

17

IOA

INSTITUTO OTAVALEÑO DE ANTROPOLOGIA
CENTRO REGIONAL DE INVESTIGACIONES

INSTITUTO OTAVALEÑO DE ANTROPOLOGIA

Teléfono: (06) 920321 Fax (06) 920461

Casilla Postal 10-02-1478

OTAVALO – ECUADOR

SARANCE

*- REVISTA DEL INSTITUTO OTAVALEÑO DE ANTROPOLOGIA -
CENTRO REGIONAL DE INVESTIGACIONES*

Nº 17

Mayo de 1993

© Instituto Otavaleño de Antropología 1993

REVISTA SARANCE

HERNAN JARAMILLO CISNEROS
DIRECTOR

CARLOS ALBERTO COBA ANDRADE
SUBDIRECTOR

COMITE EDITORIAL:

CARLOS ALBERTO COBA ANDRADE
JOSE ECHEVERRIA ALMEIDA
PATRICIO GUERRA GUERRA
HERNAN JARAMILLO CISNEROS
MARCELO VALDOSPINOS RUBIO

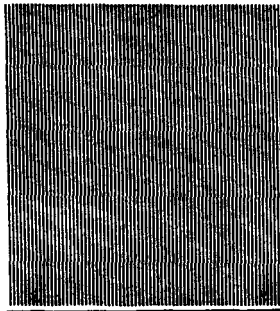
CARATULA E ILUSTRACIONES:

JORGE VILLARRUEL NEGRETE

**AUTORIDADES DEL
INSTITUTO OTAVALEÑO DE ANTROPOLOGIA**

MARCELO VALDOSPINOS RUBIO
PRESIDENTE

EDWIN NARVAEZ RIVADENEIRA
DIRECTOR GENERAL



Contenido

Pág

| | |
|--|--|
| Presentación | 9 |
| Teoría de la cultura popular | <i>Claudio Malo González</i> 11 |
| Imaginarios sociales y cultura popular | <i>José Sánchez-Parga</i> 27 |
| El espacio de la etnoliteratura | <i>Clara Luz Zúñiga Ortega</i> 41 |
| Las artesanías en el Ecuador: una perspectiva general | <i>Juan Martínez Borrero</i> 59 |
| Panorama de la artesanía textil de Otavalo | <i>Hernán Jaramillo Cisneros</i> 91 |
| Los ciclos festivos en el Ecuador: una nueva propuesta | <i>Carlos Alberto Coba Andrade</i> 103 |
| Notas para un debate sobre cultura, cultura popular, música popular | <i>Hernán Rengifo C.</i> 121 |
| Los fandangos | <i>Pablo Guerrero Gutiérrez</i> 131 |
| Consideraciones sobre el teatro popular | <i>Eugenio Cabrera Merchán</i> 143 |
| Teatro popular | <i>Alvaro San Félix</i> 151 |

Los artículos que publica esta revista son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no traducen necesariamente el pensamiento de la entidad. Se solicita canje con publicaciones similares.

Dirección: Casilla Postal 10-02-1478
Otavalo-Ecuador

PRESENTACION

El Instituto Otavaleño de Antropología organizó en junio de 1992 un **Seminario Nacional de Cultura Popular**, con la participación de diversas instituciones ecuatorianas que se dedican al estudio y/o difusión del amplio campo de este quehacer. Queremos resaltar la participación de la Universidad de Nariño, de Pasto, Colombia, entidad que manifiesta su fervoroso deseo de integrar los estudios referentes a aspectos comunes de los pueblos situados en la región fronteriza colombo-ecuatoriana; de hecho, es también un deseo del IOA, puesto de manifiesto en su asistencia e intervención en el Encuentro Internacional de Investigadores y V de Etnoliteratura, evento realizado en Pasto, en marzo de 1992, y organizado por la Universidad de Nariño.

El contenido de esta revista refleja los temas expuestos en el Seminario: teoría de la cultura popular, etnoliteratura, artesanías, fiestas, música y teatro popular; quienes intervinieron, lo hicieron en representación de las siguientes instituciones: Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares; Centro de Estudios Latinoamericanos de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador; Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello; Dirección de Educación y Cultura Popular de la I. Municipalidad de Quito; Radio Nacional del Ecuador; Instituto Otavaleño de Antropología; a más de la ya mencionada, Universidad de Nariño, de Colombia.

Diferentes fueron las posiciones de los expositores en este Seminario, tanto en el aspecto teórico como en el campo metodológico: mientras unos analizaron los fundamentos para una teoría sobre la cultura popular, otros presentaron sus experiencias en las áreas específicas de sus especializaciones. Todas las exposiciones fueron analizadas y comentadas por los numerosos participantes en el Seminario y, ciertamente, fue interesante la intervención de un grupo de artesanos indígenas otavaleños, quienes mantuvieron un diálogo sobre la actividad textil que ellos realizan.

La iniciativa que llevó, en junio de 1991, a la realización del **Primer Seminario Nacional de Antropología** continuará en el futuro, con la organización de actos de esta misma naturaleza, los cuales sirven, en parte, como mecanismo de difusión de las múltiples actividades del IOA, especialmente de su acción más importante: las investigaciones y estudios de la Sierra Norte del Ecuador.

*Claudio Malo González**

TEORIA DE LA CULTURA POPULAR

* Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares

Teorizar es conformar coherentemente un conjunto de conceptos que expliquen de manera clara un fenómeno. Partiendo de las múltiples formas en que el fenómeno se manifiesta en la realidad, es posible elaborar una teoría, es decir un cuerpo de conocimientos que posibilite la comprensión de esos fenómenos y su interrelación. Así han avanzado las ciencias, tanto las de la naturaleza como las sociales. Una teoría no es permanente -y peor aún eterna-. En el ámbito de las ciencias naturales, teorías que se daban por definitivas han sido superadas por otras debido a que el hombre ha descubierto nuevos fenómenos y tenido acceso a otros conocimientos que antes estaban ocultos.

En lo que se refiere al universo de las ciencias sociales, la situación es mucho más compleja

pues, al avance del conocimiento humano hay que añadir la diversidad de criterios que sobre un mismo hecho pueden tener distintas personas, las ideologías distintas que sirven de punto de partida para la investigación y la teorización, e inclusive factores subjetivos -y a veces emocionales- que inciden en el enfrentamiento del individuo con los hechos.

Entre los términos más esquivos y complejos de nuestro idioma, cultura ocupa uno de los primeros sitios. Abarca una amplia gama de realizaciones, formas de comportamiento, proyectos y expectativas del ser humano. No le va a la zaga la palabra popular lo que ha dado lugar a que, en diferentes épocas y lugares hayan sido estos vocablos manipulados y manoseados de la manera más diversa y con diferentes tipos de intenciones.

Por las razones anotadas, hacer una teoría de la cultura popular es tarea cercana a lo imposible. Una teoría requiere de un consenso -si no total, cuando menos razonablemente amplio- acerca del significado de los términos y el significado depende no tan solo del objeto en sí, sino del tipo e intensidad de la relación que las personas tienen con el objeto. En este

trabajo no pretendo estructurar una teoría de la cultura popular, me limitaré simplemente a hacer una serie de reflexiones sobre esta problemática realidad con la esperanza de que ayuden a esclarecer conceptos, concretar ambigüedades y eliminar equívocos.

El concepto cultura

Con el desarrollo de la Antropología Cultural que arranca a mediados del siglo XIX, cultura en esta disciplina se la entiende como un tipo de realidad privativa del ser humano e inherente a su forma de vida. Por su naturaleza no puede el hombre vivir y sobrevivir sin cultura. Siendo un ente que vive y desarrolla sus facultades colectivamente, necesita generar un sistema de pautas de conducta que organice sus relaciones con los demás y sus relaciones con el medio físico en el que vive. En las restantes especies del mundo animal es el instinto el que regula las relaciones mentadas. El animal nace ya "programado" para actuar de tal o cual manera ante las múltiples situaciones que debe enfrentar; en el hombre sus instintos son menos afinados, pero la cultura que él crea y a la que se acopla sustituye con creces a las asombrosas realizaciones del instinto animal.

Lograr consenso en la definición de cultura dentro del contexto antropológico ha sido tarea poco feliz. Entre 1871 -año en el que varias personas consideran que arrancó la Antropología Cultural con la publicación del libro "Primitive Culture" de Edward Tylor- y 1950 Kroeber y Kluckhohn inventariaron no menos de ciento sesenta definiciones de cultura. En la segunda mitad del siglo XX este número se ha incrementado sustancialmente. Si se intentara consenso en el término cultura popular, el problema de diferencias y divergencias de criterios se tomaría mucho más complicado.

Hablamos de un tiempo a esta parte de cultura popular debido a que, antes de que se expandiera el concepto antropológico de cultura, era este término utilizado para hacer referencia a contenidos accesibles y manejables por una minoría de personas de un pueblo, privilegio que no llegaba a las grandes mayorías que recibían por esta razón el calificativo de incultas. Carmel Camilleri en su obra Antropología Cultural y Educación editada por la UNESCO escribe al respecto:

"Hay un significado mucho más antiguo y común en el cual piensan la mayoría de las personas

cuando se pronuncia esta palabra: la cultura como atributo del hombre 'cultivado'. Este es reputado por dominar los saberes que le permiten ir más lejos en el conocimiento de todos los aspectos de lo real, así como los métodos y equipamientos mentales que le permiten multiplicar y profundizar esta ciencia. Por otra parte, se le atribuyen posibilidades del mismo orden en el campo de lo imaginario, donde llega a ser capaz, por ejemplo de comprender y gustar formas de arte inaccesibles a los otros, así como de crear él mismo otras nuevas. Resumiendo este tipo de cultura abarca un cuerpo de informaciones y de valores privilegiados por el grupo a los cuales el individuo accede gracias a un sistema de aprendizaje particular que le da además el poder de enriquecerlos a su vez."

Frente a este concepto excluyente y privilegiante, el mismo autor propone una definición antropológica, y por lo tanto totalizante, de cultura:

"La cultura es el conjunto más o menos ligado de significaciones adquiridas, las más persistentes o las más compartidas, que los miembros de un grupo, por su afiliación a este grupo, deben propagar de manera prevalente sobre

los estímulos provenientes de su medio ambiente y de ellos mismos, induciendo con respecto a estos estímulos actitudes, representaciones y comportamientos comunes valorizados, para poder asegurar su reproducción por medios no genéticos.”

Esencial al hombre es su capacidad de simbolizar y conceptualizar. Para organizar su conducta individual y colectiva conforma a lo largo del tiempo un sistema de conceptos y símbolos que parten de la realidad y que sirven como intermediarios en sus relaciones con el ambiente físico, las otras personas y lo extranatural. Este cuerpo de conceptos y símbolos portadores de significados, pueden dentro de una misma colectividad provenir de una sola persona o de varias, pero se transforma en parte de una cultura si es que son aceptados y compartidos mayoritariamente y si persisten a lo largo del tiempo por un período razonablemente largo.

Ideas y cosmovisiones, actitudes y creencias, sistemas de valores y jerarquización de los mismos, formas de comportamiento y modelos de expresión y contemplación estéticos, tecnologías y el uso que de ellas se haga junto con otros contenidos gestan, desarro-

llan y mantienen la cultura a la que los integrantes ajustan su conducta. Las culturas no son generacionales, perduran por muchas generaciones modificándose de acuerdo con muchos factores, pero manteniendo sus rasgos esenciales y definidores. Para esta duración que sobrepasa las vidas humanas, se recurre a muchos mecanismos y sistemas, entre ellos la educación, lo que permite la reproducción cultural por medios no genéticos.

Lo elitista y lo popular

En un conglomerado humano unificado por lo que denominamos cultura, difícilmente encontramos total homogeneidad. Lo normal es que se den grupos y subgrupos con elementos diferenciadores, prevaleciendo aquellos que a todos son comunes. La edad y el sexo, la cantidad y el tipo de poder, las actitudes que se deben desempeñar, conforman estos grupos y subgrupos. Cuando las diferencias entre ellos son sustancialmente importantes, podemos hablar de subculturas. Ello se da con más frecuencia cuando ocurren encuentros, enfrentamientos o sometimientos de culturas distintas que por coexistir en una misma área geográfica, dan lugar a procesos de aculturación intensivos. Con el decurrir del tiempo las diversidades culturales

tienden a conformar una nueva cultura con elementos de las que inicialmente fueron completamente diferentes, dependiendo el predominio de rasgos en buena medida del grado de desarrollo tecnológico de las iniciales.

Aunque no se haya dado en forma intensa el fenómeno de aculturación, suele darse en las colectividades una división en función del acceso y la posesión de lo que en el concepto tradicional, se entendía por cultura como "cultivo". En el pasado, y dentro de este contexto se podía hablar de personas y grupos cultos contrapuestos a personas y grupos incultos.

Esta división dio lugar a que se difundieran los términos elitista y popular para designar a los sectores de una sociedad poseedores y carentes de cultura en el sentido pre-antropológico del término. Esta división conlleva una jerarquización en la medida en que las élites culturales son consideradas como superiores a las mayorías populares de acuerdo con el grado de dominio de esos contenidos. Casi siempre la élite es la que controla los poderes económico, político, tecnológico y religioso y la que define qué es lo que se considera como culto y lo que es inculto.

A lo largo de la historia, cuando se han dado este tipo de enfrentamientos, las reglas del juego las pone el grupo dominante, el que debido a que maneja tecnologías más avanzadas somete a los que en este aspecto se encuentran en condiciones de inferioridad. El caso de nuestros países es claramente ilustrador. La ventaja tecnológica de los españoles sometió a los grupos indígenas y en la nueva cultura que nació en este enfrentamiento hay un alto predominio de contenidos hispanos. Se han dado también en la historia situaciones diferentes en las que los vencedores en los campos de batalla fueron luego sometidos culturalmente a los vencidos. El caso de los mongoles que bélicamente triunfaron sobre los chinos es un ejemplo de lo afirmado.

Hay quienes creen que existen argumentos suficientes para hablar -sobre todo en países como los nuestros- de dos subculturas: la popular y la elitista. No es ésta la ocasión para discutir este planteamiento ni tomar bandera por una de las dos posiciones. De unas décadas a esta parte, el término cultura popular ha logrado creciente aceptación. Se ha superado la idea de que los sectores populares se definían por carecer de cultura. La existencia de una cultura popular

hay que entenderla como diferente a la elitista en sus contenidos, expresiones y sistemas de valores y formas de organización.

A causa del lastre que ideas del pasado ya superadas dejan y a los más o menos largos procesos de transición que implican los cambios, es inevitable analizar para su mejor comprensión el concepto cultura popular con referencia al de elitista. En su libro **“Sociedad Campesina y Cultura”**, Robert Redfield escribió:

“En una civilización existe una gran tradición de una minoría que reflexiona, y una pequeña tradición de la gran mayoría irreflexiva. La gran tradición se cultiva en escuelas y templos; la pequeña tradición se realiza y se mantiene en marcha por sí misma en las vidas de los analfabetos en sus comunidades aldeanas. La tradición del filósofo, el teólogo y el hombre de letras en una tradición que se transmite y se cultiva conscientemente; la del pueblo es una tradición que en su mayoría se da por sentada y no se expone a mayores escrutinios ni se la considera un refinamiento o un avance...”

Han surgido grandes épicas en los elementos de los cuentos tradicionales de muchos pueblos, y

las épicas han regresado al pueblo para ser modificadas o incorporadas a las culturas locales. La épica del Antiguo Testamento surgió de pueblos tribales, y regresó a las comunidades campesinas después de que filósofos y teólogos reflexionaron sobre ella... Es posible considerar que la gran y pequeña tradición son dos corrientes de pensamiento y de acción, que es posible distinguir pero que, no obstante, siempre están fluyendo una en otra.”

Es perfectamente legítimo equiparar, en la cita de Redfield, la gran tradición de la minoría como cultura elitista y la pequeña tradición de la gran mayoría como cultura popular, lo que nos lleva a reflexionar sobre otro par de conceptos.

Cultura oficial y cultura popular

La minoría que es portadora de la gran tradición se encuentra identificada con el poder político, económico y religioso. Al identificarse con estos poderes tiene a su disposición todo el aparato que le permite organizar la sociedad de acuerdo con sus ideas y principios y definir en función de estado lo que es correcto e incorrecto, bello y feo, fino y grosero, bueno y malo. Desde la aparición de la escri-

tura que facilita notablemente la perpetuación de ideas e información a través de las generaciones, la gran tradición de la minoría, es decir la cultura oficial refuerza su continuidad en el tiempo y el control del poder. La educación formal impartida a través de escuelas, colegios y universidades se identifica totalmente con los cánones e ideas de las élites convirtiéndose en un mecanismo reproductor de los mismos.

La cultura popular en cambio opera y se desarrolla al margen del poder político, económico y religioso y no son raros los casos en los que su subsistencia se da haciendo frente a la hostilidad y agresividad de los sectores oficiales. En el mejor de los casos, la cultura popular no cuenta con el apoyo del aparato oficial proviniendo los recursos necesarios para su conservación y reproducción de las propias comunidades.

Un ilustrador ejemplo de esta afirmación lo encontramos en los sistemas educativos formales. De varias décadas a esta parte los estados decidieron que la educación escolar, partiendo del alfabeto, era un bien cultural al que debían acceder todos los ciudadanos. Que entre los ineludibles servicios que debía prestar el estado a la co-

lectividad, el de educar era fundamental. Pero la educación la entendía el aparato estatal como “civilizar” a los ignorantes e incultos incorporándoles a través de la difusión de conocimientos elitistas a la cultura. En este sentido la educación formal primaria obligatoria - por lo menos en declaración constitucional para todos- operó como un mecanismo de desculturización popular. Los maestros entrenados en los normales urbanos extendieron su “sagrada” misión de enseñar al ignorante como extirpar una serie de elementos de la cultura popular conservados por las comunidades y cómo transformar a estas personas en integrantes de segunda clase de la cultura elitista-oficial.

Algo similar ocurría -y en gran medida ocurre- con los medios de comunicación colectiva y con las publicaciones que abordan y promueven contenidos totales o preponderantes de la cultura elitista-oficial. Periódicos, revistas, libros, radiodifusoras y canales de televisión llegan al gran público con rasgos y mensajes eminentemente elitistas. Los contenidos propios de la cultura popular o no se toman en cuenta o se los trata en proporciones mínimas. No son - y en el pasado ocurría con gran frecuencia- raros los casos en los que la referencia a lo popular está

acompañada de desaprobación manifestada en desprecio y mofa, lo que contribuye a mantener la jerarquía que considera lo elitista como superior a lo popular.

Desde hace algunos años se habla ya de educación bilingüe-bicultural y los medios de comunicación colectiva así como las publicaciones toman en cuenta con más frecuencia y seriedad elementos de la cultura popular, pero es indiscutible que las políticas del estado, en lo que a cultura se refiere, siguen siendo privilegiantes para lo elitista. Aunque haya declaraciones positivas y laudatorias para lo popular, los porcentajes de recursos financieros que se dedican a las áreas culturales elitistas, superan en proporción de veinte a uno, si es que no más, a los que se canalizan hacia las manifestaciones de cultura popular.

Lo vernáculo y lo popular

En países como el nuestro, un importante sector de la población tiende a confundir cultura popular con rasgos y manifestaciones de cultura indígena que han prevalecido a lo largo de quinientos años. Esta identificación no es acertada. Nadie puede negar que los grupos indoamericanos gestaron y desarrollaron culturas que en

algunos casos lograron muy elevados niveles en diferentes esferas. Es también evidente que, pese a coexistir en condiciones de desventaja con la cultura dominante europea-española, han sobrevivido importantes conjuntos de rasgos precolombinos. Cuando se habla de quinientos años de resistencia en este año, hay que entender esta frase como preservación de rasgos definidores de la cultura amerindia en condiciones adversas frente al aparato de poder de la cultura dominante.

Pero los elementos de estas culturas o necesariamente deben identificarse con cultura popular, pues ella se ha conformado a lo largo del tiempo en virtud de un proceso de mestizaje cultural. El caso del fenómeno religioso en los grupos indígenas especialmente de la sierra, es un claro indicador de este fenómeno. En un porcentaje que supera el noventa por ciento los grupos indígenas del Ecuador adoptaron la religión cristiana. En la mayor parte del tiempo la católica y en las últimas décadas en proporciones significativas las evangélicas. El ritual, el ceremonial y las creencias religiosas indígenas serranas evidencian un sincretismo indoamericano-europeo surgido de un multicentenario proceso de mestizaje. En las culturas indíge-

nas de la Amazonía, este mestizaje ha sido menos intenso ya que la relación permanente con los grupos blanco-mestizos ha sido tardía.

Cierto es que la cultura popular cuenta con numerosos rasgos indoamericanos, pero mal puede limitarse esta cultura a esos rasgos. Si hablamos de culturas indígenas que han subsistido con un razonable grado de pureza hasta nuestros días, más acertado sería calificarlas como vernaculares pues lo popular contiene numerosos elementos hispanos de los que no es posible prescindir. Si abordamos la cultura montubia en toda su complejidad y riqueza, encontraremos que la presencia y peso de rasgos indoamericanos es bastante menor que en la cultura popular de la sierra. Si tomamos en consideración los contenidos africanos, la situación es similar. Rasgos como las coronas de plumas, la chicha mascada de yuca o los tatuajes de agrupaciones indígenas de la Amazonía, sería forzado que se los considere como elementos de la cultura popular, más apropiado será verlos como expresiones vernaculares.

Cultura popular y culturas populares

Por contar con un aparato técnico-jurídico y administrativo poderoso la cultura oficial-elitista tiende a ser homogenizante, es decir a difundir con pretensiones universales sus rasgos y sus pautas. La propiedad en el uso del lenguaje depende de reglas sancionadas por organismos que se supone dominan este código de símbolos, y tanto la organización educativa como los medios de comunicación y difusión culturales pretenden universalizar esas reglas. Algo similar ocurre con otras áreas del quehacer humano como el arte, la religión, la moral, el vestuario, la dieta alimenticia, entre otras.

Los criterios para juzgar los méritos o deméritos de una obra de arte nacen de academias que, pese a diversidad de puntos de vista, parten de normas básicas para establecer juicios de valor, normas que ni siquiera toman en cuenta los procesos de expresión y contemplación estéticos populares. Si es que un evento importante como una Bienal de Pintura tiene una etapa de admisión, quienes integran el jurado correspondiente podrán tener desacuerdos en su veredicto porque los cánones estéticos elitistas no son uniformes, pero lo

más probable es que habría unanimidad indiscutible de criterios para rechazar pinturas populares si es que se presentan. En lo religioso y lo moral ocurre algo similar. En lo tocante a otras áreas como la alimenticia -restringiéndonos al factor dietético-, los patrones pretenden ser universales o internacionales para decidir cuál debe ser la alimentación que equilibradamente cumpla con su función nutriente. Por lo menos teóricamente se pretende que la carne, la leche y los huevos juegan un papel fundamental en este campo, sin darse el trabajo de tomar en cuenta que las culturas amerindias precolombinas subsistieron y se desarrollaron con enorme fuerza y energía contando en su medio con muy reducidas fuentes de cármicos y lácticos. Si analizamos el ámbito de la medicina, el panorama es similar.

La cultura popular en cambio, no pretende ser homogeneizante ni universalizadora, su universo es el de la colectividad en la que se da y no aspira a que sus rasgos sean aceptados íntegramente por todo el estado o el mundo. Al contrario, podríamos más bien hablar de un cierto sentido de exclusividad y de poco o ningún empeño para que sus contenidos sean adoptados por otros grupos. Si es que se pretendiera sistematizar el

estudio de los elementos integrantes de la cultura popular, quizás el primer factor que saltaría a la vista es el de su diversidad. Su riqueza no radicaría en la creciente cantidad de seres humanos que optan por sus elementos conformadores como es el caso de la cultura elitista, sino más bien por la diversidad de los mismos, o por su sentido íntimo y definitorio de pertenencia a un grupo. Si se intenta generalizaciones, éstas deberían más bien tomar en consideración actitudes similares, sistemas de relación entre los integrantes, formas de reproducción no genéticas, grado de adhesión, gratificación psicológica por la pertenencia y práctica entre otras.

Sabiduría popular

Desde hace varios siglos se utiliza este término con respetabilidad como contrapuesto a los principios de los tratados, academias y centros de estudio e investigación elitistas. Se alude con él a sentencias sintetizadas en refranes y modos de actuar o consejos sancionados por la experiencia. Sabiduría popular podríamos entenderla como un viejo antecedente de lo que hoy denominamos cultura popular. Dos rasgos son propios de este tipo de sabiduría: el anonimato y la tradición. Muy raro es el ca-

so en el que se haga referencia a personas concretas que en el pasado fueron autores de refranes (filosofía sintetizada en frases cortas) formas de resolver problemas, iniciación de un tipo de vestuario o adorno para la vida cotidiana o para alguna ceremonia.

Cuando un investigador interroga a una persona por qué hace las cosas de tal o cual manera en el ámbito de la cultura popular, la respuesta suele ser “porque así me enseñaron mis antepasados”, y cuando la pregunta se temporaliza averiguando desde cuándo algo se da de esa manera, salvo muy pocas excepciones, no se logran respuestas concretas. Mientras en el universo elitista la autoría y el origen de algo son elementos celosamente resguardados, en el popular carecen de importancia. No cuentan las personas sino la comunidad como gestora y robustecedora de los conocimientos y prácticas. La validez y las razones del apego dependen de su perseverancia en el tiempo. No es correcto afirmar que la cultura popular es estática, pero es claro que es más recelosa de las innovaciones y respetuosa de la tradición.

El mecanismo de reproducción se fundamenta en la transmisión oral y en el aprendizaje direc-

to y práctico de quehaceres, formas de comportamiento, ideas y creencias y elaboración de objetos. No podemos hablar de bibliotecas y centros de enseñanza o capacitación como en el área elitista. Hay personas que en sus respectivos campos han aprendido cómo hacer algo o resolver un problema. En Colombia para designar a ellas se usa una palabra muy expresiva: “el sabedor”. Si nos circunscribimos a las artesanías, en la infancia y juventud aprenden los hijos directamente de sus padres el oficio, pudiendo también hacerlo en el taller del maestro en calidad de aprendiz u oficial. En el ámbito de la medicina y de la magia, el novicio desde joven accede a los secretos en virtud de una relación directa con el que en la comunidad ha logrado rango y prestigio.

