que debemos vencer de manera realmente seria y por qué no decirlo, de manera científica.

Es decir, partir de la necesidad de un método uniforme de penetración y de interpretación de esta región social y, de la determinación precisa del objeto de estudio que nos proponemos conocer.

En lo que respecta a la determinación precisa del objeto de estudio, la cuestión se ha presentado muy clara: no pretendemos hacer una investigación para establecer una historia de los artistas populares como entes productores, exclusivamente, sino al contrario, nos interesa y esto por la misma naturaleza del arte popular, el producto, y dentro de él, su contenido, su esencia. Por ello, el primer paso dado ha sido el reconocimiento objetivo de la existencia del arte popular como tal, su estado actual, su trayectoria histórica, y, el artista productor.

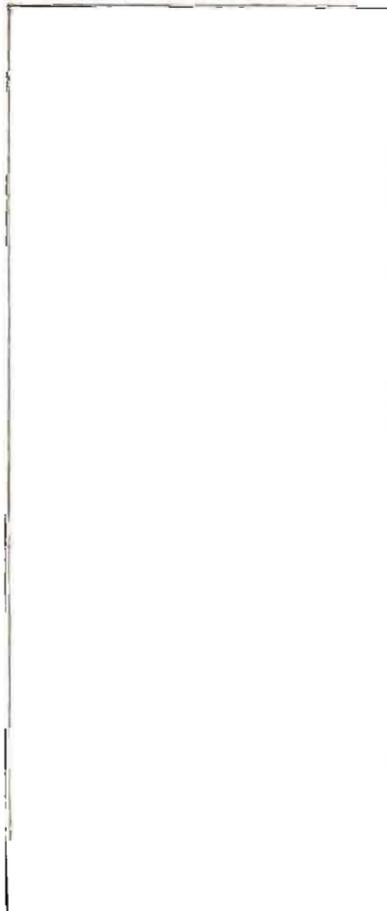
PRECISIONES CONCEPTUALES

Partamos del hecho de que el arte popular es un germen y un resultado, a la vez, de otras manifestaciones desarrolladas y que tienen partida de nacimiento propia; por lo tanto, para su estudio se ha incluido en él manifestaciones como la que no es otra cosa que la forma plástica de ciertos valores culturales de orden social que, por su naturaleza compleja se manifiestan a través de individuos-artistas; es decir, son un producto social, cuya materialización es particular e individual. En resumen, es la manifestación plástica popular, la que se constituye en objeto de nuestro análisis, conocimiento e interpretación; sin embargo, no toda la plástica puede considerarse como artesanía y ni toda la artesanía es plástica. Aquí cabe si se quiere, una digresión: el hombre siempre fue artesano un "homo faber". El hombre fue fabricante de instrumentos. Así como se dice muy propiamente que el hombre es producto de la historia, así mismo esa historia que ha producido el hombre no es un concepto vacío, sino pleno de contenido. La historia

siempre es concreta, no hay historia en general, siempre hay historia de algo, de alguna cosa, de un proceso. La historia es un proceso concreto en el espacio y en el tiempo. Por ello, la historia de la fabricación de instrumentos es concreta, tanto es así que ha producido formas concretas, tales como la forma artesanal y la industrial.

En consecuencia, la historia de la producción de instrumentos es concreta, pero no aislada de otras historias concretas del hombre. Por ende, al hablar de la historia del arte, y del arte popular en particular, estamos obviamente interrelacionándole con la historia de la producción de instrumentos, en las diversas etapas del acontecer social, en espacios determinados y en una perspectiva particular y universal.

La producción de formas materiales útiles para la vida, no constituye un proceso manual



exclusivamente; por lo tanto el producto concreto al ser material (como algunos llaman cultura material) no limita su realidad, su ser, su extensión, sino que torna visual su ser en cuanto materia, en cuanto material elaborado. Pero en el proceso de su elaboración, en su proceso de trabajo, se incorporan elementos no materiales, no visualizados a los ojos del observador común. Para su conocimiento no son suficientes los elementos formales, sino que se precisa de lo que se denomina en ciencia "la abstracción", es decir una "capacidad de abstraer", instrumento intelectual necesario para el conocimiento científico de un objeto, en sus partes no visuales.

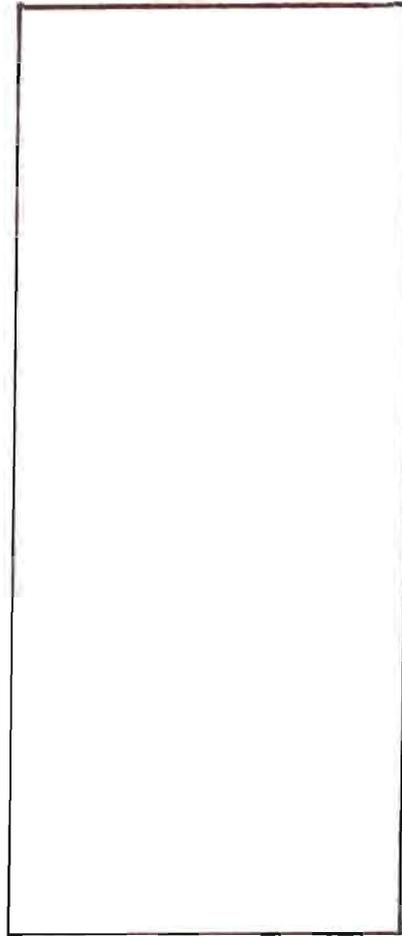
El "homo faber" no solamente es un ser que simplemente fabrica instrumentos útiles para su supervivencia, sino que, de esa realidad material, objetiva, susceptible de transformación, origina valores culturales, producto directo de un proceso en el que interviene la materia bruta y el hombre, ambos en función del grado de desarrollo alcanzado por la sociedad. De ahí que nosotros no estamos empeñados en analizar sólo una fase de lo que hemos llamado arte popular, sino todo su contenido, visto en forma material concreta: el objeto artístico; y además el artista y los valores culturales de que es portador y transmisor.

Entonces concluyamos que el arte popular no es solamente una manifestación material, que se nos ofrece como un conjunto de objetos determinados, y cuyas propiedades, cualidades y cantidades hemos de conocer, sino que además, el arte popular es también el asiento físico de valores, (quizás podríamos decir de conceptos y categorías, o mejor dicho, de sistemas de conceptos y de categorías en

proceso de formación, proceso que por otra parte es interminable) que conforman la cultura.

Hasta el momento hemos podido detectar alrededor de treinta manifestaciones o tipos, cuya ubicación y definición, dentro del concepto de artesanía o dentro de la categoría "plástica", ya no es un problema mayor, sino más bien metodológico, que puede hacerse lenta y paulatinamente a través del proceso de la investigación. La distinción entre artesanía y arte popular es muy clara y no debe mistificarse. Mientras la artesanía viene a ser "procedimiento" inmanente a todo hombre, el arte popular es un resultado estético. Es decir, siendo dos cosas íntimamente ligadas, son diferentes sus esferas.

Para las otras manifestaciones del arte popular diremos que, la Literatura Popular se denomina tal, en tanto y en cuanto es una manifestación social y colectiva del pueblo, no sujeta a cánones formales pre-establecidos, que se necesiten aprender sistemáticamente. La existencia de la literatura popular obedece a un proceso histórico-social, que combina una fase artesanal; en tanto procedimiento rudimentario, rústico, primitivo; es decir; como un "oficio", con la decantación que la obra experimenta, al transmitirse oralmente primero y por escrito luego, hasta convertirse por efectos de este decantamiento, —propiedad intrínseca de la obra a través de la interrelación obra hombre— en arte. Este proceso de decantación de las obras de literatura popular, no es, por otra parte, un proceso inmaterial sino que se produce materialmente, en cuanto, es su forma, cuya materia es el lenguaje, la que cambia, por presión del contenido, que



a su vez, asienta su fuerza en su "ser-cultural-social-histórico-universal".

El contenido de las obras de Literatura Popular es el trasvasamiento de la ideología de las clases populares, que por su misma situación dentro de la sociedad ha sido a través del tiempo ideología dormida, con un potencial a proyectarse, o mejor dicho que se proyecta permanentemente. Por fin, este ocuparse teórica y prácticamente de las artes populares, no le concebimos como inoficioso o que mire hacia el pasado, sino más bien una actividad indispensable no sólo para una reformulación o una revalorización del arte y la cultura popular, sino para una proyección y determinación de lo que serán los contornos culturales de la nueva sociedad humana, en un espacio y tiempo venideros.

El creador de las obras de Lite-

ratura Popular no es lo que podríamos llamar el punto cero, sino que es una especie de anillo muy pequeño colocado en un punto variable y móvil, entre muchos anillos que conforman la creación literaria del pueblo. El pueblo formula los contornos originarios de la obra y, como por lo general se mantienen en el nivel oral, la obra, como hemos dicho se "transforma", y en este ir y venir de lo colectivo a lo individual, se mueve, y adquiere forma.

Surge entonces la siguiente interrogante:

Se puede llegar a una recopilación final de la Literatura Popular? Dentro de la experiencia que tenemos, vemos una realidad: sobre una misma obra existen versiones diferentes, no se puede decir con rigor cual es la "verdadera", es decir, la que más se ajusta a la original, puesto que no se la conoce, ni es posible conocer la original. Lo que sí podremos es llegar a establecer quién fue el recopilador primigenio de la obra. En suma lo que cabe anotar es que aún siendo recogida la pieza por escrito, ello no agota la posibilidad de que ésta siga transformándose incesantemente y, que como algo inasible, siga su curso por mucho tiempo, este proceso es independiente de nuestra voluntad, es un proceso objetivo.

El proceso artesanal entendido como "oficio del Hombre" en la Literatura, no es por consiguiente igual al que hemos visto en la plástica, sino, que si bien se cumple, tiene otras características. Entre ellas tenemos: no es hecho por una sola y misma persona, y no se realiza en un solo acto creador, sino en varias etapas. Además anotamos una variación en la concepción de "lo artesanal", aplicado al análisis de la literatura popu-

lar: sería realmente un "proceso de producción" de algo no tangible, pero de existencia material, en el que intervienen la materia bruta y la materia prima con existencia independiente del conocimiento del hombre como una (posibilidad de expresión), como la materia prima lista para involucrarse en un proceso de naturaleza espontánea y volitiva a la vez: (segundo nivel), sistema lingüístico. En cumplimiento de estos tres pasos o instancias, la otra recorre un "proceso artesanal", que finalmente termina en el reconocimiento general, que la sociedad o parte de ella realiza de la obra, como obra de arte y o popular.

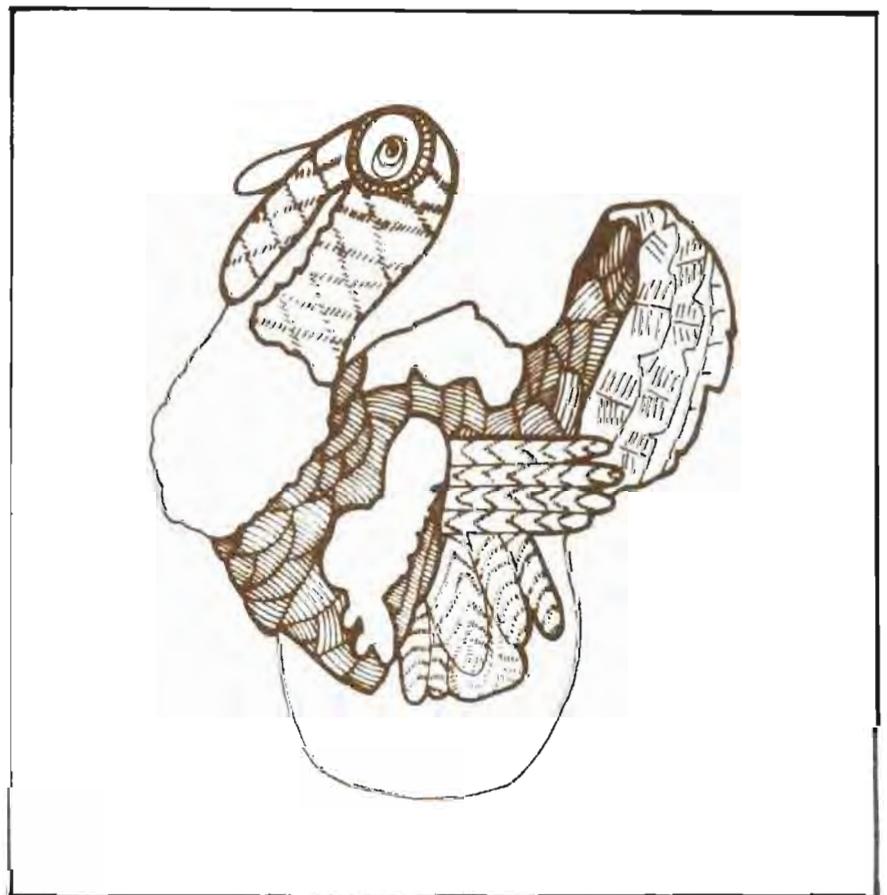
Mientras en la plástica, el proceso se da a nivel de la base o infraestructura económica de la sociedad, en la literatura popular, únicamente sus raíces se sitúan en este nivel, mientras el cuerpo de la obra se halla en la superestructura social. No obstante, hay algo en común en éstas, ello es que, mientras en la literatura popular queda tácita la relación con la infraestructura económica de la sociedad apareciendo expresada únicamente su fase superestructural, mientras aparece claramente su fase infraestructural. Lo que genera su unidad está en que los procesos se nutren de materialidad, expresada de diferente manera y a distinto nivel.

Hay más todavía. Vemos que literatura popular es la forma matriz y en cierta medida pura, genética, de las otras manifestaciones que conforman el contenido cultural del arte popular, como son la música, el teatro y la danza. Estas tres manifestaciones de la cultura del pueblo revisten en cierto modo, el armazón básico de sustención que es la literatura, combinadas en diferentes "grados" y formas.

De acuerdo a la intensidad con que los distintos componentes estéticos y sus formas de expresión intervienen en el proceso cultural nacen estos "géneros" literarios populares, que tienen notables diferencias con los géneros académicos. Sin embargo, es de anotar que en esta esfera también se cumple un proceso diferenciado, el proceso parcial de generación y forma de la obra, y el proceso totalizador de la obra que la presenta "acabada" y para el conocimiento del sector restante de su esfera de movimiento. (En este sentido el arte popular se define por su carácter social y por su contenido y forma, y no como se ha pretendido por uno de estos aspectos formales solamente).

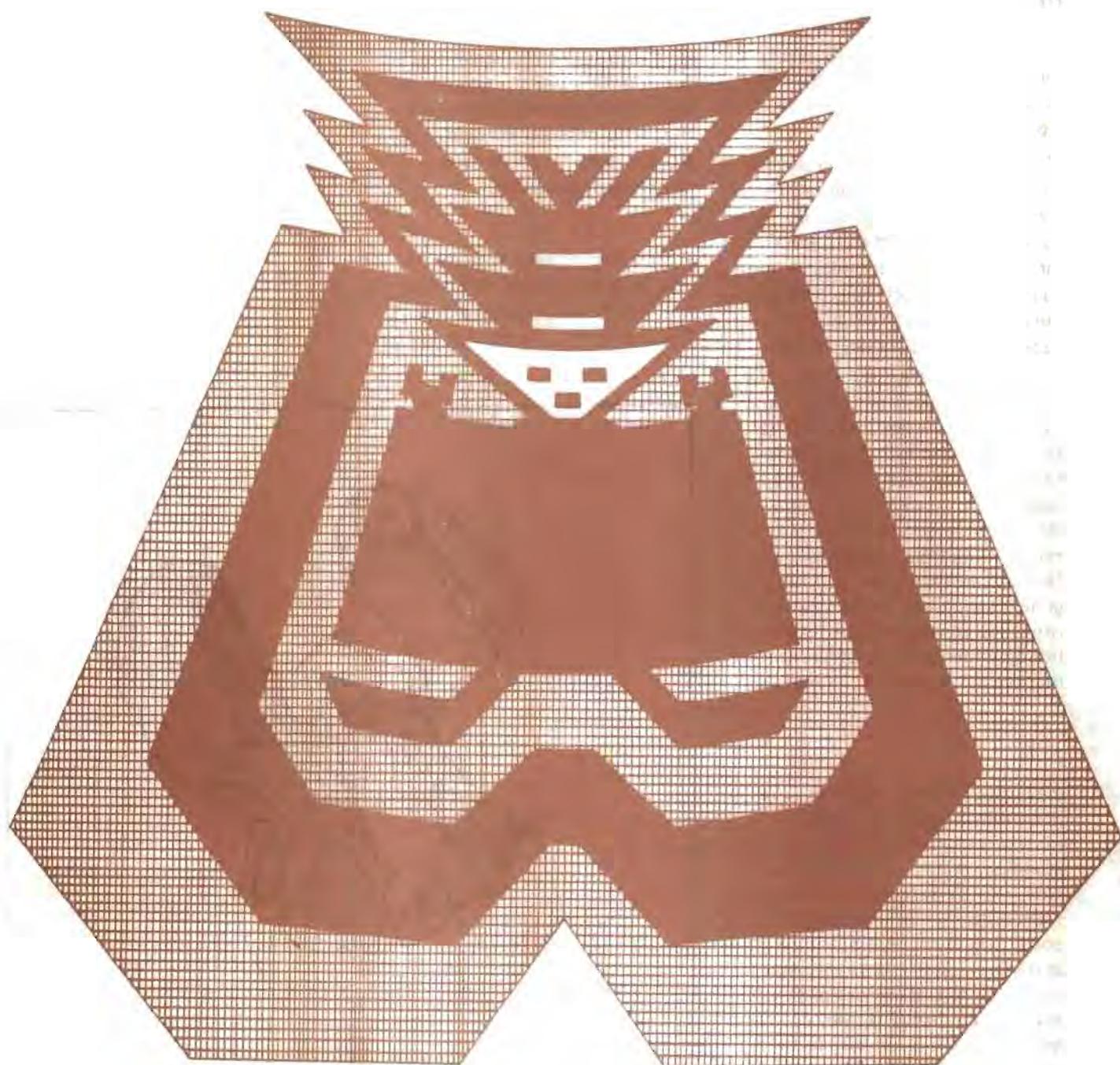
Como hemos venido exponiendo, el arte popular sería el resultado de un proceso artesanal "sui géneris", particular para

cada una de las manifestaciones estéticas del pueblo. Estas manifestaciones tienen un remoto origen que se pierde en los tiempos antiguos. Además la categoría de "popular" es histórica, es decir aparece en un momento determinado de la historia e igualmente ha de desaparecer, con la extinción de la base social que lo originó. Vemos en este planteamiento una ligazón entre lo estético y lo social; es decir seguimos sosteniendo que el criterio de que existe un arte popular, no es lógicamente antojadizo, sino bien fundamentado en el hecho de que se origina y desarrolla dentro de una clase social y que su variación formal al interior de esa clase se da a lo largo del proceso histórico obedeciendo a las leyes generales del desarrollo social.



EL AMORFINO PARTE INTEGRANTE DEL CANTAR POPULAR ECUATORIANO

MARCOS DURANGO



La España medioeval tenía como una forma de manifestación superestructural la fijación idiomática, un largo período —siglos 10 - 12—. Singularizada por las anónimas canciones de gesta, obra de humildes juglares, en la creación heroico-popular. En el siglo 13, aparece manifestación de poesía "cultas". El genio popular arde en anécdotas y modismos; la sátira de costumbres adquiere rango. En los siglos 14 y 15, frente a las formas "cultas" de la poesía y el relato, de los brillantes artificios de los cancioneros se desborda la musa popular que deja aflorar la vena satírica de sus coplas y el son heroico de sus romances. El medioevo español acusa profundos influjos de la musulmana, que le dio formas métricas como el zéjel, fundamentalmente a la poesía popular.

Los juglares, que cantaron en los siglos 12 y 13 cultivaron un género de burlesca poesía dramática —los juegos de escarnio—. El juglar de perfil truhanesco, encarna la lírica y sabiduría popular española. Utilizaban versos de muy variada medida, predominando los de catorce sílabas, divididos en dos hemistiquios y ordenados en "coplas", de proteica extensión, monorimas y asonantadas. Más tarde, empieza a prevalecer el metro de dieciséis sílabas (más cercano al yambo griego), que al escindirse en dos de ocho, originará el romance. El soplo de vida de la iberia ha venteado en los romances, en la creación juglaresca.

Este verso de ocho sílabas del romance presta a una mayor flexibilidad idiomática, mayor ductibilidad. El octasílabo, al igual que el decasílabo, permite la unidad dialéctica de la música y la literatura. En esta época tiene mayor importancia, dentro de esta unidad, la letra, por razones que son obvias.

Hay que notar que frente a la producción popular se producía otra de carácter "culto", conventual, artificioso, de influencia italiana y francesa, pero es casi desapercibida en el peso específico de su valor histórico, lírico por su falta de espontaneidad.

Casi con certeza el romance —que a



España llegó con influencia italiana— va a tener un nacimiento igual que la copla en su cronología. El coplero usa la copla que es asonante y con versos de arte menor, muy empleada en la época renacentista, utilizada por el chulo, el muchacho, el joven de los pueblos, de las plazas. El juglar empleó básicamente el romance —de allí que sea la producción poética de más larga trayectoria histórica en español—. Rompiendo los largos versos de 16 sílabas en dos de ocho, produjo una estrofa en que sólo rimaban los versos pares y con ello facilitaba el recitarlo y recordarlo para cantarlo mejor.

En esa forma llega a América con los conquistadores. Romances los cantos de cuna y las rondas de niños, en romance se recogió la historia y se transmitió los hechos anecdóticos y leyendas.

El juglar conjuntamente con el trovador, son los últimos "trashumantes del medievo, que al compás de sus instrumentos iban de pueblo en pueblo, de castillo en castillo, de mesón en mesón, listos a brindar sus habilidades a los fidalgos feudales" (1) en sus fiestas señoriales.

Y en tanto que en América, con anterioridad a la conquista española, los pueblos que la habitaban, a despecho de las mentiras colonialistas que han supuesto incapaces de toda actividad cultural, se generaba —paralelamente al resto del mundo "culto" (sic) de entonces— un tipo de actividad literaria, que como el conjunto supraestructural estaba "intimamente vinculada al proceso de producción y reproducción de la vida material de los hombres" (2). Así en los pueblos que integraban el Tawantinsuyo encontramos, en el estudio hecho por el boliviano Jesús Lara y citado en "Poesía Popular, Alcanes y apéndices" página 26 (3), la existencia de composiciones líricas como los "jailli", el "arawi", los "wawaiki", el "taki", etc. Nuestro investigador Hernán Rodríguez C. en LITERATURA ECUATORIANA (4), señala producciones líricas prehispánicas al "huacaylli", "huaylli", "wawaki", "arawi", "urpi", "aymoray", "huaino", "haili".

El 12 de Octubre de 1492, empieza la tragedia de nuestra América, con la llegada de Colón, los españoles y luego Inglaterra, Francia.... finalmente los Estados Unidos impondrán en forma brutal la dominación de "potencia fuerte" la que ha desarrollado mayormente las fuerzas productivas, sobre la más débil. Tragedia de la patria latinoamericana ha sido el colonialismo y el neocolonialismo.

Bueno es que hagamos unas reflexiones sobre la poesía quichua —dejando

por sentado que la hubo— y de buena calidad. El quichua es un idioma rico, expresivo, conciso, necesita de pocas palabras para llegar con el mensaje directamente al cerebro. Una palabra compuesta encierra riqueza de imagen incomparable. La ausencia de artículo, la cualidad aglutinante de la palabra permite decir conceptos que en español se necesita de mucho más. Por supuesto esto hace que el verso quichua dulce y armónico, su mensaje tan rico se vuelve casi intraducible a otros idiomas. El verso más aproximado es sin duda el yambo homérico. Los traductores han empleado para sus traducciones el octosílabo. (5)

Mercenarios profesionales que habían luchado contra los moros, aventureros sin escrúpulos, asesinos sacados de las cárceles, y más lumpen son los conquistadores de América. Estos ávidos truhanes junto con el hierro candente con el que marcaban los belfos de los pobladores de América trajeron también sus formas culturales (6), trajeron la copla y el romance. Revisando la literatura española en la fase de la Conquista en América, encontramos coplas, romance, prosa. Antes del siglo 17 la mayor producción realizada por los cronistas es prosa, la copla coexiste. En el siglo 17, época de mayor producción poética encontramos simbiosis de la copla y el romance.

De esta fase la primera copla que ha llegado a nosotros es la enviada por un tal soldado Saravia a la esposa del Gobernador de Panamá, su portador el conocido aventurero-analfabeto-ávido-de-gloria: Almagro.

*“Pues, señor Gobernador
mírelo bien por entero;
que allá va el recogedor
y aquí queda el carnicero” (7)*

Esta copla es un octosílabo, con rima consonante, simple y franca, realizada por un europeo, del pueblo, conquistador, se ciñe a los cánones imperantes en la metrópoli.

Ese momento en América se producía una situación objetiva: La cultura, que desde la desaparición de la comunidad primi-



tiva de los hombres había dejado de ser unívoca, se polarizaba más en dos sentidos: la dominante-oficial-española que se legalizaba en y para la dependencia; y, la dominada-poblular.

La copla, que se implanta en América a partir del siglo 15, legaliza y es una de las expresiones de la dependencia de este continente a España, está generada con base a los "modelos y valores" extranjeros dados por la necesidad de la expansión económica de España a partir de su fase feudal superior (conocida como Alta Edad Media).

Carlos Marx y Federico Engels dicen al respecto: "Las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época; o, dicho en otros términos, la clase que ejerce el poder material dominante en la sociedad es, al mismo tiempo, su poder espiritual. La clase que tiene a su disposición los medios para la producción material y dispone con ellos, al mismo tiempo, de los medios para la producción espiritual, lo que hace que se le sometan al propio tiempo, por término medio, las ideas de quienes carecen de los medios necesarios para producir espiritualmente." (8)

Al terminar la Conquista del Continente Americano el cantar tendrá dos sentidos: uno dominante, dado por la copla y el romance; el otro, la producción poética del pueblo, será el dominado.

De 1532 hasta la muerte del "último Inka Túpac Amaru en 1572" en la cual España "inicia el descoyuntamiento de toda la estructura económica y social en el Perú, cortando los canales de riqueza forjados a lo largo de milenios, destruyen la familia andina y derivando todo el proceso económico en beneficio de su país de origen" (9) es la fase de la conquista y la implantación de todos sus modelos colonizantes, los mismos que reproducirán y recrearán el colonialismo español, durará hasta cuando caemos en neocolonialismo posteriores.

La dinámica de la organización social que condiciona al individuo de acuerdo a su poder económico, le asciende o desciende en



ella. Al igual que los aventureros que se hicieron ricos con la conquista, otros no alcanzaron dicho propósito y descendieron los peldaños sociales, paralelamente la violación a nuestras mujeres indígenas pobló el campo ecuatoriano de dos nuevos seres: el "choio", en la sierra; y, el "montuvio", en la costa.

Es imposible juzgar una etnia, en virtud de tal, como clase social si no nos atemos a la posición que ocupan los individuos respecto a los medios e instrumentos de la producción y a la producción social de los bienes. Entonces, como durante la Colonia somos un país agrícola, para entender la estructura clasista imperante debemos atendernos a cuál era la relación de los individuos frente al medio de producción fundamental: la tierra. En lógica consecuencia encontraremos dos clases fundamentales y antagónicas: el propietario de la tierra - terrateniente; y, su contrario: "los campesinos representados por mitayos de labranza y pastoreo, peones y conciertos" (10).

La cultura dominante la poseen, durante la Colonia, los mismos dueños de los obrajes, batanes, mitas, encomiendas, etc., la cultura dominada es propiedad de quien fue conquistado: el indio. El terrateniente, tanto serrano como costeño, colindará en su cultura con todos los patrones de pensamiento que da la metrópoli, más aun cuando sus hijos se educan en Europa y traen de regreso todo ese bagaje extranjerizante en tanto su supeditación externa. El pueblo mantiene su cultura nacional, pero va a producirse la interacción de los dominantes en lo dominado, en cuanto la cultura de la metrópoli introduce, directa o indirectamente, sus modelos.

Al margen de las dos clases antagónicas genérase un sector medio, el mismo que por su dicotómica condición de clase, por su más fácil posibilidad de acercamiento a los modelos culturales de la clase dominante, pasan a ser los mejores receptores de la colonización cultural. Ahora que estos mejores receptores de la forma cultural extraña, la copla para el caso, sean el "cholo" y el "montuvio" en el agro ecuatoriano, como sostienen todos los tratadistas de la poesía popular en el Ecuador, es totalmente diferente a la llamada "Poesía Popular Ecuatoriana" (Justino Cornejo, Darío Guevara, etc.) o "Cantares del Pueblo Ecuatoriano" (Juan León Mera) sea recibida primeramente por capas medias de la población, de la ciudad como del campo, que han sido —como ya dije con antelación— los más asequi-

bles a todo tipo de colonización cultural; y que posteriormente se haya marginado a SECTORES del proletariado de la ciudad y del campo.

Luego de haber sido recogida esta forma cultural por los sectores medios y bajos de la población (hago exclusión del indígena NO POR CONCEPCIONES RACISTAS —que no las padezco— sino por cuanto no hay registro de este tipo de producción literario-popular entre los indígenas de la sierra, costa y oriente) se institucionaliza esta forma cultural dependiente, conjuntamente con un instrumento: la guitarra mora que, igual que en España, generará el soporte musical de la copla. Es en el momento de su institucionalización cuando, rompiendo el modelo octasílabo, conserva el cuarteto. En las coplas “predomina la asonancia, aunque el poeta no se anda con escrúpulos, que no conoce de técnica; y asonantes y consonantes, agudos y llanos se revuelven como chicos en asueto, sin respeto ninguno a los cánones, con tal que salga ‘er sentio’.” (11).

La transposición de este modelo cultural extranjero, que en origen es alienante, lleva en sí como producto que es, la ley dialéctica del desarrollo, la fuente en la que se nutre es la vida, son los problemas de la existencia humana. En ella la sabiduría popular se crea y se recrea constantemente y “permite perspectivas infinitas para la más plena manifestación y realización de las dotes creadoras de las grandes masas” (12).

Su origen es popular y anónimo. Popular por cuanto el pueblo lo hace su patrimonio; anónimo no por carecer de autor, sino por que el nombre de éste se diluye, se pierde en el pueblo.

La poesía popular ecuatoriana pertenece a la categoría de lo particular, ya que en su totalidad corresponde a un grupo más extenso, más general, que es el de la poesía popular de todos los países americanos a los cuales España nos impuso su modelo cultural. Así, vista la situación, no debe haber ningún tipo de asombro por similitud, igualdad o parecido con coplas de Chile, Ar-



gentina, Perú, etc. o de los sectores que tienen origen hispánico en los actuales Estados Unidos de Norteamérica.

La poesía popular ecuatoriana tiene su forma singular de manifestarse en cada región, provincia o sector de nuestro territorio. Lo único que cambia es el nombre que adopta y las variables lógicas dadas por el sector en el cual se desarrolla.

En la Provincia de Bolívar adopta, por ejemplo, el nombre de Carnaval. Qué persona que gusta del carnaval en dicha provincia no ha cantado desde pequeño:

*Mi garganta no es palo
ni hechura de carpintero:
si quieren que siga cantando,
dénme un trago primero.*

Paulo de Carvalho Neto, en su libro Estudios del Folklore, cita las siguientes coplas:

1.- *Domingo de Ramos, en Lican*

*Yo sembré la hirbabuena (pág. 29)
donde el agua no corría
y entregué mi corazón
a una que no merecía.*

2.- *Fiesta de San Juan, en González Suárez*

*De esta calle para arriba (pág. 120)
me han jurado matar;
quién será ese valeroso
que me deje confesar.*

*La cinta para sar cinta
no ha de ser de dos colores,
la mujer para casada
no ha de amar dos corazones.*

3.- *Fiesta de la Mama Negra, Latacunga*

(igual que copla del Carnaval de



*Guaranda, salvo en):
si quieres oirme más (pág. 141)
dame una copa primero.*

*Calla burro que no sabes (pág. 157)
lo que te voy a montar
la silla está en la puerta
los frenos voy a buscar.*

*En la página 159
igual que:
De esta calle para arriba.....
varía en:
que se vaya a confesar.*

*Al pasar por tu casa (pág. 163)
me tiraste un limón
las pepitas se me fueron a los ojos
y el zumo al corazón.*

*Las jovencitas de este tiempo
son como el palo podrido
que apenas tienen quince años
ya están pidiendo marido*

Una mayor información sobre esta constante puede obtenerse revisando la bibliografía adjunta.

El nombre que este cantar adopta en el sector montuvio ("podríamos decir que la zona montuvia es aquella regada por los largos ríos litorales y sus inextricables afluentes. Se incluyen en ellas las zonas montañosas de transición y se excluyen los terrenos áridos de la rivera del mar y de los pequeños desiertos interiores, arcillosos o arenosos, por lo común ubicados en las proximidades de los esteros salados" (De la Cuadra, José; EL MONTUVIO ECUATORIANO, Ed. Instituto de Investigaciones Económicas. U. Central, Quito, Ecuador. 1937, pág. 1), conjuntamente con sus lógicas variables y nuevos aportes constituyen el AMORFINO.

Nota: Los amorfinos que se publican a continuación son parte del trabajo de investigación sobre este quehacer, en los cantones Milagro, Naran-



jito y Yaguachi de la Provincia del Guayas.

Los amorfinos que llevan un asterisco son los de mayor difusión.

Amorfino no seas tonto,
aprende a tener vergüenza:
el que te quiso, te quiso,
y el que nó, no le hagas fuerza.

Si canto el amorfino,
no lo hago por afición:
le canto porque soy montuvio
y lo llevo en mi corazón.

Arriba mi amorfino,
le dedico a mi primo
que si fuera bueno:
mataría al gallo fino.

El verso del amorfino,
se acomoda como quiera:
para mí la cola es pecho
y el espinazo cadera.

El hombre en el valor
es como el amorfino:
está en cualquier camino
haciendo de cantor.

Amorfino de lucero:
amor de majadero.
Amorfino de reflejo:
amor de pendejo.

¡Qué viva mi amorfino!
que canto con mucho amor,
porque es una joya linda,
folklor de mi Ecuador.

Si este amorfino se perdiese,
No es de conde, ni de rey,
sino inspiración mía
para quien quiera aprender.

Yo no soy de por aquí:
Yo soy de Cabito de Hacha:
yo no vengo por las viejas,
sino por las muchachas.

Yo no soy de por aquí:
Yo soy de Santa Lucía;
la cara que me ven hoy,
no me la ven todos los días.

Ayer pasé por tu casa,
me tiraste un limón;
el limón cayó en el suelo,
y el zumo en mi corazón.

Ayer pasé por tu casa,
me tiraste un limón
si no corro tan ligero,
me manchas el patalón.

En el patio de mi casa,
se ha formado una laguna:
donde lloran los casados,

sin esperanza ninguna.

En el patio de mi casa,
hay una mata de cacao;
donde mi suegra espera,
todos los días al "arropao"

En el patio de mi casa,
tengo una mata de cereza:
cada rama es un abrazo.
Y cada cereza un beso.

De mi casa abajito,
me pegué un resbalón:
ni siquiera me dijiste
¡levántate! Corazón.

Cuando paso por tu casa,
compro pan y voy comiendo,
para que no diga tu mamá.
Que de hambre me estoy muriendo.

Cuando pase por tu casa,
te he de pegar un silbido:
si tu mamá te pregunta,
dile que es un pajarito.

De esta casa no me voy,
hasta no comer gallina:
en mi casa no las como,
porque todas son finas.

Que bonita casa nueva,
en ajena posesión:
la niña que está adentro,
es la dueña de mi corazón.

Quisiera, pero no puedo,
hacer una casa en el aire,
para vivir en el mundo
y no pensionar a nadie.

Las ventanas a la calle,
son cosa peligrosas;
al menos por los padres
que tienen hijas hermosas.

Al subir tus escaleras,
se me quebró un escalón,
¡lástima que ya me muero,
carita de tentación.

¡Maldita la casa vieja!
que no tiene cucarachas,
para engañar a la vieja,
y llevarme a las muchachas.

Anoche me fuí por verte,
por encima del tejado,
salió tu mamá y me dijo:
por la puerta ¡desgraciado!

Ayer pase por tu casa,

te vi pelando un gallo;
solita te lo comiste,
con tus dientes de caballo.

Ayer pasaba por tu casa,
estabas comiendo gallo;
los dientes re resonaban,
como frenos de caballo

Ayer pasé por tu casa,
con esta mi mala traza:
seguiré pasando
hasta que te caiga en gracia.

Ayer me fuí a tu casa,
tu te estabas bañando;
lo que yo te quería ver,
tu te estabas enjabonando.

Cuando me fuí de la casa,
de nadie me despedí;
sólo de una hojita verde
que cayó sobre mí.

Ayer te fuí a ver,
atrás del gallinero
y un gallo majadero,
me cagó en el sombrero.

Alla arriba, en ese cerro
hay un palo colorado;
donde yo pongo mi sombrero
cuando estoy enamorado.

Alla arriba, en ese cerro,
tengo un pozo de agua clara
donde se baña mi negra
con vino y agua rosada.

Allá arriba, en ese cerro,
hay una mata de algodón;
donde pasan las serranas,
sacudiéndose el follón.

Allá arriba, en ese cerro,
hay una mata de lentejas
donde pasan las serranas
sacudiéndose las orejas.

Allá arriba, en ese cerro,
tengo una mata de corroso;
donde canta mi persona,
no canta ningún mocoso.

Allá arriba en ese cerro,
hay una mata de algarrobo
donde yo amarro mi caballo,
y a tu ñaña me la robo.

Allá arriba, en ese cerro,
vive un puerco jabalí
con la cara para-atras
sinvergüenza como tí.

Allá arriba, en ese cerro,
hay una puerca preñada;
cada vez que subo y bajo,
se parece a mi cuñada.

Allá arriba, en ese cerro,
tengo una cajita de oro
donde guardo mis suspiros
y las lágrimas que lloro.

Las mujeres de este tiempo,
son como el limón podrido:
apenas tienen quince años,
ya piensan en enamorado.

Las muchachas de este tiempo,
son como la naranjilla:
No se conforman con uno,
sino con toda la pandilla.

Las muchachas de este tiempo,
son como la vaca mansa:
apenas tienen quince años
ya andan con tremenda panza

Las muchachas de este tiempo,
son como la garrapata:
se prenden a los hombres
sólo por sacarles la plata

Las muchachas de este tiempo,
son como el pan en la mesa:
cara al uno, cara al otro
¡qué cara tan sinvergüenza!

Las muchachas de este tiempo,
se visten de colorado,
no saben cocinar
y ya tienen enamorado.

Los muchachos de este tiempo,
se visten de amarillo,
se meten la mano al bolsillo
y no tienen ni para un cigarrillo.

Los muchachos de este tiempo,
se visten de casimir,
se llevan a las muchachas
y no tienen donde dormir.

Los jóvenes de este tiempo,
son de pura fantasía,
meten la mano al bolsillo
y la sacan siempre vacía.

Los jóvenes de este tiempo
se parecen a la paja seca,
apenas dan para el arroz
y no dan para la manteca.

Los jóvenes de este tiempo,
son como la piña madura,
cuando se les pide doriales
les dá frío de calentura.

Las muchachas de por aquí,
no se dejan dar un beso;
en cambio las de por allá
hasta estiran el pescuezo.

Los jovencitos de hoy en día,
tan buenos y tan sencillos,
por ahí donde los ven
no tienen ni calzoncillos.

Los jóvenes de mi pueblo
ya quieren ser casados,
sólo para comer
ricos cuyes asados.

El sacristán de la parroquia,
toca a juicio la campana
para que se acabe la pelea
de mi mujer y mi hermana.

San Pedro tenía una novia,
San Pablo se la quitó;
si así fueron los santos
¿Por qué no he de serlo yo?

Yo estaba subiendo al cielo,
San Pedro me dijo: ¡abajo!
salió Jesucristo y dijo:
deja que pase ¡carajo!

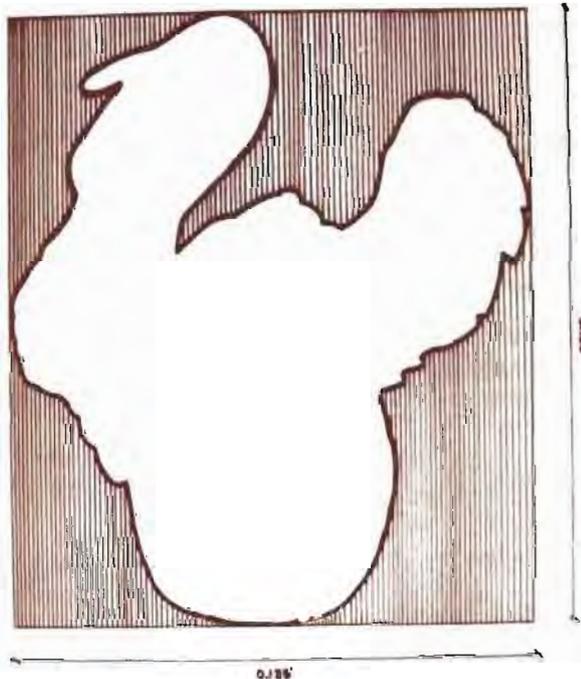
Por ahí viene Jesucristo
brincando por las paredes;
Jesucristo por los hombres
y el diablo por las mujeres.

A Adán le hizo Dios,
a su gusto y semejanza,
como Adán andaba triste
le dió a Eva sin tardanza.

Por esta calle me voy,
por la otra me doy vuelta;
la muchacha que me quiere
que me tenga la puerta abierta.

Esta calle, para arriba,
voy a mandar a empedrar,
para que pase tu suegra
vestida de militar.

No me vengas con saltos y brincos,
que estaban en plano parejo,
el que ha sido moro viejo
no puede ser buen cristiano.



Durante el trabajo de investigación y recopilación, así como en la ejecución de este informe preliminar, encontré un grupo de personas e instituciones que me brindaron todo su apoyo. A todos ellos mi agradecimiento. Sin embargo merece mi mayor gratitud el Licenciado Antonio Muñiz Plusa, Director de la Extensión Universitaria de Milagro, gracias a quien este trabajo puede ser publicado.

Igualmente hago extensibles mis agradecimientos a los alumnos de los Cursos y Quintos cursos (79 - 80) del Colegio José María Velasco Ibarra que, como parte de la Cátedra de Métodos y Técnicas de la Investigación Científica, recogieron -en sus fuentes- los amorfinos; y, el Licenciado Víctor Hugo Maridueña, Rector del Colegio.

El Partido Comunista del Ecuador está incluido en mis agradecimientos, ya que fue en un Acto del Partido en el agro montuvío donde por primera vez escuché cantar amorfinos y también porque, desde siempre, el Partido es la vanguardia en la reivindicación de la cultura dominada. Y a su Secretario del Comité de Zona, Milagro-Naranjito-Yaguachi, Dr. Freddy Almeida Uruga, por todo el aporte brindado en largas conversaciones sobre la literatura en sus formas dominantes y dominada.

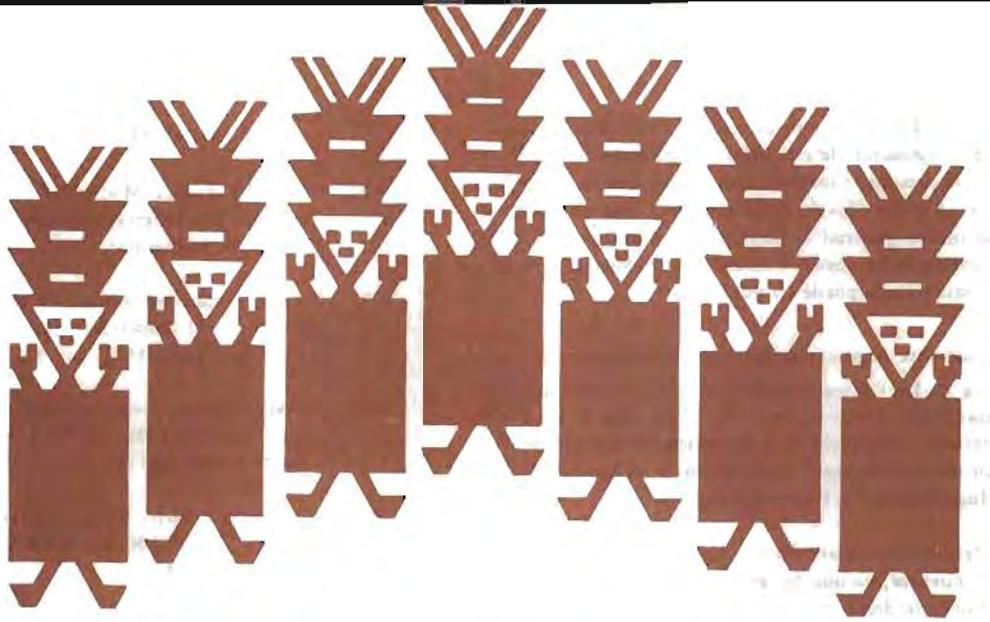
He dejado para el final dos personas: Lenin Ortiz y Pedro Silva, Lenin me guió a este menester, presionándome en diversas formas para que estudie científicamente la historia.

Sin Pedro Silva la clasificación de más de 11.500 fichas, que han generado algo más de 2.500 amorfinos, hubiera sido imposible. En consecuencia la segunda parte de este informe preliminar es un trabajo conjunto.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- (1) CHAVES Franco Modesto, Crónicas del Guayaquil Antiguo, Ed. Talleres Municipales, Guayaquil, Ecuador, 1930, páginas 631.
- (2) PERUS, Françoise, Literatura y Sociedad en América Latina. El modernismo, Ed. Casa de la Américas, La Habana, Cuba, 1976, pág. 13
- (3) Poesía Popular, Alcances y Apéndice Índice, Biblioteca Ecuatoriana Mínima Ed. J. M. Cajica Jr., Puebla México, 1960, pág. 26.
- (4) Rodríguez Castelo, Herman, Literatura Ecuatoriana, Clásicos Ariel N. 100, Ed. Ariel, Guayaquil, Ecuador, s. f., pág. 23 - 24.
- (5) Estas son las conclusiones a las que ha llegado el doctor en Literatura, Freddy Almeida U. Su obra "Interpretación Dialéctica de la Crítica Literaria" permanece aún inédita. Su aporte y la corrección de este trabajo es fundamental.
- (6) Esta cita constituye un error al tipiar la matriz.
- (7) Guevara, Darío, Presencia del Ecuador en sus Cantares. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, Ecuador. pág. 19.
- (8) Marx-Engels, La Ideología Alemana, Ed. de Cultura Popular, México D. F. México, Segunda Edición, 1974, pág. 50.
- (9) Lumbreras, Guillermo, Los Orígenes de la Civilización en el Perú, Ed. Milla Batres, Lima, Perú, 1974, pág. 213.
- (10) González S., Víctor, Crítica a las concepciones de razas y clases sociales en la Colonia, según los historiadores nacionales. Ed. CEE, Guayaquil, Ecuador, 1978, pág. 63.
- (11) Oganov, Grigori, Valores Culturales: verdaderos y ficticios, Ed. Nóvosti, Moscú, URSS, 1979, pág. 8.





LOS

PROVERBIOS Y LOS DICHOS

POPULARES



A. GRETMAS

En la lengua hablada los proverbios y los dichos populares se distinguen claramente del conjunto de la cadena hablada por el cambio de entonación: se tiene la impresión de que el locutor abandona voluntariamente su voz y toma otra para proferir un segmento del habla que no le pertenece realmente y que no hace más que citar. Los fonéticos deben precisar en qué consiste exactamente este cambio de tono. Siguiendo la percepción se puede pretender que un proverbio o un dicho aparecen como elementos de un *código particular*, intercalados en el interior de mensajes intercambiados.

Si se considera a los proverbios y dichos como elementos de un código particular, se puede admitir que, escogidos dentro de los límites de una lengua y de un período histórico dados, éstos constituyen *series finitas*. Entonces, su estudio, concebido como la descripción de un *sistema de significación cerrado*, es posible. Bastará considerarlos a todos como significantes y postular para éstos un significado global: *La descripción esquemática y estructural del plano del significante explicará las configuraciones de su significado*.

Además, si la interrogación sobre los caracteres formales de los proverbios y dichos, se revela fecunda, dará ya las primeras indicaciones sobre la significación formal de este código particular con la ayuda del cual se expresa, como se dice generalmente, toda la "sabiduría de los pueblos". Esbozaremos aquí una investigación de tales caracteres formales.

Los segmentos de la cadena sintagmática, elementos de este código, pueden ser clasificados según las *dimensiones* de las unidades sintácticas en cuyo interior se realizan:

- a.- Las dimensiones de la *frase*:
Tanto va el cántaro a la fuente que deja el asa o la frente.

Quien se mete a redentor, muere crucificado.

- b.- Las dimensiones de la *proposición*:
Cria cuervos, te sacarán los ojos.
 c.- Las dimensiones de la *proposición sin verbo*:
A la vejez, viruelas.

Pero otra distinción nos parece importante: es la separación de todos los elementos semiológicos en elementos *connotados* o *no*. Connotación es para nosotros la transferencia del significado de un lugar semántico (aquel en que se situaría de acuerdo al significante) a otro.

Los proverbios son elementos connotados. En el caso de:

A la vejez, viruelas

El significado no se sitúa al nivel de la significación de *vejez* o de *viruelas*; el sentido del proverbio se encuentra ahí donde se desarrollan consideraciones sobre lo que se comienza a hacer a la vejez.

Los dichos populares son, por el contrario, elementos no connotados. No hay necesidad de buscar la significación de:
Cosa prometida, cosa debida
 fuera de la intencionalidad lineal en que se encuentra.

Los proverbios y dichos populares se distinguen a menudo, desde el punto de vista formal, por el carácter arcaico de su construcción gramatical.

a.- ausencia de artículo:

Mala hierba nunca muere.

b.- ausencia de antecedente:

*Del agua vertida, no toda cogida.
Quien a hierro mata, a hierro muere.*

c.- Inobservancia del orden convencional de las palabras:

Herradura que chapalea, clavo le falta.

d.- ciertos caracteres lexicales obsoletos que permiten igualmente poner fecha al proverbio o dicho popular:

La misma jeringa con otro bitoque.

Vistos superficialmente, los rasgos obsoletos de los proverbios reenvían a la época de su formación. Un estudio histórico más profundo mostraría probablemente que *la forma arcaica les es necesaria*, ya que constituye uno de sus rasgos distintivos intrínsecos.

Según su estatuto verbal y por la presencia de modos y tiempos utilizados, los

proverbios y dichos populares pueden estar:

a.- en el presente del indicativo:

Más vale pájaro en mano que ciento volando.

La caridad comienza por casa.

b.- en el imperativo:

No dejes para mañana lo que puedes hacer hoy.

Dale fuma y échate a la cama.

c.- el imperativo tematizado en el presente reúne dos posibilidades:

Ande yo caliente y riase la gente.

La estructura rítmica binaria de los proverbios y dichos populares aparece como un rasgo formal distintivo más general que las dimensiones de las unidades sintácticas en cuyo interior aquellos se realizan. Es entonces al nivel de *las frases de modulación* que hay que buscar los elementos de explicación de su estatuto original.

a.- oposición de dos proposiciones:

Se cuenta el milagro/ pero no el santo.

b.- oposición de dos proposiciones sin verbo:

*Muerte deseada/ vida comprada.
A espaldas vueltas/ memorias muertas.*

c.- oposición de dos grupos de palabras dentro de la proposición:

Dádiva de ruin a su dueño se parece.

La estructura rítmica binaria está a menudo reforzada por la utilización de oposiciones en el plano lexical, cuya intención parece evidente.

a.- repetición de palabras:

*Tanto me das, tanto te doy.
Quien a cuchillo mata, a cuchillo muere.*

b.- la presencia sintagmática de parejas de oposición de palabras:

A dios rogando y con el mazo dando.

Estas indicaciones no tienen la intención de agotar la descripción de los caracteres formales de los proverbios y dichos populares. Se puede ver, sin embargo, que son lo suficientemente características y permiten, desde ya, formular algunas observaciones provisionales sobre la significación de la forma proverbial y del dicho popular.

La formulación obsoleta de los proverbios y dichos intercalados en la cadena del discurso actual los reenvía, parece, a un pasado no determinado, les confiere una especie de autoridad que viene de la "sabiduría de los antiguos". El carácter arcaico de los proverbios constituye por tanto una "puerta fuera de la temporalidad" de las significaciones que éstos contienen; es un procedimiento comparable al "érase una vez" de los cuentos y leyendas, destinado a situar en el tiempo de los "dioses y los héroes" las verdades reveladas en el relato.

La utilización del presente y de los modos indicativo o imperativo hace resaltar aun más el lugar insólito del proverbio y del dicho en el discurso. El presente empleado aquí se convierte en un tiempo a-histórico por excelencia que ayuda a enunciar, bajo la forma de simples constataciones, ciertas *verdades eternas*. El imperativo a su vez, al instituir una reglamentación extra-temporal, asegura la permanencia de un *orden moral* sin variaciones.

No podemos emitir, en el estado actual de la investigación sobre las frases de modulación, sino algunas hipótesis que conciernan la significación de las estructuras binarias. Es interesante, sin embargo, observar que bajo la forma binaria de la modulación pregunta v.s. respuesta, la frase se presenta como *una estructura a la vez clara y cerrada*. Hay que esperar el resultado de las investigaciones sobre la oposición entre las estructuras binarias que caracterizan a la es-

critura clásica y los ritmos ternarios de los románticos, antes de poder considerarlas como los significantes (en nuestros sistemas simbólicos, nuestras representaciones o aspiraciones) de un mundo acabado, equilibrado y en reposo.

El comportamiento "estilístico" de los elementos lexicales constitutivos de los proverbios y dichos populares se deja interpretar más fácilmente.

La *repetición* del mismo elemento lexical en las dos partes de la estructura del proverbio o del dicho popular como en:
Quien a cuchillo mata, a cuchillo muere.