La solidaridad y el compartimiento de experiencia y saberes es en la cultura popular más fuerte que en la elitista lo que se manifiesta con claridad en la solidez de la familia nuclear y la familia extendida.

El anciano es más respetado porque, habiendo vivido más tiempo, ha acumulado más experiencias y sabe más. La universidad de la vida -mientras más larga mejor-

suele ser la mejor cantera de aprendizaje y sabiduría.

Cultura popular y modernización

Siempre la cultura popular ha coexistido con la oficial-elitista y ha estado expuesta a su desprecio, influencia o presiones aculturizantes que en los últimos años han recibido el calificativo de modernización. Este tipo de relación se ha incrementado en los últimos años con el acelerado proceso de urbanización y la difusión de los medios de comunicación colectiva, especialmente la radiodifusión que supera las barreras del alfabeto, el espacio e inclusive de los costos. Hay quienes ven en este fenómeno la aceleración de un proceso que abarcará a corto plazo con la ignorancia y la incivilización. Otros en cambio lo interpretan como una despiadada agresión a las culturas populares-tradicionales y a la identidad de los pueblos.

Si partimos de un hecho fundamental: que las culturas no son estáticas y que cambian con el tiempo y que, si es que dos o más culturas se encuentran en contacto se da un intercambio de rasgos, la coexistencia popular-elitista-oficial puede interpretarse de otra manera. Desde que el hombre hace

presencia en la tierra, importante parte de su peculiaridad cultural se ha proyectado hacia la tecnología que ha cambiado, mejorando en eficacia, a lo largo de los años y que se ha manifestado de muy diversas maneras en distintos lugares de la tierra y variados entornos ecológicos.

Hay elementos provenientes de la cultura elitista que Enrique Dussel los denomina “útiles de la civilización” los mismos que deben ser incorporados por cualquier cultura en la medida que aceleran los procedimientos, ahorran energía y mejoran la solución de múltiples problemas. Puesto que la utilización a través de muchos objetos de la energía eléctrica proviene de la cultura elitista, no tendría sentido que los sectores populares no incorporen los útiles generados por esta fuente de energía cuyos beneficios son indiscutibles. Igual podemos decir de cierto tipo de medicinas y de transportes. Lo importante es que su introducción no implique el despojamiento o renuncia de otros valores y tipos de expresión que constituyen la espina dorsal de las colectividades.

En mis clases de Antropología Cultural suelo comparar los útiles de la civilización con un bisturí: en manos de un cirujano pue-

de salvar una vida, en manos de un delincuente puede acabar con una vida. Un ejemplo de esto, que lo he repetido en varias ocasiones, es el de Radio Federación de la Federación de Centros Shuar. Inventada por la cultura elitista y extranjera, la radiodifusión ha sido en este caso utilizada para reforzar la identidad cultural Shuar comenzando por el idioma. Radio Federación alfabetiza y enseña a los Shuar dispersos en la selva en su propio idioma y partiendo de sus propios valores, cosmovisión y creencias.

Cultura popular e identidad

En fogosos discursos de barricada, en demagógicas y endebles declaraciones, en sólidas y bien estructuradas conferencias, se habla día a día de la identidad nacional, de la necesidad de preservarla y protegerla y de los efectos destructivos del “Imperialismo Cultural”. Estas actitudes y planteamientos demuestran que hay un creciente proceso de toma de conciencia de la necesidad que tienen los hombres y las colectividades de sentirse identificados con un entorno humano diferente y peculiarizante.

Como ocurre y ha ocurrido en muchos casos, se recurre a los términos sin tener una clara idea

de su significado y de sus alcances o se hacen declaraciones y denuncias sin señalar las soluciones o los caminos que deben seguirse para alcanzar sus objetivos pertinentes. Es necesario en consecuencia responder con seriedad y coherencia a la pregunta ¿Qué es la identidad cultural? y luego de contar con un concepto claro, establecer cuáles son los contenidos que conforman, en los medios concretos, esa identidad. Responder a estas preguntas podría ser objeto de todo un curso o de un largo seminario, pero me permito hacer unas pocas reflexiones sobre estos planteamientos.

Por su condición de dependiente, por lo menos a partir de la conquista española, la cultura elitista se ha limitado a trasladar sin beneficio de inventario y muy poco sentido crítico los componentes culturales, la política global -y por ende cultural- de España a América. Esta situación durante la colonia la sintetiza el gran pensador español Miguel de Unamuno en la siguiente frase: “España conquistó América a cristazos”. La independencia política en manera alguna cambió esta relación, los grupos elitistas continuaron el traslado de elementos extranjeros con acrecentados bríos. No exageramos si decimos que la independencia política reforzó la dependencia cultural-

elitista habiéndose trasladado la fuente proveedora de rasgos de España a Francia e Inglaterra. El afrancesamiento fue la moda más sofisticada en las clases altas de la sociedad.

En los tiempos en que vivimos no ha desaparecido la dependencia, no son pocos los cholo-boys que vistiendo blue-jeans llegan a milímetros del éxtasis cuando escuchan a Madama o Heavy Metal. Pero sí podemos hablar de alternativas culturales inclusive en los sectores elitista oficiales que valoran nuestros contenidos y aportes.

Los componentes de nuestra identidad cultural se encuentran en la cultura popular. Su persistencia en condiciones de inferioridad, desprecio y discrimen demuestran cuán profundamente caló en el alma de nuestro pueblo. Frente a la tendencia homogenizadora dependientista, el contrapeso se encuentra en la tendencia identificante-popular razón por la cual, las políticas culturales que aspiran a reforzar la identidad deben tomar en cuenta, y muy seriamente, a nuestra cultura popular no solo con líricas declaraciones sino con acciones concretas y canalización de recursos.

Evidentemente hay, de unas décadas a esta parte, un cambio de mentalidad. Reuniones como ésta habrían sido imposibles de imaginar siquiera hace unos sesenta años. Pero creo que aún domina en este ámbito la retórica.

Reflexiones finales

1.- Dada la enorme complejidad de los términos cultura, popular y cultura popular, así como de los ámbitos que estos términos abarcan, es tarea extremadamente difícil conformar una teoría de la cultura popular, lo que no quiere decir que se deba desistir del esfuerzo teorizante en este ámbito.

2.- Debido a las circunstancias históricas en las que el concepto cultura popular y sus contenidos correspondientes se desarrollaron, es casi imposible abordar la problemática teorizante sin tomar en consideración la existencia y persistencia sustentada en los poderes económico, político y religioso de la cultura elitista entendida como “la gran tradición de la minoría” contrapuesta a la “pequeña tradición de la minoría”.

3.- La cultura elitista se ha identificado en la mayor parte del tiempo con lo que el estado, portador del poder político y economi-

co, ha considerado como cultura pudiéndose hablar de una cultura oficial. Las acciones del estado y sus políticas educativas y culturales han sido completamente elitistas habiendo ocurrido algo parecido con los medios de comunicación colectiva aunque mayoritariamente pertenezcan al sector privado.

4.- La cultura popular, en estas condiciones, ha subsistido como “el patito feo” o como la “cenicienta” de la cultura contando con recursos y acciones de las propias comunidades y con la indiferencia -si es que no con el desprecio- del estado y el sector público.

5.- Hay una tendencia bastante generalizada a identificar cultura popular con culturas indígenas, tendencia que no la considero correcta. La cultura popular es eminentemente mestiza conformándose con aportes indoamericanos, europeos y africanos. Las culturas indígenas, consideradas como diferentes a la presencia de otros rasgos, deberían denominarse vernaculares.

6.- Si hablamos de cultura popular, una de sus características que más se destaca es la diversidad, razón por la cual algunos creen que deberíamos hablar de “culturas populares”. Mas pese a esa enriquecedora diversidad, la existencia de rasgos comunes como el tipo de reproducción informal, el predominio de lo comunitario sobre lo individual, la gran presencia de la tradición oral, la fuerza de la tradición y lo tradicional, el anonimato de sus realizaciones, legitima hablar de una cultura popular.

7.- La cultura popular coexiste con la elitista; y mientras la segunda se caracteriza por una tendencia homogenizadora que pretende acabar con las diferencias, la primera, la popular, se distingue por su contenido identificador de la colectividad y su afán por distinguirse de otras. Desde este punto de vista creo que la identidad cultural se encuentra fundamentalmente en la cultura popular ya que la elitista se ha caracterizado por su muy alto grado de dependencia.

*José Sánchez-Parga**

IMAGINARIOS SOCIALES Y CULTURA POPULAR

* Centro de Estudios Latinoamericanos (PUCE)

1. El debate en torno a lo “popular”

Quizás nunca resulte suficiente la necesidad de corregir esa espontánea y excesiva sociologización de la idea de “cultura popular”, y todo intento de mostrar que la cultura no es “popular” en razón de una determinada o exclusiva adscripción social a determinados sectores y grupos, que socio-económica y políticamente pueden ser caracterizados como “populares”. Más coherente parece sostener que “lo popular” es una **forma de la cultura**, y como tal puede informar todas aquellas producciones culturales propias de las distintas clases o sectores de una misma sociedad.

Cabría incluso pensar que la cultura ha sido siempre “popular”,

y que hasta aquellas producciones más cultas de la cultura, que se encuentran ya en las antiguas civilizaciones, y que en Occidente comienzan a desarrollarse a partir del Renacimiento con la aparición de las ciudades y de las burguesías, también relevan de formas e imaginarios populares.

La noción de cultura popular resultaría un pleonasma, si se entiende “popular” en el sentido de lo que un pueblo produce a lo largo del tiempo y a lo ancho de sus distintos sectores, grupos o clases; pero a su vez la idea de cultura se diferencia cuando está determinada por un modo de producción, circulación y consumo culturales.

Según esto, hay una **forma de cultura** burguesa que responde a condiciones, medios y relaciones de producción cultural propios de la burguesía, así como existen condiciones, medios y relaciones populares de producción cultural. Esto no excluye que el modelo de cultura burguesa sea dominante en una determinada formación socio-cultural, ni que el modelo de cultura popular condicione e informe a su vez al modo de producción de cultura burguesa.

Esa recíproca relación entre diferentes modos de producción

cultural -dentro de una determinada formación- se debe al hecho que los imaginarios sociales de los cuales se nutren son comunes, y constituyen el substrato significativo y simbólico de toda producción de cultura. En otras palabras, las “condiciones (o bases) objetivas” de toda producción de cultura, configuradas por una misma historia y un espacio compartido, proporcionan la matriz de comunes imaginarios colectivos.

Es evidente que dentro de una formación socio-cultural, cada clase y grupo se encuentran sujetos a procesos propios de cultura y son productores de específicas formas culturales. Así por ejemplo, la “forma mercancía” y la “forma consumo” sobresignifican la cultura burguesa, la cual además ha tendido a privilegiar los espacios más privados de su producción cultural. Por el contrario, los sectores populares, han desarrollado más bien, formas colectivas de cultura, donde el intercambio y la comunicación (y no tanto el consumo y la mercancía) han actuado como productores simbólicos, éticos y estéticos.

Estas diferencias paradigmáticas no impiden el flujo de formas culturales entre las diferentes clases y grupos de una sociedad, y

que tanto la burguesía puede adoptar formas de cultura popular de la misma manera que ésta pueda incorporar formas de la cultura burguesa.

Es importante precisar, sin embargo, que un mismo modelo de cultura tiende a asimilar a las burguesías de las más diferentes formaciones socio-culturales (debido a que un mismo modelo hace que todas las burguesías se mimetizan y se parezcan entre sí, y sobre todo al carácter uniformador de la mercancía), mientras que el modelo popular de cultura, propio de los sectores populares, posee inscripciones espacio-temporales (desde los símbolos de un paisaje y ecología hasta las memorias históricas y acumulaciones de la tradición), que son muy diferentes de una a otra sociedad o grupo humano.

Hay en la cultura algo irreductible no sólo a las diferencias entre sociedad y pueblos sino también a las que existen entre clases y sectores sociales; y es precisamente eso lo que sustantiva el fenómeno cultural en toda sociedad y grupo humano: la **función imaginaria**; esa forma de racionalidad simbólica constitutiva del fenómeno humano, y por ello del mismo hecho social.

2. La cultura como imaginarios sociales

La cultura es un fenómeno plural y complejo, que se identifica siempre con una sociedad, pueblo, grupo, clase, y al mismo tiempo representa ese aspecto, principio o factor diferencial de cualquier otra sociedad, pueblo o clase. Según esto la cultura **significa** siempre, y constituye el amplio y diverso campo de significantes que produce una sociedad o grupo diferenciándolo de otros.

Transcendiendo una analítica de la cultura que nos permita pensarla en términos de campos y procesos, de sujetos y actores, de prácticas, discursos y objetos culturales, de escenarios y ritmos y comunicaciones, es posible también pensar la cultura como ese **nivel significativo** común a toda esta fenomenología cultural en términos de los imaginarios que atraviesan dicha fenomenología y diferencian cada sociedad o grupo. Este sistema de imaginarios que configuran una determinada formación cultural se constituye temporalmente como el capital significativo de la experiencia histórica de todo grupo humano.

Una teoría particular de la cultura capaz de comprender y ex-

plicar toda la amplia y compleja fenomenología cultural de una sociedad o grupo humano, y que al mismo tiempo sirviera como dispositivo para analizar todos los campos y procesos culturales, podría tomar como principio de su organización los **imaginarios sociales**. El hecho que todo pueblo, desde que el hombre es hombre, haya creado formas estéticas, creencias religiosas, una ética hecha de rituales y símbolos, estilos comunicacionales, todo ello puede ser interpretado a partir de la función imaginaria.

La razón fundamental para hacer de los imaginarios de una sociedad las formas más originarias y originales de su cultura, y por ello mismo el principio que la diferencia de cualquier otra cultura, es que los imaginarios pertenecen al dominio del tiempo, y por ende a la **memoria**. Al reabsorberse en la función fantástica la memoria imaginaria contiene el “tiempo reencontrado” de un pueblo, repara los ultrajes de su pasado y reproduce estéticamente el recuerdo; capaz de reproducir un todo a partir de fragmentos de la experiencia. Tal capacidad imaginativa de la memoria, que actúa contra la disolución del devenir, y asegura la continuidad de una misma conciencia colectiva, se expresa

simbólicamente en todos los campos de cultura de una sociedad.

De ahí que la imaginación, en todas sus manifestaciones (religiosas y míticas, literarias y estéticas, rituales y oníricas) comporte siempre una **eufemización** del mundo; metaforice un mundo mejor, actúe contra las tensiones y fuerzas disolventes de la sociedad, reanudando sus vínculos y reforzando sus cohesiones internas.

Consideramos “imaginario” el substrato de toda producción cultural, sus matrices simbólicas; los imaginarios o creaciones de la imaginación son a su vez producto de las experiencias perceptivas de un pueblo (grupo social o de individuos particulares). Todo imaginario, y la misma función imaginativa, es el momento **descubridor** de posibles realidades o de las múltiples posibilidades de la realidad. Esta “alteración” de lo real, que es todo imaginario, se opera fundamentalmente por la simbolización; y todo imaginario nutre siempre el **deseo** de una realidad diferente. Este doble componente de la imaginación (descubrimiento y deseo) es capaz de establecer relaciones y correspondencia entre órdenes o campos separados de la realidad; o, al contrario, reconocer

las diferencias al interior de una sola realidad. En este proceso de ampliación de significantes, los imaginarios sociales conducen a nuevas formas de existencia (en el mito, en el arte, en el trance social, la fiesta o el ritual...).

3. Imaginarios y cultura popular

Los imaginarios representan simultáneamente el nivel más diferenciado de la cultura al interior de una sociedad, pero también el principio de diferenciación entre dos formaciones socio-culturales. Se entiende, por ello, que los imaginarios respondan predominantemente al nivel más “popular” de la cultura, y se caractericen por:

- a) producirse y distribuirse de manera preferente fuera de los circuitos mediáticos de la comunicación social.
- b) no encontrarse marcados por la “forma de la mercancía” al menos en su especificidad originaria.
- c) sustraerse a un uso y consumo privado, respondiendo más bien a participaciones colectivas y generando públicas socializaciones.

- d) manifestarse más bien en la forma de prácticas que de objetos culturales.
- e) producir y expresar identificaciones colectivas, capaces de reforzar los reconocimientos y cohesiones tanto como de reproducir las diferencias.

Todos estos aspectos confieren a los imaginarios sociales, que se plasman en la cultura popular, densidades históricas y una elevada carga de afectividad. No es por ello extraño que muchas manifestaciones de la cultura popular adopten la forma de ceremoniales sociales, de una festividad en la que los participantes trascienden la privacidad individualista para cometer esas “inmersiones colectivas”, donde la comunicación (comuni6n) adopta los trances más diversos, desde el baile hasta la borrachera, atando y desatando corporalidades y verbalidades.

Todas estas caracterizaciones del imaginario que informa una cultura convergen además en otros dos aspectos de diferencial eficacia: configuran lo **público** como espacio privilegiado de socialización, y producen **prácticas** más que objetos culturales.

Por último, los imaginarios culturales comportan siempre un **reordenamiento** de la realidad y de la misma sociedad, el cual suele expresarse en formas y ritualidades de transgresión o de utopía. Inversiones de caracteres y funciones, de jerarquías, tendientes a establecer relaciones y comunicaciones, donde la igualdad se imponga sobre las diferencias. El mismo efecto catártico de la estética y del arte, toda expresión poética como recreación, operan desde los imaginarios de una sociedad conjurando sus fantasmas.

No es tarea difícil despejar los imaginarios de la múltiple y diversa morfología de una cultura, ya que dichos imaginarios se encuentran siempre codificados tanto en la obra artística y literaria, como en la fiesta y rituales de vida y muerte, atravesando la música, el baile y la canción.

Hemos elegido tres ejemplos de índole muy diferente, para mostrar la plasticidad de la función imaginaria en las manifestaciones culturales de una sociedad. El primer caso, de los que nos proponemos analizar de modo muy somero, se refiere a uno de los fenómenos de mayor actualidad en el horizonte socio-cultural: el de las identidades colectivas: el segundo

trata de la cultura de los “graffiti”, que en épocas recientes han comenzado a tatuar de manera profusa el medio urbano; y el último se refiere a la gastronomía, o ese estilo propio de comer, donde una función vital (alimentarse) y una función hedonista (el gusto) se encuentran siempre imaginariamente sazonadas o sobresignificadas.

Estos tres diferentes campos de análisis se ubican a diferentes niveles de producción y representación de imaginarios sociales: el de las identidades corresponde a una de las formas fundamentales de vivir en sociedad, donde la diferencia se construye sobre el reconocimiento del “otro”; el de los imaginarios gastronómicos, que condensan complejos simbólicos y significantes de una gran carga no sólo afectiva sino también identitaria; los “graffiti” resignifican el espacio anónimo y opaco de la ciudad haciéndolo transparente a mensajes recreadores de una comunicación alternativa.

a) Los tatuajes urbanos

La urbanización de la cultura con su dominancia burguesa no ha impedido que la ciudad siguiera escenificando una cultura popular, no regida por el arte-facto y la arquitectura, la mercancía y la pri-

vatización del uso y consumo; la cultura ha sido capaz de producir y expresar también los imaginarios sociales de la ciudad y de los ciudadanos.

Un ejemplo de estos imaginarios urbanos son los “graffiti”, que tatúan los muros de la ciudad, que aparecen casi anónima y clandestinamente, cifrando mensajes entre subversivos y poéticos; que captan lo inexpresable e inexpresado en las cotidianidades ciudadanas; que hacen públicas ideas y sentimientos latentes de la sociedad; o que recuerdan lo que está en riesgo del olvido.

Contra la jungla de la publicidad, contra la pantalla de nuestros paisajes transformados en **video-marketing**, la imaginación asalta los muros para hacer de ellos palimpsestos de señales tráfugas. El “graffiti” desencadena complicidades imaginarias para recrear la ciudad, aunque no sea más que metafóricamente. Contra la razón ortogonal que urbaniza la ciudad, y contra la masiva desnaturalización del paisaje por el asfalto y el cemento, el mensaje mural genera nuevas sinuosidades y transparencias; contornea las construcciones y revela otras realidades a través de la arquitectura.

El actual “graffiti” tiene antiguo antecesor heroico en el “Pasquino”; un rebelde personaje que en la Roma de los Papas escribía en los muros satíricas denuncias. De entonces el nombre de “pasquín”. Esta intencionalidad política de desprestigiar conciencias recoge el “graffiti” participando a su manera en la campaña electoral o desarrollando una lúdica oposición al gobierno; en otras ocasiones el “graffiti” se vuelve romántico, y con sus flirteos amorosos enjuaga los sentimientos sofocados por la comercial erotización de los “media”.

El fenómeno del “graffiti” no puede ser entendido ni explicado al margen de ciertos furores o euforias sociales, de situaciones de tensión o de trance colectivos, cuando tienen lugar las más intensas explosiones imaginarias. Por eso ningún tratado sobre el “graffiti” puede olvidar su despliegue durante el mayo 68 de París, o aquellos que saltan por las paredes del metro y trepaban por los muros de Madrid para festejar la muerte de Franco en noviembre del 76.

b) Las identidades imaginarias

Nuestras sociedades y culturas han quedado durante largo tiempo cautivas de un modo de

producción de identidades unívocas. La construcción del Estado nacional había impuesto una identidad exclusiva y dominante, identificada con una cultura nacional; como si la soberanía de la nación exigiera también una única identidad: la nacional. Esta interpelación nacionalista impidió no sólo el reconocimiento de las múltiples identidades que atraviesan un tejido social sino también la posibilidad de plurales identidades.

Los globales procesos de la “modernidad” (con sus entropías generalizadoras y sus negentropías diferenciadoras y particularizadoras), y los nuevos escenarios democráticos además de provocar la emergencia de nuevos actores e identidades sociales han permitido el descubrimiento de la compleja morfología de identidades e identificaciones, por las cuales los grupos e individuos se reconocen y diferencian entre sí, se asocian y confrontan.

No es el caso de tratar aquí la producción de identidades inclusivas, las cuales responden, por ejemplo, a diferentes niveles de pertenencia social (el hecho de ser quiteño, serrano, ecuatoriano y latinoamericano), ni tampoco la producción de identidades segmentarias, correspondientes a identifica-

ciones superpuestas. Más pertinente es la producción de aquellas identidades en las que operan siempre en sus formas de reconocimiento y diferenciación imaginarios colectivos.

En esta amplia categoría de identidades imaginarias se encuentran fenómenos de índole muy diversas: desde los “fans”, fanáticos de un equipo de fútbol o de un cantautor hasta las imitaciones colectivas de un mito, como las que hace años dieron lugar a los “blousons noirs” y hoy generalizan el modelo “yupi”.

Pero mientras que estas identidades se reafirman por una socialización de alcance colectivo, otras identidades se construyen sobre el eje de una diferenciación, o por marcajes de “distinción” como diría Bourdieu: el uso de una marca de vestidos, como “Benetton”; la adición a una marca de cigarrillos o de bebidas, el empleo de una determinada tarjeta de crédito (“dime que tarjeta tienes y te diré quien eres” nos recordaba en el HOY del 7 de junio Felipe Burbano); o de una marca de perfume, que una mujer o un hombre se apropian como distintivo de su personalidad.

Sobre este último aspecto es interesante observar cómo el colosal desarrollo de la industria de cosméticos ha trabajado las denominaciones de sus productos, sus etiquetas, en base a una profusa semántica de imaginarios. El discurso cosmético se construye de aromas lingüísticos y referencias exóticas, de mensajes identitarios: “Clandestine”, “Fidji” (de Laroche), “Silences”, “Nocturnes” (de Caron), “Opium”, “Pervers”, “Fly away”, “Libertine”..., y para hombre “Eau sauvage”, “Drakkar” aludiendo este último a un aroma de saga vikinga.

Existe, en fin, un género de identidades, que en cierta medida participa de las identificaciones segmentarias, y que puede generar un conflicto de identidades, ya que el deseo de reconocimiento y de diferenciación confrontan incompatibilidades y tensiones. Ejemplo de ello, es el caso de una investigación en curso sobre “identidades femeninas” en la transición de los 70 y 80, cuando en determinados sectores de mujeres desarrollaron simultáneamente una identidad feminista, una identidad de militancia política, una identidad profesional, reproduciendo también una identidad tradicional de mujer (esposa y madre, doméstica y religiosa), y todas estas identidades en-

traron en colisión conflictiva, dando lugar a “historias de vida” con rasgos sociológicos muy particulares.

c) La gastronomía imaginaria

No todas las sociedades han desarrollado el mismo culto de la comida; en algunas culturas la función alimentaria ha alcanzado refinamientos culinarios (en la preparación), estéticos (en el servicio: nombre de los platos y confección de las “cartas” o “menus”), y hasta éticos (en el ceremonial social o “manieres de table”). Sin embargo, en todas las sociedades desde las más civilizadas hasta las más “primitivas” la comida se ha convertido en un hecho cultural de intensas condensaciones simbólicas e imaginarias, las cuales intervienen tanto en la cocina de los alimentos como en su servicio y en su consumo.

Una gastronomía representa siempre el resultado de la doble relación de un pueblo con su medio ambiente y con las acumulaciones de su pasado. De ahí el carácter sentimental de todos los platos tradicionales, que se prueban desde niño y marcarán las memorias gustativas de toda la vida: la fanesca o la colada morada, el ceviche o la fritada; la feijoada para un brasileño

ño; los picantes, las salteñas y el chuño para un boliviano; la tortilla para un español o el gazpacho para un andaluz; no se trata tan sólo de comidas sino de identidades gustativas.

Un encocado de camarón representa algo más que la conjugación de dos sabores; en él se codifica la síntesis de dos paisajes y de dos medios de vida, como la asociación del banano frito con el pescado. Algo muy parecido ofrece el “curanto” chileno, casi símbolo de la integración nacional de todos los productos que lo sazonan como del arraigamiento con el pasado en la forma de su preparación, cocido en la tierra al calor de las piedras.

La receta de cocina, convertida en género literario ha dado lugar a una amplísima bibliografía en cada país, donde lo regional se nacionaliza y lo nacional se internacionaliza, haciendo viajar a los platos típicos de todas las culturas culinarias por una suerte de turismo gastronómico. Ir en nuestro medio a un restaurant chino, español, italiano o francés, como ir en otros sitios a un restaurant griego, turco o mexicano, supone la elección de un particular “extrañamiento” gastronómico, de una fuga

imaginaria hacia otros gustos diferentes de los cotidianos.

Hay comidas con sabor familiar, preparadas y consumidas en la intimidad del hogar; algunas son recuerdos culinarios que sólo se prueban en casa de la abuela o de las viejas tías. Otras comidas, en cambio, se consumen al paso, o incluso tienen un gusto de delincuencia gastronómica: el yahuarloco o esos chinchulines nocturnos sazonados de convivencias entre amigos. Existen también comidas con el sabor de un lugar particular, cuyo consumo celebra un recuerdo tan gastronómico como locativo: el mote pillo cuencano, o las chugchucaras latacungueñas.

En fin, todas las sociedades conocen comidas de fiestas, y aquellos platos que están asociados a una determinada festividad, y cuyo ceremonial culinario capta algo del contenido de la celebración: comidas casi religiosas como el cordero pascual o los panes de huahuas en nuestro medio.

En ninguna sociedad el hombre ha comido solo para nutrirse. Desde que empezó primero a asar sus alimentos y después a cocerlos, cuando más tarde inventa el horno y mucho más tarde el arte de freír, y por último incursiona en

las múltiples variaciones culinarias, y se pone a declinar gustos y conjugar sabores, la comida se ha convertido en un inagotable laboratorio de imaginarios sociales; imaginarios productores de cultura, de identidades, de intercambios y relaciones. Y transformada en industria no deja de ser la comida un complejo fenómeno cultural.

4. Para una reconstrucción nacional de la cultura

Todo el proyecto histórico de construcción de la nación, junto con la integración de un territorio y de un mercado interno, tuvo también que dotarse de una historia y de una cultura, y ello sobre los restos y despojos del pasado precolonial y de la historia colonial, nunca plenamente asumidos hasta entonces y difíciles de integrar al futuro de la nación. Para todo ello era necesario el arduo trabajo de una arqueología de las conciencias colectivas.

Sobre estos presupuestos y desde la misma formación del Estado se intentó pensar y elaborar una **cultura nacional**, cuya reciente revisión crítica fue efecto de dos tendencias: la marxista que sostenía que la “cultura nacional” es siempre una cultura de clase, la burguesa, y la indigenista, que

contesta la unidad nacional de la cultura en razón de la diversidad de culturas aborígenes del país. La misma corriente de pensamiento marxista cuestionó la idea de nación, como si el Ecuador de la misma manera que otros países latinoamericanos fuera una nación “inacabada”, “incompleta” o “naciones en ciernes” (Quintero & Silva). Esta versión de lo nacional no tiene en cuenta que la nación es un fenómeno histórico y que por ello mismo adopta formas diversas y cambiantes a lo largo de la historia. Y de hecho los actuales procesos en el mundo ponen de manifiesto grandes transformaciones nacionales.

Simultáneamente la emergencia de antiguas nacionalidades con sus respectivas culturas al interior del Estado nacional obliga a pensar las diversidades culturales que integran cada país: diversidades étnicas, regionales y sociales. En este sentido no es necesario reconocer las diversidades culturales de un país en detrimento de una cultura nacional; sin que esto signifique una abstracta y unitaria integración de todas ellas, sino más bien la participación de una misma historia y en un mismo perímetro de relaciones culturales.

Ni la posición indigenista puede abolir la temporalidad histórica y la “internalidad” territorial de la nación, ni tampoco la tesis marxista puede llegar a reducir la cultura nacional al efecto de dominación de la cultura burguesa. De hecho se ha mostrado ya como dentro de una misma formación socio-cultural son posibles, compatibles y estrechamente relacionados diferentes modos de producción de cultura.

La primera fractura dentro de la concepción nacional/unitaria de la cultura provino de la diferencia entre “cultura popular” y “cultura burguesa”; la segunda resultó de la emergencia de los movimientos étnicos y de la toma de conciencia no ya de un pasado indígena sino de su actual presencia, la cual despejaba a su vez todas las diversidades culturales en la formación socio-cultural ecuatoriana.

Esto explica que a diferencia de las décadas de los años 60 y 70, cuando la nación fue el principal referente de la cultura y la “cultura nacional” objeto centralizador de interpelaciones y elaboraciones culturales, los años 80 dieron lugar a una desconstrucción de lo nacional, contestando la ideología de una “cultura nacional” y privilegiando la pluralidad cultural

del país y la diversidad de nacionalidades con sus propias culturas.

Si la cultura y sus procesos nos obligan a pensar las profundas ósmosis e intensas transfusiones culturales, la cultura nacional no puede ser otra cosa que un precipitado de diversidades culturales, y que incluso la cultura burguesa, como la cultura nacional, más allá de sus determinaciones de clase, asimilan y condensan residuos y estratos de lo que se denomina cultura popular.

Al cabo de todos estos cambios operados en la interpretación y en la misma experiencia del hecho cultural en nuestras sociedades, los cuales han conducido a resaltar las diferencias y diversidades de cultura, se impone un tratamiento más teórico y analítico que descriptivo del fenómeno cultural, que permita una comprensión y explicación no sólo de su compleja heterogeneidad (niveles y aspectos, formas, procesos y temporalidades) sino también las relaciones existentes entre las diversidades sociales de la cultura: étnicas y regionales, de clases y grupos, de tradición y modernidad.

En este sentido, la nación sigue siendo un referente de intelectión y de organización de la cultura

ra, en la medida que produce una temporalidad histórica y una espacialidad, que tiene efectos culturales en la configuración y en la relación de todas aquellas diversidades culturales integradas al Estado nacional.

Las diferentes culturas y nacionalidades culturales del país comportan un perímetro geográfico de relaciones entre ellas, haciendo que la **contigüidad** opere como un principio de asociación y de identificación e intercambios entre ellas; a ello ha contribuido también la participación en una historia común cuyos procesos han marcado los referentes y las identidades o recíprocos reconocimientos entre dichas culturas particulares.

La abolición del Estado y la nación, que proponen la moda post-moderna y neoliberal, no sólo correría el riesgo de reconvertir las sociedades en tribus, sino que para efectos culturales además de reducir el perímetro de las relaciones e intercambios de cultura eliminaría la dimensión cultural de la historia, cuyo capital acumulativo en términos de tradición y de experiencias compartidas de un pueblo representa la matriz de su cultura.

Pero incluso más allá de las consecuencias que acarrearía el abreviar la memoria de un pueblo, la amputación de cualquier parcela y fase de su pasado impedirá siempre a una cultura de proyectar en el futuro identidades que no sean reconocidas y compartidas por otras culturas e identidades vecinas y afines. La nación y su historia tienen la función de organizar no sólo (no de inificar) culturalmente un espacio sino también las culturas comprendidas en él, confiriéndoles un alcance universal en el concierto cultural del mundo.

En cuanto a la tesis de que la cultura nacional se defina por la cultura burguesa cabe señalar que la forma cultural de la burguesía aparece como la menos nacional: no sólo porque la mercancía, el consumo de productos culturales y su difusión mediática tienden a la homogenización cultural sino también porque las burguesías de todos los países se parecen más entre ellas que los sectores populares. Por esta razón, serían más bien las formas populares de cultura, las que configuran la formación socio-cultural propia de cada país, las cuales a su vez son capaces de permear la cultura de las respectivas burguesías confiriéndoles sus diferencias más nacionales.

Por todo esto nos pareció importante resaltar el nivel cultural de los imaginarios sociales, los cuales pueden ser considerados como el substrato más “popular” de la cultura, que atraviesa todos los

modos de producción cultural, todas sus formas y productos, y que constituye a la vez el flujo más subterráneo de los intercambios y diferencias culturales.

*Clara Luz Zúñiga Ortega**

EL ESPACIO DE LA ETNOLITERATURA

* Universidad de Nariño, Pasto,
Colombia

Permítanme iniciar esta charla repitiendo una expresión utilizada por el Dr. Hugo Niño, para cerrar una ponencia sobre Etnoliteratura en Pasto, “He buscado en los diccionarios el significado de la palabra Etnoliteratura y no lo he encontrado; pero yo sé que existe”.

Cuenta la historia que Shing Huang Ti, allá en la vieja Dinastía Shang impartió la orden de que todos los textos, todas las obras de las Dinastías anteriores fueran exterminadas para que no hubiera memoria de ellas. Ambicionaba que la humanidad empezara con su imperio. Efectivamente, todo fue destruído; excepto las palabras y esos textos que no puede aniquilar el fuego, ni llevarse el viento.

Pretendía el soberbio emperador aislar a su pueblo en el tiempo y en el espacio, pero no se imaginó y jamás lo supo que nosotros supimos que antes de él, ya hubo un pueblo con una gran cultura y con un muy elevado concepto de los ciclos meteorológicos que conocía la cuadrangulación de la tierra y muchas cosas más, porque, aunque quiso borrar la memoria de los hombres, no imaginó que un poeta tuvo la feliz idea de inscribir sobre un hueso la siguiente consulta oracular:

“Y nosotros preguntamos al oráculo:

Vamos a tener alguna lluvia?

Lluvia desde el Oriente?

Lluvia desde el Poniente?

Lluvia desde el Norte?

Lluvia desde el Sur?”

Probablemente, el quehacer de la Etnoliteratura, no sea otra cosa, que el querer arrancarle al viento la memoria de las cosas. El emprender la reconstrucción de esa crónica itinerante de la peregrinación del hombre a través de ese túnel inextricable que es el tiempo.

Crónica que recoge los textos que no han podido destruir el viento, ni el fuego, ni el recuerdo, porque tejen la historia que se mira

en el espejo de la palabra, del mito, del canto, de la piedra, del gesto, de la danza y del rito. El quehacer de la Etnoliteratura pretende aproximarse a las raíces de los pueblos para encontrar aquello que defina y explique nuestro estar en el mundo desde la terca pregunta por nuestra identidad.

A partir de la Etnoliteratura se busca explorar la historia para impulsar a hacerla y para abrir espacios de libertad encontrando en el pasado, recuerdos que dinamicen el presente y den luz y sentido al porvenir.

En el espacio de lo Etnoliterario, la oralidad y la graficalidad, la tradición y la creatividad se confunden. La estética occidental nos quiere enseñar que ella comienza a partir de su fijación escritural. Sin embargo, la literatura escrita tiene a lo sumo 3.000 años y la oral está fijada en muchísimas veces más. Cuenta la historia que justamente al apropiarse de la escritura, uno de los actos iniciales que acometieron los antiguos babilonios, fue inscribir un lamento en uno de los muros de su ciudad, en donde se quejaban de que todos los temas de la literatura estaban agotados.

La verdad es que los grandes textos que hemos heredado es-

crituralmente proceden de la oralidad. Ejemplos tenemos muchos. La Biblia, escrita a lo largo de 1.200 años. Será efectivamente Homero el autor o el relator final de la Iliada y la Odisea? Tendrá la Canción de Rolando un autor o un relator final?

Los pueblos americanos contemporáneos son herederos de una rica literatura oral de tradición cultural milenaria, tradición que bien puede considerarse clásica por su antigüedad y su vitalidad pues continúa presente y viva en la oralidad de muchas etnias.

Sin embargo es necesario tener en cuenta que como afirma Jon Landaburu “todos estamos en situaciones orales. Y si es muy cierto que hemos perdido mucho de la riqueza que uno puede constatar en sociedades exclusivamente orales, eso no quiere decir que nosotros no seamos una sociedad oral, solo que posiblemente tengamos que pelear con varias formas de comunicar que todavía no las manejamos bien. Es decir: no pensamos lo oral a partir de lo escrito, ni lo escrito a partir de lo oral.”

Es necesario pensar la oralidad a partir de la misma oralidad.

Ahora bien: cada cultura resuelve y justifica su papel en el mundo y lo hace no solo en su vida diaria, en sus creencias, en sus mitos y ritos, sino también en su literatura. Así expresa, no solo el fundamento de su cultura, sino también su dinámica. La aproximación etnoliteraria a un pueblo nos permite aprender muchas cosas acerca de la cultura que la produjo y la conservó y también acerca de nosotros mismos, nuestro lugar en el mundo y nuestra relación con los demás; porque cada cultura define sus propias actitudes respecto a la diferencia o distancia entre lo ideal y lo real, actitudes fundamentales frente a las relaciones con el OTRO. La Etnoliteratura nos permite explorar el papel que juega la fantasía en todos los aspectos que constituyen las formas a través de las cuales los seres humanos nos expresamos, buscando la oscilación entre observación y emoción. Emoción que no es el entusiasmo del investigador frente al OTRO, emoción que es participación vital, apertura frente al OTRO, simbiosis o comprensión del YO a partir de EL, comprensión del YO pero a partir de las diferencias. Unidad en la pluralidad. Una aproximación Etnoliteraria permite que la traza sea visionaria, que la traza plasme lo que se ve, se sabe y se conoce con el calor de lo

que se siente. Un devenir cuerpo-lectura, cuerpo-escritura de la vida.

Es encontrar como dice Bruno Mazzoldi en cuadernos de Etnoliteratura:

“Qué hay en el etnólogo de escritor torpemente reprimido; de narrador, poeta, operador artístico, agente de esa función que el científico expulsa al lado de la magia, y, por ende, de filósofo vergonzante?

Qué hay en el escritor de etnólogo, cualesquiera que sean sus medios de inscripción, el habla, todo el cuerpo, o el procesador de palabras”.

Porque efectivamente, en la Etnoliteratura confluyen todos los campos del saber. De ahí su carácter multidisciplinario. Aquí converge el lingüista, el escritor, el poeta, el etnólogo, el etnomusicólogo, el antropólogo, el arqueólogo, el médico, el economista, el arquitecto, el ingeniero, el teólogo.

Desde los estadios primarios de la cultura, el lenguaje se toma en el elemento dinámico que establece el puente entre el hombre y la naturaleza que le permite a él

manejar las relaciones con ella. Naturaleza y palabra, realidad y concepción son categorías inseparables. La palabra es el nombre y éste al nombrar la identidad. Adentrarse en la palabra es penetrar en los orígenes, es indagar por la génesis, por el inicio, por el SER. Decir la palabra es nombrar la vida y conjurar la realidad. La palabra es magia, es mantra y es conjuro. Es el verbo divino del Cristianismo:

“Dijo Dios: “haya luz” y hubo luz...

Dijo Dios: “haya un firmamento en medio de las aguas que las esté separando unas de otras” y así fue... Dijo Dios...”

Gn. 1,1-10

O también el nombre sabiamente pronunciado del Popol-Vuh:

“Entonces vino la palabra, vino aquí de los dominadores, de los poderosos del cielo, en las tinieblas, en la noche... ellos hablaron: Que la germinación se haga, que el alba se haga en el cielo... Así hablaron, por lo cual nació la tierra. Tal fue en verdad el nacimiento de la tierra existente. Tierra dijeron y en seguida nació”.

La Palabra nos muestra la literatura en la etnia pero también la etnia en la literatura. La etnia entendida como “corporación, comunidad y conjunto de seres que comparten rasgos, hábitos, costumbres, conductas: tienen en común el ser distintos pero de la misma manera”.

El mito como el precedente de la historia invade soterradamente el espacio de lo Etnoliterario.

La primera historia de sí, elaborada por el hombre es el mito. Todas las culturas humanas han buscado la manera de expresar su cosmogonía a través de sus discursos sagrados y sus textos míticos. En ellos se plasma una visión de cómo el mundo fue creado y qué sentido tiene dicha creación. El mito es un lenguaje simbólico con una lógica y un sentido propios que transmite una concepción del mundo y de la vida con la cual se orienta la conducta y la percepción de la realidad circundante.

Hay una concepción mítica del mundo, que a través de un lenguaje de metáforas, describe un orden social, un sistema de jerarquías y tipos de relaciones entre Dios, la naturaleza y la humanidad. En tal sentido puede decirse que el mito no solo describe el

mundo, sino también prescribe una conducta para los miembros de la cultura.

El mito es discurso porque es parte de un proceso social, es la expresión de relaciones entre los hombres. Es un sistema verbal de ideas que la gente usa como parte de su interacción en sociedad. Cuando alguien cuenta un mito lo hace en términos de un diálogo con alguien más, donde sus mensajes son respuesta a otros mensajes anteriores y anticipación a otras respuestas, nos dice Mijail Bajtin en su estética de la creación verbal. El análisis de los mitos cosmogónicos nos permite profundizar la cosmovisión de un grupo específico y a través de ella sus formas de pensamiento. De igual manera, el estudio comparativo de los mitos cosmogónicos de diferentes grupos, revela, no solo el predominio de ciertos arquetipos comunes, sino también la presencia particular de otras imágenes o conjunto de imágenes y otras vías simbólicas de expresión ligadas a una cultura determinada.

En el fondo, todo sistema de pensamiento mítico, todo discurso mitológico, toda etnoliteratura tradicional busca consolidar unas pautas culturales, una identidad cultural y un comportamiento so-

cial adecuado y aceptable; no es su función subvertirlo, sino confirmarlos.

El trabajo etnoliterario se propone identificar elementos claves del pensamiento mitológico plasmados en la literatura oral y que continúan ocupando un lugar vital en la cultura. Esto es posible, porque los contenidos de los mitos conforman un lenguaje social, un discurso que se hace comprensible a la realidad, que aporta elementos para pensarla, para ordenarla y normarla. Porque en el mito se plasma una concepción del mundo, una lógica, en fin, un sistema de pensamiento que provee a la gente de ideas para pensar su realidad y para actuar en ella.

La relación entre mito y literatura es obvia. Hablando del mito como imagen poética Jorge Zalamea dice del mito “que es la primera forma verbal del humanismo” y en Signos de Rotación, Octavio Paz señala: “Un mito es una imagen participada y una imagen es un mito que comienza su aventura, que se particulariza para irradiar de nuevo”.

Entonces, nos aproximamos al mito, no solo como fuente de conocimiento para la antropología, la historia y la filosofía, como es-

tructura creadora de significación y como ideología social, sino también como imagen poética, entendiendo por ejemplo que la serpiente y el águila son oposiciones binarias como Dionisio y Apolo; pero entre los dos, necesariamente hay un punto, un intermedio, algo que no sabríamos nombrar y es allí donde se ubica la Etnoliteratura.

A su vez, los ritos se convierten en una manera de revivir el mito, de participar del tiempo fabuloso de los comienzos, de abandonar el tiempo lineal, cronológico para acceder al tiempo circular de lo mítico porque en la medida en que el rito incorpora al reino del mito, se da la posibilidad de que los símbolos que habitan en el ámbito de lo intelectual se expresen en acciones. De modo que, el rito se configura en un intermedio, en puente que fusiona a la naturaleza y a la cultura por ser el encargado de cohesionar, adherir, articular las actividades determinadas por tiempos específicos culturales, en los que los símbolos que se manejan son formados a partir de imágenes que ofrece el cosmos, la naturaleza y las relaciones humanas. El rito filtra las dimensionalidades del tiempo y las vierte en espacios de socialización.

Aunque muchos de los antiguos rituales fueron reemplazados por el espectáculo y muchos de nuestros chamanes perdieron su espacio, su cuerpo y su palabra, aún perviven en todos los pueblos de América esos rituales sagrados en donde el cuerpo del actor es el templo donde se oficia y donde el trance es propio de la magia ritualística.

El ritual adorna la palabra con cantos, con susurros, onomatopeyas y silencios que encantan el evento. Tienen el soporte del gesto y del cuerpo.

Rituales de adoración, de acción de gracias, rituales agrarios para acompañar la siembra o la cosecha, rituales de curación cósmica y microcósmica y esos rituales festivos, como los carnavales, donde se recupera lo lúdico del vivir. El carnaval, forma ritualística tan común a nuestros pueblos hermanos, hace mágicas y colectivas convocatorias a los pueblos y a los hombres, reviviendo tradiciones y abriendo espacios para la identidad en un complejo juego de máscaras que se ponen y se quitan, ocultando y mostrando los rostros y los rastros.

El carnaval como la serpiente que se desliza pero vuelve sobre

su propia huella, a todos envuelve e involucra; todos allí son magos, sacerdotes, celebrantes. Sus espacios son infinitos y sus textos literarios y artísticos son aquellos que la memoria guardó, la tradición seleccionó y que el ingenio popular crea y recrea en cada nueva oportunidad.

“El carnaval -nos dice el connotado investigador ecuatoriano Jorge Nuñez, es un festival colectivo en homenaje a la libertad”.

Palabra, Mito y Rito son espacios ineludibles de lo Etnoliterario.

Otro espacio de la Etnoliteratura lo constituye la lingüística como una preocupación por establecer nexos entre los elementos del tríptico lengua-cultura-sociedad, toda vez que la lengua aporta luces a todos los ángulos desde donde nos aproximemos a las culturas; y puede aclarar lo relacionado con la vida misma de un pueblo, su cosmovisión, sus relaciones sociales, sus costumbres, etc.

El binomio Etnolingüística y Literatura constituye un encuentro feliz todo vez que la relación de una sociedad con su lenguaje se manifiesta con precisión en lo que

constituye la quintaesencia de la cultura.

La oralidad y la escritura deben converger en la tarea de recolección y salvaguardar de la memoria colectiva y del saber popular.

Penetrar en lo Etnoliterio es tratar de aproximarse a la espiritualidad del alma andina en donde el razonamiento solo, resulta ser muy pobre. Es tratar de desatar los hilos que entretejen el texto donde nuestras identidades y diferencias culturales se entrelazan y cruzan para mostrarnos finalmente nuestros propios rostros y rastros.

Héctor Rodríguez en su Ponencia sobre lo Etnoliterario en el espacio investigativo de las ciencias humanas, presentado en el II Encuentro de Investigadores, organizado por el Programa de Maestría en Etnoliteratura de la Universidad de Nariño señala:

“Lo etnoliterio, como un espacio de las ciencias humanas, es pues el estudio de las manifestaciones lingüísticas, estéticas, simbólicas e imaginarias de los pueblos en su devenir histórico, en sus transformaciones y entrecruzamientos que han da-

do lugar a diversas formas de sincretismo. En el estudio de los múltiples modos de producción simbólica e imaginaria en la vida histórica de los pueblos expresada en diferentes manifestaciones de su vida cultural: mitos, leyendas, cuentos, ritos, etc”.

La Etnoliteratura, un enfoque nuevo en el campo investigativo se entreteje con la cultura toda de los pueblos de América, entendiéndose aquí como cultura, la forma como lo define Binigdi Abadio, un indígena Kuna:

“Cuando estamos hablando con nuestras mujeres, cuando estamos hablando con nuestros hijos, cuando vamos a la pesca, cuando estamos en el río, cuando alabamos y hacemos fiesta y en los ritos tradicionales, cuando mambemos la coca, cuando fumamos el tabaco, es decir, en toda la vida diaria del pueblo indígena, ahí está la CULTURA. Por eso tierra, naturaleza, indígena, hombre, mujer, trabajo, no se pueden separar; forman parte de un TODO...”.

El espacio de la cultura es el espacio del hombre y allí caben muchas cosas más, por ejemplo: el moldeamiento del paisaje, las estructuras sociales, los vestidos, etc.

Entendemos la cultura entonces, como sistema de significaciones desde los cuales se ordena y da sentido a la vida de un determinado grupo social. La lógica cultural de cada grupo, constituida por códigos y estructuras significantes, instituye a la vez estructuras de vida y prácticas sociales desde las cuales sus integrantes perciben, producen, reproducen o transforman las estructuras sociales de las que forma parte. Es decir, la cultura no es reflejo mecánico de las condiciones materiales de los grupos; está mediada por estas, pero a su vez permite su recreación o transformación.

La cultura concebida como producción de sentido, es fundamental en la consolidación cultural de los grupos sociales; es desde ella y a través de ella como dan coherencia a su manera de ver, sentir, pensar, sufrir y alegrar su existencia.

Desde ella se reconoce su identidad frente a la de otros grupos.

Si pensamos la cultura como el proceso que articula lógicas y prácticas sociales, evitamos caer en el falso dualismo que identifica cultura como ideal y sociedad como material.

Del mismo modo, la cultura es histórica: recibe un tejido de significaciones y símbolos de las generaciones del ayer y a la vez se va transformando de la mano con las nuevas situaciones, procesos y conflictos sociales por los que atraviesan sus portadores.

De pronto, más que investigación, lo que queremos hacer es “aprendizaje cultural”. Allí no existe la posibilidad de pensar en la oposición sujeto-objeto; allí se está en una situación de nosotros. No el otro y el uno, no lo otro y el mismo. Sino al estilo de Octavio Paz “los otros todos que nosotros somos”; en una situación diferencial y es allí, en esa “proliferación de actividades” como diría Deleuze, donde hay que recuperar la identidad.

El propósito, fundamental cuando se investiga el arte, la música, la literatura, la danza es cultural y estético. Estas disciplinas despiertan una profunda emoción. Por eso, aunque este tipo de trabajo exige toda la rigurosidad del tra-

bajo científico, la sola objetividad, la sola descripción de los hechos, no responde a las exigencias de lo Etnoliterario. Cómo decir objetivamente la sensación que produce un ritual de curación con yajé ¿Cómo decir el proceso estético de lo espiritual frente a una vasija precolombina, si tras ella está el vientre de la pacha mama; frente a una máscara de carnaval, un monolito de piedra o un texto cuyo lenguaje de encanto nos envuelve?

Una visión etnoliteraria busca una hermandad sin fronteras, porque entiende que jamás los puentes, los ríos y las demarcaciones que nos separan, pondrán sello de nacionalidad a nuestros sueños, al canto del colibrí, al grito de la piedra, ni a la dulce evocación de las quenas y charangos.

El espacio de lo Etnoliterario reclama que empecemos a vernos en nuestra propia diversidad y empecemos a reconocer dentro de nosotros nuestra verdadera identidad. Quizá una identidad de contradicciones, porque está viva y contradictoriamente se manifiesta. Multiplicidad de naciones, de pueblos y de ideas, de cultura y lenguas, América despliega la fecunda pluralidad que la hace singular y en ese proceso de ser nosotros ecuatorianos, colombianos, perua-

nos, bolivianos, mexicanos o simplemente americanos, reivindicamos y reconocemos nuestros perfiles propios en el espacio del continente americano.

A la postre, América toda, tiene el color mestizo de sus hombres y todos somos tan americanos como las piedras de Machupichu, Nazca, el Chimborazo, Rumipamba o San Agustín y como la evocadora melodía de los charangos y las quenas.

El programa de maestría en Etnoliteratura, una experiencia de la Universidad de Nariño

Una de las funciones y quizá la más elevada de las Universidades, es la de propender por la creación e impulso de Programas de Formación Avanzada o de Postgrado, toda vez que estas actividades tienen como ámbito y fundamento la investigación, máxima preocupación de todo quehacer universitario.