Permite que se establezcan correlaciones entre entre las dos secuencias así articuladas: este emparentamiento de las cosas y de los comportamientos que se asemejan tiende hacia la constitución de grandes clases de correlaciones y contribuye en forma notoria a la *puesta en orden* del mundo moral que pretende regentar a una sociedad.

La realización en el plano sintagmático de parejas de oposición que son sistemáticas por definición, tal como en:

Después del temporal viene la calma.

Nos permite servirnos del único procedimiento no sintáctico accesible —la sucesión— a fin de poner en evidencia las relaciones de causalidad, de determinación, de dependencia, haciéndolas participar de la "naturaleza de las cosas" ya que pertenecen al sistema y no al comportamiento individual.

El estudio de las correlaciones y de las parejas de nuevas oposiciones que puedan superponerse las unas a las otras permite establecer el tematismo y la estructura del sistema de significaciones cerrado, que constituye el conjunto de proverbios y dichos populares de una comunidad lingüística de una época dada.

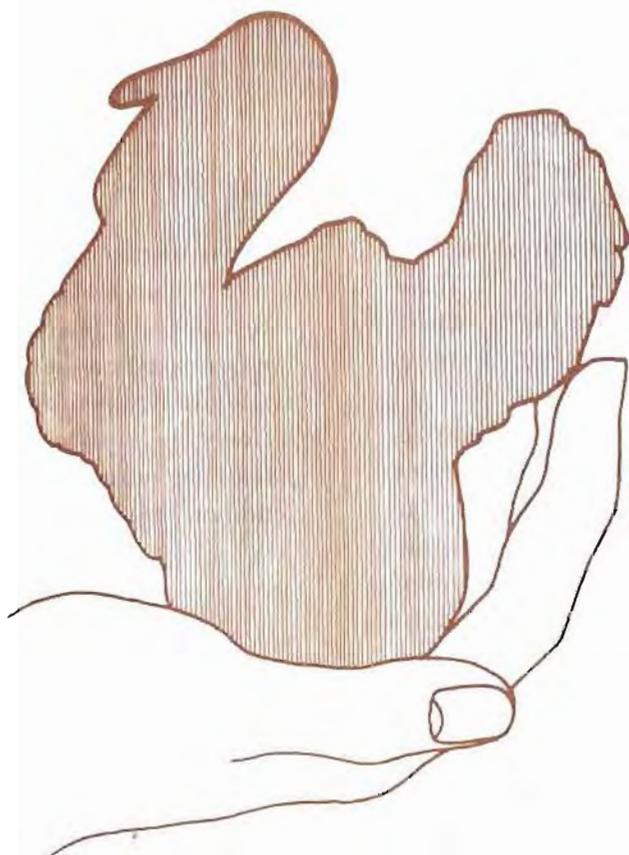
Las explicaciones que preceden están destinadas a postular la existencia de un dominio semántico independiente, afirmando el estatuto formal autónomo de los elementos semiológicos que se llaman proverbios o dichos populares.

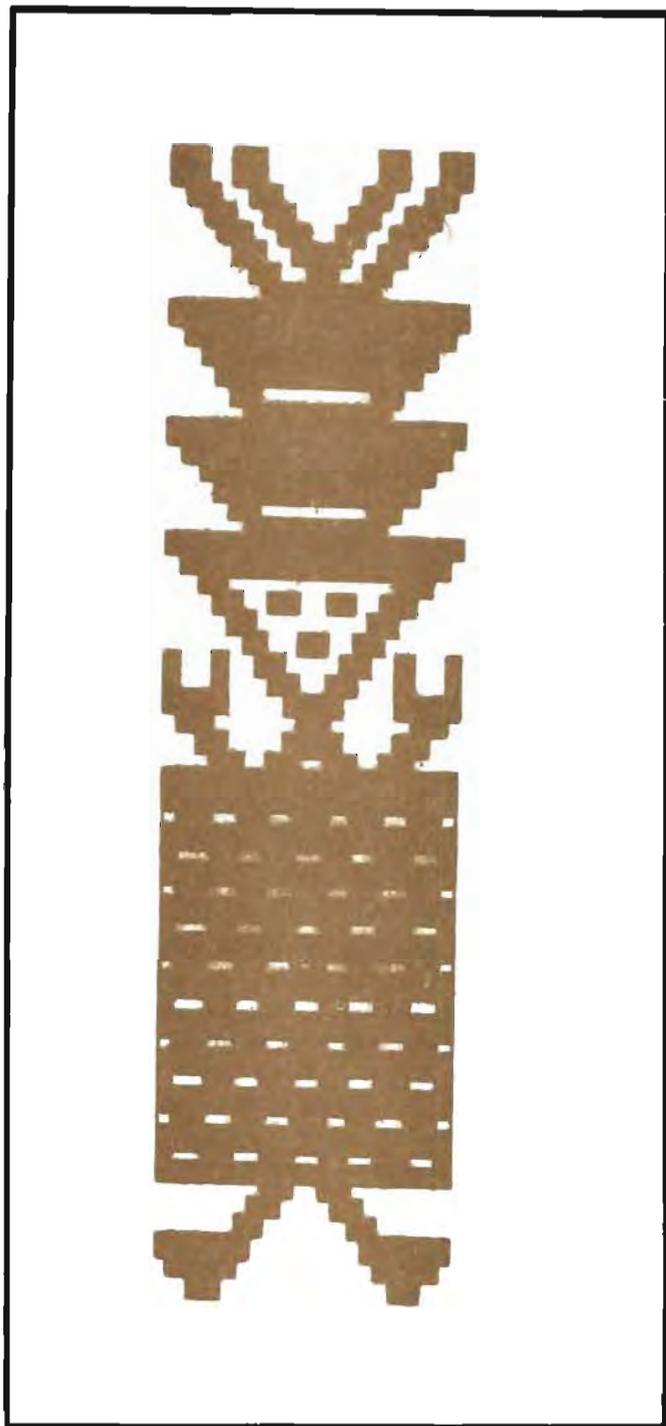
Esta descripción sistemática de proverbios y dichos populares podría proponer algunos elementos de explicación de los problemas de estilística y contribuir, con el inventario exhaustivo de las correlaciones y de las parejas de oposición encontradas en los proverbios, al estudio de los otros simbolismos: mitos, sueños, y folklore.

(TRADUCCION DE RAMIRO RIVAS.)

1942 - 1978

EX-COORDINADOR DEL TALLER DE
LITERATURA POPULAR DEL IADAP
LOS EJEMPLOS DE PROVERBIOS Y DICHS
POPULARES SON DEL TRADUCTOR.





ACERCA DE LA MUSICA POPULAR

TRADICIONAL ECUATORIANA

PATRICIO SANDOVAL



Históricamente los diferentes conceptos de cultura se han desarrollado contemplando en su definición la producción material y espiritual del hombre. R. Linton considera estas dos fuentes como la cultura manifiesta, encubierta, respectivamente. Gramsci enfoca el criterio de la cultura a la luz de la filosofía de la praxis y expone que la dialéctica como método para **conocer y analizar la cultura le confiere un sentido de universalidad y a la vez de particularidad**.....“por otro lado permite recobrar el sentido dinámico que es inherente a la cultura” (1)

Este criterio de descubrir el sentido dinámico de la cultura se ve más clarificado en el concepto de Chesnokov que dice: “la cultura no se identifica con la sociedad, sino, que se la considera un producto de la actividad por ésta realizada” (2). Esta producción colectiva de la sociedad florece en toda actividad y función de sus miembros.

Así podemos entonces comprender que la cultura existe en la más mínima agrupación social que funcione con sus propias instituciones y principios de organización. El concepto de cultura cubre todas aquellas manifestaciones materiales y no materiales que son producto del desarrollo dinámico de una sociedad.

Definiendo la cultura popular a partir del concepto del pueblo, como la gran mayoría de la sociedad, tomamos la apreciación de J. Ron que considera al pueblo como sujeto y objeto de su propia actividad conscientemente asumida, como producto de su propia cultura. (3) De ella para conseguir su plena libertad, su realización como colectividad, “para transformarse a si mismo y transformar con él al mundo” (4).

La tradición oral y la tradición escrita, son fuentes que alimentan a la cultura popular; con mayor incidencia la tradición oral, pues muchas formas culturales sistematizadas en un lenguaje escrito determinado se tradicionalizan y se transmiten oralmente al hacer el pueblo suyas estas manifestaciones.

CONCEPTO

Entendemos la música como un lenguaje, una forma de expresión social común en todos los pueblos. El hombre al intervenir en la producción y perfeccionamiento de los sonidos, durante su experiencia auditiva frente a la naturaleza, expresa su realidad. Como lenguaje es un medio de comunicación con carácter susceptible de perfeccionamiento.

De acuerdo a sus propios condicionantes históricos,

socio-económicos, geográficos, etnográficos, cada cultura ha alcanzado diferentes niveles en el conocimiento musical. Indices de estas diferenciaciones encontramos en el desarrollo del repertorio orgánico, en las características y riqueza del patrimonio melódico y en la funcionalidad y vinculación de la música con el entorno social.

Identificamos como música popular tradicional ecuatoriana a las formas culturales artístico - musicales propias y reales del pueblo, que se han ido consolidando desde las raíces de la historia hasta adquirir el carácter de patrimoniales, vinculadas a las tradiciones que son nativas del lugar geográfico, creadas y/o recreadas colectivamente, sometidas a un proceso constante de decantación y que el grupo social al identificarse con ella permanece en su conciencia y como tal es susceptible de tradicionalidad.

ASPECTO HISTORICO

En los pueblos donde el trabajo y el beneficio tenían carácter colectivo se observa que la música "se hallaba adherida a ritos mágicos, medicinales, propiciadores o de agradecimiento por una buena cosecha, para acompañar a los guerreros a sus batallas, en ritos religiosos o palaciegos, entierros y velorios (5). La música vinculada a las distintas circuntan-

cias de la vida humana, fortalecía las relaciones sociales como permiten reconocer las crónicas y códices que se refieren a los pueblos prehispánicos.

En nuestros pueblos sometidos al coloniaje español, el sistema de dominación dividió en distintos niveles la población diferenciándose fundamentalmente uno urbano que estuvo "en contacto con los medios de divulgación más externos". (6), en el que se encontraban posibilidades para conocer técnicamente la música, lo que permitió una producción artística con influencia europea occidental; y otro rural "donde el aislamiento contribuyó a mantener vivos muchos elementos culturales antecedentes casi sin variación" (7)

El proceso histórico de nuestro país nos muestra que el mestizaje, principalmente entre lo aborígen y lo hispánico, ha dado lugar al ajuste de unos elementos con otros generando pluralidad y variedad en las manifestaciones musicales; en ellas encontramos un fuerte carácter aborígen enriquecido con los aportes de la técnica occidental. Estas alcanzan diversos niveles de riqueza cultural, tanto en su contenido como en las formas de expresión ya sean "Los modos de cantar, de tañer los instrumentos, de manejar la percusión, de acompañar las voces; estilos debidos más que nada a la inflexión peculiar, al acento, al giro, al lirismo, venidos de adentro" (8).





factores que pueden ser más importantes que el material melódico en sí.

RAICES MUSICALES

Raíz Aborígen.- Gran parte del territorio ecuatoriano está habitado por grupos culturales aborígenes; en el sector del altiplano, la faja andina, se ubican principalmente los quichua-hablantes, en el Litoral norte los Cayapas y los Colorados, en el Oriente, entre los Cofanes, Zaparos, Yumbos, Aucas, Shuaras. Cada grupo cultural posee su propia manera de organizar su material musical, entre los grupos quichua-hablantes se observa que la música tiene características más o menos homogéneas, "La música indígena es pentafónica con predominio del modo menor"...." y el relativo menor se lo percibe como una modulación pasajera" (9). Características de los grupos aborígenes del sector de la Amazonía en "la utilización de la triada mayor y menor con el aditamento, algunas veces, de una cuarta nota es una y otra tonalidad" (10). Algunos grupos culturales aborígenes del litoral norte ecuatoriano, han asimilado gran parte de la cultura musical afro y muestra de ello es la adopción de ciertos instrumentos musicales y membranófonos como la marimba y los

tambores.

En los grupos culturales aborígenes principalmente agrícolas, la música acompaña a los acontecimientos más importantes de la vida de sus pobladores; así encontramos composiciones que se ejecutan en relación directa con las actividades de trabajo (siembra, cosecha, arreo, de lavanderas, de cesteros, etc), obras musicales cuya ejecución tiene perduración y reiteración temporal dentro de las actividades humanas tal es el caso de las celebraciones, matrimonios, entierros, o las sujetas a calendario (el carnaval, el intiraymi), canciones de amor, canciones descriptivas que van desde la simple contemplación del contexto geográfico hasta la exaltación del mundo vegetal y animal, canciones relacionadas con la problemática de la comunidad en sus múltiples relaciones sociales dentro de su habitat.

Instrumentos Musicales.- Entre los instrumentos aborígenes de uso actual los aerófonos son los más numerosos, distinguimos: flauta travesera, pinguillo, silvatos, ocarinas, paya, rondadores, trompetas naturales de caracol, arcilla o bambú. En los idiófonos tenemos cascabeles, sonajas, campanas. Entre los membranófonos: varios tipos de bombos y tam-

bores. Como cordófono aborígen se puede mencionar el arco musical utilizado en el Oriente.

Formas Rítmicas.- Las principales formas rítmicas observadas son: el sanjuanito, el yumbo, el danzante, el yaraví, todas ellas del altiplano y ligadas a las festividades de mayor trascendencia. En la región Amazónica existen variadas formas rítmicas, vinculadas a actividades rituales, no definidas aún.

Pese al proceso de colonización y dominación que sufrieron las culturas aborígenes, y algunas de éstas **expuestas** a un creciente proceso de transculturación, sus valores culturales-musicales se han mantenido y desarrollado hasta la actualidad. Geográficamente los grupos más relacionados con la cultura hispana de dominación, fueron los quichua-hablantes, los cuales en la actualidad han adoptado muchos instrumentos musicales de la cultura hispana **especialmente** los cordófonos: violín, bandolín, guitarra.

En la música popular tradicional ecuatoriana, consideramos que la raíz aborígen es la principal fuente, pues es la que está cargada de una serie de valores y conocimientos tradicionales que han venido conservándose y desarrollando en un proceso dinámico hasta la actualidad.

Raíz Hispánica.- El aporte europeo influyó decisivamente en el desarrollo musical de nuestros pueblos. La música occidental se caracteriza por su estructuración y su organicidad, su influencia se objetiviza con la presencia de músicos no-académicos portadores de manifestaciones populares del viejo continente (coplas) y músicos especialmente enviados para enseñar el oficio, tal es el caso de maestros de capilla y clérigos responsables de la enseñanza de música religiosa.

Instrumentos Musicales.- Destacan los cordófonos entre los instrumentos llegados a suelos americanos con la presencia española. Los órganos, campanas, guitarra, arpas, diatónicas, flautas, vihuelas, tambores, trompetas, clavicordios, mandolinas, acordeones, etc., se integraron paulatinamente a la expresión musical nacional adquiriendo particularidades tanto en su construcción (requinto, bandolín, guitarra) como en su ejecución.

Formas Rítmicas.- De los romances, villancicos, cantos infantiles, cantos navideños, pregones, tonadillas, repertorio de coplas, pasodobles, polkas, se derivan géneros musicales híbridos que se han sumado y asimilado al cancionero ecuatoriano, alcanzando notables niveles de difusión. Entre estas for-





mas rítmicas encontramos: albazó, pasacalle, alza, tonada, pasillo, chilena, aire típico, fox incaico, cachullapi, vals.

Raíz Afro.- Los historiadores señalan que " Senegal, la Costa de Marfil, Dahomey, Angola, Mozambique y Sudán fueron las principales arterias por donde salió la corriente migratoria de esclavos de África hacia América, desde comienzos del siglo XVI hasta finales del siglo pasado. Al llegar al continente Americano se extendieron a lo largo de la costa Atlántica, desde Norteamérica hasta Argentina, incluyendo América Central, continental e insular, desde donde migraron a veces hacia zonas internas del continente, llegando incluso hasta el Pacífico." (11).

En Ecuador se acentaron en la región noroccidental, en la provincia de Esmeraldas y posteriormente en el valle del Chota, en la provincia de Imbabura

Las manifestaciones musicales del grupo afro de la costa ecuatoriana, reflejan características más vernáculas, de estrecha relación y correspondencia con su ascendencia cultural; en tanto que el grupo afro de la serranía presenta la conjunción entre un tipo de rítmica esencialmente andina, y con la utilización de instrumentos cordófonos. Particulariza a estas

formas de agrupación musical "banda mocha" que utilizan instrumentos musicales peculiares con características de Mirlitori.

Instrumentos Musicales.- Los migrantes negros reprodujeron, con materiales que les brindaba el suelo americano, sus instrumentos musicales, encontramos dentro de los idiófonos: la marimba, el huasá, maracas, matraca, raspadores y sonajas. En los membranófonos: el tambor, el bombo, la bomba y el cununo.

Formas Rítmicas.- La síncopa, la polirritmia y una melodía basada en la pentafonía y la eptafonía, caracterizan a la música afro que se expresan en formas rítmicas de movimiento vivo alegre como la caderona, la bomba y los torbellinos.

(1) Citado por: Ron, José, sobre el concepto del cultura. Ed. IADAP. Quito, 1977. pág. 31.

(2) Ibidem.

- (3) RON JOSÉ, sobre el concepto de Cultura. Edición del IADAP. Quito. 1977. p. 52.
- (4) BRECHT Bertold. Carácter popular del Arte y Arte Realista. Edit. Frente Cultural S.A.
- (5) LOCATELLI DE PERGAMO Ana María. Raíces Musicales, América Latina en su música. Unesco 1977 p. 37.
- (6) LINARES, Teresa María. "La sociedad y el artista"
- (7) Ibid.
- (8) TRAU VAN Khe. Revista "El Correo" Unesco. La Música de Oriente.
- (9) MORENO Luis Segundo, "Historia de la música en"
- (10) SALGALDO Luis H. "La Música vernácula ecuatoriana". Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- (11) LOCATELLI DE PERGAMO, Ana María. "Raíces Musicales" Editado siglo XXI, México 1977. p. 47.





LOS

PRIMEROS

INSTRUMENTOS

ATAULFO TOBAR

La cultura popular tradicional en el Ecuador está alimentada por tres fuentes culturales. La fuente indígena está conformada por aborígenes que tienen su asentamiento en gran parte del territorio. (fig. 1) Distinguiremos en primera instancia el área quichua que se extiende a lo largo de la faja andina, desde la provincia del Carchi hasta la provincia de Loja. Los grupos quichuas son los más vinculados al sistema socio-económico y constituyen gran parte de los trabajadores rurales en el sector agrícola.



Otros grupos significativos entre los aborígenes son los Colorados y los Cayapas, ubicados en la zona noroeste del país, en las regiones cálidas. También en este sector se encuentran los Kuayker, en el norte de la provincia de Esmeraldas, junto a la frontera con Colombia. Estos grupos poseen su propia lengua y cultura. Por otro lado, la región oriental del Ecuador está poblada, a su vez, por una serie de grupos culturales como los Cofanes, Yumbos y Siones, ubicados en la zona nororiental. En la parte central encontramos a los Aucas, Yumbos, Sáparos y en el suroriente a los Jíbaros y Shuar.

La segunda fuente es la africana. (fig. 2) Los negros se sitúan en las costas de la provincia de Esmeraldas y se han extendido hacia el este, hasta la sierra, llegando a la provincia de Imbabura al sector del valle del río Chota, y río Mira donde hay una gran población negra.

La última fuente importante es la mestiza, puesto que gran parte de los mestizos están poblando una considerable proporción del territorio ecuatoriano.



La música popular tradicional del Ecuador es el resultado sincrético de los aportes recíprocos culturales, tanto hispánicos como aborígenes.

Cabe destacar que la música aborígen se encuentra más pura en los grupos culturales del oriente y más mezclada en la faja andina. Se puede notar las formas rítmicas características de cada contexto cultural, por ejemplo, dentro de la música aborígen encontramos entre otras, el danzante, el el yumbo, el yarabí, los sanjuanes, saltashpa, los carnavales. En el contexto criollo y mestizo encontramos: el albazo, la tonada, la chilena, el pasacalle y el pasillo. Es necesario anotar también, algunos de influencia afro como el torbellino, la bomba, el anderele.

Considero que este aspecto del cancionero ecuatoriano es digno de analizarlo en capítulo separado.

Los instrumentos que voy a citar, muy panorámicamente, son los de uso andino especialmente, que se los encuentra ejecutados en todas las festividades religiosas y no religiosas de esta área cultural.

INSTRUMENTOS AEROFONOS

Comenzaré por las flautas, entre las cuales se destaca la flauta travesera (fig. 3), que es un instrumento de ejecución lateral, que se utiliza a lo lar-



go de toda la serranía.

Hay varios tipos, principalmente en la provincia de Imbabura, en donde esta variedad se nota claramente. Encontramos la flauta grande, llamada "tunda", que sobrepasa los 120 cm. de longitud. También está la "flauta mediana" y "la pequeña". Estos aerófonos están contruídos con tallos gramíneos; una flauta pequeña posee seis orificios para digitación y un orificio para insuflación.

Uno de los extremos del instrumento, que se encuentra cerca de la embocadura, está obturado con un tapón de madera.

La flauta travesera se usa en especial en las festividades de San Juan y San Pedro, en la provincia de Imbabura y en la zona norte de la provincia de Pichincha. Se la utiliza para la ejecución de los sanjuanes y marchas tradicionales. Generalmente en esta región del país, la flauta se ejecuta en parejas, un tañedor hace la primera voz y otro la segunda.

En la provincia de Tungurahua se ejecuta la flauta pequeña, acompañada de un redoblante o tambor militar pequeño, casi siempre en las festividades tradicionales religiosas. El pingullo (fig. 4) es una flauta vertical que se caracteriza por poseer tres orificios en el extremo inferior, dos anteriores y un posterior. Tiene una embocadura con un tapón de madera que forma el canal de insuflación, que conduce el aire hacia un visel formado en una incisión en forma de reloj de arena.



Este instrumento produce sonidos muy agudos y está contruído en tallo gramíneo, que en Ecuador toma el nombre de sada o duda.

El pingullo se utiliza en las festividades de Corpus y de Reyes (Corpus: 7 semanas después del carnaval. Reyes: primeros días de enero) y acompaña el baile de los danzantes de la zona de Pujili y de Salasaca, en las provincias de Cotopaxi y Tungurahua, respectivamente.

El ejecutante tañe su instrumento con la mano izquierda, mientras con la derecha percute un tambor grande o un redoblante.

El pífano (fig. 5) es una flauta vertical que posee seis orificios y una embocadura con un tapón de madera (cera) que forma el canal por donde pasa el aire hacia el bisel donde se produce el sonido.



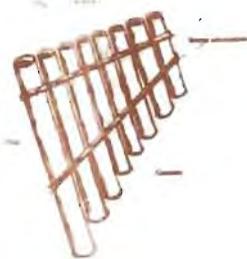
En la provincia de Imbabura, el pífano se encuentra construido en hueso de buitre, mientras que en las provincias centrales y del sur lo hacen con sada o duda. En esta provincia se lo ejecuta junto con otros instrumentos, tal es el caso de las festividades de San Luís, en la población de San Rafael, donde los músicos acompañan al "Coraza" (personaje principal de la fiesta del Coraza en San Rafael, 10 de agosto), ejecutando payas, pífano y tambor.

El rondador (fig. 6) es una flauta de pan, de sonido directo, conformado por una serie de tubos de carrizo que van en número de 15, 25, 33, 45 o más, unidos uno detrás del otro, sujetos por cuatro barras abrazadoras y atados en forma elicoidal por hilo de cabuya. Este instrumento se lo utiliza especialmente en las fiestas de carnaval de la parte central del país, principalmente en las provincias del Chimborazo y Bolívar.

Fig. 6. EL RONDADOR



La paya (fig. 7) es una flauta de pan más pequeña que el rondador. Posee hasta ocho caputos o tubos de carrizo distribuidos en forma diatónica. Es un instrumento de carácter ritual y se ejecuta en grupo de tañedores que emiten melodías al unísono, que se acompaña de los pífanos de hueso y del tambor redoblante, es un aerófono exclusivo de la provincia de Imbabura.



Dulzainas (fig. 8), son flautas verticales cónicas, con embocadura de pito, en número de dos. La una posee seis orificios y la otra cuatro, construidos en hojalata. El ejecutante tañe las dos a la vez, una con cada mano. Las melodías emitidas por este aerófono es sumamente débil, y suena a dos voces y se las utiliza en el sector central del Ecuador.



La chirimía (fig. 9) es un oboe heteroglota y de doble lengüeta. Su embocadura está construida con dos lengüetas de carrizo, una moneda de 20 centavos agujereada en el centro y un tubo cilíndrico de hojalata, a continuación posee una corneta cónica de madera donde tiene seis orificios, cinco anteriores y uno posterior. Es un instrumento que produce un sonido muy agudo, se lo utiliza como medio de comunicación y, en diferentes festividades de las provincias de Cañar y Azuay, así como en las "escaramuzas" que se celebran de enero a marzo. Se ejecuta acompañado de un tambor redoblante, es un instrumento exclusivo del sector sur

del país, de los grupos culturales de las provincias antes mencionadas.



El cuerno (fig. 10), es una trompeta construida en cuerno de vacuno, que además sirve para la comunicación, al igual que la bocina y la quiapa que se usan a lo largo de la serranía. La quiapa es un caracol de mar o muchas veces construido en arcilla y conserva todas las características internas y externas del primero. La bocina es generalmente construida con caña y cuernos de vacuno. Hay otra clase de bocina que está construida con cornamentas empataadas unas tras otras presentando una forma elicoidal.



INSTRUMENTOS MEMBRANOFONOS

Existe una serie de tambores de diferentes tipos que se les puede identificar, principalmente, como indígenas y negros. Los tambores indígenas son grandes y pequeños, a los últimos se les denomina tamboriles, cajas o redoblantes y están construidos sus cuerpos con cortezas vegetales y otros con madera retorcida. Los tambores pequeños de la provincia de Imbabura se caracterizan porque algunos son de corteza vegetal o de calabaza o tronco de chaguarquero (penco, penca o maguey).

En el sector central del Ecuador, los tambores pequeños son construidos a manera de cajas militares. Se fabrican especialmente para las festividades de carnaval. Es importante ob-

servar la feria de la Plaza de San Alfonso en la ciudad de Riobamba, provincia del Chimborazo, donde los artesanos venden una serie de tambores, medianos y pequeños, el día domingo anterior al carnaval. Los tambores poseen dos parches, uno superior y uno inferior; cuatro anillos, dos superiores y dos inferiores; un cuerpo, y una cuerda tensadora con sus presillas correspondientes.

Los tambores grandes (fig. 11) de los indígenas se los denomina bombos y son característicos del sector central (provincia de Tungurahua, Cotopaxi y Chimborazo). Muchos de estos, especialmente los que se ejecutan entre el grupo cultural Salasaca, se hallan pintados en los parches con multicolores motivos. Estos grandes bombos se ejecutan conjuntamente con el pingullo, tañendo un solo ejecutante los dos instrumentos, como se anotó anteriormente al hablar del pingullo.