Acorde con estas inquietudes el Programa de Filosofía y Letras de la Universidad de Nariño, puso a consideración del Instituto Colombiano de Fomento de la Educación Superior, ICFES, entidad rectora de la educación en nuestro país, el proyecto para el

Programa de Maestría en Etnoliteratura, proyecto que fue aprobado por Acuerdo No. 243 del 17 de diciembre de 1987. El programa fue aprobado para seis promociones. El pasado mes de marzo inició la quinta promoción gracias a la gran acogida que el programa ha tenido a nivel nacional. De hecho, ha congregado estudiantes de todas las regiones del país.

La lección inaugural de cada nueva promoción la constituye un Encuentro de Investigadores que congrega connotados investigadores a nivel nacional, binacional e internacional, quienes comparten con profesores, estudiantes y demás interesados en el tema sus experiencias investigativas en temáticas afines con las líneas de investigación del programa. En los últimos años hemos tenido la suerte de contar con varios investigadores ecuatorianos y particularmente del Instituto Otavaleño de Antropología, gracias a un convenio de colaboración firmado, en buena hora, entre las dos entidades.

Ahora bien, el Programa se justifica, en tanto que la ubicación de la Universidad de Nariño y los datos históricos concernientes a esta región, exigen que los estudios de Postgrado por ella promo-

vidos, favorezcan puntos de vista investigativos que al incursionar sobre su propia realidad, enfaticen los lazos interculturales andinos.

Por ello se acentúa en líneas de trabajo, con base en una infraestructura eminentemente investigativa de lo literario con relación en los elementos simbólicos y estéticos que definen la vida espiritual de los pueblos a investigar, tomando como prioritarios aquellos de la zona geográfica cultural de influencia de la Universidad de Nariño: Cauca, Nariño, Putumayo y Norte del Ecuador.

Estos estudios de Etnoliteratura pretenden proporcionar a los estudiantes formación y entrenamiento para que puedan incursionar en el campo de la crítica, entendida como creación e investigación en torno a un texto. En el espacio de la Etnoliteratura, se considera el texto como el producto de una interrelación que prescinda de la noción tradicional de autor en cuanto sujeto exclusivo de la actividad literaria y hacia la comprensión de un conjunto que expresa las situaciones múltiples de la vida social, ecológica, mítica, simbólica de las comunidades indígenas y campesinas de América y la cultura negroide de la Costa Pacífica.

Se pretende que los egresados del Programa no se limiten a trabajar con patrones estrictamente académicos y estéticos, sino desde el marco de una instrumentación teórico-metodológica para la investigación interdisciplinaria de lo literario con las áreas correspondientes: antropología cultural, ecología, etnografía, etnolingüística, etnohistoria, entre otras.

Consideramos que el oficio de la crítica, de la creación y de la investigación, es de gran interés para la región, el país y latinoamérica. Por ello, este programa aspira a formar profesionales intérpretes imaginativos, investigadores y agentes sociales productores de conocimientos.

Utilizamos el término Etnoliteratura en la perspectiva de una aproximación al conocimiento de los procesos que subyacen en el vivir simbólico de las diversas culturas de un devenir histórico y no pretendemos, por consiguiente, el rescate de valores en pro de una identidad étnico-cultural, sino posibilitar, a partir de ese mismo conocimiento, la creación y la producción de aspectos estéticos, simbólicos y literarios en relación con sus entornos y contribuir simultáneamente al conocimiento de

la realidad histórico cultural de las comunidades, mediante:

- a. El desarrollo de los Proyectos de Investigación y eventos de carácter científico y cultural de manera conjunta.
- b. La realización de seminarios y eventos científico-culturales de difusión de resultados obtenidos en estas investigaciones.
- c. La programación de cursos de capacitación para los miembros de las comunidades en los aspectos teórico-metodológicos para la investigación etnográfica, histórica y cultural.

Los objetivos del Programa son los siguientes:

Generales:

1. Promover la investigación en Etnoliteratura, estableciendo una prioridad de lo regional hacia lo nacional y lo americano.
2. Contribuir al conocimiento de los diversos entornos culturales y en sociales su particular modo de producción de símbolos e imáge-

nes estético-literarias, que favorezcan al mismo tiempo el autoconocimiento y cohesión socio-cultural de dichos entornos.

3. Conformar una apertura hacia la dimensión intercultural, no solamente en atención a la pluralidad de las tradiciones regionales y nacionales, sino también en razón de que la topología fronteriza de la Universidad de Nariño, propicia la captación de la continuidad cultural andina.

Específicos:

1. Abordar el estudio de las culturas indígenas que superviven en la región suroccidental y suroriental del país; entre otras, los Kamtsá e Inga en el Valle del Sibundoy, Alto Putumayo; los Awa y los Aponte en Nariño; los Guambianos en el Cauca y otros del Norte del Ecuador que aún no han sido objeto de este tipo de investigación.
2. Abordar el estudio del ámbito cultural de la Costa Pacífica.

3. Propiciar el estudio de las expresiones campesinas y urbano-populares, como grupos constituyentes también de este contexto.

La estructura curricular se sostiene en cuatro líneas de investigación:

Mito y Etnoliteratura
Arte y Etnoliteratura
Etnolingüística y literatura
Etnoliteratura y Narrativa Latinoamericana.

Explicuemos un poco:

Mito y Etnoliteratura. La expresividad literaria oral y escrita de las Etnias y Comunidades a investigar, está llena de simbolismos mágico-rituales, míticos y religiosos. El Mito y la Leyenda son la materia prima a partir de los cuales existe la creatividad manifestada en coplerías populares, cuentos, consejas, dichos, cantos, rezos, refranes, adivinanzas, etc. Sin embargo, es necesario precisar que lo mítico hoy existe como un entrecruzamiento simbólico de manera sincrética, pues reinscribe lo mítico imaginario en su vida socio-cultural actual.

Arte y Etnoliteratura. Explorar el patrimonio y la acción es-

tética populares de la ciudad y en el agro, en las comunidades indígenas y en barriadas, en atención a la confluencia de estas prácticas y de las operaciones estéticas contemporáneas tales como la performance, el teatro de las fuentes, la poesía concreta y todas las formas de arte no objetual que señalan la cancelación de las fronteras entre vanguardia artística y arte popular.

Etnolingüística y Literatura. El lenguaje como materia prima de la Literatura, constituye prioridad fundamental en todo tipo de estudios literarios. Registrar el habla en un texto, significa desentrañar su comprensión contextual. Consecuentemente, adelantar investigaciones etnoliterarias, implica también investigaciones etnolingüísticas.

Etnoliteratura y Narrativa Latinoamericana. Perseguir las modalidades narrativas, poéticas y ensayísticas que demuestran cómo la Literatura Latinoamericana, traspasando los límites de la nostalgia indigenista se aproxima a la dimensión cultural aborígen hasta atravesar territorios epistemológicos, que no son reservados al análisis de antropólogos y etnólogos, sino además cómo la investigación que atañe a estas disciplinas, enriquece la fusión de géneros trans-

formando su instrumentación mediante una praxis literaria entendida como ejercicio de escritura en tensión “gramofónica” entre la impresión sonora y la tipografía, oralidad y grafía, letra somática y libros.

Ante la complejidad de estas líneas de investigación, se han señalado algunos espacios que precisan y orientan un poco el quehacer investigativo.

Mito y Etnoliteratura

- I. Lo ritual como espacio mítico
 - a. Rituales Agrarios
 - b. Rituales Funerarios
 - c. Ritos de Curanderismos
 - Otros
- II. La religiosidad
 - a. Imaginería popular religiosa
 - b. Chamanismo
 - c. Prácticas Misioneras
 - d. Religiones indígenas y expresión clérical
 - e. Fiestas Religiosas populares.
- III. Onirismo, Alucinación y Juego
 - a. Agüeros
 - b. Preminiciones

- c. Alucinógenos
Otros

- Agrario Social Comunitario
- Funerario Curanderismo
- Religioso Otros.

IV. Tradición Oral

- a. Relatos Míticos
- b. Cuentos
- c. Historias
- d. Chistes
- e. Refranes
- f. Glosas
- g. Coplerfa
- h. Adivinanzas
Otros.

Arte y Etnoliteratura

I. Artista como operador estético en las Comunidades Contemporáneas.

Arte Autóctono y Arte Contemporáneo.

II. Arte y Artesanía

III. Relación:

- | | |
|--------------|----------------|
| Arquitectura | Astronomía |
| Pintura | Ecología |
| Escultura | con Astrología |
| Música | Cosmología |
| Danza, etc. | etc. |

IV. Etnomusicología y Ritual:

V. Música y Cultura Popular.

Etnolingüística y Literatura

I. Etnolingüística y Literatura Indígenas:

- a. Inga
- b. Kamtsá
- c. Awa (Kwaiker)
- d. Quechua
- e. Guambianza
- f. Páez
- Otros.

II. Sectores dialectales e ideolectales.

III. Etnoliteratura y Sociolingüística.

Etnoliteratura y Poiesis Latinoamericana

I. Cultura y Narrativa Latinoamericana.

II. Lo Nacional y lo Regional en la Literatura Latinoamericana.

III. Literatura Rural y Literatura Urbana.

IV. Literatura Indígena:

- a. El Popol-Vuh
- b. Chilam Balam
- c. Ollantay
- d. Yurupary
- e. Dioses y Hombres de Huarochiri
Otros.

V. Lo autóctono emergente en la Literatura Universal Contemporánea.

Los componentes temáticos o campos de formación estructurados como:

Teórico metodológico
Básico instrumental y
Académico y específico

Cubren en total de 1000 Ulas, A., B. y C.

Hemos tenido el privilegio de una nómina de lujo y es de destacar la amplia acogida que entidades como COLCULTURA, el ICFES, el Instituto Colombiano de Antropología, el Instituto Otavaleño de Antropología, la Universidad Católica de Quito, las Universidades Nacional, Los Andes, Distrital, Pedagógica, la Universidad del Valle, entre otras, han brindado al Programa.

Así mismo, hemos logrado vincular al programa un informante Huitoto, un Inga y un Kamtsá, con quienes se ha adelantado algún trabajo de taller.

El programa está aprobado para seis (6) promociones lo que nos asegura un trabajo para tiempo considerable. Si al final de las seis promociones la evaluación del programa arroja datos considerablemente positivos -y así lo esperamos-, existe la posibilidad de pedir al ICFES permita su continuidad, de lo contrario, se presentaría una nueva modalidad que lo sustituya.

Consideramos que en este campo en nuestro medio hay mucho por hacer.

El corto trayecto del camino ya recorrido evidencia múltiples posibilidades investigativas que de seguro van a ser ampliadas.

La aspiración del programa es tener un profesional capacitado para realizar investigaciones que descubran los lazos interculturales andinos; que esté en condiciones de interpretar las situaciones múltiples de la vida social, mítica y simbólica de las comunidades indígenas y campesinas de la región, el país y América. Estará en capa-

cidad de asumir la investigación interdisciplinaria de lo literario e incursionar en el campo de la crítica y de la creación de aspectos estéticos, simbólicos y literarios.

Aspiramos igualmente a ir configurando un grupo de investigadores que continúen con el trabajo para evitar así que el Programa se quede solo en la entrega de un título académico. Eso le permitirá hacer presencia en la vida social de su entorno, proyectándose cada vez más hacia el descubrimiento de nuevos caminos.

Buscando hacer realidad esa aspiración, existe la idea de crear con los egresados un Centro de Altos Estudios Etnoliterarios, en donde, con otros intereses que vayan más allá del título de Magister se pueda hacer Escuela de Investigación en estas áreas.

El Programa ha sido solicitado por otras universidades del país. En el momento se adelantan trámites que permitan el ofrecimiento del mismo en la Universidad de la Amazonía en Florencia,

Caquetá.

Igualmente, el proceso de Reestructuración que adelanta nuestra Universidad, tiene a una comisión de profesores diseñando a nivel de Pregrado un programa que forme profesionales en el campo de la Etnoliteratura.

Finalmente hay un convenio marco de colaboración firmado entre el IOA, Instituto Otavaleño de Antropología, la Universidad de Nariño y el Instituto de Artes Populares -IADAP- Pasto, quien ha venido muy de cerca estimulando nuestro quehacer. En el pasado encuentro Internacional de Investigadores y V de Etnoliteratura, nuestros amigos Hernán Jaramillo Cisneros y Carlos Alberto Coba Andrade, ratificaron su deseo de trabajar unidos con la propuesta concreta de una investigación conjunta en el campo artesanal. Ojalá pudiésemos aprovechar esta oportunidad para hacerla realidad y así dar los primeros pasos en este nuevo intento de hermandad que de una u otra forma estamos buscando.

*Juan Martínez Borrero**

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

* Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares.

Introducción

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Textilería, Indumentaria y Adorno:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El tejido de tapices y alfombras:

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

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

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

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

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

La joyería artesanal

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

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

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

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

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

La cestería

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

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

espiralado combinar haces de paja de brillantes colores.

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

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

desarrollo de nuevas formas y procesos.

El tejido de shigras

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

El sombrero de paja toquilla:

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

“montecristi” por el nombre de dos de sus variedades más finas.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ra que realicen su trabajo por encargo.

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

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

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

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

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

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

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

La cerámica artesanal

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Las artesanías para el mundo ritual: Imaginería y Talla

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Los últimos cereros

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

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

Los pintores populares

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El masapán de Calderón

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

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

Talla en piedra y marmolería

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

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

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

Forja y herrería

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

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

El trabajo en metales posee una gran importancia en Cuenca

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

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

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

minan solamente con el fuego del metal.

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

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

La talabartería

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

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

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

Música y luces para las fiestas

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

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

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

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

El recorrido por la artesanía del Ecuador y su significado

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

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

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

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

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

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

El Ecuador es un país que necesita transformarse creando es-

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

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

Bibliografía

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

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

*Hernán Jaramillo Cisneros**

**PANORAMA
DE LA ARTESANIA
TEXTIL DE OTAVALO**

* Instituto Otavaleño de Antropología

Otavaló es el principal centro productor de tejidos artesanales del Ecuador; aquí el oficio textil es practicado exclusivamente por indígenas, que gozan de gran prestigio no solo por su actividad artesanal, sino también, por sus especiales conocimientos del comercio y por su facilidad para viajar por casi todas partes del mundo a vender sus productos. La feria de tejidos de Otavaló, de mucho tiempo atrás, es el lugar de exhibición más importante de las artesanías textiles del país.

Antes de hablar de las artesanías textiles de Otavaló, de su situación actual, de los problemas que enfrentan los artesanos, debemos conocer, con cierta precisión, lo que significa el vocablo **artesanía**.

En este término, definido de diferentes maneras, según sea el área de interés de quienes formulan los conceptos, se resaltan diversas características del trabajo artesanal: que la intervención del hombre, con la ayuda de herramientas manuales, sea preponderante; que la transmisión de los conocimientos se da en el seno de la familia; que en ese tipo de productos se pone de manifiesto ciertos rasgos de identidad de los grupos productores; que la tradición se conserva en la memoria colectiva de los artesanos, etc.

Para esta exposición hemos tomado una definición que se puede aplicar al caso de los artesanos de Otavalo. Según C. Laorden y otros (1982:6-7), se entiende como **artesanía** la “actividad productora de carácter esencialmente manual, realizada por un solo individuo o por alguna unidad familiar, transmitida por tradición de padres a hijos, y cuyos productos, que parecen responder a razones étnicas, tienen un carácter anónimo o colectivo, a la vez que cubren necesidades materiales o inmateriales concretas sin pretensión de convertirse en obras de arte”.

Hay dos antecedentes al trabajo textil de los indios de Otavalo: el de la época prehispánica, de

la que no han quedado sino referencias ocasionales y, prácticamente, ningún vestigio material; y, del período colonial, cuando en Otavalo funcionaron dos grandes obrajes, el de Otavalo y el de Peguche, y una cantidad de obrajes pequeños, que subsistieron hasta comienzos del presente siglo, como los de Perugachi y Pinsaquí (Herrera, 1909: 276).

Sobre la organización, producción, comercialización, etc., de los obrajes coloniales de Otavalo y Peguche hay una amplia documentación y los estudios especializados en esos temas son numerosos. Del obraje de Peguche, transformando en una fábrica por José Manuel Jijón y Carrión, con la instalación de las primeras máquinas de tejidos de lana en el Ecuador, se conservan algunas muestras en el Museo “Jijón y Caamaño”, de la Universidad Católica, en Quito.

En los talleres artesanales actuales, que funcionan para abastecer la demanda del creciente mercado turístico, han variado las formas de producción, pues aunque hay preponderancia del trabajo humano, se ha mecanizado ciertas fases del proceso de elaboración de los textiles. Mientras tanto, los pequeños talleres, generalmente ubicados en áreas rurales, donde se

produce para satisfacer las necesidades de las comunidades indígenas, siguen más apegados a tecnologías y procedimientos tanto prehispánicos como los introducidos a raíz de la conquista española en América.

Aunque muchos indígenas dedicados a la actividad textil, sea producción o comercio, han alcanzado cierta prosperidad económica, la mayoría no ha logrado salir de una situación que raya en la sobrevivencia. Esto, tal vez, pueda explicarse porque hay varios tipos de talleres en la región y para diferenciarlos, seguiremos la metodología empleada por Peter Meier (1978:4-6).

1. Producción familiar para el autoconsumo (Economía natural).

- Esta unidad productiva se dedica a la producción textil a tiempo parcial; su principal actividad es -generalmente- la agricultura. Sus más importantes características son:
- La fuerza de trabajo proviene exclusivamente del grupo familiar.
- Los instrumentos de pro-

ducción son tradicionales, manuales, generalmente hechos por la misma unidad y siempre en propiedad de ésta.

- En la mayoría de los casos, la materia prima proviene de la misma unidad productiva o es comprada a otros productores o intermediarios (lo cual constituye la única conexión con el mercado en cuanto a la producción textil).
- El lugar de trabajo es la vivienda familiar.
- La división del trabajo está organizada dentro de la familia y la transmisión de los conocimientos se efectúa como parte integral de la educación de los hijos por sus padres.
- La importancia de esta forma de producción es difícil de evaluar, pues está decreciendo y es menor en sitios urbanos que en el campo.

2. Pequeños productores de mercancías (PPM).

Las unidades productivas de esta categoría producen directa-

mente o indirectamente para el mercado. Se ligan a él como compradores de medios de producción y como vendedores de productos.

2.1. Taller artesanal familiar (PPM independiente, familiar).

La fuerza de trabajo proviene de la familia.

- Los instrumentos de producción son de la familia.
- En la mayoría de los casos, la materia prima se compra en el mercado o de intermediarios.
- El lugar de trabajo está dentro o fuera de la vivienda familia.
- Las decisiones económicas están bajo la responsabilidad del jefe del taller.

2.2. Taller artesanal con obreros asalariados (PPM independiente, con obreros).

Algunas características adicionales de estos pequeños productores son:

- La fuerza de trabajo proviene del grupo familiar y/o no familiar.

- Los instrumentos de producción son, en la mayoría de los casos, manuales y siempre de propiedad del jefe del taller

- La materia prima proviene del mercado (directamente o por intermediarios).

- La división del trabajo corresponde a la jerarquía social dentro del taller (maestro, operario, aprendiz, auxiliares).

- La transmisión de los conocimientos se efectúa por medio del aprendizaje gradual del oficio.

- Las remuneraciones de los operarios y aprendices consisten en pagos monetarios y/o servicios adicionales (alimentación, etc.).

- Las decisiones económicas (incluso la determinación de los diseños, la selección de los materiales, colores, etc.) están bajo la responsabilidad del jefe del taller.

2.3. Artesanía dependiente familiar.

La artesanía dependiente se encuentra con mayor frecuencia en el campo textil que en otras ramas artesanales. Los rasgos principales de esta unidad productiva son:

- La fuerza de trabajo proviene del grupo familiar, es decir, uno o más miembros de la familia se dedica a tiempo completo o parcial a la producción de textiles.
- Los instrumentos de producción son de estos mismos productores o proporcionados por otros artesanos (o comerciantes).
- La materia prima siempre es proporcionada por otros artesanos (o comerciantes) y éstos se encargan de la venta de los productos.
- El lugar de trabajo es la vivienda familiar.
- La cantidad y calidad de la producción y a veces también los diseños, colores, etc. son determinados por el otro artesano (o comerciante); es decir, el proceso pro-

ductivo depende completamente de este último.

- El productor es pagado por obra y la remuneración se determina según la situación del “mercado” de la mano de obra.

2.4. Artesanía dependiente con obreros asalariados.

Esta unidad tiene los mismos rasgos que el taller dependiente familiar, pero a más de los ayudantes familiares emplea mano de obra no familiar.

La artesanía textil de Otavalo, lo mismo que la de muchas otras partes, ha recibido importantes aportes tecnológicos, provenientes de diferentes lugares. Si bien ciertas prendas, como ponchos, fajas, bufandas, etc., todavía se tejen en telar de cintura, que es originario de América, otras partes del proceso textil previas al tejido, como la limpieza, teñido e hilado de la lana, conservan los procedimientos trasplantados por los españoles a nuestro continente; no hay que perder de vista que la lana, fibra desconocida en el Nuevo Mundo, fue una de las contribuciones de los conquistadores castellanos. Otro tipo de prendas como chales, lienzos, cobijas, etc., se tejen en

telares de pedales, también traído por los españoles, al igual que la tecnología y las herramientas para tejer capelladas de alpargatas.

De uso reciente -década de 1960- es la fibra acrílica conocida con el nombre genérico de orlón. Este material sintético vino a ocupar un gran espacio en la artesanía y pequeña industria local, pues con ella se produce una amplia variedad de prendas, tanto para uso personal como para la decoración. El uso generalizado de esta fibra provocó un fenómeno especial en la artesanía regional: los antiguos artesanos hiladores de lana tuvieron que transformarse en tejedores, pues el orlón vino a reemplazar en muchas formas a la lana, mientras ésta, un buen tiempo fue usada solo para la manufactura de ponchos y de otras prendas indígenas. En los últimos años ha crecido la demanda de tejidos hechos con fibras naturales -lana y algodón- por lo cual, especialmente la lana se ha convertido en materia prima requerida para la confección de suéteres, que se exportan a los Estados Unidos, Canadá y varios países de Europa.

Un caso singular se da con los tapices, denominados "salasacas". La técnica para la elaboración de este tipo de tejidos es rela-

tivamente nueva en nuestro medio, pues fue introducida en 1954 en el Ecuador, cuando se implementó un proyecto textil en Quito, con el auspicio de la Misión Andina, de la Organización Internacional del Trabajo y de otras agencias especializadas, más el apoyo del Gobierno del Ecuador. Alrededor de 40 indígenas de Salasaca, Tungurahua, y de Otavalo, asistieron a un curso impartido por el pintor y diseñador alemán Jan Schreuder. El, como arqueólogo aficionado, conocía los diseños utilizados en los textiles, joyas y cerámica antigua del Ecuador y el Perú, por lo que creyó posible aplicarlos a tapices y alfombras trabajados artesanalmente. La idea se amplió cuando se tomaron los motivos de las fajas y de la indumentaria bordada de los salasacas, para aplicarlos a los tejidos ya mencionados. Pero aparte de esto, en ese proyecto se utilizaron colorantes naturales para teñir la lana; de las plantas locales, como la corteza del nogal o tocte, de la barba de piedra o "rumi barba", de la chilca y de muchas otras plantas se sacaron las tonalidades ocres, verdes, grises, amarillos y tantos otros colores como los que usaron los antiguos artesanos. El rojo y morado, indispensable en muchos tejidos, se obtuvo de los pequeños cultivos de cochinilla, insecto que proporciona esos colo-

res, utilizados por siglos entre los salasacas.

Así se inicia la elaboración de tapices, que se divulgan más ampliamente en Salasaca, por lo que tomaron originalmente este nombre.

En Otavalo, con la remodelación del mercado de artesanías, los tapices se han promocionado de tal manera que -al momento- es uno de los rubros de mayor venta. Sin embargo de que es un tejido usado solo en decoración, por los motivos que lleva, los artesanos locales no han logrado imprimirle un carácter local, sino que siguen utilizando motivos impuestos por clientes ocasionales, por los propios artesanos o comerciantes que viajan fuera del país, o por algún miembro de los voluntariosos cuerpos de asistencia oficial o religiosa que abundan en nuestro medio. Así han perdido la creatividad los artesanos locales, ellos ven que es más fácil imitar los motivos que llegan o se imponen desde afuera, que representar los hechos culturales o el medio geográfico en el cual desenvuelven sus actividades.

Otro tipo de tejido incorporado al quehacer de los artesanos regionales es el de "cortinas", tradicionalmente manufacturadas por

los indios guajiros de la zona fronteriza colombo-venezolana. Esta tela, en sus extremos lleva dos tiras de madera que sujetan a la urdimbre, la cual en espacios intercalados se la deja libre o atada; alternan zonas entrelazadas por la trama, para formar bandas con motivos decorativos de cierto carácter local. Una vez satisfecha la demanda del mercado, no solo por la producción local, sino porque también se lo hace en varios lugares del continente, casi ha dejado de tejerse entre los artesanos otavaleños. La divulgación de esta técnica se la debe a los jóvenes miembros de un cuerpo de voluntarios y a los indígenas otavaleños que viajaban por cuestiones comerciales a esa región.

Dentro de la asimilación de técnicas, hay que tomar en cuenta que las formas industriales de producción de tejidos también se han hecho presentes en el caso de Otavalo. Y aunque la artesanía y la industria son campos diferentes, donde teóricamente no cabe la competencia, en nuestro medio se da una situación especial: se montaron talleres industriales que reproducen los patrones artesanos tradicionales de los tejidos, promocionándolos como si fueran auténtica producción artesanal. Con esta forma de adulteración se ha conse-

guido vender una gran cantidad de productos a personas realmente interesadas en obtener prendas originales que se diferencien de los uniformes productos hechos en serie.

Si en el caso de los indígenas de Otavalo vemos que un afán comercial inmediatista se ha impuesto a la obligación de conservar tecnologías, diseños y otros elementos que proporcionan cierto “carácter” y definen la “identidad” de la artesanía local, se nos ocurre la siguiente pregunta: ¿Qué han hecho o qué utilidad práctica tienen los estudios realizados por las instituciones vinculadas a la actividad artesanal de la región?

En lo que se relaciona con el Instituto Otavaleño de Antropología, la investigación de varios años en el campo de la artesanía textil ha permitido:

- Un registro oportuno de los motivos decorativos tradicionales, tomados de las únicas piezas que tienen diseños: las fajas de las mujeres indígenas. En este trabajo se puede apreciar la riqueza creativa de los artesanos, que con pocos elementos logran representar aspectos importantes de su mundo: aves, animales, personajes

antropomorfos, motivos geométricos, etc.

- El conocimiento de técnicas en trance de desaparecer, debido a procesos de cambio en la sociedad indígena: urbanismo, industrialización o aculturación. Este es el caso del uso de los colorantes naturales en la Sierra ecuatoriana y de la técnica ikat en la provincia de Imbabura. Los conocimientos de estas dos especialidades, cuyos productos tienen enorme demanda en el mercado, pueden rehabilitar la imagen de la artesanía textil regional y abrir nuevas fuentes de trabajo especializado, sin opción de competencia desde el campo industrial.
- El rescate y valoración de conocimientos tradicionales y de elementos importantes de la cultura material de comunidades indígenas y campesinas, a lo largo de la Sierra ecuatoriana. Vale mencionar el caso del teñido con cochinilla entre los indios salasacas, de la provincia de Tungurahua. El conocimiento de esta técnica se ha transmitido por generaciones al interior de las comunidades,

pero actualmente, ante el avance de los procesos químicos, este saber de siglos corre el riesgo de caer en el olvido. Un caso parecido se da con las mujeres tejedoras de “cobijas amarradas”, en la provincia del Carchi, donde se emplean herramientas y procesos precolumbinos, pero ante la falta de interés de las mujeres jóvenes por aprender el oficio, la especialización puede desaparecer.

- La recuperación y desarrollo de tecnologías características de los sitios artesanos. Nuestra contribución al mejoramiento de las técnicas de teñido en las comunidades productoras de tejidos de ikat, en la provincia de Azuay, fue importante. Los cambios en ciertos aspectos técnicos mejoraron los productos finales, como consecuencia de los cual se amplió su demanda en el mercado.
- La creación de un taller de experimentación de diseño textil, lo que ha permitido el mejoramiento y la diversificación de los tejidos regionales. Tal el caso de alfom-

bras y tapices del propio taller y de ciertos tejidos que se pueden ver en el mercado de artesanías de Otavalo.

Los cambios en la artesanía textil regional se han dado, principalmente, con relación a los usuarios. Hasta unos años atrás se producía una serie de tejidos que servían, básicamente, para el autoconsumo. De un tiempo acá, casi toda la producción se la destina hacia consumidores extraños al medio, esto es, a los turistas, a la exportación o a la venta en otros lugares del país. Este cambio de consumidores obligó a las transformaciones reseñadas en esta exposición. Pero, los cambios se han dado con un dinamismo que si bien permitió introducirse a nuevos mercados, en cambio, no cuidó los aspectos relacionados con lo que se puede denominar la “identidad” de la artesanía regional.

Si consideramos que el trabajo artesanal, en el caso de Otavalo, es realizado exclusivamente por indígenas que tienen una larga tradición en el oficio, que supieron imprimir a los tejidos ciertas características que los hacían diferentes a los elaborados en otros lugares, hay que pensar que existe alguna obligación de preservar esas peculiaridades locales o re-

gionales, para no volverse simples imitadores de lo que imponen las llamadas “misiones de buena voluntad” o personas impreparadas para manejar y respetar aspectos culturales.

Es hora de tomar decisiones y una de estas es apoyar la inquietud del Instituto Otavaleño de Antropología, de establecer un Centro de Capacitación Artesanal que permitiría orientar las ideas relacionadas a restituir el carácter especial de nuestra artesanía, no con el criterio romántico y desubicado de

volver al pasado, sino para que la actividad permita una mejor forma de vida al artesano, al reafirmar su condición de pertenecer a una etnia especial, que ha alcanzado su bienestar en base a su gran creatividad y a la alta calidad de su trabajo. Que en el caso de Otavalo, la artesanía textil no muera a manos de sus propios artífices.

Luego de esta exposición se dio paso a un diálogo con un grupo de artesanos textiles otavaleños, el cual -lamentablemente- no fue grabado.

Bibliografía

- HERRERA, Amable
1909 **Monografía del cantón de Otavalo.** Tipografía Salesiana, Quito.
En: **Sarance**, No. 7, Instituto Otavaleño de Antropología, Otavalo.
- JARAMILLO CISNEROS, Hernán
1991 **Artesanía textil de la Sierra Norte del Ecuador.** Coedición Abya-Yala/ Instituto Otavaleño de Antropología, Quito.
- LAORDEN, C. y otros
1982 **La artesanía en la sociedad actual.** Colección Salvat Temas Clave, Salvat Editores, S.A., Barcelona.
- LARA FIGUEROA, Celso
1991 **Cultura, artes populares e historia en Guatemala.** Colección Tierra Adentro, No. 12, Subcentro Regional de Artesanías y Artes Populares, Guatemala.
- MAGRASSI, Guillermo E.
1977 **Tapices indígenas del Ecuador.** Col. Pueblos, hombres y formas en el arte, Arte Popular latinoamericano, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- MAIA, Isa
1979 "Metodología de diagnóstico para el sector de artesanías".
- MALO GONZALEZ, Claudio
1989 "Tecnología y artesanías: Revitalización de tecnologías del pasado e incorporación de tecnologías del presente en las artesanías". En: **Artesanías de América**, No. 30, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, Cuenca.
- MEIER, Peter C.
1978 **La situación socio-económica de los artesanos textiles de la región de Otavalo.** Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales/ Instituto Otavaleño de Antropología, Quito (mimeo).
- PEREZ MOLINA, Olga
1989 **Artesanía y producción artesanal en la formación nacional guatemalteca.** Colección Tierra Adentro, No. 8, Subcentro Regional de Artesanías y Artes Populares, Guatemala.
- RODRIGUEZ ROUANET, Francisco
1990 "Cultura popular, identidad y capacitación artesanal". En: **Folklore Americano**, No. 49, Instituto Indigenista Interamericano, México.

*Carlos Alberto Coba Andrade**

LOS CICLOS FESTIVOS EN EL ECUADOR: UNA NUEVA PROPUESTA

* Instituto Otavaleño de Antropología

Antecedentes históricos

Las manifestaciones culturales de los pueblos cobran mayor significado e importancia cuando se las vive dentro de sus respectivos contextos humanos y ambientales. La música y la danza, especialmente, tienen que ser entendidas como un todo vital del individuo, del grupo humano que lo crea o/y utiliza. Hombre - Sociedad - Naturaleza se sintetizan en una forma musical, en una danza, en un ritual, etc.

El Ecuador, por sus particulares características geográficas y humanas, desde hace miles de años, ha ofrecido una riqueza impresionante de expresiones artísticas en torno a la música.

De la época prehispánica quedan todavía parte de los instru-

mentos musicales y algunas representaciones afines, confeccionados en piedra, arcilla, hueso, concha, metal, etc. Sobresalen: flautas de pan, flautas verticales, flautas horizontales, ocarinas, trompetas (de caracol marino), sonajeros, silbatos, botellas silbato uni, bi y tricameral, collares de entrechoques (de conchas), litófonos, metalófonos, cascabeles, tambores grandes y pequeños. Desafortunadamente la humedad de nuestro suelo no ha permitido la conservación de los materiales orgánicos; en forma indirecta, sabemos que utilizaron calabazas para sonajeros, carrizo y guadúa para la confección de flautas, carapacho de tortuga para instrumentos de raspa (güiro), caracoles de tierra, semillas, cáscaras de frutas deshidratadas, pieles para los parches o membranas (tambores), cuerdas obtenidas de tripas de animales, vestuarios con piezas de entrechoque, etc.

Las representaciones en cerámica de los músicos y danzantes son de un realismo excitante; sus soberbios ropajes y adornos, dicen a las claras el alto rango que poseían estos personajes.

A partir de la documentación temprana, escrita por los cronistas españoles, podemos vislumbrar un poco más este fascinante

mundo de nuestros antepasados. Los más originales músicos, curiosos instrumentos, frenéticas danzas y jolgorios, fantásticos y extraños rituales, van sucediéndose por cada pueblo, por cada etnia, en cada acontecimiento importante.

Posteriormente, viajeros, exploradores científicos e historiadores, en general, han aportado más evidencias al respecto, y han caracterizado étnicamente muchas de las manifestaciones artísticas en torno a la música.

La evidencia arqueológica, etnohistórica y etnográfica, especialmente, determinan que la música estaba íntimamente relacionada con la danza y ambas con los cultos agrarios, primordialmente.

La república del Ecuador, ubicada al noroccidente de América del Sur, con un territorio continental e insular de 281.341 Km², y alrededor de 10 millones de habitantes, es un Estado multiétnico, multilingüe y pluricultural. Los grupos humanos con mayor número de individuos son el mestizo y los indígenas quichuas de la Sierra; entre los principales microgrupos están los: Shuar y Achuar, Siona - Secoya, Cofán, Waorani (Auca), Chachi, (Cayapa), Tsátchila

(Colorados), Awa - Kwaiker y los afroecuatorianos.

Los Shuar

Ocupan las provincias orientales de Zamora - Chinchipe, Morona Santiago y la parte sur de Pastaza.

Por las condiciones naturales de la selva desconocemos los antecedentes de su conjunto instrumental propio; sin embargo, creemos que las actuales manifestaciones artísticas musicales y actividades afines son una continuidad milenaria de su propia personalidad. Entre estas expresiones sobresalen: la danza de la culebra, la danza de la tsantsa, la danza de la chonta, la fiesta de la yuca. Entre los instrumentos musicales: el tuntui, aparato de percusión, confeccionado a partir de un tronco ahuecado; el shakáp, idiófono de entrechoque; el makich, similar al shakáp, lo usan en los tobillos; el tampur o tambor de doble membrana; el tumank, cordófono compuesto por un bambú templado en arco, con una sola cuerda obtenida de tripa de mono; el keer o kitiar, cordófono compuesto; la cerbatana, tubo de chonta de dos metros de largo; el pinkui, flauta travesera con un orificio de insuflación y dos de obturación; el peem, similar al pin-

kui, pero con cinco agujeros de obturación; el wajfa, instrumento obtenido a partir del fémur de un mono, tiene tres agujeros; el yakuch, similar al pinkui; el piat o pito, sirve para atraer a un determinado tipo de ave o animal.

Los Chachis (Cayapas)

Se hallan localizados en plena zona tropical húmeda de la provincia de Esmeraldas.

Según Jijón y Caamaño (1914; Cfr. Carrasco 1983) los Caranquis - cayapas - colorados tienen origen amazónico, y han migrado a través de Pimampiro y el Putumayo, hacia Ibarra; posteriormente se verificó la migración al Litoral. La misma tradición oral del pueblo Chachi confirma su proveniencia de la Sierra, de Imbabura.

Pese a la influencia mestiza y afro, los chachis aún conservan parte de sus propias costumbres, sincretizadas en las fiestas del calendario católico. Sobresalen los festejos de Semana Santa o Pascua y de Navidad o Noche Buena. Hay, además, celebraciones que se relacionan con las edades del hombre, principalmente: nacimiento, "bodas" (ceremonia nupcial) y "ofrendas" (fiesta de los muertos).

Los instrumentos musicales que utilizan los chachis, son los mismos del grupo afro: marimba con resonadores de guadúa o bambú, bombo y cununo. La marimba es el principal instrumento musical en todas sus manifestaciones sociales y religiosas.

Grupo Afroecuatoriano

Sus principales asentamientos se hallan en la provincia de Esmeraldas, en el Litoral y en las provincias interandinas de Carchi e Imbabura, valle caliente del Chota - Mira y en la de Loja. Cada zona geocultural ha desarrollado sus propias particularidades etnomusicales, debido a su historia y medio ambiente natural y social.

Los instrumentos musicales más representativos de los grupos de Esmeraldas y de Loja son: la marimba con resonadores de guadúa o bambú, el cununo, el bombo, el alfandoque o guazá, la mandíbula o cumbamba, el güiro o raspa, las maracas o sonajeros de calabazas... Los del valle del Chota utilizan: la bomba, maracas, calabazas, güiro, hojas de naranja... Característica de este grupo afro es el baile de la bomba: la mujer revolotea picarescamente ante el hombre en son de conquista amorosa. En la cabeza lleva una botella de aguar-

diente, la cual no debe ser derramada durante el baile.

Del grupo afro esmeraldeño son típicos: el bambuco, andarele, torbellino, arrullo, alabao, la décima de contrapunto, etc.

Los Quichuas de la Sierra

Constituyen el grupo étnico más grande del Ecuador. Se hallan a lo largo de todo el callejón interandino.

Pese a la doble superposición inca/hispana, muchas manifestaciones culturales no han perdido su carácter autóctono y étnico, especialmente, en cuanto a su original significado. En los aspectos fenomenológicos, en cambio, generalmente se observa una hibridación, un mestizaje, por presión de la Iglesia Católica y por la dinámica de la propia sociedad.

La continuidad cultural la observamos en los siguientes hechos: danza del abago, danza de los yumbos de Cumbas, fiesta de los Pendoneros, fiestas de San Juan, fiesta del Coraza, danzantes de Pujilí, danza de la Corona, danza del Palalaibilli, danza de la Ingapalla, danza de la lllaminga, danza de los huacos, danza del sharán, danza del curiquingue, danza

de la matanza de los yumbos, danza del entierro del guagua...

Los instrumentos más importantes de este grupo son: palos-lanzas, bastones, ramas de árboles, cascabeles, cencerros (12 campanillas amarradas a un pedazo de cuero de res), tambores de dos parches, violín, arpa, bocina, trompetas de caracol marino, trompetas de cacho o cuerno de res, tundas, flautas travesera, pingullo, pífano, chirimía, rondador...

Grupo Mestizo

El choque de los dos mundos, español e indígena, produjo, desde el inicio de la conquista, el cruce de razas, dándole a la población de lo que hoy es Ecuador una configuración muy especial. Los descendientes de españoles e indígenas constituyen la población más numerosa del país, ubicada en todas sus regiones naturales. En sus manifestaciones culturales se observa claramente los elementos que corresponden a la influencia de uno o de otro grupo humano.

Los instrumentos más utilizados son: el rondador, el triángulo, las maracas, el güiro, la guitarra, el requinto, bandolines, arpa, etc. Entre las formas musicales, los bailes y las danzas sobresalen: san-

juanito, yaraví, albazo, la danza del toro, el costillar, el alza, yumbo y danzante, aire típico, chilena, tonada, pasacalle, fox incaico, pasillo, etc.

Los Ciclos festivos

En un afán de ordenar las fiestas populares y folklóricas, Paulo de Carvalho-Neto plantea un **calendario festivo**, que coincide con el santoral católico, pues comienza el 6 de enero con los **reyes magos** y termina el 31 de diciembre con el **año viejo**. Este calendario contempla, también, fiestas de casamiento, cosechas, ferias, funerales y mingas. El ordenamiento y sistematización de este autor no considera el sentido teosófico de las festividades.

Para Segundo Luis Moreno, los **ciclos festivos** tienen íntima relación con los **solsticios**, los **equinoccios** y el **culto heliolátrico**. Las festividades indígenas, según su teoría, se inician en el solsticio de invierno con la **navidad, inocentes y año nuevo**, y terminan en el equinoccio de septiembre, con los **chaqui-capitanes y yumbos**; su planteamiento tiene un alto contenido teosófico.

Gonzalo Rubio Orbe, al tratar de los ciclos festivos, desarrolla

una alternativa basada en el credo popular, la cual está dividida en dos grandes capítulos: **fiestas religiosas y fiestas no religiosas.**

Nuestra propuesta está fundamentada en un calendario determinado por el **ciclo agrícola del maíz y el culto al sol**, el cual se inicia en el equinoccio de septiembre con el **huacchacarai** o purificación de la tierra antes de la siembra, y termina en el solsticio de verano con la cosecha. La desyerba y el aporque del maíz se hace en el solsticio de invierno, y los primeros frutos aparecen en el equinoccio de marzo.

Este intento de clasificación de los hechos culturales sirve para la sierra ecuatoriana, pues la región amazónica y la costa se rigen por distintos calendarios agrícolas.

CALENDARIO FESTIVO según Paulo de Carvalho-Neto Diccionario del Folklore ecuatoriano, 1964

ENERO

Día 6:

- 1) Ambato: REYES. Villancicos.
- 2) Cuenca: REYES.
- 3) Gatazo Grande: REYES. Bandera. Cocinera. Cuyes. Chicha. Embajador. Juego pirotécnicos. Loas. Mote. Palacio. Prioste. Rey Amarillo. Rey Angel. Rey Herodes. Rey Negro. Rey Viejo. Trago.
- 4) Licán: REYES. Embajador. Gringo. Gringa. Loas. Palacios. Prioste. Rey Angel. Rey Herodes. Rey Mozo, Rey Negro. Vasallos.
- 5) Montecristi: SAN ISIDRO y REYES. Abanderados. Baile. Banda de música. Chicha. Escuderos. Intendente. Pajes. Palacios. Porta estandartes. Rey Blanco. Rey Moro. Rey Negro. Trago.
- 6) Pujilí: REYES. Caporales
- 7) Sicalpa: REYES.
- 8) Tisaleo: MISA DE FIESTA. Alférez. Capitanes. Chicha. Fun-

dadores. Osos. Priostes. Tablado. Tejido de cintas. Trago. Punta. Velación del niño. Vísperas. Volatería. Yumbos.

Día 15 aprox.:

9) Chillotallo: INOCENTES. Capariches. Máscaras. Música y baile. Trago. Vieja.

FEBRERO

Día 1:

10) Mira: VIRGEN DE LA CARIDAD. Bailes. Chamiza. Globos. Juegos pirotécnicos. Licor. Pelota de guante. Priostes. Vaca loca. Vísperas.

MARZO

Día móvil:

11) Guayaquil: CARNAVAL. Misa del Dios Momo.

12) Pujilí: CARNAVAL. Danzantes.

13) Quito: CARNAVAL. Agua. Diablillos.

14) San José de Chimbo: CARNAVAL. Agua. Bombo. Cuyes. Chicha. Flauta. Guitarra. Rondador. Trago.

Día móvil:

15) Guaranda: MIERCOLES DE

CENIZA. Gallo Compadre.

16) San José de Chimbo: MIERCOLES DE CENIZA. (lo. miércoles después de Carnaval). Bandera. Gallo compadre. Música. Vaca loca. Yumbos.

ABRIL

Semana Santa:

17) Guano: SEMANA SANTA (Semana comprendida entre el Domingo de Ramos y el Domingo de Pascua) Calvario. Jesús. Judas. Ladrón. María Magdalena. San Juan. Volatería.

Primer domingo de Semana Santa:

18) Licán: RAMOS. Acompañantes. Alimentos populares. Cabecilla. Chicha. Guionero. Huashayo. Guarapo. Licor. Música y danza. Palmas de ramos. Prioste. Vísperas.

19) Quito: RAMOS. Arte popular con palmas de ramos.

Viernes de Semana Santa:

20) Chambo: VIERNES SANTO. Almas Santas. Cariucho. Carrozas con los Pasos. Chuma. Jesús. Música. Priostes. Velas.

21) Licán: VIERNES SANTO. Abanderado. Chulla. Guionera. Tajalfes.

Domingo de Pascuas:

22) Licán: PASCUAS. Angel. Capitán. Prioste. Tajalf. Tirador. Votos.

M A Y O

Día 3:

23) Checa: SEÑOR DE LA BUENA ESPERANZA. Albazo. Baraja. Banda mocha. Buscapiés. Castillos. Cuy. Chamiza. Chicha. Gallina. Globitos. Música. Pilches. Priostes. Torneo de cintas. Velas. Vísperas. Voladores.

24) Chaupicruz: FIESTA DE LA CRUZ. Albazo. Alumbrantes. Angel. Cariucho. Cuyes. Chamiza. Chicha. Chuma. Enmascarados. Globos. Loa. Mote. Música. Priosta. Vacas locas. Vísperas. Voladores.

J U N I O

Día movable

CORPUS (tres meses y medio después del Miércoles de Ceniza, o sea, sesenta y un días después de la Pascua, es decir, en un jue-

ves. En consecuencia, su celebración siempre fluctúa entre el 21 de mayo y el 24 de junio).

25) Achupallas: CORPUS CHRISTI. Banda de música. Camari. Cohetes. Curiqingas. Cuyes. Frioneras. Guarros. Loros. Mote. Prioste. Quesillos. Rueda de Corpus. Vísperas.

26) Amaguaña: CORPUS.

27) Ambato: CORPUS. Aguardiente. Bombo. Cabezas. Chicha. Danzantes Pingullo. Priostes.

28) Calderón: CORPUS. Aguardiente. Bombo. Chicha. Jívaros. Mote. Oso. Perro. Priostes. Toro.

29) Machachi: CORPUS. Acompañantes. Albazo. Angeles. Cuyes. Chamiza. Chicha. Chuma. Danzantes. Diablos. Entradas. Estandartes. Gallina. Juegos pirotécnicos. Licor. Loa. Moros. Mote. Música. Padrinos. Pasar la fiesta. Priostes, Vísperas. Yaguarloco.

30) Pomasqui: CORPUS. Ají de cuy. Castillos. Chamiza. Champús. Chicha aloja. Chicha de jora. Matanza del yumbo. Mote. Pan de obligación. Pasillos. Priostes. Runauchu. Tonadas. Torpedos. Vísperas. Voladores.

31) Pujilí: CORPUS. Danzantes.

32) Riobamba: CORPUS. Arpa. Cuyes. Chicha. Enmascarados. Flautas. Mote. Pingullo. Poncho. Prioste. Tambores. Tupullinas. Trago. Velas adornadas.

Día movable:

33) Azuay: SEPTENARIO.

Octavas (Los cuatro domingos después de Corpus):

34) Ambato: OCTAVAS. Danzantes.

35) Pujilí: OCTAVAS. Bailes. Castillos. Chamiza. Música. Prioste.

36) Tisaleo: OCTAVAS. Alcaldes. Capitanes. Cushperos. Geodésicos. Nevada. Oso. Tablado. Viajeros.

Día 24:

37) Checa: SAN JUAN. Arcos. Baile formal (antiguo baile de los San Juanes). Máscaras. Negra y Negro. Trasguedador y Trasguedadora.

38) Guamote: SAN JUAN. Acompañantes. Banderas. Cuyes. Juegos pirotécnicos. Licor. Mote. Música. Priestes. Vacas locas. Vísperas.

39) Ibarra: SAN JUAN. Anacos. "Bailes por San Juan". Banda mocha. Bombo. Castillo. Cintas. Cometas. Chicha. Chivo. Cholas. Cholos. Chuma. Enmascarados. Guitarra. Ollas encantadas. Priestes. Sacada del gallo. Tablado. Tambor. Trago. Zamarro.

40) Ibarra: ENTRADA DE LA RAMA. Aguardiente. Bailes. Cuyes. Chicha. Cholas. Cholos. Chucuri. Gallinas. Toros.

Día 29:

41) Alausí: SAN PEDRO. Cachullapis. Canelas. Colchas. Corrida de toros. Chicha. Hornado. Llapingachos. Pasacalles. Pasodoble. Ponchos. Sangría. Sanjuanito. Tonada. Torneos. Zamarros.

42) Cangahua, Cayambe, Pesillo, Tabacundo: SAN PEDRO Y SAN PABLO. Aricuchicos. Churo. Diablo. (conjuro del). Flauta. Guaraqufes. Poncho. Rondador. Rondín. Tunda. Tupigachis. Zamarro.

43) Cayambe: SAN PEDRO. Aguardiente. Albazo. Angeles. Aricuchicos. Banda de Música. Bombo. Cariuchos. Castillos. Chicha. Diablo-humas. Flautas. Hogueras. Juegos pirotécnicos. Loas. Priestes. Vacas locas. Vísperas. Voladores.

44) Checa: SAN PEDRO Y SAN PABLO. Baile "San Pedro". Bombo. Chamiza. Enmascarados. Vísperas.

45) Licán: SAN PEDRO. Diablo. Gallo Prioste. Huamingas. Ingapallas. Monos. Payasos. Perros. Priostes. Sachas. Vísperas.

46) La Magdalena: SAN PEDRO. Chamiza. Chicha. Jinetes. Priostes. Trago. Vísperas.

47) Pimampiro: SAN PABLO. Chamizas. Chicha. Vaca loca.

48) Pomasqui: SAN PEDRO. Albazo. Ceras. Corrida de gallos. Chamiza. Chicha. Función. Loas. Mayores. Música y Danza. Trago. Vísperas.

49) Tabacundo: SAN PEDRO. Castillo. Vísperas.

JULIO

Día 16:

50) Ibarra: VIRGEN DEL CARMEN. Castillo. Instrumentos musicales. Juegos pirotécnicos. Vacas locas. Vísperas.

Día 22:

51) Pelileo: (aniversario de su cantonización (1860) Albazo. Bandera. Colchas. Corrida de to-

ros. Cuyes. Chinganas. Churo. Guarapo. Leche tigre. Llapingachos. Madrinas. Priostes. Reina. Tonada. Toro de la oración. Trago.

Día 25:

52) Píllaro: SANTIAGO. Toros.

AGOSTO

Días 5-7

53) Sicalpa: VIRGEN DE LAS NIEVES. Aves. Castillos. Curingues. Doñas. Guarumo. Montuvios. Payasos. Priostes. Vaca loca. Yumbos.

Día 10:

54) Píllaro. SAN LORENZO. Toros.

Días 10-11:

55) Sicalpa: SAN LORENZO. Buscapiés. Enmascarados. Vísperas. Voladores.

Día 15:

56) Quito: (barrio El pinar): VIRGEN DEL TRANSITO. Altares en los balcones. Cintas. Colaciones. Chamisa. Encajes. Globos. Juegos pirotécnicos. Priostes. Vaca loca. Velas. Vísperas.

57) Otavalo y San Pablo: SAN LUIS. Alférez. Banderas. Camaretas. Capitán. Cintas. Corazas.

Encajes. Espejos. Loa. Música. Oro. Tenientes. Volatería.

SEPTIEMBRE

58). Loja: VIRGEN DEL CISNE. Aguardiente. Alza que te han visto. Bailes. Bocadillos. Carrera de caballos. Colaciones. Chinganas. Empanizados. Enmascarados. Feria. Morlacas. Música. Pasillos. Pelea de gallos. Sanjuanitos.

Día 8:

59) Otavalo: MONSERRATE.

60) San Miguelito de Píllaro: NATIVIDAD.