Los tambores negros de la costa norte del Ecuador (fig. 12), en la provincia de Esmeraldas, son de gran tamaño y muy pesados. Su cuerpo es de corteza de árbol y sus parches muy gruesos, de cuero y de venado y poseen aros y anillos. (3).

El tambor negro acompaña a la marimba en esta región, donde también se observa otro membranófono llamado cununo. Es un instrumento de percusión de forma cónica que posee un solo parche en su parte superior, que se abotona a la caja por medio de cuñas de madera. Los grupos afro que emigraron a la región del valle del Chota, en la sierra, dan el nombre de bomba a un tambor cilíndrico con el que acompañan sus ritmos singulares.

Fig. 10 TAMBORES NEGROS



INSTRUMENTOS IDIOFONOS

Los cascabeles y las campanas son los instrumentos más usados, especialmente en el sector indígena andino. Las campanas se usan en la provincia de Imbabura, en las festividades de San Pedro y San Juan. El tañedor de la flauta tunda carga un atado de campanas a su espalda, las cuales suenan al son del movimiento del ejecutante. Los cascabeles se encuentran pegados o cosidos a una faja que sirve para colocarse en las muñecas o en los tobillos.

El principal idiófono que se observa es la marimba, usado por grupos afro y otros grupos como: los Cayapas y Los Colorados, que han sido influenciados por la cultura negra. La marimba (fig. 13) está construida por una serie de tablillas de chonta, en número de 14 o 21 (llegan a dos o tres octavas). Posee sus correspondientes resonadores que son tubos de caña guadúa, colocados perpendicularmente bajo las tablillas de chonta.

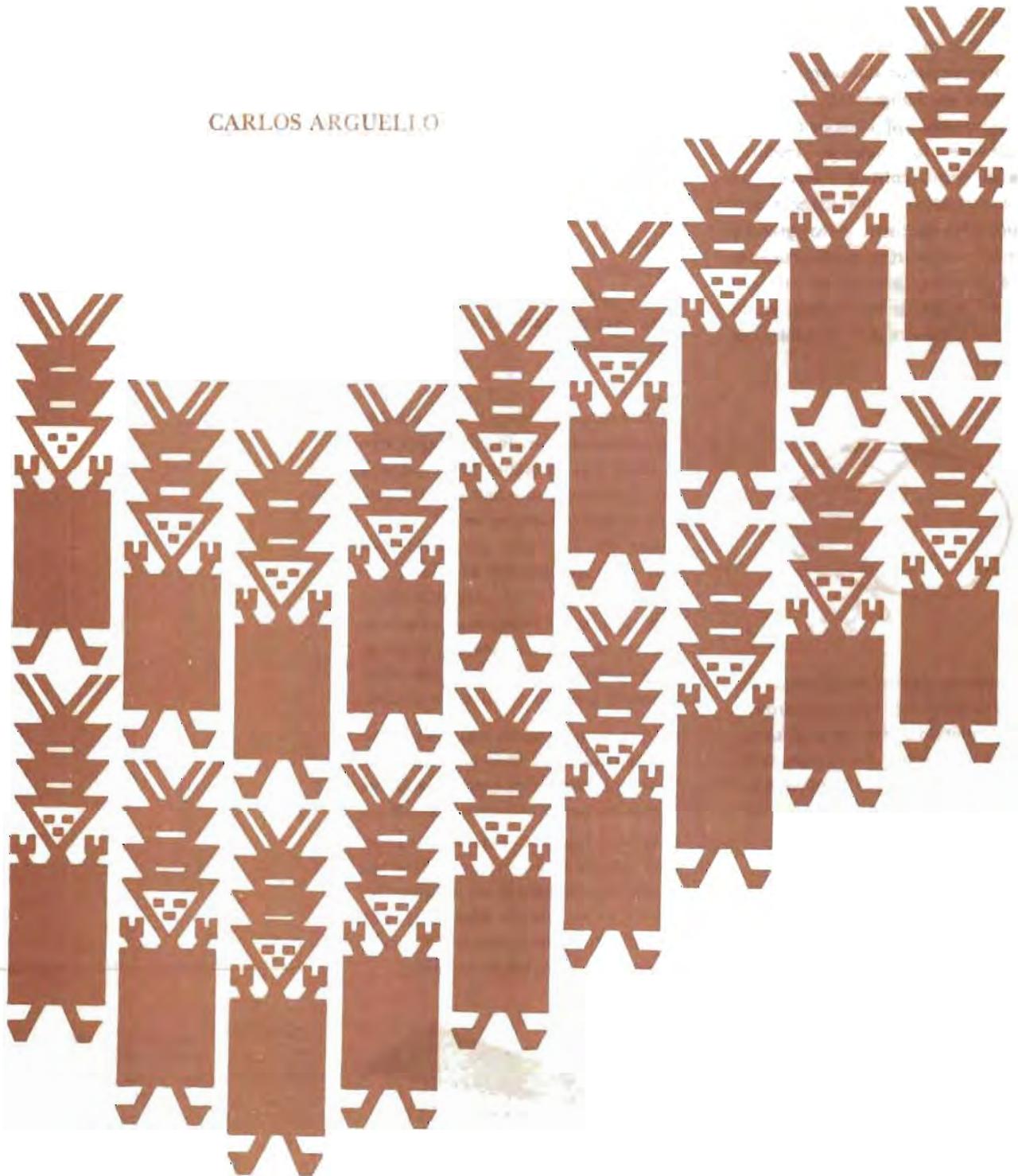
La marimba la tañen hasta dos ejecutantes situados a cada lado de ella y la acompañan otros instrumentos de percusión como el tambor grande, el cununo y el guazá. Este último es un idiófono de sacudimiento, está construido con un pedazo de caña guadúa y lleva en su interior piedrecillas que con el sacudimiento suenan al chocar las paredes interiores de la caña.



Clasificación realizada en base al SISTEMA DE CLASIFICACION DE HORNBOSTEL-SACHS, según traducción de C. Vega en "LOS INSTRUMENTOS MUSICALES ABORIGENES Y CRIOLLOS DE LA ARGENTINA" Buenos Aires, Centurión 1946 pp. 28-55 Cuadro esquemático realizado por la prof. Raquel Cassinelli de Arias, 1960.

**NOTAS PARA UNA SOCIOLOGIA DE LA
DANZA EN EL ECUADOR**

CARLOS ARGUELIO



LA DANZA HASTA FINES DEL SIGLO XVIII

El proceso histórico dancístico en el Ecuador, es una práctica del pueblo que se remota al período prehispánico. El hombre nativo, su familia, su trabajo tiene una correspondencia de la colectividad, igual que su participación en otras actividades propias de la organización social. Cabe indicar que el proceso cultural que mantuvieron, estaba dado por "sus singulares supersticiones", (1) razón para que el lenguaje mítico-religioso tuviera mucha importancia en la organización social. A partir de este lenguaje y de la naturaleza se desarrolla la práctica del arte. Podemos dejar anotado que la producción artística del Ecuador precolombino corresponde a diversas expresiones, y que se relacionan con la danza*: La Cerámica Utilitaria, que el hombre realiza y que se lo identifica en sus utensilios, que sirven para su propia comunidad; vasos, ponedos, platos, etc., que por ser representativas de la existencia de un núcleo social se los eleva a la categoría de arte. Esta cerámica, tiene motivos que decoran hermosamente al objeto, y en muchos de ellos se encuentra danzantes** dibujados. Las Estatuillas, que el hombre moldea representa a sus mujeres, el dios hombre, el hombre guerrero, el hombre danzante, el hombre común, el hombre músico, la pareja, etc. El artista así vierte en su práctica artística las actividades de la vida cotidiana, que lo lleva a identificarse con su medio social. La decoración Corporal, se presenta en adornos que embellecen a hombres y mujeres y que están realizados en: oro, plata, nácar, arcilla cocida y turquesa. Los collares, narigueras, aretes, besotes, anillos, brazaletes, son trabajos artísticos que parten de una manifestación de poder, éstos representan la importancia de quien lo usa, al igual que los sellos para la impresión del vestuario, no hacen más que diferenciar el rango social. Los danzantes en su vestuario, utilizan muchos de estos

adornos, tanto sobre su cuerpo como en su ropaje. Las máscaras, son trabajadas en oro, plata, arcilla cocida y cuero, responden a una necesidad religiosa. Su uso determina la iniciación en un rito y se relaciona directamente con lo ideológico, El sacerdote-brujo, que es el intermediario entre el hombre y la divinidad nos identifica el nivel mítico de la cultura, también él es un medio de penetración y de dominio. El danzante y el sacharuna entre otras danzas utilizan la máscara. Esta división de objetos artísticos responde a nuestra interrogante de la danza de esta época. La danza es una práctica de los seres humanos tan igual a la de guerrear o cultivar, y una muestra directa es del danzante, los yumbos, los sacharunas o mama huaca, los abagos*** En la práctica actual han sufrido distorsiones, por la dominación española, y por el obsecado deseo de la Institución Eclesiástica de borrar la práctica dancística de los nativos durante la conquista. Esta realidad la analizaremos mas adelante. Continuando en el proceso histórico de la danza en el Ecuador, la conquista paraliza su proceso, impone otra simbología y los nativos no producen arte como en épocas anteriores. A partir de 1534, el arte nativo no es el mismo, su simbología es aplastada por la de los conquistadores. El nuevo arte que empieza a surgir trae una propia situación estética, ya que el gusto nativo ejecuta cambios al arte europeo**** Las connotaciones son impuestas

* Conclusiones obtenidas por el autor, el 12 de enero de 1976, a través de la observación de las muestras existentes en el Museo del Banco Central del Ecuador.

** El danzante, según el diccionario de supervivencias del I. E. A. G. es "heredero de las glorias prehistóricas del tushung o hacedor de lluvia cayapa. (2)

*** Esta conclusión ha sido obtenida a partir del análisis de los elementos físicos que usan los danzantes.

**** Esta realidad puede ser observada directamente en el artesanado de la iglesia de San Francisco de Quito, en donde los adornos trabajados por el indígena, no pertenecen completamente a la estética europea, además de la existencia de otros adornos que son nativos.

por la iglesia y únicamente la representación de carácter suprahumano y suprasensible es la guía artística, lo que verifica un cambio ideológico. Estas connotaciones traen otra trayectoria histórica. Además, no se sabe mucho sobre la práctica artística aislada del indígena en esa época, ya que la Historia empieza a ser escrita por quienes conocen la nueva escritura, y éstos son los representantes de la iglesia. De todas maneras, las manifestaciones artísticas indígenas eran transformadas o desaparecían. En el caso de las festividades nativas, en donde la práctica de la danza aparece con mayor intensidad, también sufre cambios. Sus fiestas son alteradas por el manejo de la iglesia, ésta produce una *simbiosis** festiva, es decir, las fiestas típicas nativas corresponden a partir de este momento con festividades propias de la religión católica. Así podemos identificar en algunas danzas mestizas el sello de la cultura europea. La danza de la vaca loca, en ningún momento corresponde a la simbología nativa, sino que los españoles transforman el símbolo. Es de suponer, que debió existir una danza similar o que relacionaba al personaje en cuestión; al momento del apareamiento de la vaca traída por los españoles los nativos se vieron obligados al cambio. La vaca en sí, no tiene más que una relación totémica como toro, que es un "símbolo fálico de fortaleza". (3) El pase del niño, es otra prueba del cambio de introducción de nuevos símbolos en la práctica dancística. Los santorales, los sanjuanés y otros.

El Diccionario del Folklore de Carvalho-Neto, nos da una rápida imagen del poder de cristianización de los españoles en el Siglo XVI, así una de las páginas de la "Constitución 95 del Concilio Provincial de Lima de 1567"(4), declara de la existencia de otros ritos aparte de los católicos, y que

* Simbiosis en este ensayo tiene sinónimo de mestizaje. El libro de Agustín Cueva, sobre nuestra ambigüedad cultural, profundiza el análisis del mestizaje.

practican los nativos persuadidos por el demonio. Para "1570"(5) igualmente se les prohíbe enterrar sus muertos con sus pertenencias. "Entre otras prohibiciones y castigos morales y físicos, cita las ordenadas por el Concilio Provincial de Lima en 1583 (a quienes practicaran bailes y cantos profanos a la fe católica —N del A) y por las Constituciones Synodales, también de Lima, en 1614". (6) Si un nativo es encontrado infraganti en la práctica de la danza o cantos, "a un simple curita le asistía el derecho de determinar que se le brindaran cien latigazos y luego lo encerrarán en el calabozo por el plazo de una semana. El reincidente era remitido a una autoridad eclesiástica superior, quien debería juzgar su crimen y punirle. "Pedro de Villagómez. Exortaciones y Instrucción acerca de las Idolatrías de los Indios del Arzobispado de Lima, 1649". (7) "Un tal arzobispo Lobo de Guerrero, en este particular, rayó al sadismo más refinado, al ordenar el tipo de castigo: imponerle al criminal trescientos latigazos y hacerlo cabalgar sobre una llama, con la cabeza rapada y vistiendo una camisa roja. Sería punible en esta forma, todo indio que tocara al tamboril o bailara y cantara de acuerdo con su tradición". (8)

ANÁLISIS CRÍTICO DE LA DANZA EN EL ECUADOR

Al analizar el proceso histórico de la danza y su producción, se sitúa la realidad de la danza en cuanto creación, en los diversos instantes de la praxis social. Al reflexionar sobre el período prehistórico y de la colonia identificamos que:

- a) La danza es una práctica de los seres humanos tan igual a la de guerrear o cultivar. Esta realidad se refleja en algunas danzas folklóricas, que recuerdan en algo ese pasado, además, que es correspondiente de la formación social.
- b) La danza durante la colonia toma un giro de fácil identificación: en

un primer momento, se la persigue y se intenta desaparecerla, es por considerarla profana a los intereses ideologizadores de la conquista; en un segundo momento, la danza forma parte de la simbiosis cultural, y toma una imagen del orden social establecido.

A partir de esta última determinación, la danza empieza a ser practicada sólo por la gente, que teniendo mayor tiempo desocupado, puede satisfacer el deseo de bailar. La realidad de la danza desde el siglo XVIII hasta 1900 plantea que es el inicio de la institucionalización. Desde este momento el pueblo tendrá que identificarse a través del baile popular. La identificación del pueblo en el baile popular, obligaría a la danza a incorporar estos 'bailes' en la producción dancística.

La identificación de la danza con las grandes masas populares, en determinados períodos es una situación, que nos relaciona directamente a la producción artístico-dancística con su distribución y al mismo tiempo condiciona la real producción de la danza.

PREHISPANICO

En su primera época la danza es correspondiente de la formación social, su identidad está identificada en que el pueblo participa de cada danza. Es menester reflexionar un poco más esta identidad, cada movimiento y expresión de la danza es recíproca de una historia. El devenir de la vida de la comunidad graficó sus elementos histórico-subjetivos en la práctica, y a su vez estas imágenes son los canales de comunicación para que la danza sea distribuída, completando la realización de su producción. Como efecto, es lógico suponer que todos danzan en esta formación social.

LA COLONIA Y SU CONTINUACION HASTA 1900

Partiendo de la pregunta ¿qué le pasa a la danza de un pueblo cuando se la persigue?, esta desaparece o si se la practica a escondidas va a llegar un momento, por su aislamiento, a sucumbir.

Todas las bulas y sínodos realizados son para buscar cómo extirpar esta practica del nativo Americano y también del Ecuador. Estas leyes represivas contra la cultura, lo único que alcanzó a realizar, es obligar a una simbiosis cultural, lo que se refleja en la danza. En el primer siglo de conquista, la danza deambula entre castigos, cárcel y aislamiento. Las fiestas religiosas católicas son la coyuntura que posibilita el acercamiento de la práctica nativa a una practica mestiza. La práctica mestiza lleva el deseo de bailar con formas y elementos de la cultura española. Al momento de danzar, la práctica ancestral de la danza, no permite que fluya libremente el nuevo estilo, lográndose en este instante una danza con características propias, por eso cada pueblo latinoamericano en sus danzas folklóricas, hoy día no tienen una igualdad de características de pueblo a pueblo. La danza mexicana no es igual a la ecuatoriana ni a la venezolana, etc. La danza mestiza incorpora la guitarra entre otros instrumentos, lo que hace encontrar otra conexión entre lo español y lo indígena. Se produce la simbiosis cultural y como resultado, el albazo, el pasacalle, etc., son danzas con las que el pueblo se identifica. Las épocas de danza de hoy en adelante, en las comunidades indígenas tendrán un patrono, San Juan, la Virgen de aquí o de allá, Corpus, etc. En los años siguientes la danza sólo aparece cuando la moral católica permite tal suceso. El deseo de danzar ya no es la necesidad de dos siglos atrás, y por lo tanto, la danza se vuelca al baile popular, que es practicado cada vez que se realiza una fiesta. Además hasta 1900 la danza es sólo una práctica de la élite, y de ninguna manera se puede plantear la existencia de una participación de la gran mayoría. Las masas

humanas de entonces no participan de esta práctica por las razones anotadas, si se logran trabajos excelentes en la pintura, la literatura no quiere decir que todos viven pendientes de esa producción. La danza en este período si no se la olvida, es porque la práctica de ésta se realiza en las festividades religiosas, en donde la participación de danzantes, yumbos, etc., se permite, lo que plantea su institucionalización.

1. Reyes, O. E.: La Religión, Los Ritos, Las Supersticiones en "Breve Historia General del Ecuador", T. 1.
2. Costales P. y A.: Danzante en Quishuar o El Arbol de Dios, 2da. ed. del I.E.A.G., Quito-Ecuador, 1968 pág. 161.
3. Costales P. y A.: Op. cit. pág. 171.
4. Carvalho—Neto, P.: Diccionario del Folklore Ecuatoriano, Quito—Ecuador, 1964. pág. 45
5. Carvalho—Neto, P.: Op. cit. pág. 45.
6. Carvalho—Neto, P.: Op. cit. pág. 46.
7. Carvalho—Neto, P.: Op. cit. pág. 46.
8. Carvalho—Neto, P.: Op. cit. pág. 46.

NOTA: El presente artículo corresponde a la tesis de grado del sociólogo ecuatoriano Carlos Arguello, inédita, confiada a nuestra responsabilidad para su difusión total o parcial.



Este comentario está basado en la argumentación del TEMA II del Primer Congreso de Unidad Latinoamericana, celebrado en México en 1972, al que asistió Boanerges Mideros en representación del Ecuador. Corresponde al Dr. Arturo Ardao, Decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo, la responsabilidad de dirigir la elaboración de los anteproyectos del TEMA II que abarcó los aspectos de conservación, fomento, enriquecimiento y defensa del acervo cultural latinoamericano. La síntesis de los trabajos del Congreso fue realizada por el Instituto de Estudios y Defensa de los Recursos Naturales y Culturales de México, A. C. -IESDERENCUM-

COMENTARIOS SOBRE LA PROYECCION

CULTURAL ANDINA

BOANERGES MIDEROS

El planteamiento del tema "Proyección Cultural Andina"; comprende las diferentes instancias del proceso relativo al rescate y desarrollo de la cultura sub-regional a través de su desenvolvimiento histórico, acogiendo los valores más altos de la cultura universal y rechazando todo lo que signifique dependencia.

A pesar de que el enunciado conlleva su propia fundamentación básica, cada instancia del proceso encierra diversos problemas que perturban la conciencia del hombre andino y necesita un cabal esclarecimiento. El análisis de cada una de las instancias no desconoce el dinámico vínculo que las une y su tratamiento por separado es meramente formal, ya que, al considerar cada una de ellas estarán presentes las otras.

Con este antecedente y habida cuenta de que los pensamientos que aquí se consignan son puntos de partida para complementaciones y reajustes más profundos, se tratarán las cuatro instancias sobresalientes del enunciado. Primera Instancia: Rescate del patrimonio cultural andino.

Es incuestionable la necesidad de rescatar todos los valores positivos que históricamente han conformado la personalidad de la sub-región y que la distinguen culturalmente del mundo. Pero, frente a esta necesidad, existen por lo menos dos posiciones extremas que deben ser cuidadosamente meditadas por negativas. La una, a-

quella que marcha paralelamente con una actitud políticamente anacrónica, se manifiesta en un nacionalismo intolerante, mediante el cual, toda expresión de cultura nacional es superior por el sólo hecho de ser nacional, esta actitud perjudicial y dogmáticamente conservadora tiende a impedir el verdadero desarrollo cultural y toda idea renovadora de interés popular. La otra, opuesta a la primera, pero igualmente peligrosa, es la que desdeña todo lo referente a la cultura nacional; demuestra una actitud mental colonizada, esnobista e imitativa; ha causado graves estragos en los pueblos subregionales y refleja un espíritu apto a la servidumbre.

Lo equilibrado y lógico vendría a ser, entonces, la actitud que trata de "no sustituir en ningún punto lo que constituye un rasgo tradicional e inveterado, sino a condición de que sea claramente inadaptable a una ventaja, a un adelanto positivo". Es decir, que si hemos de mantener una personalidad históricamente colectiva, debemos reconocer el pasado como una conciencia crítica del presente dispuesta a construir un futuro pleno.

Segunda Instancia: Desarrollo del acervo cultural andino.

El contenido de esta segunda instancia, en lo que se relaciona con el "acervo cultural andino", debe ser considerado desde dos ángulos ópticos que se refieren, el uno al acervo cultural generado por la totalidad de los países andinos y el otro, al generado por cada país.

El primer caso toma en conjunto a los países y considera una sola unidad, el acervo cultural de la sub-región. Esto debe ser comprendido no como la suma de los procesos históricos de varios países, sino, sobre todo, como el resultado de un mismo proceso histórico unitario, en razón del cual, la integración andina es una realidad espiritual vigente mucho antes que existan los organismos creados para instrumentarla. Naturalmente que el desarrollo histórico común es consecuencia del de cada país; pero no es la adición sino la integración de todos ellos lo que da un resultado de conjunto, y este conjunto tiene caracteres cualitativamente superiores a los procesos nacionales y elementos cohesivos que desbordan las fronteras geográficas. En términos generales se pueden resumir estos caracteres o elementos en: a) Una misma raíz étnico-cultural que constituye la base de todo cuanto representa la comunidad cultural andina; b) Un común ideal asumido cuando el movimiento de la primera Independencia y que significa el máximo símbolo sub-regional comunitario; c) La adopción de un similar sistema político republicano-democrático y sus semejantes avatares por mantenerlo; d) Los frecuentes intentos, a través de toda su historia, por lograr una "confederación", "unión" o "integración" sub-regional andina; e) La actitud casi idéntica de nuestros pueblos frente a la problemática ideológica, cultural, científica, filosófica y educacional; y, f) Una clara, unitaria, decidida toma de conciencia de su verdadero valor y su propio destino.

En lo que se refiere al segundo punto —al acervo generado en cada país— es evidente que mientras más fuerte y respetable sea la cultura nacional de cada uno de ellos, será más positivo su aporte al proceso integracionista. Por otra parte, es de suma importancia el percatarse que en el juego de los intereses políticos mundiales, cada país tiene que desarrollar al máximo sus capacidades, no solamente culturales, sino económicas y sociales para subsistir dignamente y no ser manipulado por las fuerzas de la opresión, y, más aún, es urgente comprender que para neutralizar los designios imperialistas, es indispensable el fortalecimiento y ejercicio de una política regional unitaria.

Tercera Instancia: Acoger los valores más altos de la cultura universal.

Todo proceso cultural se ha caracterizado por una constante vigorización en el tiempo histórico de su vigencia y un acertado escogitamiento de elementos positivos tomados del espacio circundante en que se desarrolla. Y, el nivel de autonomía o independencia logrado, está sujeto a la calidad crítica del discernimiento aplicado para fortalecer sus auténticos valores y tomar atinadamente los externos que, en acto de libre asimilación, han sido determinados por su propio espíritu y conveniencia.

Este fenómeno de vigorización y enriquecimiento significa un cambio. Y los pueblos, igual que los hombres, mientras viven cambian, de acuerdo a sus condiciones evolutivas o a sus necesidades circunstanciales, conservando la intrínseca substancia original de su ser colectivo o personal.

En esta hora de los pueblos en constante y profunda renovación, la sub-región andina está urgentemente necesitada de radicales cambios de su política económica-social, y, en esta transformación ineludible, el factor cultural juega un papel vitalmente conductor en la toma de decisiones trascendentes, tales como la indispensable auto crítica honesta que le permita desprenderse de aquellos elementos negativos de su misma tradición e incorporar nuevos valores provenientes de su propio espíritu creador o de la gran fuente del conocimiento universal.

Cuarta Instancia: Rechazo a todo lo que signifique dependencia.

Es alarmantemente grave la serie de formas neocolonialistas que amenazan a la sub-región andina. No sólo como imperialismos económicos y políticos, sino ante todo como imperialismo cultural, sutilmente ejercitado y planificado sistemáticamente, aprovechando sus masivos recursos económicos y publicitarios, que amenazan destruir el espíritu nacional de cada país, despensonalizar el acervo cul-

tural andino y enajenar la conciencia popular.

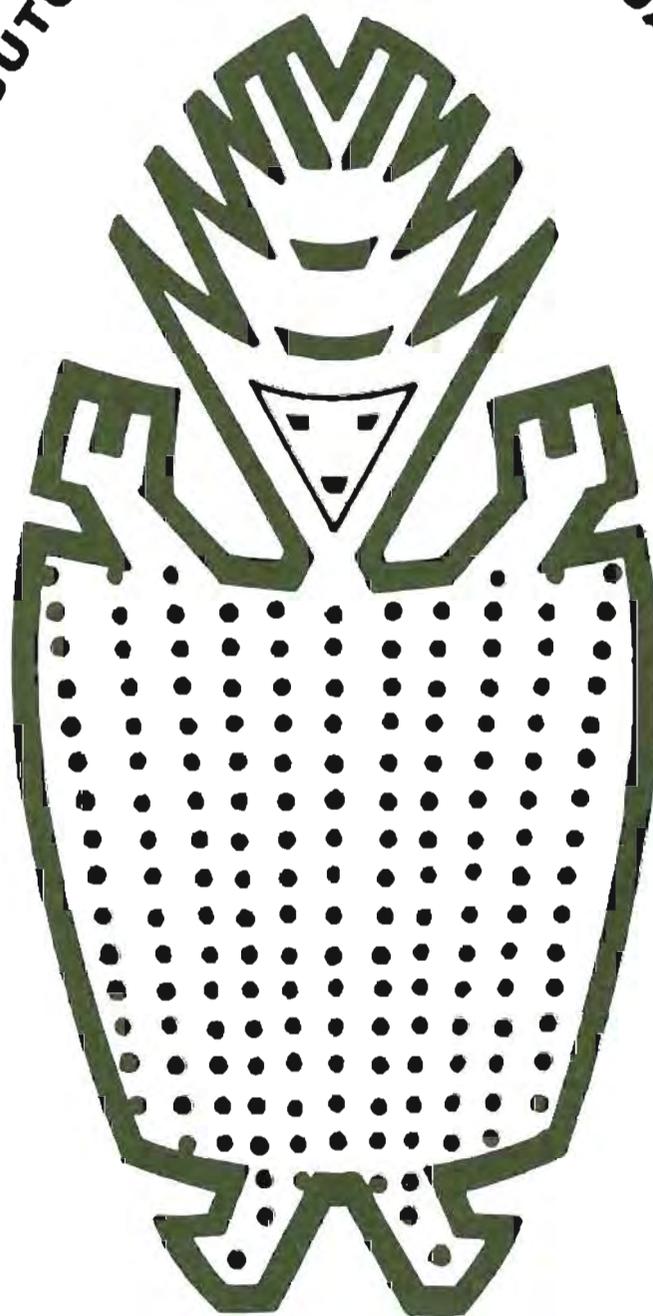
El concepto de universalización de la cultura no ha de confundirse, en ningún caso, con la dependencia cultural. La fecunda asimilación de los altos valores que son patrimonio del hombre universal debe adaptarse a cada realidad, evitando sentimientos de subordinación o impulsos imitativos en boga.