61) Yaruquí: NATIVIDAD o LAS MARIAS.

Bailes. Banda de música. Torneo de cintas. Toros.

Día 24:

62) Latacunga: VIRGEN DE LAS MERCEDES.

Bandera. Blancos. Bolsicones. Camisonas. Capitanes. Champús. Guarapo. Huacos. Leones. Loas. Mama negra. Misa de la gallina. Monos. Mote. Músicas. Osos. Perros. Tambor. Tigres. Tiznados. Trago. Volatería.

Día 29:

63) Yahuarcocha: SAN MIGUEL. Arcos. Bombos. Cantos en qui-

chua. Platillos. Priestes. Sitoplástica. Voladores.

OCTUBRE

64) Quito: VIRGEN BORRADORRA. Aguardiente. Banderitas. Colaciones. Chicha. Globos. Priestes. Vaca loca. Vísperas.

NOVIEMBRE

Día 2:

65) Conocoto: FINADOS. Cuidados para con los muertos. Cementerio. Colada morada, Chicha.

66) Checa: FINADOS. Cuidados para con los muertos. Cementerio. Mazamorra morada. Sitoplástica. Trabajos en papel.

67) Uyumbicho: FINADOS. Cuidados para con los muertos. Cementerio. Colada morada. Sitoplástica. Trabajos en papel.

Día 21:

68) Quinche: VIRGEN DEL QUINCHE. Comidas y bebidas. Romería religiosa. Trajes.

DICIEMBRE

Días 23-26:

69) Ambato: NAVIDAD. Angeles. Cocinera. Loas. Negritos. Pastorelas. Pastores. Reyes ma-

gos. Sapo. Villancicos. Visitante. Yumbos.

70) Cuenca: NAVIDAD. Bombo. Herodes. José. María. Ponchos. Quipa. Violín.

71) Cuenca: PASE DEL NIÑO. Aguardiente. Cuyes. Chicha. Encajes. Fanfarra. Macana. Madrina. Misa del Niño. Mote. Prioste. Yahuarlocro.

72) Chilla: NAVIDAD. Arroz aguado y meloso. Ayuno. Bombo. Castillo. Cohetes. Concho. Cuyes. Champús. Chicha. Enmascarados. Estrella. Globos. Misa del gallo con coplas. Padrinos. Pasana. Pastores. Pesebre. Platillos. Repe. Sitoplástica. Villancicos. Vísperas.

73) Chimborazo: PASE DEL NIÑO. Buitres. Curiquingas. Negros. Nuño. Osos. Pastores. Priostes. Pumas. Sacha runas. Yumbos.

74) Guayaquil: NAVIDAD. Angelitos. AVECILLA. Cazador. Diablo. Estrella. Gitanos. José. Manuelito. Manzarera. María. Monos. Nacimiento. Niño. Panderos. Pastora. Perdida. Reyes Magos. Villancicos.

75) La Magdalena: PASE DEL NIÑO. Aguardiente. Banderines. Cariuchos. Cuyes. Chicha. Madri-

na. Música. Pañolón Prioste. Villancicos. Yumbitos.

76) Manabí: NAVIDAD. Aguja. Borreguito. Cajita de amor. Chigualós. Flor de la maravilla. Florón. Pájara pinta. Papelón. Piano. Sombrerito.

77) Portoviejo: NAVIDAD. Arcos. Cepillo. Compadrazgo. Chigualós. Nacimiento. Padrinos. Priostes. Villancicos.

78) Pueblo Viejo: NAVIDAD. Misa del gallo. Música. Nacimiento. Niño. Pitos. Priosta. Voladores.

79) Quito: NAVIDAD. Arbol de navidad. Nacimiento.

80) Sangolquí: NAVIDAD. Aricuchicos. Banderas. Cuyes. Chamiciza. Chicha. Chuma. Jochas. Juegos pirotécnicos. Mote. Música. Nacimiento. Niño. Ollas encantadas. Palos encebados. Priosta. Tejido de cintas. Velas. Villancicos. Yumbos.

81) Sicalpa: NAVIDAD. Enmascarados. Velas adornadas.

82) Tisaleo: NAVIDAD. Chicha. Fundador. Priostes. Volatería.

83) Tulcán: NAVIDAD. Negritos.

Día 25:

84) Pujilí. NAVIDAD. Caporales.

Día 27:

85) Chambo. SAN JUAN EVANGELISTA. Alcalde. Bocinas. Caracoles. Chicha. Danzas. Diablos. Enmascarados. Flautas. Pingullo. Puñupaqui. Rondadores. Tamboriles.

Día 28:

86) Quito: INOCENTES. Viuda.

Día 31:

87) Quito: AÑO VIEJO. "Peditorio". Tablados. Testamento. Viuda.

Segunda Parte

FIESTAS ESPORADICAS

CASAMIENTO:

88) Pilahuín: CASAMIENTO. Bombo. Cuyes. Chicha. Chuma. Jochas. Mote. Pingullo. Sanjuaniño. Violín.

COSECHAS:

89) Ambato: FIESTA DE LA FRUTA. Ají de cuy. Caldo de gallina. Corrida de toros. Chicha alojada. Máscaras. Música. Reina (En febrero aproximadamente).

90) Cañar: FIESTA DE LAS COSECHAS. Adornos con frutos co-

sechados. Carrera de caballos, corrida de toros. Chicha. Guitarra. Pingullo. Pollera. Poncho. Procepción por las sementeras. Tambor. (En febrero aproximadamente).

91) Cañar: COSECHA DEL TRIGO. Aguardiente. Cruz. Cuyes. Chicha. Huaycupa. (En julio aproximadamente).

FERIAS:

92) Riobamba. (Los días sábados de cada semana).

FUNERALES:

93) Esmeraldas: FUNERALES. Alabados. Marimba.

94) Inca: FUNERALES. Candelita. Chuma. Escondidas. Pan quemado.

MINGAS:

95) Guadalupe: MINGAS. Aguardiente. Chicha. Mingayos. Picante.

96) Latacunga: MINGAS DEL DESGRANE DEL MAIZ.

97) Quito: MINGAS. Bandera. Bebidas. Madrinas. Música.

CICLOS FESTIVOS

Segundo Luis Moreno fundamenta los CICLOS FESTIVOS

en el culto Heliolátrico. Su propuesta es válida. Confer: **Música y Danzas autóctonas del Ecuador**, ed. Fray Jodoco Ricke, Quito, 1949.

1. SOLSTICIO VERNAL:

- a) Navidad
- b) Inocentes y Año Nuevo y
- c) San Juan Evangelista.

2. EQUINOCCIO DE PRIMAVERA:

- a) Carnaval y
- b) Semana Santa.

3. SOLSTICIO DE VERANO:

- a) Corpus Christi y
- b) Octava de Corpus Christi.

4. EQUINOCCIO DE SEPTIEMBRE:

- a) Chaqui Capitanes y
- b) Yumbos.

Gonzalo Rubio Orbe en su obra **Punyaro. Estudio de Antropología Social y Cultural de una comunidad indígena y mestiza**; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1956; propone una nueva distribución del ciclo festivo en dos grandes capítulos:

1. FIESTAS RELIGIOSAS:

- a) Misa Ruray

- b) San Juan y San Pedro
- c) Corazas
- d) Bautismos
- e) Matrimonios y
- d) Difuntos.

2. FIESTAS NO RELIGIOSAS:

- a) Mingas
- b) Huasi Pichay y
- c) Última teja.

En el artículo “Nuevos planteamientos a la Etnomúsica y al Folklore”, publicado en la revista **Sarance**, Nro. 3, de agosto de 1976, propusimos una nueva clasificación basada en el **ciclo agrícola del maíz y el culto heliolátrico**, porque las festividades del indio de la sierra ecuatoriana se encuentran relacionadas con el calendario agrícola del maíz, las cuales tienen íntima relación con el **alpa mama**, madre tierra, y con el culto al sol. Una nueva propuesta de clasificación es la siguiente:

1. PURIFICACION DE LA TIERRA Y SIEMBRA DEL MAIZ (Equinoccio de septiembre):

- a) Huacchacarai¹
- b) Vacaciones o Pendones

¹ **Huacchacarai** es la ofrenda a la divinidad para pedir que llueva. Los dioses en el mundo andino ecuatoriano son: **Pachacamac**, creador del universo; **Pacha mama**, madre naturaleza; **Allpa mama**, madre tierra; **Inti Yaya**, padre sol; **Quilla mama**, madre luna; **Tamia mama**, madre lluvia; **Yacu mama**, madre agua; **Yaya Imbabura**, padre Imbabura; **Mama Cotacachi**, madre Cotacachi; etc.

- c) Chaqui Capitanes y Yumbos
- d) Minga para la siembra del maíz y
- e) Difuntos.

2. DESYERBA Y APORQUE

(Solsticio de invierno):

- a) Minga para la desyerba y el aporque
- b) Navidad
- c) Inocentes y año nuevo y
- d) Reyes.

3. PRIMEROS FRUTOS (Equinoccio de marzo):

- a) Carnaval
- b) Semana Santa y

- c) Corazas y Yumbos (Culto chico).

4. COSECHA DEL MAIZ (Solsticio de verano):

- a) Corpus Christi (Danzantes)
- b) Fiesta de la chicha
- c) Cosecha y cantos
- d) San Juan, San Pedro y San Pablo (Inti Raymi)
- e) Corazas y Yumbos (Culto grande)
- f) Gallo-capitán y la rama.

Bibliografía consultada

- ARETZ, Isabel:
1967 **Instrumentos musicales venezolanos**; ed. Universitaria de Oriente; Cumaná, Venezuela.
- BIANCHI, César
1976 **Instrumentos musicales**; Mundo Shuar, fascículo Nro. 7, Serie C; ed. Centro de Documentación e Investigación de la Cultura Shuar; Sucúa, Ecuador.
- CARVALHO-NETO, Paulo de
1960 **Diccionario del Folklore Ecuatoriano**; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito.
- COBA ANDRADE, Carlos Alberto
1976 "Nuevos Planteamientos a la Etnomúsica y al Folklore", en *Revista Sarance* Nro. 3; ed. del Instituto Otavaleño de Antropología; Otavalo, Ecuador.
- 1981 **Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador**; ed. Gallo-capitán; Otavalo, Ecuador.
- ELIADE, Mircea
1973 **Lo sagrado y lo profano**; ed. Guadarrama; segunda edición; Madrid.
- JIJON Y CAAMAÑO, Jacinto
1920 **Los aborígenes de la provincia de Imbabura de la República del Ecuador**; ed. Tipográfica y Encuadernación Salesiana; Quito.
- LARA FIGUEROA, Celso A.
1977 **Contribución del Folklore al Estudio de la Historia**; ed. Talleres de la Editorial Universitaria de la Universidad de San Carlos de Guatemala; Guatemala.
- MORENO, Segundo Luis
1949 **Música y Danzas Autóctonas del Ecuador**; ed. Fray Jodoco Ricke; Quito.
- RUBIO ORBE, Gonzalo
1956 **Punyaró. Estudio de Antropología Social y Cultural de una comunidad indígena y mestiza**; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito.
- STUTZMAN, Ronald
1976 **La gente morena de la sierra ecuatoriana como grupo étnico**; ed. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Quito.
- VARGAS, José María
1958 **Paul Rivet. Vida y obra de un americanista**; Boletín ecuatoriano de Antropología; Quito.
- VELASCO, Juan de
1978 **Historia del Reino de Quito en la América Meridional**; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; tomo II; Quito.
- ZELLER, Richard
s/f **Instrumentos y música en la cultura Guangala**; publicaciones arqueológicas, Nro. 3; ed. Huancavilca; Guayaquil.

*Hernán Rengifo C.**

**NOTAS PARA
UN DEBATE SOBRE
CULTURA, CULTURA
POPULAR, MUSICA
POPULAR**

* Dirección de Educación y Cultura Popular, I. Municipalidad de Quito

El presente documento, no tiene otra intención que la de exponer los lineamientos generales que rigen el trabajo que está desarrollando la Banda Sinfónica de Quito. En tal virtud, todos los conceptos vertidos aquí, con la modestia necesaria, sometemos al debate y criterio de los especialistas, de lo que podríamos denominar: Teoría de la Cultura.

Cultura

Existen varios procesos sociales actuales, que ha dinamizado la producción de estudios sobre la cultura entre los que podemos citar:

- a) el desarrollo industrial y tecnológico que han permitido el apareamiento de medios masivos de comunica-

ción como la televisión, que prácticamente copan la atención de todos los sectores sociales, difundiendo la llamada “Cultura de masas”;

- b) el proceso de creatividad cultural desarrollado en las ciudades por los grupos sociales urbanos;
- c) la lucha de los pueblos indígenas por su reconocimiento como nacionalidades y por el respeto a su especificidad cultural;
- d) los experimentos de los artistas ligados a lo popular en la poesía, la danza, la música o el teatro;
- e) la necesidad de formulación de proyectos políticos que tomen en consideración la esfera de la vida cotidiana y su calidad.

A estos valores se suman, los avances de las ciencias sociales, que han permitido someter a revisión los enfoques descriptivos y estáticos de la cultura; como también aquellos puntos de vista que señalan simplemente la constitución de ella con los productos de la actividad humana como la cien-

cia, el arte, la filosofía, la religión, el mito, las costumbres, el lenguaje, etc. Igualmente han posibilitado rescatar críticamente el concepto antropológico que considera a todos los pueblos como productores de cultura, como parte válida de él, y ampliarlo al reconocer la existencia de la diversidad de los pueblos y los grupos sociales, tomando en cuenta también el carácter dinámico, coercitivo y contradictorio de la cultura.

María Augusta Vintimilla, escribe, que la cultura más que una descripción de objetos y de procesos “es la forma de organización de la memoria histórica colectiva: en ella la experiencia histórica de los pueblos se sistematiza, supera su dispersión y cobra sentido; un sentido que contiene el núcleo de la identidad social, esto es, la conciencia y representación que un pueblo tiene de sí, y que contiene además las alternativas para proyectarse hacia el futuro”.

La cultura popular

En Latinoamérica, además de las diferentes clases sociales, existen etnias, subyugadas por la llamada “cultura nacional”, en cuyo interior se da una contradicción entre aquella parte que podría denominarse cultura nacional - popu-

lar, producto de una creatividad social inorgánica, dispersa y que se resiste a ser formalizada y una cultura que está organizada institucionalmente como cultura nacional - estatal.

La cultura nacional estatal, es la denominada “Cultura Nacional”, o sea aquella que impone un determinado grupo social dominante a las demás nacionalidades y clases sociales de una nación, en la cual se integra la lengua, la religión, un sistema de valores y un conjunto de objetivos y sentidos históricos. Esta imposición se realiza por medio de una compleja trama institucional de regulación y control cultural, en ella se articulan: el sistema educativo, los aparatos de información, las instituciones culturales, etc.

La Cultura Nacional-Popular se ha configurado a partir de diversos procesos: el desarrollo cultural histórico de las nacionalidades y la generación cultural espontánea de los sectores populares a partir de sus condiciones de vida.

Las relaciones de significación histórico - sociales en las cuales se entrecruzan la conflictividad étnico - cultural con las de las clases sociales y la dominación tiene su expresión en la cultura popular,

y su proyección e interpretación se dificulta por la carga de valores y contravalores producto de la relación cultural problemática y desigual. Puede decirse que la cultura popular refleja la realidad social en todas sus contradicciones.

Las culturas populares solo pueden ser pensadas en términos de dinámica, lo que supone movilidad interna y recepción permanente de elementos culturales exteriores a través de la Cultura Nacional Estatal y de la ampliación del mercado.

El acceso de las culturas populares a la cultura universal que incluye el desarrollo científico y tecnológico no solo que es inevitable, sino valioso. Defender una posición que se empeña en creer en la pureza de las manifestaciones populares pueden ser simplemente reaccionario. A veces se resiste al cambio por comodidad, por negatividad simple. No todo cambio cultural tiene un sentido distorsionante.

Para la investigación y comprensión de las culturas populares es necesario tomar en consideración el punto de vista de los creadores de ella, que son hombres del pueblo, complementándolo con el del investigador. La correcta im-

bricación de estas dos dimensiones, “lo émico”, o punto de vista del actor; y “lo ético”, punto de vista del observador, tendrá que ser una norma de la actividad investigativa correcta.

Cualquier proyecto histórico, que se plantea construir una sociedad libre y soberana, en la que se da carta abierta a las potencialidades creativas populares, deberá tomar en cuenta aparte de la economía y la política, la preservación de la rica variedad cultural producto del carácter multinacional y pluricultural de nuestra nación. Igualmente contemplar el manejo de conceptos que permitan el desarrollo de las culturas populares tales como: Cultura autónoma, cultura apropiada o cultura propia.

Según el concepto de **Cultura Autónoma**, el grupo social tiene el poder de decisión sobre sus propios elementos culturales, es decir es capaz de producirlos, usarlos y reproducirlos.

La Cultura Apropiada, comprende aquellos elementos culturales ajenos, cuya producción y/o reproducción no se encuentra bajo el dominio o control cultural de la etnia o clase social, pero sin embargo, deciden el uso de ellos; por ejemplo, la utilización de apa-

ratos electrónicos como la radio o el tocacassettes en el sector campesino para difundir la música.

La Cultura Propia, está compuesta por la cultura autónoma y la cultura apropiada; y, es a partir de su dinámica que puede desarrollarse la innovación y creatividad cultural.

La cultura propia constituye el núcleo fundamental de un grupo social, alrededor del cual se reinterpretan y se reorganizan los elementos de una cultura ajena; sin ella, un grupo social no existe como unidad diferenciada y no es posible la continuidad histórica de una comunidad o de un pueblo.

El carácter popular, se comprende como el mantenimiento del control de los sentidos por parte de los propios productores culturales en todas las fases del proceso de producción, circulación y consumo de bienes y significaciones; lo que sin duda va a permitir darle a la cultura su verdadera dimensión de configuradora del sentido colectivo y de organizadora de la experiencia social.

Resumiendo: por control cultural se comprende la capacidad del grupo social de decidir sobre los elementos culturales propios y

ajenos. Este ejercicio de control se lo realiza desde el interior de un sistema cultural, que previamente posee experiencias, conocimientos, valores, capacidad y habilidades. La capacidad social de producir, usar y reproducir un elemento cultural, es el control cultural.

La tradición por su parte juega un papel importante en la mantención de la cultura propia, ya que es la portadora de contenidos y significaciones seleccionadas del medio histórico y que resultan las más apropiadas para la comunidad. Sin embargo la conformación de una cultura nacional-popular no puede consistir en el rescate indiscriminado de las tradiciones, sino el desarrollo de una conciencia crítica sobre las necesidades culturales actuales de cada nación, enriquecida por el intercambio con otras sociedades que enfrentan problemas similares.

Para organizar la experiencia histórica de un pueblo, no todo lo popular es valioso. La cultura popular presenta fetichizaciones y distorsiones por el mismo hecho de ser producida por pueblos dominados y muchas veces marginados de la cultura universal. Las culturas subalternas como resultado del proceso de dominación pierden consistencia, y en su inte-

rior actúan elementos dinámicos y contestatorios junto a otros inmovilizantes. Por ejemplo, el desprecio por su propia cultura, por parte del dominado, que previene de la disminución de posibilidades de desarrollo y el aumento de la distancia social, factores que profundizan su complejo de inferioridad.

La construcción de una cultura nacional-popular requiere de algunos requisitos, como los siguientes, entre otros:

- a) evitar el trasplante mecánico de modelos originados en otras culturas, utilizándolos de acuerdo a la situación de América Latina y el Ecuador;
- b) luchar por la “autoafirmación consciente de los propios valores, por el fortalecimiento de la identidad y por la desasimilación espiritual”;
- c) luchar por mejorar las condiciones materiales de vida de los pueblos;
- d) aceptar lo que heredado y su estudio es algo más que la puesta en relación de los hechos presentes con el pasado de la misma cultura, es la

correlación con los problemas actuales de todos los pueblos que luchan por reafirmarse culturalmente.

Cultura de masas

Es conveniente realizar un par de precisiones sobre los medios masivos de comunicación, la primera que ha permitido el contacto cultural universal, y la segunda que el mismo puede ser manipulado a través de la denominada “cultura de masas”.

En la cultura popular del siglo XIX, podemos encontrar el germen de la actual “cultura de masas”. Esta nueva expresión de la cultura popular se constituye con ciertos signos de la vieja cultura y las deformaciones de otras culturas.

En sociedades, en las cuales, las múltiples y diversas culturas generadas por los grupos sociales, a partir de sus propias condiciones de vida, entran en conflicto, el Estado a través de la llamada “cultura nacional”, convierte esta diversidad en un código común simplificado, que tiene como principio organizativo, transformar a los sujetos sociales (clases o etnias) en un ente abstracto denominado “población” “masa” o “ciu-

dadana”, despojándolos de sus formas de conciencia, de sus intereses específicos, de sus identidades culturales concretas.

La “cultura de masas” se constituye por la asimilación fragmentada de elementos que provienen de diversas tradiciones culturales, cuyo sentido se pierde y se distorsiona al separarlos de su articulación con el grupo social al cual pertenecen.

Difundir “la cultura de masas” es, en conclusión, usurpar la historia de los pueblos, su identidad, masificar la diversidad de sus expresiones y evitar su confluencia en un proyecto histórico nacional-popular.

Sobre la definición del arte

A los conceptos esbozados sobre la cultura hemos creído necesario adherirles conceptos artísticos que nos permiten generar líneas directrices que guíen una discusión sobre el arte popular en general y la música popular en particular.

Adolfo Sánchez Vasques plantea tres condiciones para la definición del arte:

Primera.- Considerar el ar-

te como una actividad abierta y creadora. La apertura de la realidad artística debe comprenderse como un proceso constante de creatividad, de renovación de corrientes, movimientos y estilos, y la aparición de productos irrepetibles y únicos.

Segunda.- La nueva realidad creada por el arte no es solamente expresión u objetivación, sino también **comunicación**, a través de ella afirma su carácter social.

Tercera.- El producto artístico se halla en relación con la realidad determinada histórica y socialmente, pero que la trasciende para formar parte de una realidad humana general. El medio circundante penetra en el arte “como realidad reflejada, idealizada, simbolizada, distorsionada, soñada o negada”.

La música popular

Aquellas manifestaciones musicales producidas por los estratos sociales subalternos (etnias y clases sociales urbanas), pueden definirse provisionalmente como populares, habría que aclarar que estas creaciones están determinadas históricamente, por el desarrollo de estas nacionalidades y clases

a partir de sus condiciones reales de vida, en el caso Latinoamericano bajo un proceso de agresión y colonización europeo y luego por las clases dominantes criollas que no dudaron en tomar elementos musicales y danzarios populares, para introducirlos en una “cultura nacional” que cubra como velo el carácter conflictivo del desarrollo cultural de la nación.

Los diversos géneros musicales populares se han configurado a través de un sentido de identidad y colectividad desde los cantos del trabajo y las canciones de cuna, hasta las de la denominada “música nacional”, que corresponden a los grupos sociales urbano-mestizos como el pasillo, el pasacalle o las asimiladas de las etnias como el san juan o el yaraví.

Bajo un planteamiento de multinacionalidad y pluriculturalidad reales, este concepto de “música nacional popular” pierde vigencia, pero no por esa representatividad como recreación de los grupos sociales urbanos.

Esta música popular, urbana, denominada tradicionalmente “nacional”, recreación de ritmos indígenas y europeos realizada de manera general por compositores e intérpretes con conocimientos aca-

démicos, fue difundido por las disqueras y las radios en los años cuarenta. Puede decirse que estamos frente a un período de vigencia, coincidente con el afianzamiento de las clases medias ciudadanas.

A partir de los años sesenta se inicia una fase de relegamiento, con el aumento de la difusión de la música colombiana y mexicana. En los años setenta el proceso acelerado de urbanización y el apareamiento de medios masivos de comunicación, como la televisión reducen el radio de difusión de la música popular urbana del Ecuador, privilegiando a ídolos extranjeros y relegando a intérpretes y compositores del país, al papel de relleno de los espectáculos internacionales.

El proceso creativo de la música popular urbana, que empezara a tomar cuerpo a partir del siglo pasado con figuras como Carlos Amable Ortiz y que alcanzaría su mayor desarrollo en los años cuarenta y cincuenta, termina prácticamente al iniciar la década del setenta con los pasillos y albazos del compositor ambateño Armenгол Barba.

La etapa petrolera que empezará en estos años marcará el crecimiento urbano de la ciudad de

Quito, y el apareamiento de los barrios populares periféricos que serán habitados por migrantes de varias regiones del país, los mismos que conformarán el grueso de la audiencia de la denominada “música rocolera”, para unos producto del empresariado y las disqueras y para otros un fenómeno de la cultura urbana de sectores marginales en busca de identificación.

Otro fenómeno musical, digno de mención y que se desarrolla en el ámbito urbano y rural, es la canción folklórica-protesta, de variado origen chilena, argentina o cubana entre otras. Indudablemente los postulados latinoamericanistas de reivindicación social y unidad e independencia de nuestros pueblos son sumamente válidos; sin embargo creemos necesario hacer una evaluación a niveles de efectos creativos y aportes técnicos musicales a la cultura musical popular del país.

Junto a la intensificación del cultivo de géneros como el jazz o el rock, han aparecido igualmente propuestas ligadas a la electrónica, música académica y música tradicional étnica o popular.

En base al pequeño marco conceptual planteado es posible

esquematisar, las características de la música popular urbana.

- a) Se ha nutrido de varias culturas musicales étnicas y europeas.
- b) Ha sido creada en su mayor parte en vinculación con la música académica, sin plantearse una dicotomía; igualmente ha influido en la creación de músicos académicos.
- c) Sirve como factor de identidad de grupos sociales ciudadanos.
- d) Es colectiva porque tiene vigencia y creación social.
- e) Es cambiante, bajo este criterio debe ser analizada en tres aspectos: migración, transformación y extinción.
- f) Es tradicional porque su enseñanza y aprendizaje se efectúa de generación en generación de manera espontánea y cotidiana.
- g) Sufre un proceso de asimilación y relegamiento de acuerdo a un proceso de modernización.