El rechazo de todo aquello que tenga significación neo-colonialista, es la mejor defensa de la autonomía, rescate y desarrollo de la cultura de nuestros pueblos que, una vez encontrado su verdadero camino, no les resta más que transitar por él hasta lograr su plena realización.

Boanerges Mideros



LOS ATRIBUTOS DE LA CENTRALIDAD URBANA



FORMACION HISTORICA DE LA CENTRALIDAD

El carácter privilegiado del centro urbano proviene de la concentración de funciones sociales que lo definen, al diferenciarse las áreas de uso colectivo y las de uso privado. Los espacios sociales asumen una significación particular debido a su función múltiple y cohesionante: centro de contactos humanos, intercambio cultural, comercial, centro de administración y consumo. La especificidad arquitectónica y urbanística varía en concordancia con los atributos simbólicos de las funciones socialmente jerarquizadas por la comunidad e históricamente impuestas por la clase dominante sobre el resto de la población. Es en el centro, donde coincide con los atributos funcionales de los edificios, la mayor carga de componentes simbólicos: los códigos arquitectónicos alcanzan aquí su mayor valor semántico, su máxima carga connotativa. 1

Resumiendo la evolución de los elementos de la centralidad urbana en el Continente, las sociedades primitivas se caracterizan por la posesión de una cultura homogénea, que responde a un alto grado de participación social en los procesos productivos y en la comprensión de los símbolos establecidos. Condición vigente en las áreas centrales de las comunidades de América precolombina, cuyo ambiente arquitectónico-urbanístico, aunque diferenciado material, funcional y simbólicamente en concordancia con la existencia de grupos o castas sociales, poseía un marco referencial comprensible para toda la comunidad. Si bien la figuración pictórica o escultórica de los pueblos maya, azteca o inca resultase más fácilmente asimilable por la casta militar o sacerdotal, los espacios conmemorativos definidos por la arquitectura monumental eran utilizados colectivamente en las festividades religiosas. 2 En los ambientes de uso colectivo se desplegaba la fiesta, la exteriorización cultural comunitaria, la participación popular. También allí se efectuaba el intercambio, las actividades mercantiles primarias. La valorización ambiental —de la ciudad al objeto decorativo— queda definida por la diversidad de niveles técnico-económicos y no por objetivos diferenciados en el plano formal o estético. Esta coherencia señala la unidad cultural que permite colocar en el mismo nivel figurativo las obras de arte de la alta tradición intelectual y las estatuillas populares de cerámica, la trama urbana y los componentes simbólicos caracterizadores del centro.

La irrupción del colonizador en el continente americano destruye la autonomía y la coherencia estética de las civilizaciones precolombinas. La arquitectura de origen europeo establece los nuevos cánones formales, los nuevos símbolos, en coincidencia con la cultura hispánica impuesta sobre el territorio dominado. Desde el punto de vista comunicativo la ar-

quitectura colonial se subdivide en: 1) La repetición directa de los códigos europeos traídos por el colonizador, aplicados en sus diversos niveles: a) la experiencia proyectual y tecnológica que permite erigir las primeras catedrales —Santo Domingo México, Puebla, etc.— b) el ideal abstracto renacentista, visible en la cuadrícula urbana difundida por el Continente; c) la experiencia práctica y cultural de los colonizadores, aplicada directamente por ellos a la construcción de ciudades y edificios, que se manifiesta en el nivel más espontáneo y popular. 2) La adecuación a los imperativos económicos, materiales, técnicos o las condiciones ecológicas locales que, conservando la codificación externa, determinan una caracterización formal a escala regional. Según el investigador venezolano G. Gasparini, estos atributos le otorgan a la arquitectura colonial hispanoamericana un carácter provincial que define su especificidad. 3) La intencionalidad comunicativo-ideológica motivada por la necesidad de adscribir los pobladores locales a las creencias y valores culturales peninsulares, sintetizada en el mestizaje arquitectónico. 4) La reelaboración de los elementos externos en una nueva síntesis mantenida a nivel popular, que caracteriza a la arquitectura rural o espontánea. 5

A pesar de la disparidad de tendencias enunciadas, durante el período colonial la arquitectura latinoamericana poseía una homogeneidad continental alcanzada en todas las escalas del diseño. La élite dominante organiza su sistema de signos en los centros urbanos en coincidencia con los valores estéticos imperantes en Europa —el uso de los elementos arquitectónicos medievales, renacentistas, herrerianos, etc.—, que luego se irradian al ambiente rural. Los elementos simbólicos evidencian el poder político, económico y religioso mediante formas y espa-

cios identificables y diferenciables dentro de la estructura urbana, cuya trama está constituida por el habitat. Existe un equilibrio funcional y formal en la ciudad, que asimila los grupos sociales bajo la orientación impuesta por la escala de valores —formales, funcionales o ideológicos— de la clase dominante. A la particularidad monumental y simbólica de las iglesias, palacios y edificios públicos, concentrados alrededor de la Plaza Mayor o la Plaza de Armas, se contraponen el **standard** arquitectónico, trazo por las exigencias funcionales — el **habitat** como introversión familiar—, la recurrencia técnica —los muros de mampostería, los techos de madera y tejas, los revocos de cal, etc.—, y la interpretación popular —estilística— de los elementos funcionales básicos de la arquitectura. Es la homogeneidad en un código establecido a escala continental, mediante la repetición de ciudades con rasgos comunes que se manifiestan en el trazado de calles, la organización

de los espacios abiertos — las plazas—, las superficies continuas de los muros de fachada, las esencias abiertas hacia el exterior, los valores ornamentales. Estos factores son representativos de la unidad urbanística de la arquitectura colonial. 6

La concentración de actividades en la Plaza Mayor muestra la cohesión de las Instituciones de la clase dominante —Iglesia, poder civil, militar, etc.—, y al mismo tiempo la escala urbana reducida comprende los componentes funcionales y fusiona el nivel simbólico y el nivel participacional. En el espacio público de la ciudad se desarrollan las ceremonias, las paradas militares, las fiestas populares, las transacciones comerciales, etc. Administradores y aristocracia, españoles, burguesía criolla, comerciantes, artesanos, esclavos e indígenas asumen los códigos del estandarizar, los rituales y formas de comportamiento que otorgan significación al espacio simbolizador de la centralidad. 7

El valor comunicativo de los componentes de la centralidad está determinado por el sistema superior de las programaciones sociales, que comprende: 1) los modos de producción, 2) las ideologías, 3) los programas de comunicación. Todo sistema signico supone programas de comportamiento definidos social y culturalmente, y al mismo tiempo está condicionado por los procesos productivos. Los individuos, al realizar un trabajo, **erogan fuerza de tipo signico**, cuya finalidad última es que los productos alcancen un sentido y un valor social. O sea, la comunicación forma parte del proceso de reproducción social. 8

Si la arquitectura satisface las necesidades esenciales del hombre y constituye la envoltura de todas sus actividades básicas —sociales e individuales—, la profundización del análisis de los componentes de la centralidad constituye el fundamento indispensable para comprender la asimilación social de los signos arquitectónicos, la receptividad comunicativa y la participación comunitaria en la elaboración y materialización de los códigos, no sólo concebidos en términos de valores culturales, sino también en sus implicaciones técnicas, funcionales, económicas, etc. Las contradicciones entre los niveles de vida en la ciudad; entre ciudad y campo; la diferenciación de las funciones coincidentes en el centro en contraposición a la trama del **habitat**; los valores culturales y las divergencias existentes en los contenidos ideológicos, constituyen factores componentes de las programaciones culturales. Su conocimiento resulta indispensable para asimilar la diversidad de significados que alcanzan las expresiones arquitectónicas, como partes componentes de las estructuras sociales y económicas, complejas y contradictorias que caracterizan a la sociedad latinoamericana, debido a la férrea división en clases y a la dependencia económi-

ca de los centros del poder imperial del capital monopolista. 9

Toda significación o simbolización formal y espacial proviene de una jerarquía de funciones, de un contenido ideológico, de una utilización de la técnica basada en relaciones económicas concretas. Estas, a su vez, corresponden a la existencia de una estrategia de clase, y a las proposiciones económicas culturales con la ionadas por los intereses de un grupo social determinado. La arquitectura-producta es la resultante de la actuación de estos factores. Y se sitúa en un nivel específico sobre la praxis social. 10

Si por una parte un edificio simboliza la burguesía, casa de gobierno, ayuntamiento, parlamento, palacio de justicia, mansión particular, alquilada un alto grado de simbolización que se corresponde a una centralización universal —la preeminencia representativa social del Estado— por la otra, en cambio, existe un área urbana en la que se reduce a la mínima expresión formal su manifestación en consecuencia con los precarios recursos económicos y tecnológicos, lo que demuestra el sentimiento y explotación del pro-

letariado. Es la unidad dual que representa la coexistencia sobre el territorio de las dos clases antagónicas: burguesía y proletariado. 11

La asimilación de los mensajes se basa en la existencia de un código socialmente aceptado. La arquitectura implica una codificación de elementos formales y especiales, pero que a la vez comprende los valores otorgados a las funciones y las manifestaciones culturales de los diversos grupos sociales, elementos que constituyen el marco visible del contexto urbano. En una sociedad persisten —en términos arquitectónicos— diferentes códigos, coincidentes con los niveles sociales. Formas y significados pueden contraponerse o asimilarse mediante las influencias reciprocas de los modelos elaborados en cada grupo. 12

La comprensión del desarrollo arquitectónico de América Latina impone el esclarecimiento de los factores citados, determinando el valor de cada uno de ellos a través de su incidencia en los diversos niveles de la práctica arquitectónica que determina los atributos de la centralidad. En ella incluyen con violencia las contradicciones internas —sociales y culturales— así como también la dependencia cultural, del mundo subdesarrollado al desarrollado. La multiformidad de la imagen dificulta la caracterización de una arquitectura nacional o con particularidades continentales. En cierto sentido la coherencia significativa de una arquitectura latinoamericana —si ella existiera— se produciría por estratos horizontales que reflejaría las identidades sociales, económicas, ideológicas y culturales, que representan los diversos niveles de la praxis social latinoamericana. 13 hasta tanto la superación de las contradicciones permitieron alcanzar la cultura global, generadora de signos arquitectónicos homogéneamente significativos para toda la comunidad continental.

Si aceptamos que la comunicación arquitectónica se produce a partir de tres niveles esenciales —social, funcional y simbólico— estos adquieren significación unitaria sobre la base de la homogeneidad del grupo social, que implica una aceptación de los papeles funcionales vigentes en la comunidad y una cultura que posibilite la comprensión del sistema de signos. 14 La coherencia entre los diferentes niveles de comunicación arquitectónica es máxima cuando el colectivo social alcanza un alto grado de participación que comprende el conjunto de las decisiones que determinan la vida social. 15 Sin embargo, existen diversas alternativas comprendidas entre los ex-

tremos polares: del proceso productivo-creativo realizado colectivamente hasta la arquitectura impuesta por un grupo o élite a la totalidad social. En ciertos períodos de la historia las obras monumentales poseyeron una significación que alcanzaba a diferentes grupos sociales. Aquellos edificios cuyas funciones eran socialmente trascendentes reunían en sí los elementos constitutivos de un código válido comunitariamente. Esto se debe a los vínculos más estrechos que existían entre las clases sociales y por el sometimiento directo de los dominados a la clase dominante, que se expresan en los papeles significados y atributos implícitos en las codificaciones culturales. A la nítida supeditación social le correspondía una clara intencionalidad de los atributos simbólicos jerarquizados por la élite dominante y dirigidos al sometimiento de todo el cuerpo social. 16

En la sociedad contemporánea desaparece dicha universalidad, por la mayor complejidad de las relaciones sociales y el proceso acelerado de consumo y renovación de las formas impuesto por el "consumismo" capitalista. La persistencia de la cultura popular urbana —de herencia rural— es substituída por el dinamismo de la "cultura de masas", que se apropia de los valores emanados de la alta cultura, pero impugna su indiscutida hegemonía. Para mantener su validez y autonomía, la clase dominante instrumentaliza el nivel cultural de los restantes grupos sociales que se manifiesta mediante la **cotidianidad** como proyección de los valores artísticos emanados de la sociedad industrial de consumo. 17 Es el **kitsch** comercializado, disfrazado de nueva cultura popular —según las tesis sustentadas por los críticos Reyner Banham y Robert Venturi— que responde a la manipulación sociológica para incentivar el consumo de las masas, y transformar la cultura en otro de los factores puestos al servicio de los intereses económicos de la burguesía monopolista. 18 Esta defiende su cultura, identificada con las pretendidas expresiones figurativas no contaminadas —los **monumentos**— cuya trascendencia comunicativa alcanza a un grupo reducido dentro del cuerpo social. 19



LOS SIMBOLOS DE LAS ESTRUCTURAS DEL ESTADO BURGUES

La historia de los centros urbanos demuestra la igualdad significativa que los caracteriza. Por una parte existen edificios —símbolo— iglesia, ayuntamiento, palacio —erigidos por la estructura del poder dominante, por otra, el contexto-trama contiene las funciones de la mayoría de la población. Los espacios libres actúan como articulaciones que equilibran la presencia simbólico-formal con la participación social o sea, el uso comunitario del centro.

Este equilibrio, conservado a lo largo de la historia, fue roto en el siglo XIX cuando la burguesía erigió los nuevos símbolos —los monumentos eclécticos— representativos de las funciones del Estado, y superó los espacios de participación al necesario encuadre prospectivo impuesto por los monumentos, alcanzando así el centro una hipotética simbolización global de la comunidad, identificada con el aparato del Estado. 20

La liberación de la dependencia colonial y la aparición de las nacionalidades latinoamericanas tiene como consecuencia la **pérdida** de homogeneidad del código elaborado internamente por la cultura local. Sustituyen a los modelos hispánicos aquellos provenientes de los países industrializados —Inglaterra, Francia, Bélgica, Alemania, etc.—, como consecuencia del paso de la dependencia colonial a la neocolonial. 21 Este proceso corresponde al predominio de las burguesías locales que patrocinan el desarrollo comercial e industrial —superfítico a los intereses de las naciones europeas— y promueven la marginalización de los centros urbanos ya netamente diferenciados del marco rural. La fuerte inmigración europea de fines del siglo XIX, así como la progresiva especialización y diversificación de las actividades productivas determinan una estratificación social más compleja que destruye el equilibrio mantenido anteriormente.

El ambiente urbano se transforma y asimila la nueva escala de valores impuesta por los temas y su representación formal y simbólica, que se manifiesta a través de la individualidad de los componentes del código clásico sobre el contexto urbano. La arquitectura ecléctica de América Latina expresa la dependencia cultural a los modelos elaborados por la burguesía europea, impuestos por diseñadores extranjeros sin asimilación alguna de las tradiciones locales y cuyo obsequio figurativo, emulador en la construcción de edificios públicos, corresponde a la identidad del Estado —clase dominante. 22 A su vez, al ser aplicada a las mansiones burguesas, indica una obsolescencia significativa del repertorio colo-

rial, su deterioro, y profiere no sólo por las paulatinas —contaminaciones de clase— la ocupación del casco colonial por los estratos sociales de menores recursos—, sino por la acentuación de lo **urbano** sobre lo rural, considerado como subcultura frente al sistema de valores proveniente de Europa. Por otra parte, individualizando el **habitat** burgués, esta arquitectura hace visible la riqueza personal del propietario al diferenciar los patrones individuales de la trama urbana. 23

El crecimiento de las ciudades en población y en superficie, y el incremento de las funciones identificadas con las estructuras del Estado proyecta la tipología clásica fuera del primitivo casco colonial. El repertorio **Beaux Arts** rige durante más de un siglo —en un extremo a otro del continente y expresa la institucionalización de las burguesías nacionales, las aspiraciones grandilocuentes de gobiernos liberales o dictaduras militares. La mayor o menor elaboración en el uso de los elementos del código —columnatas, frisos, frontones, cúpulas, etc. 24—, y la selección de las tecnologías estilísticas depende del nivel cultural de la clase en el poder, o del grado de dependencia respecto de los centros metropolitanos, así como de los recursos disponibles y de las funciones que exige dicha simbolización. Los países ricos, México, Argentina o Brasil, no sólo concentran los edificios en la capital, incorporando un número inusitado de funciones —palacio presidencial, congreso nacional, municipio, tribunales, correo central, biblioteca nacional, policía central, catedral, ministerios, hospitales, cuarteles, museos, etc.—, sino también los distribuye en las capitales provinciales. Los países de escasos recursos deben conformarse con la monumentalidad del palacio presidencial o el de justicia, levantados en proximidad a las precarias construcciones coloniales. 25

La arquitectura ecléctica perdura hasta la década del 30 y se prolonga luego en la versión del clásico moderno tomado de las realizaciones europeas de la Alemania nazi y del fascismo italiano. La multiplicación

dad de estilos y de elementos decorativos es sustituida por las frías columnatas de acero u hormigón armado revestidas de granito de mármol, que manifiestan las nuevas orientaciones autoritarias imperantes en diversos países de América Latina: el Palacio de Justicia de La Habana (1955), construido por Batista; los monumentos militares de Caracas, erigidos por Pérez Jiménez; la Fundación Eva Perón en Buenos Aires, terminada en la década del 50. 26

Los edificios —símbolo no constituyen elementos aislados dentro de la ciudad, se integran urbanísticamente con plazas, avenidas, calles y los elementos del equipamiento urbano. Proliferan las estatuas y monumentos a los héroes nacionales, los motivos alegóricos, y el mobiliario urbano, que difunden la cultura clásica en todos los niveles de la comunicación. La presencia del arte en la ciudad constituye

una constante de la cultura burguesa que perdura hasta nuestros días, substituidos los proceres a cacao-llo y las alegorías patrias por esculturas abstractas, demostrativas de la flexibilidad cultural y del carácter progresista del sistema. 27

La codificación clásica actuará como factor unificador de la centralidad urbana dilatada, substituyendo a la tipología representativa de la colonia por un sistema de signos que corresponden a la modernidad, la institucionalización, y el desarrollo nacional en el plano económico y político. La burguesía se propone entonces conservar la ciudad valor de uso heredada de la colonia, identificada su existencia con una nueva clase semántica. 28

LA CIUDAD VALOR DE CAMBIO: EL IMPERIO DEL CONSUMO

La arquitectura de la burguesías liberales latinoamericanas, al optar por el modelo clásico, transcribió el contenido esencial de su proyecto político: consolidar las instituciones, exteriorizar su perennidad, demostrar la estabilidad de la clase dirigente, de su cultura y de su predominio sobre el resto de la sociedad. Es la materialización urbana de una cultura universal atemporal o ideal, formada por una aristocracia latifundista que, explotando las riquezas del interior del país, concibe la ciudad como espacio en el que se despliega su existencia social. 29

La urbanización de la economía, a partir de los años 30, cambia, aceleradamente en los países de mayor desarrollo, las funciones urbanas tradicionales. La industria y el comercio prevalecen sobre las funciones administrativas, militares y políticas. La clase dominante, que reside en la ciudad, es ahora circundada por los productores, que presionan demográficamente y ocupan extensas zonas urbanas y suburbanas. 30

Las viejas estructuras arquitectónicas y urbanísticas resultan obsoletas para albergar el incremento de actividades que corresponden al aumento de población y a la diversificación funcional. Comienza la demolición de las áreas centrales y se introducen en ellas las nuevas tipologías arquitectónicas: la ciudad valor de uso es reemplazada por la ciudad valor de cambio. La especulación con los terrenos y la construcción impone las leyes y orientaciones de las estructuras urbanas. La necesidad de espacios disponibles en las áreas centrales para el asentamiento de las sedes administrativas de las empresas industriales, los centros de consumo, las actividades culturales y el hábitat de la alta burguesía, producen el ascenso astronómico del valor de la tierra en el centro de la ciudad. En Ciudad México, por ejemplo, el costo de la tierra entre 1936 y 1970 subió 50 veces su valor, desde 120 pesos a 7.000 pesos el metro cuadrado, en medida similar el resto de las capitales del

Continente en ese período. 31

¿Por qué el centro de las ciudades capitales se diferencia en su configuración del resto de la ciudad y aún más de las tipologías urbano-arquitectónicas imperantes en el interior del país? Allí convergen el capital local y el exterior; allí se manifiestan físicamente los instrumentos de dominación y control económico; se instalan las filiales de las empresas transnacionales que manipulan la producción y el consumo. En términos de inversión, el centro se convierte en el sitio privilegiado respecto a las restantes áreas territoriales, radican allí los modelos arquitectónicos asumidos del exterior, las tecnologías y materiales sofisticados que representan la modernidad, la equivalencia entre las filiales y los centros metropolitanos. Es la materialización de la enorme cabeza del enano denominada subdesarrollo, como lo expresó el Che Guevara; 32 la cabeza de Goliath, identificada por Martínez Estrada con Buenos Aires. 33

Los rascacielos de acero y cristal, las complejas carpinterías de bronce o aluminio. Las estructuras tecnológicamente avanzadas, el diseño producido por los mejores arquitectos europeos o norteamericanos, los proyectos resueltos a partir de codificaciones que tienden a manifestar la especificidad de la

masas. Los anuncios lumínicos, afiches y vallas configuran una codificación cambiante que sustituye a la estabilidad y la abstracción de los códigos clásicos. La ciudad se llena de gigantescas imágenes reiterativas cuyos modelos figurativos estereotipados utilizan miles de gestos inútiles incitando a la repetición efímera: gestos que encadenan el hombre a un objeto, a una mercancía o a un producto de vital necesidad individual: tome Coca Cola; defina su personalidad frente a la sociedad por medio de un automóvil, un cigarro o un desodorante. Los instrumentos de la psicología social están al servicio de los medios masivos de comunicación para convencer, sugerir, imponer u obligar subliminalmente a los cotidianos consumidores. Los mensajes hacen desaparecer la arquitectura, que se convierte en un simple soporte de los anuncios gráficos a escala urbana: fachadas, muros medianeros y azoteas constituyen simples sostenes de la **arquitectura electrográfica**. 40 El valor comunicativo de la publicidad gráfica es mayor que el valor simbólico de los códigos arquitectónicos, y al mismo tiempo resulta más rentable para los especuladores inmobiliarios. Es una forma de hacer cambiante un paisaje arquitectónico anodino y anónimo.

VALORIZACION CULTURAL Y SOCIAL DEL CENTRO

En una sociedad dividida en clases, la centralidad no constituye el punto de encuentro de la comunidad, el sitio de la **fiesta**, del intercambio cultural, de la **creatividad popular**, el centro innovador al que se refiere el sociólogo español Castells. La férrea ley de la renta, la segregación territorial de los grupos sociales, limitan la ubicación de las actividades culturales: sólo se incluyen aquellas que forman parte de la estructura de consumo, o sea, que participan del sistema comercial imperante.

En general, se rechazan las formas culturales que implican una presencia activa de los estratos populares y un cuestionamiento político y cultural a los valores vigentes. La participación queda reservada a la burguesía o a grupos minoritarios de intelectuales en los **happenings** de las galerías de arte, los grupos de vanguardia, el teatro de participación, etc. Las actividades deportivas a las que asisten grandes masas de población son expulsadas hacia la periferia; igualmente ocurre con las universidades, centros tradicionales que desde siempre se han enfrentado al **sistema**, cuyo carácter contradictorio ha llevado a la descentralización y el alejamiento de las aulas universitarias radicadas en el casco urbano, que so pretexto de mejorar sus condiciones materiales, son aisladas en los **campus**, de fácil control académico y policial, para desvincular al alumno de la realidad social circundante. 43;

Los anuncios lumínicos, vallas y afiches sustituyen a los viejos estandartes, las imágenes religiosas y los elementos multicolores que caracterizan al sistema de signos variables del período colonial. Como afirma Edmundo Desnoes: 41 "la publicidad es el único mundo visual que puede compartir con la iglesia, cambiando los signos visibles pero no la esencia de la dominación. Son las imágenes que mezclan la identidad nacional con los mecanismos de la sociedad de consumo, con la cultura de masas estimulada por la burguesía para entretenimiento y catarsis popular." La misma ideología que fundamenta estas imágenes trata de justificarlas a nivel cultural, asumiéndolas como la expresión de nuevo **arte popular** de la civilización industrial. Mistificación de los fundamentos de una verdadera cultura popular, tergiversación de los contenidos, anulación de la participación social, son los atributos esenciales de la pseudo cultura asociada a la mercancía y el consumo. 42



La arquitectura tiene un doble componente en cuanto a la significación cultural: la trascendencia social de los códigos utilizados y la funcionalidad circunscrita por dichos códigos. En la medida en que la mayoría de la población tiene acceso a las funciones definidas por la arquitectura, estas trascienden los códigos y asumen su verdadero contenido semántico. Existe entonces una contradicción en ciertas obras entre la significación que les otorga la cultura nacional que las identifica como símbolos arquitectónicos y el valor social real que poseen.

La obra constituye un producto manipulado y consumido por la cultura de élite, divulgado por los órganos especializados de difusión, pero al mismo tiempo encerrada en sí misma porque no cumple ningún papel activo dentro del espacio urbano.

LA CENTRALIDAD. ESCENARIO DE LA LUCHA DE CLASES

Los aspectos analizados, que caracterizan a la centralidad, demuestran que en ella se expresan al máximo, en términos de arquitectura y urbanismo, los símbolos representativos de las profundas contradicciones sociales, políticas, económicas y culturales que enfrenta América Latina.

A pesar de los esfuerzos realizados por la burguesía para sanear el centro, apropiarse totalmente de él y mantener alejadas a las restantes clases sociales por medio de la presencia de los edificios monumentales y simbólicos, es evidente que todo cuestionamiento implica apoderarse de esos símbolos o por lo menos agredirlos. Siendo el centro el lugar físico donde se maneja la instrumentalización del control económico imperial, es lógico que las fuerzas más revolucionarias de la sociedad golpeen sobre los centros de poder del orden burgués, que allí naga explosión la agresividad popular.

Gran parte de la historia política del Continente ha escrito físicamente en las vieas y nuevas ciudades capitales. Los símbolos marciales contra la independencia contra el dominio español, con sus proclamas contra el régimen en las Plazas Mayores. Ya en nuestro siglo, la violencia urbana alcanzó su máxima expresión en el centro. En la Plaza de Mayo, de Buenos Aires, el caudillo argentino exhibió en 1945 la presencia del general Perón; y esa misma plaza, en 1955, fue fructíferamente combatida por la Marina para terminar físicamente con el poder popular, en 1968, en la Plaza de los Tres Poderes, de México, se realizó la huelga de estudiantes de Tlatelolco; el centro de Córdoba fue escenario en 1969 de uno de los mayores levantamientos populares del Continente contra la dictadura militar, denominado el **Cordobazo**; en sentido inverso, el ejército chileno destruyó totalmente el neoclásico palacio de La Moneda; símbolo de la tradición constitucional chilena y sede del gobierno, para asesinar al presidente legítimo, Salvador Allende. A estas acciones espectaculares siguieron las no menos espectaculares y rutinariamente realizadas para golpear en su propio medio a los obreros, campesinos, representantes del imperio y a sus mediadores.

El barón Haussmann creó por el diseño del centro de París para defender a la clase burguesa del centro contra la rebelión proletaria y trazó una serie de avenidas que permitía la rápida circulación de tropas y el empujamiento de los canchales.⁴⁴ En el mundo actual no existe un diseño urbano "antiguerrilla", una configuración que facilite la presencia de las fuer-

zas. La revolución vanguardista consiste en aislarnos, segregarnos, y aislarnos de su interior. En los términos del conflicto. Al lograr que mediante de las actividades de los grupos sociales que limitan el sistema se realicen alejados del centro, en los suburbios, en las margenes de la ciudad, se promueva la alienación y el extranjeramiento de la sociedad, la identidad con los espacios y la forma de la vivienda humana. Este factor resulta de importancia, ya que la identificación con los espacios urbanos en los cuales se desarrolla una acción agresiva resulta básica, en tanto otorga seguridad a quienes participan en ella. Los disturbios estudiantiles en el centro de Caracas (1969) y generalmente en la Ciudad Universitaria, para proyectarse hacia el exterior, la rebelión de los estudiantes de París en 1968, se produjo precisamente en el barrio y a través de una cotidiana de los universitarios parisinos.

Esta alienación no se realizó sólo por medio de la selección de las funciones que se cumplen en el centro, sino también incrementando la homogeneidad social de los habitantes, con el fin de atraer, en cuanto de apoyo humano, a los invasores del centro. La estibación de la estructura urbana central, el asentamiento en ella de la elite burguesa, no impide que la lucha llegue hasta el corazón mismo de los sitios, en los que se siente segura la clase dominante. En Buenos Aires durante la dictadura militar, un atentado guerrillero hizo volar parte del último piso del Hotel Serrano.⁴⁵

La lucha de clases se extiende en el centro como una forma de agresión a los símbolos aliñados por la clase dominante y los agentes de la penetración económica extranjera. Sin embargo esta es una expresión del centro donde se define la lucha de clases, como ya lo demostró en 1871 la Comuna de París; la destrucción del centro es un acto simbólico si no se destruyen las estructuras sociales y políticas que se manifiestan en todo el territorio, a partir de esta acción revolucionaria global el centro recuperará su valor al haber significado, ya que no se destruyeron sus componentes, si no se transforman sus funciones y relaciones. La forma arquitectónica se-

guirá incólume pero el pueblo en el poder le otorgará el nuevo sentido que transformará el valor humano de los códigos heredados.



NOTAS

- 1) Al asumir la "centralidad" como elemento particular de la estructura urbana, coincidimos con Choay en la importancia que posee este espacio urbano en la ciudad contemporánea, frente a la dualidad espacios de trabajo y espacios de habitación. Ello es consecuencia de su proceso histórico: el "vacío" comunitario de los pueblos primitivos fue paulatinamente rodeado de edificios representativos y simbólicos de las funciones y la cultura de la clase dominante. Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio Editori, Padua, 1966, pág. 51. Christian Norberg-Shulz, *Intenzioni in architettura*, Lerici, Milán, 1967, pag. 162. Françoise Choay, "Semiologie et urbanisme", *L'architecture d'aujourd'hui*, 132, París, junio/julio 1967, pág. 9; E. N. Rogers, J. L. Sert y J. Tynwhitt, *El corazón de la ciudad/CIAM*, Editorial Científico-Médica, Barcelona, 1961.
- 2) En casi todos los centros urbanos precolombinos, los edificios religiosos poseen amplios espacios abiertos que permiten la congregación de la comunidad. En un comienzo antes de la formación de las ciudades propiamente dichas, estos centros funcionaban a escala regional como por ejemplo, La Venta en el área olmeca, Monte Albán en Oaxaca, Chavin de Huantar en el altiplano peruano. Al conformarse una población estable en Tenochtitlán, Chichén Itzá, Uxmal, Cuzco, Machu Pichu, Ollantaytambo, etc., las plazas y los edificios monumentales constituyeron unidades más complejas, cuya intensa vida social fue descrita por los cronistas de la época. Oviedo, Gómara, Pedro Mártir, etc. Jorge E. Hardoy, *Ciudades precolombinas*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1964, págs. 28/458; George Kubler, *The art and architecture of ancient America*, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1962, pág. 146; Ignacio Marquina, *Arquitectura Prehispánica*, Instituto de Antropología e Historia, México, 1951; Paul Westheim, *Arte antiguo de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1963, pág. 261; Laurette Séjourné, *Antiguas culturas precolombinas*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1974, pág. 120.
- 3) Graziano Gasparini, *América, Barroco y Arquitectura* Ernesto Armitano, Caracas, 1972, pág. 22.
- 4) En su negación de la existencia de una cultura "mestiza", Gasparini no tiene en cuenta la relación ideológico-cultural entre el colonizador y el colonizado, que determina el proceso de transculturación y se manifiesta en la articulación arquitectónica, base planimétrica-estructural externa y sistema de referencia figurativo interno. Una expresión clara de la existencia de una codificación "mestiza" se encuentra en las capillas abiertas mexicanas y en los santuarios del altiplano boliviano/peruano. E. Walter Palm, "Las capillas abiertas americanas y sus antecedentes en el Occidente cristiano", *Anales 6*, Instituto de Arte Americano, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Buenos Aires, 1953; José de Mesa y Teresa Gisbert, "Renacimiento y Manierismo en la arquitectura "mestiza"", *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas 3*, Caracas, junio, 1966; Martín S. Noel, *La arquitectura mestiza en las riberas del Titikaca*, Academia de Bellas Artes, Buenos Aires, 1952.
- 5) La diferenciación entre la arquitectura mestiza y popular se basa en que la primera corresponde a obras con un fuerte contenido simbólico e ideológico, mientras que la segunda es aquella estrictamente funcional que surge en las áreas rurales a partir de la utilización espontánea de los materiales locales.
- 6) Estudios recientes sobre las ciudades hispanoamericanas y su importancia en relación con el desarrollo urbano y europeo, hacen énfasis en la difusión de los ideales renacentistas a través del "semillero de ciudades" (Hardoy) que expresa la primacía de una práctica urbanística imposible de concretar en Europa. "En América, la relación entre teoría y práctica se invierte, en lugar del contraste entre la amplitud de los programas ideales y la escasez de las realizaciones, existe en cambio, la desproporción de las fuerzas, de los cua-

* ROBERTO SEGRE (ITALIA, 1934)

Arquitecto, graduado, en 1960, en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, Argentina, país donde radica de 1939 hasta 1963 en que se establece en Cuba.

Ha publicado numerosos libros, folletos y artículos, en Cuba y en el extranjero, sobre su especialidad.

Ha impartido clases y conferencias en Latinoamérica y Europa.

En la actualidad es Profesor Titular de Historia de la Arquitectura en el Instituto Superior Politécnico "José A. Echeverría".

dros y de los tiempos respecto a la magnitud de las tareas operacionales". Leonardo Benévolo, "Las nuevas ciudades fundadas en el siglo XVI en América Latina. Una experiencia decisiva para la historia de la cultura arquitectónica del "cincoecento". Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, 9, Caracas abril, 1968, pág. 119. Leonardo Benévolo, Storia dell'architettura del Rinascimento, T. I, Laterza, Bari, 1968, pág. 274.

7) La tesis de una férrea segregación social en la ciudad colonial, de una falta de participación en la vida cotidiana o festiva de las clases subordinadas, no resulta válida, como puede verificarse en los testimonios y escritos sobre la época, por ejemplo en La Habana: ver, Julio C. La Riviere, La Habana, biografía de una provincia, Academia de la Historia, La Habana, 1960, Ateio Carpenter, El Siglo de las Luces, Editorial de Arte y Literatura, La Habana, 1974.

8) Ferruccio Rossi-Landi, "Programación social y comunicación". Casa de las Américas, 71, La Habana, marzo/abril, 1972, pág. 29.

9) Emilio Pradilla, Carlos Jiménez, Arquitectura, urbanismo y dependencia neocolonial, Ediciones Siap, Buenos Aires, 1973, pág. 45. "El diseño (industrial, arquitectónico, urbanístico, regional, o del entorno, etc.), como práctica particular dentro del conjunto de la práctica social, es objetivamente una práctica técnica-emprática enmarcada y determinada en el modo de producción capitalista y en la formación social (latinoamericana), por las relaciones de explotación que se establecen entre el capital y el trabajo asalariado.

10) Emilio Pradilla, Carlos Jiménez, op. cit., pág. 61. Es necesario destacar que el nivel de desarrollo de las fuerzas productivas en el sector de la construcción tiene una influencia directa en el diseño, por cuanto las tendencias del diseño que enfatizan la poética de la creación formal son coherentes con las formas de producción precapitalistas, que subsisten en el capitalismo desarrollado y con mayor importancia en el capitalismo dependiente. El ámbito preferente de su mantenimiento es la construcción de viviendas individuales —valores de uso "únicos" valorizado por el trabajo "semiautístico" de los operarios— y en las obras de prestigio destinadas al capital monopolista o al Estado. En estos casos la forma espontánea del producto así como su poca racionalidad y el empleo de trabajadores directos diestros, son condición de existencia de la actividad de "creadores" empeñados en dejar materializado en ladrillo y cemento su "genio" personal.

11) Henri Lefebvre, Le droit à la ville, Editions Anthropos, París, 1968, pág. 158. "...la segregación y la miseria de su "habitar" designa en el territorio a la clase obrera".

12) La arquitectura como "práctica" específica dentro de

la praxis social, posee diversos niveles de concreción, determinados por las estructuras económicas, sociales e ideológicas imperantes. Un análisis exhaustivo del quehacer arquitectónico en la sociedad europea de la segunda del 80 ha sido desarrollado por Jean Auber, Jean-Paul Jungmann, Arnaud Suger, Hubert Tonka.

Des raisons de l'architecture (l'architecture comme problème théorique dans la lutte de classes) Utopie, París, 1968.

13) La historiografía de la arquitectura ha intentado definir repetidamente la existencia de constantes a escala continental o nacional que caractericen una arquitectura latinoamericana, sin lograr hasta el presente ningún resultado positivo, debido a la desvinculación entre clases sociales y códigos arquitectónicos.

14) Christian Norberg-Schulz, op. cit., pág. 46.

15) Nos referimos a una participación real de la comunidad en las decisiones que definen su entorno, cuya concreción sólo es posible en el sistema socialista. En el capitalismo, la participación y los grados de libertad dependen de la clase social a la cual se pertenezca. Sobre este aspecto han enfatizado las ideologías diversionistas del sistema, cuando pretenden demostrar el margen de decisión que posee el proletariado o el subproletariado en los núcleos marginales. Ver el análisis de este tema en el capítulo sobre la marginalidad urbana.

16) Henri Lefebvre, op. cit., pág. 5. La relación existente entre las clases sociales en la ciudad precapitalista determina su carácter homogéneo en el plano cultural que define su valor de uso; por ejemplo, "el sistema corporativo de la ciudad medieval trata de preservar el valor de uso (el sistema corporativo reglamenta la repartición de los actos y las actividades en el espacio urbano, —calles y barrio—).

17) Henry Lefebvre, La vie quotidienne dans le monde moderne, Calimard, París, 1968, pág. 149. Los valores implícitos en los estilos de las "Artes Mayores", aparecen ahora en el mundo de objetos tecnológicos que nos rodean, substituyendo los viejos "estilos", por códigos complejos, que rerepresentan la cultura contemporánea. Pero con esto se olvida que no existe una expresión directa de esa tecnología fuera de su condicionamiento económico y social, ya que la burguesía la utiliza para mantener al proletariado o a la pequeña burguesía en el nivel de la subcultura a través de un sistema figurativo obsoleto y tradicional.

18) Sobre la importancia del kitsch y del styling en el diseño contemporáneo, ver Gillo Dorfles, Il disegno industriale e la sua estetica, Capelli, Bolonia, 1963. Gillo Dorfles, Il kitsch. Antología del cattivo gusto, G. Mazzotta Editore, Milán, 1968. Renato de Fusco, Architettura come mass medium. Note per una semiologia architettonica, Dedalo Libri, Bari, 1967. Umberto Eco, Apocalitticos e integrados ante la cultura de masas, Lumen, Barcelona, 1968. Reyner Banham, Los Angeles, the architecture of four ecologies, Allen Lane, The Penguin Press, Londres, 1971. Ro-

- berto Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, G. Gili, Barcelona, 1972; Roberto Segre, "Presenza di Cuba nella cultura architettonica contemporanea", *Op. Cit.*, 15 Nápoles, mayo, 1969, pág. 5.
- 19) Frente a la multiplicidad de componentes que caracteriza el marco cotidiano contemporáneo, la alta burguesía erige monumentos aislados y configura sus interiores con la asepsia racionalista convertida ahora en "estilo".
 - 20) Federico F. Ortiz, Juan C. Mantero, Ramón Gutiérrez, Abelardo Levaggi, Ricardo G. Parera, *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1968, pág. 30.
 - 21) Francisco Bullrich, *Arquitectura argentina contemporánea*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1963, pág. 14.
 - 22) Los grandes edificios públicos erigidos en los países latinoamericanos fueron proyectados en su mayoría por arquitectos europeos: en Buenos Aires, René Sergent, francés, realiza el palacio Errázuriz; Norberto Maillart, francés, diseña los Tribunales y el Correo Central; Víctor Meano, italiano, el Congreso Nacional y el teatro Colón, Augusto Ridder, alemán, diseña en Quito el Palacio de Correos, el Hospital "Eugenio Espejo" y el Colegio Nacional Mejía. En Brasil, un equipo de arquitectos franceses diseñan los principales edificios en Río y las ciudades del interior: Lebreton, Granjean de Montigny y Louis Vauthier, en México, sobrepasa el italiano Adamo Boari —Palacio de Bellas Artes y Correo Central—; en la Habana, coexisten las influencias europeas y norteamericana, el belga Baleau proyecta el Palacio Presidencial y el Centro Gallego, mientras la empresa norteamericana Mc. Klm Meade & White realiza el Hotel Nacional.
 - 23) Los modelos de las residencias europeas —los palacetes o castillos ingleses y franceses— no sólo se reproducen en la ciudad sino también aparecen en las áreas rurales. Esto ocurre en la Argentina, donde la oligarquía terrateniente construye en los cascos de las estancias, mansiones en estilo Tódor o variaciones de los castillos del Loira.
 - 24) Una demostración de la presencia urbana de los componentes de la codificación clásica, aparece en: Roberto Bonifacio, Ramón Gutiérrez y Federico F. Ortiz, "Townscape del cono sur americano", *Hogar y Arquitectura*, 110, Madrid, enero febrero, 1974, pág. 17.
 - 25) Alejo Carpentier, *El recurso del método*, Editorial de Arte y Literatura, La Habana, 1974, pág. 233.
 - 26) En la Argentina, los gobiernos conservadores que se suceden a partir de la década del 30 realizan los edificios públicos con esta orientación: el Casino de Mar del Plata, el Monumento a la Bandera en Rosario, el Banco de la Nación, el Ministerio de Hacienda y la Facultad de Derecho en Buenos Aires. La Fundación Eva Perón es el epílogo de esta corriente, al reproducir la columnata dórica de la Facultad de Derecho, con el agregado de estatuas. Federico Ortiz, Ramón Gutiérrez, "La arquitectura en la Argentina, 1930-1970", *Hogar y Arquitectura*, 103, Madrid, noviembre/diciembre, 1972, pág. 17.
 - 27) Paolo Gasparini, Edmundo Deonoes, *Para verte mejor*, América Latina, Siglo XXI, México, 1972, pág. 88. "Esta iconografía, ya neutralizada por el tiempo y el abuso demagógico, pasa de mano en mano cada vez que nos detenemos a mirar un billete o una moneda"
 - 28) Si bien la campaña internacional que realizan organismos culturales como la UNESCO y el ICOMOS, está dirigida a la salvación de los cascos urbanos históricos (recordar la normativa establecida en la Carta de Venecia, 1964) y su posterior uso por la comunidad, en algunos casos, las realizaciones se vinculan a los intereses de la alta burguesía —recuperación de las mansiones convertidas en sofisticadas viviendas modernas— o de las compañías internacionales de turismo.
 - 29) Federico F. Ortiz, Juan C. Mantero, Ramón Gutiérrez, Abelardo Levaggi, Ricardo G. Parera, *op. cit.*, pág. 111.
 - 30) Por una parte, la subsistencia de las tradicionales estructuras de tenencia de la tierra, determinó que el sector rural expulsara población hacia los centros urbanos, por otra, la ciudad capital (en este caso Buenos Aires) contaba con infraestructuras eficientes, un mayor nivel de ingresos y una mano de obra capacitada que facilitó el "despegue" industrial y su primacía con relación al resto del país. Lo que ocurre en la Argentina es válido para otros países del Continente. Aldo Ferrer, *la economía argentina*, Fondo de Cultura Económica, México, 1963, pág. 207.
 - 31) J.P. Cousin, "Logement: Instrument politique", *L'architecture d'aujourd'hui*, 1973, París, mayo/junio, 1974, pág. 75.
 - 32) Ernesto Che Guevara, "Qué es el subdesarrollo", *Verde Olivo*, La Habana, 9/4 1961. "Un enano de cabeza enorme y tórax henchido es "subdesarrollado" en cuanto a sus débiles piernas o sus cortos brazos no articulan con el resto de su anatomía, es el producto de un fenómeno teratológico que le ha distorsionado su desarrollo."
 - 33) Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la Pampa*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1953.
 - 34) Declaración de la Conferencia de los Partidos Comunistas de América Latina y del Caribe, *Granma*, La

Habana, 16/6/1975

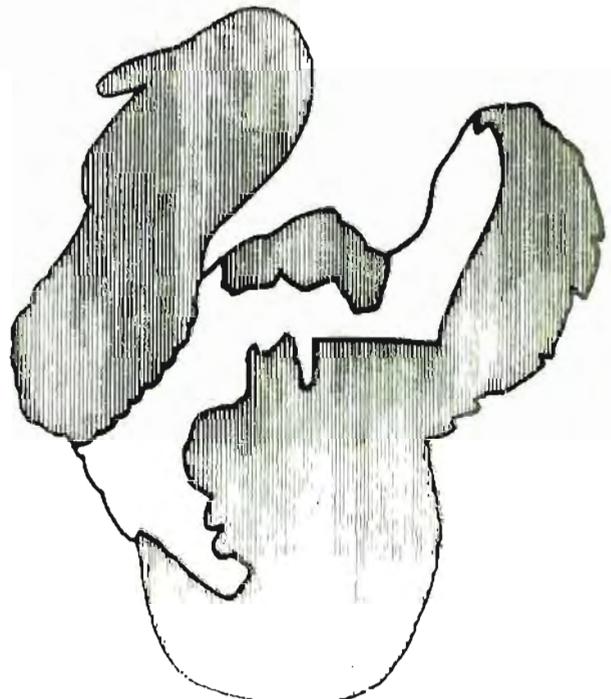
- 35) Franz Fanon, *Los condenados de la tierra*, Ediciones Venceremos, La Habana, 1965, pág. 163
- 36) J. P. Cousin, *op. cit.* pág. 75
- 37) Carlos Marx, *Fundamentos de la crítica de la economía política*, Tomo I, Edit. de Ciencias Sociales, La Habana, 1970, pág. 81
- 38) El centro comercial asume una escala urbanística y domina visualmente toda la ciudad, es la nueva catedral del siglo XX, representación arquitectónica de la sociedad capitalista
- 39) José Luis Coraggio, "Polarización, desarrollo e integración", en Martha Steingert, *Urbanización y dependencia en América Latina*, Ediciones Siap, Buenos Aires, 1973, pág. 246.
- 40) Término acuñado por el escritor norteamericano Tom Wolfe, "Electrographic architecture", *Architectural Design*, 7, Londres, julio, 1969, pág. 380
- 41) Paolo Gasparini, Edmundo Desnoes, *op. cit.* pág. 31
- 42) Tomás Maldonado critica las teorías de Venturi sobre el valor comunicativo de la gráfica espontánea, cuyo ejemplo prototípico en los Estados Unidos es la ciudad de Las Vegas: "Venturi cree encontrar en Las Vegas la "richness of meaning" en vez de la "clarity of meaning" de los arquitectos. Las Vegas es un ejemplo de pobreza comunicativa a la cual llega la ciudad en su desarrollo arbitrario en manos de los fabricantes de "signs" o de los intereses de los propietarios de camposinos". Tomás Maldonado, *La esperanza proyectuale, ambiente e società*, Einaudi, Turin, 1970, pág. 110. Roberto Segre, "Significación de Cuba en la cultura arquitectónica contemporánea"
- 43) Un ejemplo típico es el nuevo conjunto de la Ciudad Universitaria de Buenos Aires, ubicada en Nuñez, aislada totalmente de la trama urbana y configurada por rígidos edificios independientes entre sí. No es casual que los proyectistas sean arquitectos argentinos radicados en los Estados Unidos: Eduardo Catalano, Horacio Caminos y Eduardo Sacriste
- 44) En la actualidad, las grandes avenidas no resultan ya eficaces para la lucha contra la subversión, como lo demuestra esta experiencia: "Cuando comenzamos a salir a la calle, en 1965, hubo alguien que tuvo la brillante idea de marchar contra el tránsito por la Avenida Río Branco. A partir de entonces los estudiantes se agrupaban en una plaza más o menos grande, en la Cinelandia, frente al teatro Municipal y desde allí comenzaban a marchar contra el tránsito hasta en dos kilómetros de extensión.
- 45) El acceso de los guerrilleros a todos los puntos de la ciudad es posible por su conocimiento minucioso de la estructura y la infraestructura urbana, por ejem-

pleo la red cloacal. "El 5 de enero de 1967 se comprobó que el grupo armado uruguayo había relevado toda la red cloacal de Montevideo. Amplias zonas subterráneas fueron recorridas por equipos de dos o tres hombres dentro de la llamada operación cloacas. Con los planos de toda la red en donde constan detalles que no figuran en los propios mapas de la OSE, los tupamaros hicieron un reconocimiento sanitario tendido bajo la ciudad". Antonio Mercader, Jorge Vera, *Tupamaros, estrategia y acción*, Editorial Omega, México, 1971, pág. 107

AS ESTRUCTURAS AMBIENTALES EN AMÉRICA LATINA

ROBERTO SEGRE

PREMIO ENSAYO - LA HABANA)



LA PLURALIDAD CULTURAL

GEORGE ROBERT COULTHARD



1) APORTES CULTURALES INDÍGENAS

Es imprescindible establecer desde el principio que no habrán aportes indígenas en el intermediano del castellano, y hasta cierto punto, en cuanto a aportes africanos, sin el francés y el inglés, en el sentido puramente lingüístico, ya que ninguna de las grandes culturas indígenas tenía un alfabeto. Los códices pictográficos de los aztecas, zapotecas, mayas, etc., por muy vivos, eran incapaces de contar fábulas, "novelas", o de redactar poemas, dramas, canciones; a lo sumo servían de ante-memorias y representaban acontecimientos históricos, actos de las deidades, fechas. Si lo afirmado más arriba es cierto con respecto a la "literatura" indígena, lo es aún más en lo que se refiere al aporte de Africa, como veremos más adelante.

Afortunadamente, en el caso de la cultura indígena, sobre todo la azteca y la quiché, la historia, mitología, cantos, poemas y creencias religiosas fueron escritas, en náhuatl, quiché, etc., gracias en gran parte a los esfuerzos de sacerdotes, entre los que destacó el padre Bernardino de Sahagún. El método consistió en enseñar el alfabeto latino a intelectuales indígenas y dejarlos escribir en su propio idioma lo que sabían de su historia y cultura. Una gran parte de estos escritos han sido traducidos por eruditos al castellano y a otros idiomas, y así tenemos un acopio muy considerable de toda clase de material en colecciones: tales como *El códice Florentino*, *El códice Matritense*, de la Real Academia de la Historia, *Cantares en idioma mexicano*, etc. Muchos de los originales se encuentran en bibliotecas europeas y norteamericanas. Los textos en la región andina son mucho más escasos, pero varios escritores mestizos, cuyos parientes conocían y recordaban el estado de cosas antes de la conquista, se consagraron a la tarea de contar la historia y describir las creencias y las costumbres del Tawantinsuyo, o imperio incaico. Más tarde, etnólogos que eran al mismo tiempo buenos literatos, como José María Arguedas en el Perú y Jesús Lara en Bolivia, recogieron cuentos y canciones, dando de ellos versiones de alto valor literario.

El primer gran intérprete mestizo de la realidad precolombina en el Perú es, desde luego, el inca Garcilazo de la Vega (1539-

1616). Criado con su madre india en el Perú, pasó toda su vida adulta en España, donde llegó a ser un humanista descolante; tiene un nombre permanente en las letras hispanas por su traducción en los *Diálogos del amor* de León Hebreo. Sin embargo, en los últimos años de su vida, ya poseedor de una amplia cultura y un estilo refinado y ameno, se sintió impulsado a escribir "Los comentarios reales" cuya primera parte apareció en 1609. Tal vez sintió vergüenza de los cargos de barbaridad, incultura y salvajismo que muchos españoles hicieron contra su pueblo, y quiso disminuir el menosprecio que la mayoría de los españoles mostraban hacia los indios. Al describir la cultura de los incas acaso lo idealizó en su afán de rescatarla del estigma de barbarie y de inferioridad. El gran polígrafo español, Marcelino Menéndez y Pelayo, escribe de la obra: "Los comentarios reales" no son textos históricos, son una novela histórica como la de Tomás Moro, como *La ciudad del sol* de Campanella; como la *Utopía* de Harrington; sueño de un imperio patriarcal y regido con riendas de seda. Para lograr tan persistente efecto, se necesita una fuerza de imaginación muy superior a la vulgar, y es cierto que Garcilazo la tenía poderosa, cuanto deficiente era su discernimiento crítico". Pero esta condenación de la obra histórica reconoce la índole esencialmente literaria de la misma, que ha mantenido el interés por ella desde las primeras traducciones francesas hasta Louis Baudin.