Como señalamos, al principio de este documento, su objetivo no es de ninguna manera agotar el tema de la música popular, simplemente recoger en el límite de nuestras posibilidades, inquietudes y elementos conceptuales e históricos, que permiten abrir un debate necesario, que dé lugar en el futuro a estudios exhaustivos y profundos que coadyuven a consolidar la teoría de un proyecto de cultura nacional-popular. Creemos que varios puntos al respecto están por desarrollarse y son los siguientes, entre otros:

- a) La música en la vida cotidiana de las clases populares y etnias en medio del desarrollo tecnológico.
- b) Posibilidades del uso de los medios masivos de comunicación para difusión de la música popular.
- c) Los elementos rescatables de la tradición musical popular y étnica.
- d) Uso de la tecnología como el sistema M.I.D.I, la computadora o el sampler en la creación de arreglos de la música popular.

- e) Investigación sobre el pensamiento musical de las etnias.
- f) Uso de influencias musicales universales.
- g) Fortalecimiento del intercambio musical con los pueblos de América Latina.

*Pablo Guerrero Gutiérrez**

LOS FANDANGOS

Los **fandangos**, bailes de nuestros lejanos abuelos que tantas delicias brindaron a unos y contrariedades a otros, obligan a remontarnos a la época del coloniaje español. Es fácil imaginar el tedio y la monotonía que imperaban en estos pueblos supersticiosos y beatíficos, cuya distracción fundamental estaba dada por la iglesia y los monjes, por las procesiones y el sermón. Era natural, que alguna gente procurara un poco de liberación y rompiendo lo tradicional, buscara alegrías y satisfacciones que, aunque nada piadosas, fueran la razón de vivir. Y qué mejor que el **fandango**, que con música, fracillas picantes y danzas sugestivas, daba escape a pasiones ardientes de las parejas de esos tiempos.

* Dirección de Educación y Cultura Popular, I. Municipalidad de Quito

Los fandangos, bailes escandalosos y desarreglados

A pesar de la búsqueda del códice musical “sobre los tonos y cantos populares” del período colonial, que el escritor Isaac Barrera (1944: p. 318) asevera existía en la colección bibliográfica que perteneció al historiador Jacinto Jijón y Caamaño, nos ha sido imposible ubicar tan valiosa obra que nos serviría, sin duda alguna, para ahondar en este tema. Sin embargo, queremos presentar algunos datos que se hallaban dispersos y pretendemos unificar en esta corta recopilación documental

Las referencias acerca del **fandango** son escasas. No ha sido factible encontrar una partitura que clarifique un tanto su significación musical.

En cuanto a los orígenes, si bien su acepción general(1) nos remite a la península ibérica, hay quien sostiene que el **fandango** y sus variantes la **malagueña**, la **rondeña**, la **granadina** y la **murciana**, se originaron en América y de aquí partieron a España en el siglo XVII (Sachs, 1944: p. 110-111).

Nos inclinamos a creer que los **fandangos** eran bailes españo-

les que se introdujeron desde las primeras etapas coloniales en estas distancias, y que se fueron ambientando y mixtificando con características y variantes propias, hasta convertirse en auténticas creaciones americanas que se difundieron por el continente, llegando inclusive a Europa como novedad. Al decir de los antiguos viajeros que visitaron América, los **fandangos** eran muy populares entre la “gente licenciosa y de poco lustre”.

Según Isaac J. Barrera -conocedor de un viejo romancero que perteneció a un bibliófilo quiteño- junto a las canciones y bailes de origen español se sumaban otras de raigambre americano: “**La diana**, el **zimbrador**, la **fragantita**, la **calidonia**, el **cuchillito**, la **bella aurora**, la **borrajita**, la **villanita**, el **tirano empeño**, el **quindal**, el **pregón de Lima**, el **hueso de los negros**, la **requena**, la **vidalla**, la **cadena**, la **cholita**, el **chanceado**, el **polvo de Antequera**, la **favorecida**, el **costillar**, la **pisa**, el **ay, ay!** y muchos otros(2) entre los que hay también con títulos indígenas” (Barrera, 1944: p. 282).

Estos atrevidos bailes llamaban la atención y escandalizaban a la sociedad de aquel enton-

ces. Para darnos una ligera idea de lo que fue el baile del **fandango**, reproducimos tres descripciones coreográficas; la primera observada en Madrid en 1767, y las restantes, posiblemente, en este continente:

El hombre y la dama de cada pareja jamás se mueven más de tres pasos, mientras hacen sonar las castañuelas al compás de la orquesta. Adoptan mil actitudes, hacen mil gestos, que son de lasciva tal que nada puede comparárseles. Este baile es manifestación de amor, desde el principio hasta el fin, desde la mirada del deseo hasta el éxtasis del gozo. Me parecía imposible que después de haber bailado una danza tal, pudiera la joven negar cosa alguna de las que pidiera su compañero (Sachs, 1944: p. 111).

Bailaban siempre el **fandango** solo dos personas, que no se tocan jamás, ni siquiera con la mano. Pero cuando se observan los desaffos que una a otra se hacen, ya retirándose, ya acercándose de nuevo; cuando se advierte cómo la mujer, justamente en el instante en

que pareciera va a ser vencida, se escurre de pronto el hombre victorioso con renovada vivacidad; cómo la persigue aquél y cómo lo persigue ella luego; cuando se comprende que en todas sus miradas, sus gestos y las posiciones que adoptan, expresan las variadísimas emociones que los inflaman por igual (Sachs, 1944: p. 111).

El **fandango** es una danza un tanto lasciva, sin gran valor y pobre en figuras. Se baila entre dos personas y consiste en verdaderas piruetas, saltos, avances, retrocesos, con un taconeo continuo y ensordecedor. La mujer tiene en la mano un pañuelo, que agita de vez en cuando amenazando a su bailarín... son dos acordes que se repiten sin cesar acompañados de algunas palabras que cantan en un tono nasal (Pereira, 1941: p. 238).

Se desprende de estas descripciones el asombro que causó la sensualidad de estos bailes, que seguro fueron catalogados como una barbarie de la Nueva España.

Nótese que la segunda cita indica claramente que se trataba de un baile suelto, completando la información la tercera cita que señala el uso del pañuelo, herencia que nos lega España en la danza.

Estas son las características generales de los bailes en el territorio que hoy corresponde a Ecuador: el uso del pañuelo, el baile suelto al son de una música en compases de 3/4 y 6/8, que permanecen hasta la actualidad. Los pañuelos que “blandían” las parejas, a más de engalanar las figuras coreográficas, representaban simbólicamente las “armas de combate” con las que se enfrentaban los contendores en el baile. Agitaban el pañuelo “amenazando” con él a su pareja.

Excomuni3n para los fandangos

En 1750 el prelado Juan Bernardino Jim3nez Crespo, levanta un Auto en contra de quienes en la noche del 16 de junio de ese a1o bailaron: **costillar**, **arraj3n**(3), **recumpe** y **ca1irico** en el barrio Perruncay de Azogues, y proscribc:

...los bailes entre hombres y mujeres ni de par en par ni de dos en dos y m3s pares, sino es que sca cada marido

con su mujer y eso en presencia de gente de distinc3n y respeto (Aguilar, 1972: p. 57).

Y dispone: Excomuni3n mayor **late sententie ipso facto icurrende** para quienes bailen y toquen estos **fandangos**, que de acuerdo con el concepto de la 3poca, eran presididos por el “mism3simo satan3s”.

La noticia de este documento nos la entrega el ilustre escritor del Azuay, Carlos Aguilar V3zquez, quien a1ade adem3s informaciones sobre el pecaminoso baile del **ca1irico**(4), en cuyos versos cantados por los participantes se indicaba la prenda de la que deb3a irse despojando la pareja de bailarines, as3:

Ca1irico, qu3tate el rebozo,
ca1irico, s3cate el poncho,
ca1irico, s3cate la pollera,
ca1irico, s3cate el calz3n,
etc.(5)

En estos acalorados saraos, participaban inclusive ciertos “curritas desordenados”, que a pesar de ser severamente amonestados y multados por sus superiores, no perd3an la oportunidad de “echar el paso” a un popular **fandango** con cualquiera de sus concubinas.

Por 1757 el Obispo de Quito, Juan Antonio Nieto Polo de Aguila, implacable perseguidor de los clérigos que no usaban el hábito y de aquellos “que frecuentaban la mesa de juego, las corridas de toros y los bailes profanos”, dictamina bajo la pena de excomunión, la prohibición de los “deshonestos e impuros bailes que vulgarmente llaman **fandangos**” (González, 1970: p. 1113).

La indignación de los regentes clericales debió ser grande para llegar a tomar estas medidas, de ahí que, según lo informa Eugenio Espejo, se tenían que pedir permisos especiales para realizar bailes profanos o públicos, que eran concedidos siempre y cuando hubiese “el concurso de mujeres(6), [y] los bailes fuesen hechos con honestidad y templanza” (Santacruz y Espejo, 1923: p. 133). Espejo agrega que en Quito eran tolerados “los bailes públicos y deshonestos en los días y noches de la Vigilia de Natividad, de los Santos Inocentes y de la Pascua de los Reyes” (Idem. 1923: p. 135).

El mismo año de la prohibición, el visitante extranjero Colletti, tuvo la oportunidad de presenciar estos fogosos bailes en la ciudad de Quito. La impresión que le

causaron la manifestó en el siguiente juicio:

...los bailes que se llaman **fandangos**, ocupan a la gente baja, y le conducen a tales excesos de torpeza que da horror solo el nombrarlos, la principal razón está en la bebida continua que en esos bailes hace la plebe de aguardiente y chicha. (Colletti, 1941: p. 62).

Jorge Juan y Antonio de Ulloa, aseguran, en sus **Noticias secretas de América** (1982: p. 501) que eran los mismos religiosos quienes se encargaban de organizar estos “**bayles y fandangos**”, corriendo por su cuenta, además, los gastos en aguardiente y mistelas, muy necesarios en estos casos.

Los festejos del **fandango** se extendieron por las ciudades coloniales de la Sierra y la Costa. En un expediente de 1785 sobre el pueblo de Baba, que fuera localizado por los investigadores Alfredo Costales y Piedad Peñaherrera de Costales, se informa que se reclutaban “zambas y mulatas”, las mismas que se encargaban de organizar el **fandango**. En ese mismo documento se advierte que los **fandangos** eran grandes ocasiones para el pecado “por los deshones-

tos movimientos del baile y por el viento de la música provocativa” (Costales, 1982: p. 14). Se añade además, que cuando los bailes se ejecutaban en las calles eran menos ofensivos a la moralidad, pero cuando estos se realizan en moradas particulares eran “más proclives para los tanteamientos y ejecuciones. Ya que estando de acuerdo una pareja con solo retirarse a un rincón oscuro de la propia casa les permiten total libertad para sus acciones” (Idem. p. 15).

Las amenazas de la cúpula clerical de censura y prohibición, no fueron suficientes para desterrar al **fandango**, cuya permanencia, hasta principios del siglo XIX, es confirmada por el viajero italiano Victorino Brandin, quien pasó por nuestro país por el año de 1824. Brandin consideraba que los excesos que se producían eran fruto de:

la falta de ocupaciones y de educación con que se cría gente vulgar, los conduce con la ociosidad a todos estos vicios, y a la establecida costumbre de los bailes o fandangos muy licenciosos”

(Brandin, 1938: p. 149).

En la compilación de Juan León Mera (1832-1894), **Cantares del pueblo ecuatoriano**, que fue editada en 1892, hay un copla que dice:

**Quando yo toco en mi ar-
pita
el tono del costillar
hasta la mama abuelita
sale al momento a bailar.**

(Mera, [s.f]: p. 191)

Mera menciona, en la nota explicativa adscrita a esta copla, que el **costillar** es una tocata y baile de lo más antiguo y popular; además estima que esta danza puede ser el remoto **fandango** español. Seguramente sea así, aunque pensamos que el **fandango** no era un baile específico, sino varias danzas regionales entre las que se incluía el **costillar**.

Fandango en América fue un nombre genérico, con el cual se denominó a ciertas danzas de carácter popular y que se consideraban de intenciones lascivas e impías como hemos podido ver.

Amor fino

(Baile popular)

Recopilación: Juan Agustín Guerrero*

The musical score is written in 2/4 time and consists of six systems. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more active treble line. The word '(simile)' is written above the piano accompaniment in the second system. The lyrics are written below the vocal line.

(simile)

A - mor - fi - no no seas ton - to apren - de a te - ner ver - guen - za. Al que le que - re que

re - lo yá que no no le hagas fuer - za Que bien di - jo el aguar - dien - te

cuán - do lo es - ta - ban be - bien - do be - be - rán - me con cui - da - do no va - yan a estar ca - yen

do be - be - rán - me con cui - da - do no va - yan a estar ca - yen do

* Al parecer, Guerrero recogió este *amor fino* a pedido del historiógrafo Marcos Jiménez de la Espada, por el año de 1865. Fue presentado al Congreso de Americanistas de 1881 y publicado, con otras composiciones populares e indígenas, en 1883.

Notas

1. Alejandro Mateus en **Riqueza de la lengua castellana y provincialismos ecuatorianos** asienta que **fandango** es “cierto baile alegre y muy antiguo en España”, en el Ecuador, dice: “reunión de gente baja, en la que se come, bebe y baila con algazara; merienda de negros” (Mateus, 1918: p. 114). El **Diccionario de Autoridades**, en viejas ediciones, define al **fandango** como “un baile introducido por los que han estado en los reinos de las Indias”; sin embargo, en las ediciones recientes se acredita al **fandango** como un antiguo baile español (1984, p. 631). Nos hemos informado también que entre los Salasacas existe un plato de comida con el nombre de **fandango**.
 2. Por unas décimas escritas por el Padre Ambrosio Larrea se sabe que existían en el Reino de Quito tres tonos célebres: **Prendas**, **Donaire** y **Amable** (Larrea, 1960: p. 561).
 3. Juan Montalvo consigna la supervivencia del baile del **arrayán** hasta tiempos republicanos. En uno de sus mordaces escritos contra Veintimilla, apunta: “...ese **amorfino**, ese **alza** que **te han visto**, eran mi pesadilla. Bailaba también el **arrayán** el excelentísimo señor jefe supremo; o más bien le hacían bailar las bellas, cantando y alentando con las palmas, puesto el zoquete en el centro de un círculo que formaban diez o doce ninfas del negro bosque. Los que le saborearon dicen que era cosa de ver cómo alzaba las patas alternadamente, volviendo su cara de caballo, ora a la izquierda, ora a la derecha, en busca de aprobacio-
 - nes femeninas” (Montalvo, [s.f.]: p. 170).
 4. Pedro Pablo Traversari (1874-1956) lo anota como **canerico**, y dice que es un baile de los indios [negros?] del Chota y que uno de sus versos es:
Canerico date la vuelta
una vuelta, una vuelta entera; dame un abrazo, un abrazo con beso; date una vuelta **canerico**.
(Traversari, 1902: h. 159).
- El lingüista Humberto Toscano designa como **cañarico** a una bebida de jugo de caña en Imbabura y Guayllabamba; añade que se da el nombre de **cañirico** a un baile de Imbabura, pues su texto dice: **Da pes un pite de cañirico** (Toscano, 1959: p.4). Para Alfonso Cordero Palacios este fonema ha llegado de las provincias del norte. Se designa, dice, “a cierto baile de la misma procedencia, muy reñido con la moral”, pues los danzantes se iban desnudando de sus ropas según se les iba dictando en los versos de la canción. Explica que desde hace muchísimos años, el **cañarico** (así lo escribe) ha sido discretamente abolido. Y por último, según lo anotado por el musicólogo Segundo Luis Moreno (1882-1972) los negros del Chota tocaban el **canirico** (Moreno, 1923: p. 36). Puede ser que de acuerdo a la difusión y localización, esta danza fue tomando distintas variantes en cuanto a su nombre, pero en todo caso nos apegamos a creer que el nombre original debió ser **cañirico** como lo refiere el investigador Carlos Aguilar Vázquez.

5. Este baile más bien parece tener relación con algún viejo rito de la fecundidad o de la sensualidad. Vázquez asevera que el **cañirico** es una danza vernácula de los Cañaris, pero para esas alturas, incluso pensando que efectivamente esto es cierto, el coloniaje y la incidencia española debió desvalorizar la ritualidad de esta danza, ahondando únicamente en los aspectos lascivos. No son desconocidas las diferentes prohibiciones sinodales y las descripciones de los cronistas que nos hablan de los **taquíes** (danzas) entre los indígenas, en que dicen “se causaban diabólicos incestos y carnalidades”.
6. Parecería decir que existían bailes en los que solo participaban varones.

BIBLIOGRAFIA

- AGUILAR VAZQUEZ, Carlos
"El cañirico" En: **Obras completas. Prosa**, vol. 3, p. 577-580. Quito: Fray Jodoco Rique, 1972. (Ubicación: Biblioteca de la Facultad de Literatura y Lingüística de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador: BPUCE-1).
- BARRERA, Isaac J.
Historia de la Literatura ecuatoriana, t. II. Quito: Editorial Ecuatoriana, 1944. (Biblioteca Municipal = BM, Biblioteca de la Casa de la Cultura Ecuatoriana - BCCE)
- BRANDIN, Victorino
"De Quito, de su decadencia, voto por su regeneración. De la pasibilidad de su temperamento. 1824". En: **Quito a través de los siglos/ Eliccer Enríquez B.**, comp. Publicaciones de la Biblioteca Municipal, vol. I, p. 145-154. Quito: Imprenta Municipal, 1938. (Biblioteca de la Universidad Central del Ecuador = BUCE, BM, BPUCE, BCCE)
- COLETI, Juan Domingo
"Relación inédita de la ciudad de Quito". En: **Quito a través de los siglos/ Eliccer Enríquez B.**, comp., t. II, p. 50-64. Quito: Imprenta del Ministerio de Gobierno, 1941. (BM, BPUCE, BCCE).
- CORDERO PALACIOS, Alfonso
Léxico de vulgarismos azuayos. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1957. (BCCE).
- COSTALES S., Alfredo y PEÑAHERRERA DE COSTALES, Piedad
El Quishihuar o el Arbol de Dios, vol. III (F,G,H). Quito: IADAP, 1982. (Biblioteca del Instituto Andino de Artes Populares = BIADAP).
- GONZALEZ SUAREZ, Federico
Historia general de la República del Ecuador, vol. II. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1970. (BCCE)
- GUERRERO TORO, Juan Agustín, recop.
"Yaravies quiteños" [Presentados en el Congreso Internacional de Americanistas por Marcos Jiménez de la Espada]. En: **Congreso Internacional de Americanistas. Actas de la cuarta reunión de Madrid 1881**, t. II, p. I-LXXXII. Madrid: Imprenta Fortaned, 1883. (Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit = BEAEP).
- LARREA, Ambrosio
"A la sordera total de Dn. Juan de Velasco". En: **Los jesuitas quiteños del extrañamiento**, p. 561-563. Biblioteca Ecuatoriana Mínima. Puebla: Editorial J.M. Cajica, 1960. (BCCE)
- MATEUS, Alejandro
Riqueza de la lengua castellana y provincialismos ecuatorianos. Quito: Tipografía y Encuadernación Salesiana, 1918. (BM)
- MERA, Juan León
Cantares del pueblo ecuatoriano, 2 ed., con ilustraciones

- de Joaquín Pinto. [Quito]: Banco Central del Ecuador, [s.f.] [1987]. (La primera edición se publicó en 1892). (BCCE)
- MONTALVO, Juan
Las Catilnarias, t. I. París: Casa Editorial Garnier Hermanos, [s.f.]. (BCCE).
- MORENO, Segundo Luis
La música en la provincia de Imbabura. (Apuntes para la historia de la música en el Ecuador). Quito: Tipografía y Encuadernación Salesiana, 1923. (BEAEP).
- PEREIRA SALAS, Eugenio
Los orígenes del arte musical en Chile. Santiago: Universidad de Chile, 1941. (BCCE).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
Diccionario de la Lengua Española, vigésima edición t.I (A-G). Madrid: Real Academia Española, 1984.
- SACHS, Curt
Historia universal de la danza. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1944. (BCCE).
- SANTACRUZ Y ESPEJO, Francisco Javier Eugenio
Escritos del doctor Francisco Javier Eugenio Santacruz y Espejo, t. III/ Jacinto Jijón y Caamaño, edit. Quito: Editorial Artes Gráficas, 1923 (BPUCE)
- SIGMUND, Charles Edgar
Segundo Luis Moreno: his contributions to ecuadorian musicology. University of Minnesota, ph. D. Thesis, 1971.
- TOSCANO MATEUS, Humberto (Vivian, seud)
 "Notas sobre el lenguaje: el cañirico". En: **El Comercio**, primera sección, p. 4. Quito, 11 de septiembre, 1959. (Hemeroteca del Banco Central del Ecuador = HBM).
- TRAVERSARI SALAZAR, Pedro Pablo
El arte en América ó sea historia del arte musical indígena y popular [manuscrito] 1902. (BCCE)
- ULLOA, Antonio de y JUAN, Jorge
Noticias secretas de América, vol. II, Quito: Librimundi, [s.f.].

*Eugenio Cabrera Merchán**

CONSIDERACIONES SOBRE EL TEATRO POPULAR

* Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello

Antecedentes

El Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello, es un organismo internacional en el que participan Bolivia, Colombia, Chile, Ecuador, España, Panamá, Perú y Venezuela, que coordina las políticas de desarrollo de la cultura popular en estos países. Su labor la realiza a través de extensiones institucionales denominadas Comisiones Nacionales y Centros de Trabajo de Cultura Popular, éstos últimos dispersos estratégicamente en la geografía regional.

Esta situación ha imprimido una tónica descentralizada de gestión institucional, encaminándola, preferentemente, al fortalecimiento de las comunidades regionales y locales y a estimular su participa-

ción, para responder a las necesidades del desarrollo y progreso social.

En este contexto, valorizamos la gestión de los Centros de Trabajo, sobre todo, cuando a lo largo de su trayectoria han respondido a una política autogestionaria por parte de los círculos sociales locales, que han tomado para sí, la problemática cultural de las comunidades a las que representan. La multiplicidad de estas acciones y la diversidad de microuniversos sobre los cuales se desenvuelven, reafirmar el carácter multiétnico y pluricultural de la identidad o identidades nacionales, dando lugar a nuevas temáticas trascendentales y oportunidades para el cumplimiento cabal de los objetivos fundacionales del IADAP.

En el Ecuador, estamos actuando en las tres regiones del país, con los siguientes Centros: San Antonio de Ibarra, Ambato, Loja, Tena, Puyo, Esmeraldas, Montecristi y Guayaquil. En cada uno de ellos se ha establecido un plan de acción destinado a cubrir las diversas manifestaciones del arte popular, fundamentalmente la que cultiva con excelencia la comunidad.

En este sentido, los Centros de Trabajo del Puyo y Tena, particularmente, sus instituciones barriales y el sector educativo, han merecido nuestra asistencia, habiéndose logrado verdaderos ensayos en el área del teatro popular, con una participación importante de los sectores involucrados.

Dos son los aspectos medulares de la experiencia gestada:

- a) Desarrollar una propuesta teórica-metodológica para el estudio y promoción del teatro popular en el Ecuador y que en el futuro pueda extenderse a los otros países; y,
- b) Formación de grupos teatrales, capacitación de actores y talleres de creación colectiva en las comunidades.

En esta intervención, me referiré a los resultados de estas actividades que han sido condensadas en el documento **Lineamientos Teórico-Metodológicos para el estudio del teatro popular en el Ecuador** de próxima edición y con el cual pretendemos contribuir al fortalecimiento de nuestra identidad, a la mejor comprensión y análisis de la cultura popular y su par-

ticipación como suscitador del hecho cultural; y, en términos generales, al desarrollo de la cultura nacional a la que nosotros estamos llamados a promocionarla y poner una cuota modesta por cierto en su ejecución.

Puntos de partida

Señalaremos, inicialmente, que nos ha interesado trascender del análisis que caracteriza del Teatro Popular alrededor del “ser sencillo, directo y objetivo”, en el se debe discriminar la trama que conforman el argumento oral o escrito, la idea central, los personajes que llevan la acción, el espacio escénico, sus movimientos, la comunicación, el vestuario, la relación actor-público, actor-director, el actor y su circunstancia social, etc., y dentro de ellos encontrar las expresiones del sentir del pueblo y que tienen en su significación una perspectiva social.

En contrapartida, nuestra reflexión central intenta desarrollar un marco referencial que permita una redefinición del Teatro Popular en función de varios aspectos de los cuales referiré a continuación:

1. Un presupuesto inicial se desprende del debate sobre el con-

cepto de cultura popular desde la propuesta metodológica de N. García Canclini, que relievra la necesidad de clarificar lo que es **lo popular** de una manera precisa y autónoma, para luego, por extensión, definirla en su especificidad.

Al respecto nos parece imprescindible evitar los modelos paradigmáticos para tratar el problema cultural popular, lo que puede lograrse imbricando las operaciones básicas en la lógica científica: deducción e inducción.

Identificamos en lo primero, a quienes parten de las categorías y conceptos generalizantes como modo de producción, medios masivos de comunicación, clases sociales, aparatos ideológicos, etc., en función de los cuales la cultura popular corre el riesgo de definirse como una derivación de la voluntad y sentido ideológico de las clases dominantes.

A la inversa, ubicaremos a quienes encuentran una solución definiendo la cultura popular desde la delimitación de los grupos subalternos y en la captación intrínseca de las cualidades de su praxis cultural.

En este sentido, relievamos la necesidad de estudiar la cultura

popular desde una perspectiva diacrónica, que repare en las particularidades de los grupos subalternos, reconozca la heterogeneidad social y no ignore las leyes macro-sociales que demarcan la existencia real de una estructura de dominación.

La doble articulación que hemos observado exige así mismo, integrar los procesos de producción cultural-ideológica a la economía, dimensionando a la cultura como práctica simbólica y material. En tal sentido, es pertinente proponer:

- Integrar el estudio de los fenómenos simbólicos a la elaboración de la teoría científica de la cultura.
- Interrelacionar lo económico y cultural sin caer en reduccionismos.
- Delimitar las manifestaciones culturales desde los sectores dominantes y subalternos, analizando como estos se contextualizan y adquieren significación en función de sus intereses.
- Crear espacios transdisciplinarios para la sistematización de los aportes de los di-

ferentes especialistas que intervienen en esta problemática.

En síntesis, concordamos con el criterio de que se debe considerar en el tratamiento de la cultura popular, no solo la producción y reproducción en el marco de la estructura social, sino también los procesos específicos a través de los cuales las capas subalternas configuran identidades colectivas que trascienden el esquema de las clases sociales generando una particular visión intelectual y simbólica del mundo.

2. Un segundo propuesto, constituye la reflexión sobre las principales tendencias que han expresado lineamientos para la conceptualización y estudio del teatro popular, en las que identificamos al Folclorismo, Populismo Comunicacional y Populismo Político, enfoques que han derivado en los llamados: teatro folclórico, de masas y el teatro populista en su doble tendencia de “izquierda” o “derecha”.

Identificamos como “folclorismo” a los enfoques que delimitan su interés en torno a los autores colectivos tradicionales y expresiones dramáticas supervivientes y que han dado lugar a consideracio-

nes sintagmáticas, descriptivas, etnográficas y que proyectan como salida un mimetismo de lo tradicional y autóctono.

El “populismo comunicacional” hace relación -en nuestro discurso- al teatro de difusión masiva, ligado a los procesos comunicacionales de la época postmoderna y a la cultura de masas; cuyos enfoques provienen de una determinación unilateral entre cultura hegemónica y grupos subalternos. De hecho contradecemos la dependencia de la estructura de los medios informativos, que mengua los contenidos lúdicos y simbólicos del arte dramático, que subsume el mensaje propiamente teatral por los mensajes de consumo y competencia y, que convierte a los espectadores en meros receptores de las imágenes vertidas en escena.

Como “populismo político” nos referimos a las diversas alternativas que han integrado la praxis teatral a los proyectos histórico-sociales coyunturales, revirtiendo atributos al teatro popular desde las tesis políticas, con características de panfletario y documental. Creemos que no se debe negar la posibilidad de que el teatro se convierta en un espacio de reflexión política, pero no debe descuidarse su particularidad, la especificidad

dialéctica propia de la ficción, del juego tragicómico de la supervivencia intrínseca al saber popular, de la risa y el juego que aparecen y desaparecen de la vida diaria de un pueblo ubicado en el campo y las ciudades que busca construir el sentido de su reproducción social y cultural.

Reflexión final

Frente a la problemática expuesta, consideramos se deben explorar las experiencias latinoamericanas, particularmente las del grupo peruano “Yuyachkani” y del investigador-director teatral brasileño Augusto Boal, con el criterio de enriquecer las pautas metodológicas para el estudio de las formas de teatro popular, particularmente la fiesta popular campesina, el teatro urbano callejero y la producción de obras de carácter popular desde los grupos de creación colectiva.

Para concluir, más que ensayar una definición, nuestro afán es establecer varias premisas que permitan situar y delimitar el objeto de estudio y las pautas para su promoción.

Al respecto consideramos que:

- El teatro popular es un fenómeno híbrido que rebasa “lo nacional” por lo menos en sentido geográfico.
- El teatro como concreción artístico cultural proviene de niveles: las formas concien- ciales, las realaciones ide- ológicas y las instituciones u organizaciones, con lo que su estudio obliga a un enfo- que interdisciplinario de la Estética, Semiología, Eco- nomía, Sociología y Antro- pología.
- El teatro no puede ser defi- nido desde la cosmovisión de una técnica particular o de una escuela específica, pues en el fenómeno teatral se entrecruzan diversidad de expresiones dramáticas, téc- nicas actorales, escuelas de experimentación, tensiones creativas, etc.
- La oposición entre teatro oc- cidental y teatro latinoame- ricano, dejó de ser un ele- mento puntual paradigmáti- co para definir el teatro po- pular. Existe más bien una recuperación en doble senti- do, de complementaridad y retroalimentación.
- En América Latina es cada vez más evidente la recupe- ración de los lenguajes tea- trales vivos en la cotidiani- dad de los pueblos, que obli- ga a no ignorar las fuentes expresivas propias, la multi- direccionalidad y polisemia de los sistemas de signos de nuestras culturas, tras las cuales subyace la pluricultu- ralidad y multiétnicidad que nos acoge.
- La práctica creativa debe ca- nalizarse desde la riqueza del sincronismo cultural que antes que un impedimento, es una matriz generadora.
- Las condiciones para el sur- gimiento del teatro popular serían:
 - Descubrimiento y consoli- dación de formas alternati- vas de producción, circula- ción y consumo de espectá- culos propios y alejados del concepto de mercancía que compete en el mercado.
 - Superación de las limitacio- nes que imponen las salas convencionales, la censura y las críticas oficiales y etno- céntricas.

- Elaboración de un lenguaje estético propio en base a la investigación interdisciplinaria.
- Superación técnica y teórica de los teatristas sobre la base de una praxis auténtica.
- Remantización y revaloración de nuestro capital cultural en comunicación constante con las prácticas políticas de progreso y desarrollo social.

Definir el teatro popular desde una proyección futurista, no es una forma de eludir el compromiso que implica conceptualizarlo en el momento actual, sino un in-

tento de sentar puntos de partida para impulsar su vigencia e investigación.

Con este criterio, finalmente, reivindicaré las experiencias institucionales con los seminarios talleres “in situ”, en los cuales se han logrado espacios de debate, intercambio y capacitación con los miembros de las comunidades, orientándose la praxis teatral hacia una recuperación de temas y motivos históricos, cotidianos, cosmogónicos, expresivos de las relaciones y reivindicaciones sociales de las comunidades.

Este es un camino iniciado que nos esmeramos en continuar transitándolo.

*Alvaro San Félix**

TEATRO POPULAR

* Radio Nacional del Ecuador

Vamos a conversar sobre el Teatro. El Teatro es tan antiguo como el hombre; se afirma que cuando el hombre primitivo se mira por primera vez en un espejo de agua, en un remanso líquido y ve su imagen reflejada, comienza a gesticular y, lógicamente, el agua copia sus movimientos haciéndole representar el momento que vive y su significación en ese momento. Si esto es verdad estamos frente al nacimiento del Teatro, de la siembra de un teatro primitivo pero auténtico.

La danza es otro de los elementos antiquísimos que alimentan al Teatro; danzas rituales que han quedado plasmadas en grabados de cavernas y murales en que se demuestra que el hombre tribal usó disfraces y máscaras, especialmente de animales que le causaban

daño o le servían para su alimentación o vestuario; para por medio de la danza-teatro mimetizarse para conjurar cosechas favorables, mejor caza o que los dioses le fueran propicios. Estos elementos que conforman el mundo animista del hombre primitivo integrarán luego el Teatro y la danza de manera independiente.

Nuestras danzas folklóricas tienen también mucho de esas raíces, y aunque no podamos desentrañarlas en su total significado, hay en ellas un germen de teatro primitivo que utilizó y utiliza el vestuario, el disfraz, la máscara identificados con un motivo mítico o ceremonial que tiene un alto contenido del más auténtico Teatro Popular, porque es el pueblo el que se manifiesta o se ve representado sin restricción en esa teatralidad, que puede prescindir del texto porque la simbología lo reemplaza y, a veces, con mayor efectividad.

Actualmente en nuestro medio nos sorprende, de alguna manera negativamente, el concepto de Teatro Popular, porque no tenemos una tradición teatral o la perdimos en algún momento y por variadas circunstancias. Nos parece que involucra espectáculos de baja calidad, mediocres o grotescos, olvidándonos de que ese tipo de teatro

es lo que más emparentado está con nuestra realidad e inmediatez, que el Teatro está dentro de nuestra razón de ser y de existir hasta como una manera de defendernos y sobrevivir.

El Teatro Popular tiene la obligación de devolverle a quien lo produce su identidad nacional ya que en definitiva el pueblo representa lo que al pueblo le interesa, siente y vive, ya que casi todo lo que el hombre actual hace como lo que hizo el antepasado, es teatro. Porque toda nuestra vida está llena de teatro; parecería que solo los actores y actrices que representan en un escenario, que recitan un texto o se cubren con un vestuario para interpretar un personaje son los que hacen teatro; y no es así, todos hacemos teatro de una u otra manera.

Los niños aprenden desde muy tiernos a hacer teatro, a aprovecharse de la simulación para presionar y conseguir de sus padres lo que ellos se proponen. Es fácil descubrir la manipulación que ejercen los niños para que la familia se preocupe por ellos: un llanto, una caricia o una rabieta hacen que la madre corra a atenderlos, y a lo mejor, o casi siempre, no necesita nada, sino solo compañía o alguna golosina. Es que los

niños saben manejar teatralmente a sus padres; acuden a halagos, se comportan de manera especial con besos y obediencia para conseguir con mimos lo que ellos se han propuesto obtener. Es decir, han realizado un pequeño desarrollo teatral para conseguir la comunicación y el convencimiento.

Si seguimos la trayectoria del hombre, la época en que más hace teatro, es cuando está enamorado; el que ama se vale de este medio para impresionar al otro ser de que lo ama más de lo que merece, de que sufre por conseguir la respuesta amorosa deseada; y si en realidad puede haber una gran dosis de pasión es mayor la cantidad de simulación, de apariencia, en resumidas cuentas, de teatro. Igualmente se lo emplea con el objeto de producir celos; entonces se fabrica un amor paralelo para ver qué reacción se consigue, y casi siempre el efecto es favorable; porque la persona afectada que pareciera indiferente da de sí más de lo que se esperaba inicialmente, y el otro enamorado consigue a través de una forma teatral, más amor, solidaridad y compañía de la persona amada.

El llanto es otro elemento teatral de gran efecto; especialmente las damas lo usan con exce-

siva frecuencia; pero los varones también lloramos e impresionamos más, ya que tiene mayor impacto frente a la mujer, siempre en función de un teatro cotidiano, que es en sí, sin proponérselo, parte de un Teatro Popular, porque inconscientemente es creado y mantenido domésticamente por el pueblo.

Y si queremos avanzar más, podemos certificar que en las relaciones extraconyugales es donde más se emplea el teatro: el marido no quiere ser descubierto si sale de casa más temprano o llega más tarde, el fingimiento funciona; la mentira-texto hace girar la rueda de un teatro doméstico popular, el mismo que también funciona en la oficina, en la calle, en las reuniones sociales o familiares; y esto se certifica si analizamos que en este menester existen los tres elementos básicos del teatro, que son autor, actor y público; aunque el autor en estos casos no sea el que escribe la obra, sino el que la va improvisando según las circunstancias; el actor es a la vez el mismo que lleva la acción, y, el público la o las personas que escuchan, comprenden o fingen aceptar el hecho convertido en Teatro.

En otro ambiente los elementos clásicos de autor, actor y público también funcionan: en el

deporte los futbolistas son excelentes actores; tienen el escenario que es la cancha, el público, y el autor es el hecho deportivo, el encuentro en sí, con un argumento aparentemente repetido pero completamente diferente en cada ocasión. Muchos locutores califican a ciertos partidos de “dramáticos”, lo que demuestra que reúnen las condiciones de conflicto, de una trama que se va desarrollando al instante con protagonistas y acciones inesperadas. Un fuerte empujón hace que uno de los jugadores caiga al suelo, donde se retuerce aparatosamente y luego queda inerte; acuden a él sus compañeros y masajistas, pero no reacciona, prácticamente está muerto. El árbitro detiene el partido y dictamina el **foul** y el cobro del **penalti**. Cuando eso ha sucedido el jugador se levanta automáticamente y echa a correr; se ha salvado posiblemente el partido gracias al teatro, a un teatro repetido pero muchas veces efectivo. No importa que sea reconocido como falso, pero de todas maneras está cumpliendo con una de las manifestaciones del Teatro Popular.

Por otra parte no hay que olvidar que la obra dramática, que no es obra literaria, es ante todo acción, verbo, y otros elementos que no son propiamente literatura.

En eso se diferencian los ritmos entre poesía, novela, relato y teatro. En éste hay previamente una elaboración mental que implica una acción espacial y emotiva; puede no existir un texto preparado pero que será de todas maneras efectivo.

En el caso concreto de pedir aumento de sueldo, por ejemplo, uno planifica mentalmente: “Voy ante el jefe, pongo una cara muy triste; entonces él me hará pasar y me invitará a sentarme y me preguntará: ¿Qué le pasa a usted, señor? Entonces yo me pondré más triste y demostraré que no puedo hablar de la emoción. Al final, después de contarle todas mis necesidades, le pediré que me aumente el sueldo. Si él dice que no, yo le explicaré que la vida está muy cara y que mi mamá se va a hospitalizar. Entonces él me dirá que solo puede darme un adelanto, yo me echaré a llorar, porque lo que quiero conseguir es un aumento de sueldo y no un adelanto.

Todo esto es una elaboración mental que no está escrita pero que contiene los elementos de una posible-futura representación de tipo teatral, y cuyo resultado puede ser o no positivo.

El llamado Teatro Popular está en todos nosotros porque somos pueblo y estamos inmersos en un contexto en el que el fingir es casi una obligación. Todos mentimos, nadie podrá decir que no ha mentido. Es casi un pecado original del ser humano. El representar es ficción, es un juego que se basa en las convenciones establecidas para lograr convencer a una o varias personas que en sí, constituyen el público.

La máscara es otro de los elementos que se ha usado en el teatro, ahora se usa menos, salvo en alguna representación en que sea necesaria por el carácter del personaje o de la obra. Ya dijimos que el hombre primitivo usó máscaras de búfalo o tigre para atraer en el rito a las manadas de búfalos y conseguir que la caza fuera mayor; igualmente la máscara sirvió para simbolizar a los dioses benignos o malévolos y conjurar su acción. Los griegos tomaron la máscara para su teatro como elemento fundamental; en el medioevo el teatro se sitúa en la plaza, delante de las iglesias, pero cuando la Iglesia se da cuenta de su importancia e ingerencia en el pueblo, más popular que la misma religión, entonces permite que el espectáculo entre al templo. Pero el teatro siempre ha sido cuestionador, condena-

torio, audaz, porque siempre ve más allá, critica, analiza y juzga. En el caso de la Iglesia, el Teatro que representa siempre al pueblo pobre comenzó a cuestionar a la jerarquía eclesiástica exigiéndole que fuera menos rica y opulenta, y al cura que fuera menos promíscuo, entonces la Iglesia expulsó a los actores del Templo; pero el teatro no murió ni va a morir, salió de nuevo a la plaza y sobre un tablado tomó un tambor, una bandera y convocó al pueblo para seguir proclamando sus verdades. Esto molestó también a las autoridades, a los poderosos, y desde entonces ha seguido siendo así, en una tradición que no ha sido rota. Ante esta realidad, el funcionario persigue y encarcela al actor; lo censura y le impide vivir de su arte, pero no logra vencerlo, porque el Teatro Popular vuelve más violento y cáustico con su misión de comunicación insobornable. Y es que el Teatro es ante todo revolucionario, en Cuba, Africa, Chile y otros infinitos países, el Partido que toma el Poder tras un cambio revolucionario enseguida acude al Teatro como un medio de propaganda y concientización; lo patrocina porque con él puede difundir la nueva verdad política a un pueblo que acaba de sufrir una transformación. Allí el Teatro Popular es una bastión de incalculable valor. En Cuba, el

Teatro del Escambray es una de las experiencias más logradas conseguidas en el Caribe; van al campo a distraer, educar y orientar políticamente. Gran parte de la campaña de alfabetización, salubridad y organización laboral en los primeros años de la revolución se hace también a través del Teatro Popular, porque tanto el campesino, el conglomerado rural o marginal de las grandes ciudades no suele ni puede ir al teatro, por falta de costumbre y dinero, entonces el teatro va a las barriadas y al campo con la más noble misión: transformar la sociedad.

La radio y la televisión lo consiguen a otro nivel o no lo logran. En el teatro basta con un tambor y un cartel para convocar a la concurrencia como hacen los circos. Los circos cuando llegan a los pueblos salen a las calles con toda la caravana: un león anémico, un elefante que ya ha olvidado de donde proviene, los perros amaestrados y los payasos gritan junto a los santinbanquis, haciendo propaganda de que ha llegado el mejor circo del mundo; igual sucede cuando llega el teatro de la calle, el Teatro Popular en su más limpia esencia, y como hace el hombre que vende ungüentos y buena suerte, llega y señala con tiza un círculo en el suelo para delimitar su te-

rritorio, coloca una caja donde anuncia guarda una terrible serpiente que puede salir en cualquier momento y atacar; pero cuando la saca resulta que es un pobre reptil desdentado; pero ha logrado inquietar a su público y a él le venderá los productos que lleva. Allí hay otro ejemplo de Teatro Popular, el "culebrero" es un actor excepcional de grandes condiciones histriónicas que logra en pocos instantes cautivar al público, entretenerlo con su magia.

El Teatro de la Calle tan popular ahora en algunos lugares del país merece atención especial ya que a pesar de afrontar problemas técnicos es en cambio de mucha efectividad; padece de un problema: la improvisación tanto de textos como de técnica actoral, ya que sus ejecutantes se lanzan a la experiencia sin contar con las bases que cualquier profesión exige. Dos o tres actores escogen un tema no escrito, no un argumento, se ponen de acuerdo y comienzan a trabajarlo frente al público, y lo van puliendo conforme avanzan en número las representaciones, registrando aquello que produce mayor efecto y qué no. También el lenguaje se acerca con frecuencia a lo procaz y mal intencionado. A veces lo importante es la participación del público; gente que juega

con el tema propuesto e improvisa también convirtiéndose en actores de un teatro auténticamente Popular.

El Teatro Popular, como el que no tiene sus cualidades, puede ser considerado como una República aparte dentro de un Estado, tiene su propio territorio, sus leyes, sus habitantes; tiene un director que es gobernante absoluto, que debe ser casi dictador; por lo menos en este tipo de República se necesitan directores enérgicos que no cedan y castigen la libertad que a veces quieren tomarse los actores. Debe ser como decía Oscar Wilde: Un tirano inteligente.

Así, si un actor realiza en escena algo que no estaba previsto, que rompe con la unidad de la obra, debe ser expulsado del grupo, en cierta forma fusilado, ya que es el teatro la única república donde se acepta el perdón. Quien trasgrede las leyes del teatro merece este castigo. Para conjurar ese peligro se inicia el montaje de la obra con ejercicios de improvisación en que el actor tiene absoluta libertad para manifestarse, y de los cuales el director escoge un rico material para el montaje definitivo, pero una vez fijado el movimiento, el texto y la acción, no se puede alterar el orden establecido. Son es-

tas condiciones especiales las que han defendido al Teatro de la televisión, la radio y el cine, y además porque estamos hechos para el teatro, porque tenemos capacidad de fabulación y la imaginación suficiente para alimentar todos nuestros actos.

A muchos nos gustaría ser poderosos, reyes, personajes importantes, ilusión que solo nos es posible realizar cuando salimos a escena, donde las convenciones teatrales nos permiten reencarnar la ilusión. Y no solo monarcas también mendigos, choferes, ladrones o burócratas, y por qué, porque los vemos a diario y tenemos registrado los códigos de ciertos comportamientos; entonces el director somete al grupo al estudio de cada personaje, la época, el lenguaje, la historia y las relaciones de cada personaje. Porque es necesaria la investigación en todo momento y para todo fin. En teatro no se puede cometer errores flagrantes, mezclar épocas o caracteres por ignorancia; si se quiere transgredir la historia hay que darle al público las claves, anunciarle en qué consistirá el juego. Por ejemplo: Hoy vamos a representar de una manera muy especial el descubrimiento de América. Y vemos a Cristóbal Colón en blue jean y zapatos tenis. Si cambiamos los có-

digos podemos tener toda la libertad necesaria y nadie se sentirá ofendido porque se advirtió que íbamos a jugar con la Historia.

Cuando se estudia el folklore, que es una de las fuentes máximas para encontrar el pasado de los pueblos, nos damos cuenta que allí radica la raíz del más auténtico Teatro Popular. En la danza del Curiquingue; en la entrada del Inca triunfador después de una batalla; en la majestuosidad del Coraza cuando recorre la plaza del pueblo, tenemos todo un substrato artístico, religioso y social que viene desde las fronteras del tiempo y sobrevive todavía; felizmente en el Ecuador hay investigadores serios que han logrado desentrañar parte de ese teatro que subyace en las manifestaciones folklóricas, en donde están las fuentes del Teatro Popular.

Otra de las formas cómo el Teatro Popular lucha por sobrevivir en circunstancias adversas y bajo presiones políticas fascistas lo demostró un grupo de presos políticos en el Chile de Pinochet, las cárceles se llenaron de detenidos durante la sangrienta represión que siguió al golpe de Estado; a consecuencia de esto la cultura fue duramente afectada, y dentro de la cultura, el Teatro. Los actores presos

y sus compañeros de infortunio que no lo eran, no se pusieron a llorar, al contrario lucharon para superar la desgracia haciendo teatro. Teatro Popular en cautiverio, bajo la vigilancia policial que debió reunir condiciones muy especiales: textos escritos de una manera *sui géneris*, producidos sobre el terreno de realidades concretas, temas disfrazados bajo la magia del teatro, en que se criticaba al dictador dentro de la misma cárcel, mucho mejor de lo que hubieran hecho libremente en las calles.

La enorme creatividad desarrollada por esos artistas nos llena de asombro, se proveyeron de vestuario, reflectores, bambalinas y maquillaje sin disponer de dinero, acudiendo a los más extraños elementos y a los más disímiles procedimientos. Las autoridades represoras les permitieron hacerlo porque era en cierta forma un "juego" y era preferible que jugaran a que conspiraran. Este ejemplo demuestra que este tipo de Teatro Popular puede producirse y sobrevivir aún dentro de las cárceles, en situaciones muy duras.

En el Panóptico de Quito también se intentó hacer Teatro Testimonio, que en sí es también Teatro Popular. Su Pieza presenta-

da, creada por los detenidos, colectivamente, fue comentada en la prensa por el periodista Simón Espinosa. Los guardias sacaban a la calle a los rateros para que robaran y regresen con el producto de lo conseguido para dividirlo, y luego los volvían a encerrar en la cárcel. Es decir estaban protegidos por la misma policía en su ejercicio delictivo. Todo eso presentado por los mismos penados, que eran testigos y protagonistas del hecho en la vida real, fue una crítica sangrienta al sistema penitenciario. Desde luego la obra no duró mucho tiempo porque fue retirada por las autoridades involucradas.

También el canto es una forma de teatro: un cantor, un texto y el público, vuelven a reunir a los tres elementos del espectáculo. Si aristotélicamente el Hombre es un animal político, también es un animal actor, porque estamos actuando constantemente porque necesitamos actuar; desde niños vamos creando y perfeccionando al actor que todos llevamos dentro, aunque éste no llegue a dedicarse de manera profesional. Los políticos con éxito son excelentes histriones; acuden a decirnos un discurso verdadero o falso, convencen y movilizan a un auditorio de miles de personas que lo aplauden; ningún actor conseguiría el aplauso de

multitudes en una concentración popular, porque la ha embrujado el verbo del actor en función política.

El Teatro tiene o debe tener siempre un mensaje: la obra escrita o no, improvisada o no debe sacudir la conciencia del espectador. Hay obras que se van armando en el camino; que reflejan el verso de Machado: “se hace camino al andar”; y que pueden comenzar con un núcleo argumental y después de tres o cuatro meses terminar de manera diferente, enfrentando otros temas; porque evolucionaron ante las propuestas del grupo y, porque los problemas del pueblo son dinámicos y porque el teatro que los recoge, debe tener también esa característica.

La Comedia del Arte nos dejó la herencia de que los personajes fueran siempre los mismos, pero enfrentados a peripecias diferentes; actualmente podemos retomar ese método con igual éxito ya que la problemática social es múltiple. La clave del problema radica, como ya lo dijimos, en advertirle al público las reglas del juego escénico, ya que uno de los Mandamientos del Teatro, popular o no, es el respeto al público, ley que no se debe trasgredir si no se quiere ser declarado reo de lesa teatralidad. Si al público se le va a hacer

soñar hay que decírselo para que acepte la circunstancia, y pueda gozar, aplaudir y aprender.

Además el tiempo es un factor muy importante; no se puede obligar al público a aburrirse para solo después de 15 minutos entregarle las claves del espectáculo. Las técnicas del teatro, radio y televisión señalan que al espectador hay que atraparlo en los primeros minutos, de lo contrario se corre el riesgo de que pierda el interés y se marche. Al contrario si a ese conglomerado humano se le da lo que espera encontrar se lo tendrá siempre como parte del Teatro. Un ejemplo de esa integración al Teatro Popular lo tenemos en España, la del siglo de oro, en que el público acudía al teatro y permanecía en él sin salir, comiendo y bebiendo; además podía espectar más de una obra y exigía de autores y actores condiciones superlativas, aplaudiéndolos o censurándolos con crudeza; al sentirse parte del espectáculo le dava vitalidad, actualidad y permanencia.

Por otra parte, al artista que hace teatro, hay que respetarlo porque es un ser que viene reencarnándose desde el comienzo de las edades, para decirnos un mensaje que nos hace meditar, una denuncia que nos hace reaccionar, y,

para conseguirlo debería comenzarse desde las aulas escolares donde se forma la personalidad del hombre; un niño que haya hecho teatro, un joven que haga teatro en el colegio será siempre diferente al que nunca estuvo sobre un escenario; porque tendrá más desenvoltura, se enfrentará a situaciones con mayor seguridad, completando mejor su educación. Asimismo el actor debe ser ante todo profesional o alcanzar el profesionalismo en la práctica, debe acudir a una escuela donde se enseñe drama, donde aprenderá la técnica que le permitirá ser actor de verdad.

Debemos señalar también que la radio como el circo son elementos importantes para llevar el Teatro Popular a grandes masas. El circo fue embrión del teatro en sus primeras épocas en América; se dividía el espectáculo en tres partes: equilibristas, payasos, tragaespaldas, etc., luego se presentaba una obra de teatro completa, para seguir luego con más contorsionistas, osos y animales amaestrados. Es decir, el teatro entró a través del circo a un nivel popular más intenso.

La radio por su parte ha contribuido con el radioteatro, o sea el teatro actuado radiofónicamente, auditivamente, para que el

oyente “vea”, imagine, a través del oído lo que en un esenario se representaría; en el micrófono hay que crear un mundo de sonidos, y ese, por su amplio espectro de auditorio, es una forma de Teatro Popular.

El Teatro en si es un tema apasionante que tiene múltiples facetas para su estudio, análisis y práctica; nosotros hemos tratado de exponer solo uno de sus ángulos. Deseamos fervientemente que

en Otavalo, como en todas las ciudades del país, se multipliquen los grupos de aficionados o profesionales que lleven a vastos conglomerados humanos una constante producción de obras que en calles, plazas, sindicatos, colegios y escuelas, demuestren que el Teatro sigue siendo eterno, y que nada como él para representar, enjuiciar y censurar el tiempo y los problemas humanos que hoy nos pertenecen y a los que tenemos la ineludible obligación de solucionar.