Los comentarios son, en efecto, una recreación imaginativa del Estado de los incas,

pero que tiene en cuenta hechos económicos, políticos, consideraciones lingüísticas, geográficas y climatológicas, todo evocado con arreglo a la historiografía humanista, método que permitía el ejercicio de la fantasía y la ficción con tal de que el producto no se alejara demasiado de la realidad y de la verosimilitud. Sin duda la otra refleja la preocupación posrenacentista de una Edad de Oro, ya que no es una historia escueta y veraz (aunque esto hubiera sido factible): pero el entretejimiento de la fantasía con los hechos, de visión y realidad ha producido una obra maestra.

En sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) José Carlos Mariátegui escribió una verdad aparente al decir: "Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén

en grado de producirla". Sin embargo uno no puede menos que preguntarse si esta condición no se había cumplido ya, si no en Garcilazo de la Vega, por lo menos en Felipe Guamán Poma de Ayala con su *Primer nueva crónica y buen gobierno* (escrito entre 1613 y 1614). Los dos eran mestizos, es cierto, pero al hablar de su cultura y su pasado, y sobre todo en el caso de Guamán Poma, del presente, hablan como indios. Raúl Porras Barrenechea critica a Guamán Poma por su "semicultura", pero parece reconocerlo como indio: "Hay una nota auténtica de dolor y de queja, que proviene de la situación desventurada del indio en los obrajes, en las mitas y en los mismos pueblos indios sujetos a todas las tiranías".² Reconoce asimismo al indio hasta en el estilo: "Es el método de la albañilería incaica trasladado a la crónica".

Sin embargo, es un error hacer demasiado hincapié en la semicultura de Guamán Poma. En esta "monstruosa miscelánea", como la llama Porras Barrenechea, hay de todo, repeticiones, falta de claridad a veces, una increíble cronología, pero al mismo tiempo evocaciones de los preincas llenas de colorido y hasta de ternura crítica mordaz del comportamiento hipócrita de los españoles, y aun una prefiguración de lo que Alejo Carpentier había de llamar "lo real maravilloso", que descubrió en Haití para luego caer en la cuenta de que toda la historia de América estaba empapada de esta esencia. La madre del primer Inca, Manco Capac, por ejemplo, que hablaba con demonios, y hacía hablar a los peñascos, árboles, montañas y lagos, que contestaban sus preguntas; los hechiceros que sabían predecir la muerte de

los reyes de Castilla y otros acontecimientos en el mundo entero. Su descripción del Cori-Cancha durante los sacrificios, con el sol brillando sobre el oro del templo y los arcoiris formados por el aliento de la muchedumbre de indios en el frío del amanecer cuzqueño, es una obra maestra de la imaginación de Guamán Poma, que no había presenciado este espectáculo, aunque muy probablemente algunos indios viejos que lo recordaban se lo habían descrito. No falta tampoco humorismo, como cuando cuenta cómo un español sediento de oro se disfrazó de Inca y se hizo transportar en litera por un pueblo pidiendo oro y plata, pero los indios al ver al Inca barbudo huyeron despavoridos.

Guamán Poma también recogió varias canciones en quechua y aymará, que han sido traducidas por varios autores y constitu-

yen una parte de la literatura oral de la época prehispánica. Existen muchas versiones pero hemos escogido dos traducciones de Jesús Lara, que son más bien recreaciones:

Causa del ser, Viracocha,
Dios siempre presente.
Juez que en todo está.
Dios que gobierna y provee,
que crea con sólo decir:
"Sea hombre, sea mujer".
Que viva libre y en paz
el que pusiste
y criaste.
¿Dónde estás? ¿Afuera
o dentro, en la nube
o en la sombra? etc. 3

Este poema en particular cobra un significado trágico, puesto que según Guamán Poma, los indios, descendientes de Noé, se habían olvidado de todo lo referente a Dios, aunque con "la poca sombra" de conocimiento que tenían sabían que existía, pero, pueblo triste, andaban con un sentimiento de desamparo y angustia queriendo saber quién y dónde estaba Dios. Hasta en uno de sus dibujos pinta a un indio arrodillado pre-

guntando "Pachacamac, Maypicanqui" (Creador del mundo, ¿dónde estás?). Según él fueron los incas los que trajeron la idolatría y la veneración del demonio. En una canción de amor, un Jaray arawi, canción de ausencia, hay un dolor profundo, bastante parecido en el tono y las imágenes a las canciones quechuas contemporáneas. Algunas se cantan en castellano, pero el estilo y emotividad son idénticos:

La desventura, reina.
¿Nos separa?
¿La adversidad, ñusta,
nos aleja?

Si fueras flor de chinchiercoma,
hermosa mía,
en mi sien y en el vaso de mi corazón
te llevaría.

Pero eres un engaño, igual
que el espejo del agua.
Igual que el espejo del agua, ante mis ojos
te desvaneces.

¿Te vas, amada, sin que nuestro amor
haya durado un día?, etc. 4

Aparte de contribuciones histórico-literarias como las de Garcilazo de la Vega o Guamán Poma de Ayala, existen dramas de tema indígena escritos en quechua. Desgraciadamente los nombres de los autores se han perdido y de algunos existen varias versiones. Sin embargo, aunque en el Imperio incaico no hubiera teatro al estilo griego, o al estilo del Siglo de Oro español, parece indiscutible que hubo representaciones teatrales, episodios de la vida de las deidades, reyes, etc., con o sin música o baile. Además, el concepto de teatro como de novela es sumamente amplio. Mencionaré dos obras solamente; es evidente que fueron compuestas y escritas después de la conquista, pero los temas, la sensibilidad, el lenguaje (aun en traducción española) atestiguan una realidad distinta, no europea.

En el Apu Ollantay el tema es netamente indio. Se trata de la seducción de una hija del Inca por un general del ejército, Ollantay. Este quiere casarse con la princesa que está embarazada, pero el Inca rechaza su pre-

tensión con desdén, puesto que, como se sabe, la familia del Inca era una casta cerrada. Ollantay, aunque gran capitán, no tiene sangre real. Lleno de resentimiento, se subleva y durante años hace la guerra al Inca, hacién-

dose así doblemente criminal según las leyes incaicas. Al fin, derrotado, aparece ante el nuevo Inca Tupaj Yupanki, esperando la sentencia de muerte. Este sorpresivamente, no sólo perdona sino que lo nombra gobernador del Antisuyo y le entrega a Kusi Coyllur como esposa. El desenlace parece inverosímil dada la severidad de las leyes incaicas, pues merece la muerte por haber manchado la sangre real y por haberse sublevado contra el Inca. Jesús Lara, sin embargo, mantiene que el desenlace como recurso dramático es verosímil, porque, como lo dice Garcilaso, el sol encargó a sus hijos tratar al pueblo "con piedad, clemencia y mansedumbre", y este desenlace demuestra al público que el Inca podía comportarse como padre piadoso. (En la versión argentina de Ricardo Rojas, el Inca manda a matar a Ollantay, y destierra a su

guerrero, un hombre de acción. ¿Pesa sobre él un sentimiento de culpabilidad por haber mandado asesinar al verdadero Inca, Huáscar, y por la matanza de toda la familia de su padre, Huaina Capac (aún Garcilaso, en general idealizador del incanato, describe su acción como "mayor y más sedienta de su propia sangre que la de los otomanos fue la crueldad de Atawallpa"). Si es así, no hay la más leve alusión a semejante sentimiento de culpa. Lo que tal vez sea más probable es que, como en los libros proféticos de Cilam Balam, escritos después del desastre de la conquista, el autor proyecta el fatalismo de lo ya acontecido. Jesús Lara utilizó la versión de Chayanta, que le parece la más auténtica y que, además, contiene pasajes poéticos de carácter muy andino, como:

Tarukas de los páramos,

hija, pero Rojas tenía una tesis que quería demostrar al hacer uso de la leyenda incaica.)

La otra pieza que vamos a mencionar es La tragedia de la muerte de Atawallpa, en la que alienta un sentimiento de catástrofe ineluctable. Cuenta en forma dramatizada los sueños y temores de Atawallpa, la llegada de los españoles, la muerte de Atawallpa y la destrucción de su imperio. Un rasgo curioso es que los españoles no hablan, sólo mueven los labios. Felipillo, un mulato, traduce lo que se proponen, en términos groseros, depreciativos e insultantes. El lector queda asombrado, por la absoluta sumisión de Atawallpa a su destino. Parece entregarse a él con una impotencia absoluta; sin embargo, se sabe que Atawallpa había sido un gran

cóndores de alto vuelo,
ríos y roquedales,
venid y llorad con nosotros.
Nuestro padre y señor el Inca
nos ha dejado solos,
en honda congoja sumidos
¿Qué sombra vamos a buscar
y a quién hemos de recurrir?
¿En qué martirio viviremos
y en qué lágrimas nos anegaremos?
Atawallpa, Inca mío,
quizá debemos refugiarnos
en las entrañas de la tierra. 5
los personajes indios tienen un código moral
que remonta a la época prehispánica. Sería
un grave error de parte del lector prescindir
de las canciones: son muy hermosas, expresivas,
y Arguedas sabe colocarlas con un tino
que refleja su maestría literaria. Por ejemplo,

cuando Ernesto, el personaje principal de *Los ríos profundos* (1958), se está despidiendo de sus amigos indios, para ir al extraño mundo del colegio de Abancay, le cantan:

No te olvides, mi pequeño
no te olvides.
Cerro blanco
hazlo volver.
Agua de la montaña, manantial de la pampa,
halcón, cárgalo en tus alas
y hazlo volver.

Inmensa nieve, padre de la nieve,
no lo hieras en el camino.
Mal viento, no lo toques.
Lluvia de tormenta,
no lo alcances.
No precipicio, atroz precipicio,
no lo sorprendas.

Hijo mío,
has de volver
has de volver.

Y en *Todas las sangres* (1964), el impresionante personaje *Revolución Wilka*, expresa con giros quechuas su moral. Por ejemplo, al ingeniero Cabrejos que lo quiere sobornar contesta: "¡Tú borracho patrón! Yo sano. Yo ganando plata con trabajos no más; otra plata es maldición de Dios; hace crecer gusano feo en el tuétano, en la sangre también". Y a otro indio, que le habla con cinismo, diciendo "Nadie es limpio", le contesta: "¿Nadie? Carnuamayo. Si te echan suciedad a tu cabeza, no eres culpable. Si tú alimentas la envidia, la ambición de tu alma, tú mismo entonces, entonces tú mismo eres sucio". Esto nos recuerda los consejos del Inca Roca en Garcilazo: "La envidia es una carcoma que roe y consume las entrañas del envidioso" "El que tiene envidia de los buenos saca de ellos mal para sí, como hace la araña en sacar ponzoña". Se trata, como muy acertadamente escribe Alberto Escobar, de "la invitación a reconocer en el quechua rasgos de un modo de ser, de entender la realidad y nombrarla". 6

En México, como en el Perú, la preocupación por lo indígena nació en las primeras décadas del siglo XX como parte de un movimiento a la vez nacionalista y político. Aunque pensador de menos envergadura que el peruano José Carlos Mariátegui, Manuel Gamio, en algunos de los ensayos reunidos bajo el título de *Forjando patria* (1916), puso de relieve ciertas ideas fundamentales. Entre otras cosas afirma que la masa del pueblo mexicano no siente el arte europeo impuesto por la burguesía extranjerizante, que "hay que forjarse, ya sea temporalmente, una alma indígena", y que además de revalorar las artes plásticas indígenas es preciso "publicar las escasas producciones literarias de origen prehispánico que hoy existen casi perdidas en museos y polvorosas bibliotecas, pues, visten importancia fundamental para nuestro futuro literario".

A esta obra de publicación, recomendada

por Gamio, se consagraron dos grandes eruditos mexicanos: el padre Angel María Garibay K. en su *Historia de la literatura náhuatl* (México, 1953); y Miguel León-Portilla en *La filosofía náhuatl*, estudiada en su fuentes (México, 1956). Estos dos escritores no se limitaron a sus dos obras básicas, escribieron además varios libros de traducciones e interpretaciones que incorporaron la literatura y el pensamiento azteca a la corriente general de la cultura mexicana. Ambos afirman el valor literario de la literatura y del pensamiento azteca y los equiparan con lo mejor de la literatura de otras culturas. Garibay, por ejemplo, en *La poesía lírica azteca* (México, 1937), declara que se había acercado a la literatura de los antiguos mexicanos con la misma "sed de belleza" que lo había impulsado a sus estudios de la literatura griega y hebrea, y en *La visión de los vencidos* (México, 1959), cuadro muy completo

de la conquista desde el punto de vista indígena basado en textos aztecas: "No es exageración afirmar que hay en estas relaciones de los indios pasajes de una dramatismo comparable al de las grandes epopeyas clásicas. Porque si en la *Ilíada* nos dejó Homero el recuerdo de escenas del más vivo realismo trágico, los escritores indígenas supieron también evocar dramáticos momentos de la conquista".

En "La filosofía náhuatl" León-Portilla afirma que existió entre los "tlalatinime", los pensadores mexicanos, una verdadera filosofía, si se acepta que una filosofía puede ser metafísica, asistemática y literaria. Esta filosofía consiste en reconocer la transitoriedad universal, pero con un modo de conocer lo verdadero a través de la poesía y del culto

de la belleza (inxotítl, incuicatl), la filosofía de cantos y flores: "Una concepción valedera, quizá, en su esencia para un mundo tan atormentado como el nuestro". La esencia de esta filosofía, especie de hedonismo angustiado, se palpa en este poema:

¿Es verdad que se vive sobre la tierra?
No para siempre en la tierra: sólo un poco aquí.

Aunque sea jade se quiebra,
aunque sea oro se rompe,
aunque sea plumaje de quetzal se desgarrar,
no para siempre en la tierra: sólo un poco aquí.

y en el hermoso poema incluido por el padre Garibay en "La poesía lírica azteca":

¿Qué hara mi corazón?
¿Acaso sólo en vano vino a la tierra?
¿Me iré de otra manera
que las flores que fenecieron?
¿Nada ha de quedar de mi fama
que de algún modo dure?
¿Nada dejaré en la tierra
cuando me haya ido?
Al menos flores, al menos cantos.
¿Qué hará mi corazón?
¿Acaso sólo vino a la tierra en vano?

Los textos se pueden traducir de muchos modos, pues, como afirma el padre Garibay, "¿han acabado las versiones de Horacio, o las traducciones de los Salmos, para solamente dar dos ejemplos?" La importancia de estos dos autores consiste, por supuesto, en sus obras de profunda erudición, pero al mismo tiempo han logrado hacer una obra de divul-

gación al publicar sus traducciones en libros aptos para el lector medio. Ya existen muchas ediciones de "La visión de los vencidos" y "La literatura de los aztecas" (selección publicada en 1964) es obra al alcance de cualquier lector.

Además de "La visión de los vencidos" y de "La filosofía náhuatl" León-Portilla ha publicado una obra maravillosa: "Trece poetas del mundo azteca" (1967), que contiene poemas largos de varios poetas mexicanos prehispánicos, de Netzahualcóyotl y otros, cuyos nombres no son conocidos.

Las traducciones del náhuatl no agotan ni mucho menos el riquísimo venero de la literatura indígena de Mesoamérica. De la región maya-quiché (Yucatán, Chiapas, Guatemala) han salido verdaderas obras maestras.

El Popol Vuh, conocido y traducido des-

de principios del siglo XVIII (la primera traducción es del fraile español, P. Francisco Ximénez), ha llegado a ser uno de los clásicos de América. Aunque libro religioso, que cuenta el origen del hombre y los hechos de los dioses y semidioses, se puede leer como novela. En un sentido muy amplio es una de las grandes novelas de América, tal vez del mundo. Con una fantasía libre de toda trabalógica (la magia desempeña un papel primordial en el libro) relata las fechorías y triquiñuelas de Hunaphú y Xbalenque para destruir al grotescamente orgulloso Vucub-Caquix el guacamayo, o para burlarse de los dueños de Xibalbá, el infierno. Con decir que tiene algo de Las mil y una noches, de Alicia en el país de las maravillas y de la novela china "Mono" de Wu Chêngên, tendrá el lector una idea de qué clase de libro se trata. La versión que más se lee hoy en día es la de Adrián Recinos, de 1947. Ha tenido muchas ediciones subsiguientes.

El libro de los libros de Ch'ulam Balam tiene un carácter menos literario pero, a pesar de ello, hay pasajes vivos, fuertes y hasta poéticos, como el siguiente del "Ch'ulam Balam de Chumayel":

"Había en ellos sabiduría. No había entonces pecado. Había santa devoción en ellos. Saludables vivían. No había entonces enfermedad; no había dolor en huesos; no había fiebre para ellos, no había viruelas, no había ardor de pecho, no había dolor de vientre, no había consunción. Rectamente erguido iba su cuerpo, entonces.

"No fue así lo que hicieron los dzules cuando llegaron aquí. Ellos enseñaron el miedo; y vinieron a marchitar las flores. Para que su flor viviese, dañaron y sorbieron la flor de otros.

"No había Alto Conocimiento, no había Sagrado Lenguaje, no había Divina Enseñanza en los sustitutos de los dioses que llegaron aquí. ¡Castrar al Sol! Eso vinieron a hacer a-

qui los extranjeros. Y he aquí que quedaron los hijos de sus hijos aquí en medio del pueblo, y éstos reciben su amargura." 8

En su traducción del Libro de los cantares de Dzitbalché (México, 1965), Alfredo Barrera Vásquez presenta poemas sumamente hermosos, que no se parecen a ninguna poesía europea. Así el Kay-Nicte, canto de flores (hay que tener en cuenta que tanto entre los mayas como entre los mexicanos la flor estaba estrechamente relacionada con la sexualidad y la fecundidad):

Hemos llegado adentro
del interior del bosque donde
nadie
nos mirará
lo que hemos venido a hacer.

Hemos traído la flor de la Plumería
la flor del cecropio, la flor
del jacinto, el jazmín, la flor de ...
Trajimos el capat, la castreña cañita z'it,
est como la concha de la tortuga terrestre,
destruyamos el nuevo olivo de calcita
cura y el nuevo
libro de algodón para hilar; la nueva
tecara
y el grande y fino pedernal,
y nueva pesa
la nueva tarca, de hilado,
el presente del pavo;
nueva calza ...
Todo nuevo,
inclusive las bandas que atan
nuestras cabelleras para
tocarnos con el nenútar;
igualmente el zumbador
tracol y la anel, las maestras. Ya, ya
estamos en el corazón del bosque,
a orillas de la poza en la roca ...
a esperar
que surja la bella
estrella que humea sobre
el bosque. Quitamos
vuestras ropas, desatad

vuestras cabelleras;
quedaos como
llegasteis aquí

sobre el mundo,
vírgenes, mujeres mozas . . .

Habría que agregar que muchos escritores han aprovechado la obra de autores como Garibay, León-Portilla y Alfonso Caso para sus propias creaciones. Mencionamos La región más transparente, de Carlos Fuentes; Cuauhtémoc, vida y muerte de una cultura, de Héctor Pérez Martínez; Los premios, del argentino Julio Cortázar, que para uno de los pasajes más impresionantes de su novela se inspiró en varias creaciones de los dioses mayas. Tampoco hay que olvidar dos obras de Miguel Ángel Asturias, Las leyendas de Guatemala, sobre Guacamayo y el Sol, creación de un mito de aplicación universal, y Hombres de maíz, donde lo real maravilloso o el realismo mágico, como lo llama Seymour Menton, se manifiesta como una presencia tangible, desconcertante y encantadora.

2) APORTES CULTURALES AFRICANOS

Si Mariátegui dijo que una literatura indigenista sólo vendría cuando los propios indios estuviesen en condiciones de producirla, con más justificación hubiera podido hacer la misma observación del aporte africano a la literatura de América. El tema del negro aparece en la primera década del siglo XIX en las novelas antiesclavistas de Cuba.

La primera, "Francisco", de Anselmo Suárez Romero, publicada por la Sociedad Antiesclavista de Londres (en inglés) en 1840 y en español en Nueva York en 1880, fue escrita para promover un sentimiento de repugnancia contra los horrores de la esclavitud y a su autor, escribe José Antonio Portuondo, "le cabe el mérito indiscutible de haber sido el que más agudamente advirtiera en su tiempo la riqueza poética escondida en las canciones folklóricas de negros y campesinos, el tesoro latente en el folklore cubano de danzas y tradiciones, de cantares de la tierra y de ritmos transplantados desde el Africa." 9 Suárez Romero escribe cosas como las siguientes: "El tambor, para los negros de nación y para los criollos que con ellos se crían, los enajena, les arrebató el alma; en oyéndolo, parécete que están en el cielo. Pero hay conadas que no varían,

porque fueron compuestas allá en Africa y vinieron con los negros de nación. Lo singular es que jamás se olvidan: vienen pequeñuelos, corren años y años, envejecen, y luego, cuando sólo sirven de guardianes, las entonan solitarios en un bohío, lleno de ceniza y calentándose con la fogata que arde delante; se acuerdan de su patria, aun próximos a descender al sepulcro". ¿Nos encontramos ante otra cosa que colorido local, entrañablemente sentido tal vez, pero al fin y al cabo, colorido local? La gran novela de Cirilo Villaverde, "Cecilia Valdés," de la que apareció un esbozo en 1839, pero que no llegó a publicarse íntegramente hasta 1882 en Nueva York, también trata del tema negro con profundidad. ya que ahonda en la psicología del negro, del mulato, y del amo de esclavos, y contiene en germen, aunque no como fórmula la idea del Césaire: "colonisation est chosification". ¿Pero se puede hablar con respecto a estas novelas de un "aporte africano"?

Son novelas escritas por blancos que se preocupaban del estado del negro en Cuba. Esto es así incluso en el "Francisco" de Antonio Zambrana (Santiago de Chile, 1873), en que el autor parece comprender la mentali-

dad del negro con mayor sutileza que Suárez Romero, ya que no trata de hacer de sus personajes, negros con psicología de blancos, víctimas de un sistema injusto. Para Zambrana el negro es un ser primitivo; no se olvide que unos años más tarde los partidarios de la "négritude" habrían de reivindicar el primitivismo como calidad positiva. "El hombre civilizado —escribe— comprende apenas cierto orden de ideas y sentimientos, los cuales son en mayor parte artificiales y llegan a debilitarse en lo que dependen exclusivamente de la naturaleza. Compara, cuando se trata del esclavo, la idea de la civilización con la ruda existencia de la selva, y juzga entonces que el negro ha ganado en el cambio. Pero el negro ama lo que vosotros despreciáis: su bosque, su música grosera, sus costumbres primitivas. Probadle que es

rar el terreno para una literatura impregnada de genuinas esencias africanas. La africanía, para emplear un término de Fernando Ortiz, existía en ciertas regiones de América, sobre todo en las Antillas de habla española, francesa e inglesa, pero a un nivel completamente popular. Este mundo complejo —santería, vudú, costumbres, creencias, cantos y bailes— no había encontrado una expresión literaria, sólo había sido descrito. Gracias, en gran parte, a las obras de Fernando Ortiz (Los negros brujos, 1906, Los negros esclavos, 1916, El glosario de afro-cubanismo, 1924), la existencia de este mundo sumergido, vislumbrado, pero no conocido, empezó a interesar a varios antillanos, en su mayoría cubanos. Se empezaron a examinar las posibilidades de utilización de este arte popular; y en 1928 "comienzan los tambores a retum-

feliz, sed elocuentes y razonadores: su corazón le dice otra cosa muy distinta." Estas ideas son, como hemos sugerido, exactamente las que va a proclamar casi dogmáticamente la "négritude" cuando los francoantillanos la formulen como concepto unos sesenta años más tarde.

¿Se puede aceptar como aportes culturales africanos el contenido y el estilo de esta literatura, o sería más razonable rechazarlos completamente? Se trata, como hemos dicho, del tema negro, pero no escrito por negros ni mulatos, y aunque hay descripciones de bailes, ceremonias, actitudes negras, todo está visto desde fuera. Sin embargo, su inclusión en este capítulo podría, acaso, justificarse, puesto que una preocupación tan persistente puede haber servido para prepa-

bar en la lírica cubana", como escribió el mismo Ortiz (Revista Bimestre Cubana, vol. XXXVII 1936, p. 26). Se refiere a composiciones como "La bailadora de rumba" de José Z. Tallet y "La liturgia ñañiga" de Alejo Carpentier. Pero en los tres libros de Nicolás Guillén —Motivos de Son (1930), Sóngoro cosongo (1931), y sobre todo West Indies Ltd. (1934)— encontramos la auténtica voz afrocubana. Ritmos de la música de los negros de Cuba, palabras de los cantos yoruba, humorismo y patetismo, todo esto escrito y sentido desde adentro, se encuentra en la poesía de Guillén de esta época. La balada de los dos abuelos, Balada del güñe, el famoso Sensemayá, son auténticamente afrocubanos en cuanto a la expresión y al contenido; lo son poemas como Ebanos real o Acaná, versos como:

"Arará cuévano
arará sabalú",

o:
"Ay, acaná con acaná
con acaná",

y poemas enteros como:
Iba yo por un camino
cuando con la Muerte di.
—Amigo— me gritó la Muerte
pero no le respondí,
pero no le respondí,
miré no más a la Muerte,
pero no le respondí. 10

La técnica es netamente africana, pues la canción en muchas partes del oeste de África es repetitiva con ligeras variaciones dentro de las repeticiones. Así también es la canción yoruba en Cuba, en idioma africano o en español. El mismo fenómeno se observa en todas las Antillas.

No cabe la menor duda que la moda de lo primitivo en Europa y en los Estados Unidos de los decenios 1920-40 influyó en la explotación de la cultura afroantillana. Pero esto es lo de menos; además, toda la literatura cubana del siglo XIX había venido preparando el terreno. Dice muy acertadamente Ramón Guirao: "El modo negro, pues, no nace en Cuba, como en Europa, sin tradición y alejado del documento humano".¹¹ Y Marinello sugiere que el negro ha venido en parte a desempeñar el papel del indígena autóctono en Cuba.

La novela tal vez más auténticamente africana escrita en Cuba es "Biografía de un cimarrón", de Miguel Barnet, La Habana, 1968*. Se trata de la vida de un hombre de 104 años, que cuenta cómo vivían los esclavos y describe los bailes y hechicerías de origen africano.

La poesía afroantillana del puertorriqueño Luis Palés Matos parece claramente un reflejo del antiintelectualismo de la época y es un compuesto de ingredientes netamente afroantillanos y de teorías niospengerianas sobre la decadencia de Occidente. "El sentido estético de la raza blanca ha penetrado en un estado de peligrosa cerebralización, anulando sus raíces cósmicas", escribe en un artículo publicado en Poliedro, San Juan, 1927. Y pide un arte subordinado "al golpe de sangre y del instinto". Uno puede preguntarse hasta qué punto Palés Matos creía de veras en el arte afroantillano. Hasta el primer poema de "Tun tun de pasa y grifería" (San Juan, 1937), "Preludio en Boricua", termina con versos de tono desalentador:

Este libro que va a tus manos
con ingredientes antillanos
compuse un día . . .
. . . y en resumen, tiempo perdido
que me acaba en aburrimiento.
Algo entrevisto o presentido,
poco realmente vivido
y mucho de embuste y de cuento.

El ambiente antillano está admirablemente expresado con un rico vocabulario y exuberante juego de imágenes. Según Jaime Benítez en su prólogo a la segunda edición de 1950, esta actitud corresponde al "gran decaimiento espiritual de nuestras clases cultas". Tal vez sea cierto, pero no lo es menos que la poesía afroantillana de Palés Matos es algo no vivido; hasta podría considerarse como una forma del modernismo que sólo roza tangencialmente el aporte africano.

Mientras tanto, en Haití y las Antillas se había venido fraguando una actitud negrista desde el último cuarto del siglo XIX. Antenor Firmin en "De l'égalité des races humaines" (París, 1885) y Hanibal Price en "De la réhabilitation de la race noire par le peuple d'Haití," habían combatido la idea de la bar-

barie del negro en Africa y en Haití, de su inferioridad racial, y de la discriminación. Pero fue el libro de Jean Price Mars, "Ainsi parla l'oncle!" Puerto Príncipe, 1928, que desencadenó un movimiento artístico y espiritual todavía vigente. No solamente rechaza la idea de la inferioridad y falta de cultura en Africa, sino que estudia las costumbres y creencias casi exclusivamente de origen africano, del pueblo haitiano. La generación de los 30 a los 40 se entregó a una verdadera orgía de primitivismo y de africanismo en que se destacan un rechazo de los valores culturales de Europa y una nostalgia por Africa como paraíso perdido. Ejemplos típicos son: de Carl Brouard: "Tambor, cuando sueñas, mi alma ulula hacia Africa"; de Claude Fabry: "Siento que tengo el alma del africano, desgreñado", de Fabrice Casseus: "¡Oh, unos tu gran ritmo africano, oh cónico tambor racial!" León Laleau lamenta tener que expresar su corazón, que viene de Senegal, en el idioma de Francia.

Los novelistas se dedican al tema del vudú, religión de las masas en Haití. La poesía se llena de una flora y fauna africanas, totalmente ajenas a Haití: baobab, siringa, cocodrilos, monos, jungla, etc. Estos escritores, que quieren arrancarse su ropa europea y bailar desnudos, que hacen el elogio del vudú, en el fondo están ejecutando un baile cuya música, a pesar de los ritmos africanos, se desarrolla bajo una flauta europea. Hasta emplean el créole, incomprendible fuera de Haití y las Antillas francesas, pensando, no sin razón, que está más vinculado con Africa que con Francia. H. Moriseau Leroy tradujo el Edipo Rey al créole, pero no es solamente una traducción lingüística. Los dioses griegos son reemplazados por "loas", espíritus del panteón vudú de Haití.

El destacado, y casi único, poeta de las Antillas inglesas Claude McKay trata temas parecidos a los de los haitianos: nostalgia de Africa, rencor hacia Europa por haber esclavizado al negro y despreciado su cultura.

También se regodea con entusiasmo en la vida fácil, despreocupada del negro (Home to Harlem, 1928) y en el primitivismo.

Sin embargo fue el martiniqués Aimé Césaire quien polarizó todo el negrismo de las Antillas, y en gran parte de Africa. No obstante, no forjó su concepto de la "négritude" con base en elementos puramente afroamericanos. La "négritude" de Césaire fue una toma de conciencia del hombre negro en el mundo entero. Los haitianos se habían consagrado a derrocar la supremacía de la cultura europea, pero un poco sin ton ni son. Césaire, en cambio, rechazó los valores de la civilización occidental, condenó la lógica, la razón, y al mismo tiempo proclamó una cosmovisión exclusivamente negra:

Eia por los que no inventaron nada
por los que jamás han explorado nada
por los que jamás han domeñado nada,
pero se abandonan extasiados,
a la esencia de todas las cosas,
ignorando la superficie,
poseídos por el movimiento de todas las cosas,
despreocupados de dominar,
pero jugando el juego del mundo
chispa del fuego sagrado del mundo
carne de la carne del mundo
palpitando con el mismo palpitante del mundo.

y en el mismo "Cahier d'un retour au pays natal" París, 1939, expresa su odio por la lógica:

Porque los odiamos,
ustedes, con su razón,
y pedimos la locura precoz,
la llamada de locura del canibalismo tenaz.

y proclama el fracaso de la civilización "blanca":

Escuchad al mundo blanco
horriblemente cansado de su esfuerzo in-
menso,
crujir sus articulaciones rebeldes bajo las es-

trellas duras,
su rigidez de acero azul traspasando la carne
mística.

Una gran parte de la obra de Césaire y sus seguidores debe su técnica al surrealismo, aunque algunos corifeos de la "négritude" como el alemán Jahnheinz Jahn han tratado de negarlo, al afirmar que el arte negro siempre tiene un significado claro. En una entrevista en Casa de las Américas, julio-agosto de 1958, el mismo Césaire reconoce su deuda con el surrealismo. A René Depestre le contesta: "El surrealismo me interesaba en la medida en que era un factor de liberación". Pero agrega: "Para mí era el llamado a África", y lo describe como un llamado a las fuerzas profundas, a las fuerzas inconscientes, una desintoxicación del cartesianismo, de la retórica francesa y agrega significativamente: "La zambullida en las profundidades. Era la zambullida en África para mí".

Aunque las Antillas no desaparecen del todo, Césaire parece cada vez más preocupado con África, su historia, la vida del negro en todas partes, y su obra va dejando la impresión de que el aporte africano no es tanto de subsuelo africanizado de las Antillas como de África misma. Este es un fenómeno sobremane-
ra curioso.

La influencia africana existe en las Antillas francesas y británicas en cuanto a la raza y el color de los habitantes, en su mayoría negros. El aprovechamiento de los residuos africanos en la cultura folklórica ha sido pequeño, y no ha producido gran cosa en la literatura, a lo sumo unas fábulas de animales como *Amansi the spider man*, 1964, de Philip M. Sherlock, de Jamaica. En cambio, la nostalgia de África, que se convirtió en el movimiento político de la vuelta a África del jamaicano Marcus Garvey, que perdura aún entre los miles de rastafris de Jamaica, y la inspiración sacada directamente de la música, ritmos y canciones de varias regiones de África, parecen tener hondas raíces y están creciendo. También la preocupación por la posición del hombre negro en el mundo contemporáneo tiene una fuerza vigorosa.

La "négritude", la toma de conciencia del negro, puede haber nacido en las Antillas, y puede haber surgido de las condiciones sociales y económicas de las Antillas, pero no es un movimiento estrechamente antillano. En su último libro, *Masks*, Londres, 1968, el poeta barbadiano Edward Braithwaite, que ha pasado ocho años en Ghana,

escribe sobre la cultura y costumbres de los Akan, nación de habla twi. No se trata de colorido local sino del examen de su estilo de vida y de sus reacciones personales como antillano que regresa. Emplea ritmos de cantos africanos, y hasta escribe poemas casi enteramente en twi: En barcos nuevos describe su llegada:

En Takoradi hacía calor.
El verde con el rojo luchaba
cuando desembarcamos.

Senderos de barro zarpaban
hacia el polvo, hacia el silencio.

Negras arrebujadas en telas,
florecean y refan, dientes blancos,
voces suaves como gujarros
removidos por el mar de su idioma.
"—Akwaba", sonreían,
significando bienvenido
"—Akwaba", llamaban,
"aye kooo".

Has caminado mucho
has viajado mucho, bienvenido.
Tú que has regresado, un forastero,
después de trescientos años. Bienvenido.
Aquí tienes tu taburete,
siéntate, ¿recuerdas?
Aquí tienes agua,

lávate las manos.
 Estás listo para comer
 aquí hay aceite de palmera
 rojo que mancha los dedos
 bueno para el calor
 bueno para el sudor.
 ¿recuerdas?

El poema Tano está casi enteramente escrito en twi, pero aun en inglés (o español); tiene el ritmo del tam-ram :

Dam
 Dam
 Damarifa due
 Damarifa due
 due
 due
 due

¿A quién mira la muerte
 a quién
 a quien mira la muerte?

Soy huérfano
 cuando recuerdo la muerte
 de mi padre;
 agua de mis ojos
 cae sobre mí.

Dam
 Dam

Damarifa
 Damarifa due, etc.

Otro hecho interesante es que en las Antillas de habla española y en otras regiones de América donde hay núcleos grandes de negros (Ecuador, Colombia, Venezuela, Brasil); los escritores y artistas han sacado materiales de la cantera del folklore afroamericano. Un escritor como el ecuatoriano Adalberto Ortiz escribe poemas como "Contribucion?" en "El animal herido," Quito, 1959, a la manera de Nicolás Guillén. En el aparecen versos como :

Invade la sangre cálida de África,
 de la raza de color,
 porque el alma, la de África,
 que encadenada llegó, en esta tierra de América
 canela y candela dio.

Sin embargo, Ortiz se interesa por lo africano en el Ecuador; no quiere volver a África ni importar modelos literarios de los escritores africanos. Sucede lo mismo en el Brasil, donde el negro y el mulato se sienten muy brasileños, a pesar de que tal vez en el Brasil, es el país donde la herencia africana en folklore y religión es más fuerte. O tal vez precisamente por eso.

1. Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía hispanoamericana*, t. II, 1913, 148-9.

2. Raúl Porras Bartecheza, *El cronista indio Guaman Poma de Ayala*, Lima, 1948.

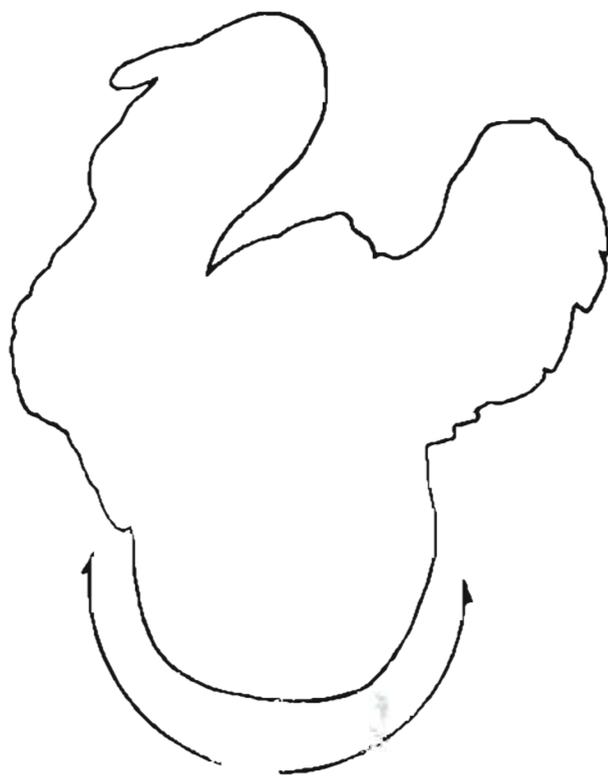
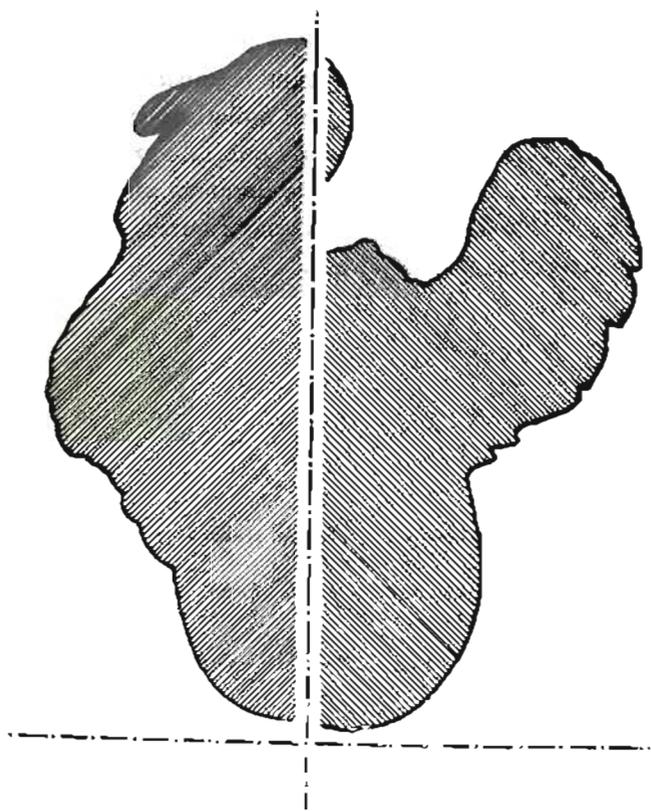
3. Jesús Lara, *Poesía quechua*, México, 1947, p. 158.

4. Jesús Lara, *op. cit.*, p. 163.

5 *La tragedia de la muerte de Atawallpa*, traducción de Jesús Lara, Cochabamba, 1957, p. 181.



- 6 Alberto Escobar, *Patio de letras*, Lima, 1966, p. 29.
7 León-Portilla, *La filosofía náhuatl*, p. 137
8 Antonio Mediz Bolio, traducción de Chilam Balam de Chumayel, San José Costa Rica, 1930, p. 36
9 J.A. Portuondo, *Bosquejo de las letras cubanas*, La Habana, 1960, p. 24.
10 Nicolás Guillén, *El son entero*, Buenos Aires, Losada, 1947.
11 Ramón Guirao, *Orbita de la poesía afro-cubana*, 1928-37, La Habana, Ucar, García y Cía, 1939.



ANDRÉS BELLO, NEXO DE UNIÓN

HISPANOAMERICANA

Lcda. MARTHA RUANO

Personalidad de capacidad poligráfica fue Don "Andrés Bello", maestro de sabia honestidad. Su vida decurrió en el siglo de las luces cuando el hombre se empeñaba no sólo en aprender y hacerse culto sino en hacer cultos a los demás.

Este erudito se adelantó en el campo de la enseñanza para orientar a las nuevas generaciones que pugnaban por ascender en la escala de valores de un mundo poco conocido y tenido en menos por los europeos.

Su validez y profundidad de sus escritos, hacen que ellos constituyan ideario de obligada consulta, para los estudiosos de su época y aún de las épocas contemporáneas.

Ha transcurrido casi dos siglos de su muerte, en Chile, su segunda patria, a la que dedicó lo mejor de su vida y obra. En el campo del Derecho, de la Pedagogía, del Idioma y de la Diplomacia.

Andrés Bello 1781 - 1865, su juventud transcurrió en Caracas y coincidió con los últimos lustros de dominación española en Hispanoamérica. Es la época del aporte de Bello a la causa de la Independencia.

A partir de 1829, respondiendo al llamado del Gobierno de Chile, Bello hace de este país el escenario de sus más grandes aportes a la cultura americana y fundamentalmente a la angosta estrella solitaria del sur, Bello desempeñó la Secretaría del Ministerio de Relaciones Exteriores, funda la Universidad Laica de Chile, de la que es primer Rector, y se entrega apasionadamente a la estructuración del Código Civil de aquel país.

En suma, es uno de los más notables y polifacéticos de la cultura americana: poeta, escritor, catedrático, jurista, filólogo, traductor, esteta; sobresalió en todos los terrenos intelectuales. A decir de Menéndez y Pelayo "es el salvador del idioma en América".

Pero acaso para las inquietudes de la zona actual Bello sea el anticipo de una auténtica integración en los campos de la cultura y el desarrollo armónico que es, justamente la más urgente responsabilidad de nuestros pueblos.

Sus obras principales son: "Advertencia sobre el uso de la Lengua castellana", "Código Civil", "Cosmografía", "Derecho Internacional", y "Escritos Complementarios", "Derecho Romano", "Estudios Filosóficos", "Filosofía", "Gramática Latina y estudios complementarios", "Poesías", "Principio de Derecho Internacional", "Temas de Crítica Literaria", "Temas de Historia y Geografía".

Pocos son los escritos que se conservan de la juventud de Bello, sin embargo manifiestan los rasgos generales de la formación clasista de las Escuelas Coloniales. Virgilio y Horacio son sus maestros espirituales. Entre las obras de este tiempo están: "Resumen de la Historia de Venezuela", y es sabido que fue el redactor de la "Gaceta de Caracas". Por sus escritos lo llamaron el Cisne de Anauco". Se vislumbra en él un humanista en ciernes, cuando en 1810 sale para Londres en misión oficial del Gobierno de Venezuela.

Las concepciones políticas de Bello elaboradas en Londres, significan la expresión de la idea; sus trabajos de Derecho Internacional del que nos habla Irisarri, con índice del auténtico propósito; las investigaciones gramaticales igualmente, inclusive sus más eruditos estudios de Historia de la Literatura Castellana, "Poema del Cid", "Crónica de Turpia", "Problema de Rima", "Historia del Idioma", están dirigidas así mismo al logro de la vinculación de la cultura Hispánica y Europea.

"La Caracas Colonial pudo dar un hombre como Bello, que situado en Londres entre destacadas personalidades españolas e hispanoamericanas tuvo capacidad y saber para desempeñar un papel de primer orden. No es gratuita la consideración y el respeto hacia Bello por parte de talentos, Blanco, White, Gallardo, Slavá, Mora, Mendivil, entre españoles; Fernández Madrid, García del Río, Irisarri, Olmedo, Egas, Pinto, entre los hispanoamericanos, Hollanda, James Mill, Hamilton entre los ingleses."

En 1929 encontramos a Bello en Chile en abundante creación. La casi totalidad de su obra escrita fue producida en Santiago o Valparaíso, sin lisonja y sin ditirambo alguno podría afirmar que ningún país de América recibió tanto de un sólo hombre como Chile recibió de Bello.

"Mucho debe la América de habla española al infatigable maestro que fue Don "Andrés Bello", perdurable ejemplo de austeridad y de reflexiva sabiduría, modelador expresivo de la lengua, que respondiendo a las exigencias de su ideal, ensanchó la capacidad vital del lenguaje, y de la limpia expresión de la legitimidad de su significado, en busca siempre de un instrumento digno de comunicación con una perenne lozanía".

**"SE FORMAN LAS CABEZAS POR LAS LENGUAS Y LOS PENSAMIENTOS SE TIÑEN DEL COLOR DE LOS IDIOMAS".
(EMILIO)**

LOS CURSOS DE CAPACITACION DEL IADAP

El documento de Constitución del Instituto Andino de Artes Populares, contempla la aplicación de sistemas, para incorporar a la vida cotidiana los elementos del Arte Popular, así como impartir cursos de adiestramiento, formación y capacitación a diversos niveles y áreas. Esta tarea le corresponde al Departamento de Diseño, Experimentación y Capacitación a través de la Sección de Capacitación, que apoyada por la Sección de Experimentación y, con supervisión del Director del Departamento, planifican y estructuran los cursos.

La necesidad de promover y dar a conocer nuestros valores culturales y artísticos populares, se hace cada día más necesaria. Uno de los mecanismos idóneos para desarrollar este conocimiento, es a través de los Cursos de Capacitación, a los cuales asisten personas que desean conocer y aprender sobre las Artes y Artesanías Populares.

El Departamento de Diseño, Experimentación y Capacitación ha acumulado experiencia, sistematizado métodos, y elaborado material didáctico.

El profesor Rafael Díaz, Coordinador de los Cursos, que labora en el Instituto por varios años, es el encargado de ampliar los datos sobre el trabajo desarrollado por la Sección de Capacitación.

ANTECEDENTES

El nos dice: "Hace 13 años, por iniciativa del actual director del Instituto, profesor Boanerges Mideros, se iniciaron los Cursos de Manualidades en la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

El de Juguetería y Floristería fue el primero, tuvo gran acogida. Posteriormente se crearon los de Pintura y Pastillaje que con los primeros formaron lo que se llamó, Instituto de Manualidades y Artesanías Populares, adscrito a la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

En 1969 toma más cuerpo el Instituto, se organiza ya un Curso de Capacitación Profesional para el Magisterio Nacional; más tarde se amplían los cursos y se inaugura oficialmente las Secciones de: Dibujo, Pintura, Cerámica, Juguetería, Floristería y Marquetería. A estos asisten maestros de manualidades, alumnos de estas disciplinas que quieren ampliar sus conocimientos y amas de casa.

En agosto de 1976 adquiere su autonomía con el nombre de Instituto Ecuatoriano de Artes Populares y, el 10 de julio de 1977 en la VII Reunión de Ministros de Educación de los países signatarios del Convenio "Andrés Bello", celebrada en Lima del 6 al 10 de julio de 1977, se creó oficialmente el Instituto Andino de Artes Populares.

FUNDAMENTOS

Señala el profesor Díaz, la necesidad de que "el pueblo conozca de dónde provienen sus auténticas raíces culturales, porque solamente así podrá dar el verdadero valor que tienen cada una de nuestras manifestaciones culturales contemporáneas".

Añade, que las influencias foráneas, no hacen sino ensombrecer el resplandor de nuestra cultura, y acabar enajenando o matando la capacidad creativa del hombre andino.

Encuentra aquí el fundamento de los Cursos de Capacitación, "el de rescatar nuestros valores culturales e históricos, y despertar la capacidad creativa que posee el ser humano".

OBJETIVOS

Como objetivos señala los siguientes:

- Conocer nuestros valores culturales, para que este conocimiento sirva como punto de partida y, se tome contacto con nuestra realidad.
- Al tomar contacto con esta realidad, el hombre andino se incentivará, pondrá en funcionamiento su capacidad creativa, y podrá encontrar nuevas formas y medios de expresión para su quehacer artístico.
- Promover nuestros valores vernáculos.
- Asistir técnica y científicamente la actividad de los cultores del Arte Popular.
- Incentivar en los maestros de escuelas y colegios, la necesidad de aplicar en sus programas educativos las verdaderas formas de nuestro arte.
- Dar a conocer nuevas formas y categorías estéticas, para que el alumno pueda obtener mayor provecho de su aprendizaje y aplicar estos conocimientos en su trabajo, en el caso de llegar a ser un artista, un artesano, o en el caso del maestro, que podrá impartir sus conocimientos a los educandos.
- Conseguir el más alto grado de destreza psico-motriz para producir trabajos de valor artístico.
- Motivar la sensibilidad para reactivar y sacar provecho de su capacidad creativa.
- Utilizar métodos fáciles y comprensibles para que todos los alumnos puedan captar las enseñanzas.

LA CAPACITACION EN EL ARTE POPULAR

Al referirse a la Capacitación en el Arte Popular, expresó la necesidad de contar con instructores técnicos de profunda formación. Señaló como limitación, el poco tiempo de que disponen los instructores y alumnos para la enseñanza y aprendizaje, y la falta de interés de algunas personas por adquirir conocimientos teóricos sobre el Arte Popular.

LOS CURSOS

El IADAP como parte del Plan Operativo del 80, a través del Departamento de Experimentación y Capacitación, programó la realización de cuatro cursos formativos, en sus distintos niveles y en áreas como: arte, artesanía, manualidades, interpretación y otros.

Los cursos han cumplido con los objetivos trazados y han permitido acumular experiencia, la misma que después de una seria evaluación, servirá para implementar los siguientes trabajos. El curso No. 4 se iniciará en el mes de octubre, con un cupo de veinte personas para cada tipología, tendrá una duración de tres meses, y se clausurará a fin de año.

CURSOS REALIZADOS

Cabe señalar la realización de los siguientes cursos:

- Curso de Diseño para los orfebres de Sangolquí
- Curso de Tecnología Educativa al Colegio del Comité del Pueblo.
- Curso de Diseño para los artesanos de la madera en San Antonio de Ibarra; —Provincia de Imbabura— y que contó con la colaboración de CENAPIA.
- Curso para becarios del Convenio "Andrés Bello" y del IBO (Instituto Italiano de Cultura)

EVALUACION Y APRENDIZAJE

Se lleva una ficha por cada alumno, en la que se registra, asistencia, tareas complementarias, actuación en clase, con su respectiva calificación, que permite al final de cada curso hacer una evaluación a nivel académico. Agregó que los objetivos se han canalizado en un 70 o/o.

Juguetería, Floristería y Pastillaje --oijo-- por ser manualidades de fácil aprendizaje, además de los beneficios económicos que estas actividades proporcionan, tienen mayor demanda, no así en el caso de dibujo y pintura, disciplinas que requieren de ciertas condiciones o aptitudes para aprender.

DIFICULTADES

Como dificultades destacó las de carácter financiero, que no permite la adquisición de suficientes herramientas para la enseñanza y, la estrechez de los locales donde funcionan los

cursos, que cada vez por la mayor afluencia de alumnos, resultan insuficientes.

EXPERIENCIA A NIVEL SUBREGIONAL

Nuestra herencia cultural, costumbres, tradiciones y necesidades son similares, por lo mismo se hace imperiosa la necesidad de aplicar y poner al servicio de la Subregión, estas experiencias y conocimientos, agregó.

Finalizó, dando a conocer que se encuentra realizando un anteproyecto para la creación de un Colegio Andino de Artes Populares, cuya estructura sería:

Nivel: Medio

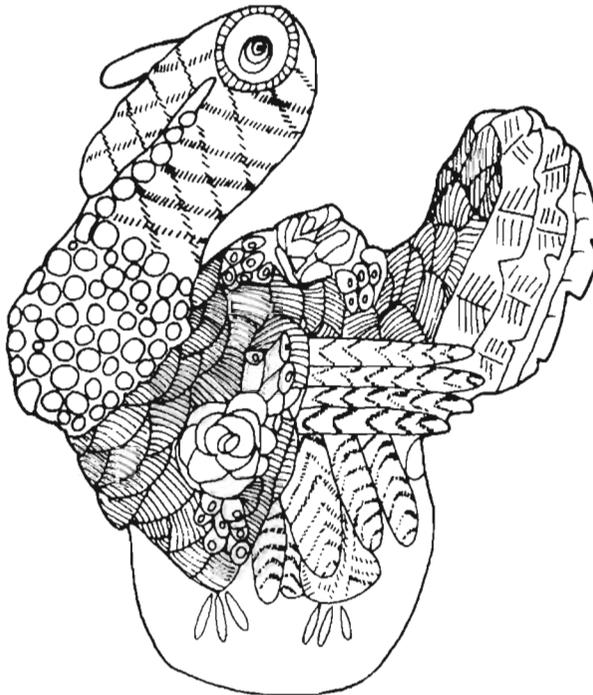
Especialización: Superior

Tipo de alumnos: Mixto

Requisitos: Haber aprobado el ciclo básico.

Título: Bachiller en Artes Populares.

Tiempo de duración: Cinco años. Tres de estudios académicos, un año de investigación, experimentación y capacitación, un año de especialización para alcanzar el título de instructor técnico a nivel superior en cualquiera de las especializaciones de Arte Popular



GRAFICOS UTILIZADOS EN LA REVISTA No. 2 Y QUE CORRESPONDEN A LA SECCION DE DISEÑO DEL DEPARTAMENTO DE DISEÑO, EXPERIMENTACION Y CAPACITACION.

SERIE GRAFICA PROYECTIVA DANZANTE.

Compuesta de 14 gráficos.

Pág.	LAMINA
4	11
5	11
9	12
16	4
28	8
40	3
44	6
53	7
66	5

SERIE ANALISIS DEL MOTIVO GESTOR PAVO DE MASAPAN.

Compuesta de 59 gráficos.

Pág.	LAMINA
8	1
26	16
32	25
39	8
52	12
65	20
80	32
80	39
86	53
15	7

SERIE VINETAS.

Compuesta de 18 figuras, utilizadas en las páginas:

17-19-20-22-23-24-27-34-35-36-37-3
38-48-56-60-62-79