

EL FOLKLORE COMO TECNICA EDUCATIVA*

Dra. E. Mildred Merino de Zela
Escuela Nacional de Arte Folklórico, INC
PERU

Aunque quizá la progresiva Reforma Educativa en mi Patria irá tornando obsoletos algunos procedimientos aquí expuestos, considero que el ejemplo de la selección, los fundamentos del empleo del folklore en la Educación y la aplicación de las diversas unidades folklóricas a las varias materias educativas son válidos no sólo para la Escuela en general sino susceptibles de una reorientación aplicable a la nueva Escuela Peruana.(1)

I. QUE ES EL FOLKLORE

Inicialmente definiremos el folklore como aquella parte artístico-tradicional de la cultura que expresa los sentimientos, ideas y comportamiento del Hombre; es decir, su cultura espiritual, por medio de la literatura oral, música y danzas.

El folklore es patrimonio, fundamentalmente, de las clases campesinas (folk) y más populares de las clases urbanas; es, pues, básicamente a ellas que nos referiremos, aunque estos principios pueden generalizarse a todos los grupos de cultura tradicional.

En el presente trabajo nos detendremos especialmente en algunos de los diversos géneros de la literatura oral **narrativa** que, como recordaremos, consta de cuentos, mitos, leyendas, fábulas, casos y anécdotas, y **versificada**: refranes, dichos, adivinanzas, trabalenguas, poesía, brindis, apodos, "insultos", fórmulas verbales: de pleito, amiste, saludo, despedida, de juegos, etc. y oraciones; y de música solamente nos referiremos a las canciones, o sea a su texto literario (2).

* Agradezco a la Sra. Dra. Martha Hildebrandt, Directora del Instituto Nacional de Cultura, la autorización que me ha concedido para concurrir a este Congreso.

(1) Esta exposición es un resumen de nuestra cátedra en los cursos vacacionales de Perfeccionamiento Magisterial, especialidad de "Folklore y Educación" que desde 1968 venimos impartiendo en el Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, a cuyo alumnado agradecemos su aporte a la discusión del mismo.

(2) Un ejemplo de la aplicación de las danzas puede derivarse de nuestro "Significado histórico del folklore coreográfico peruano", Lima, PUC Instituto Riva Agüero.

A fin de hacer más comprensible y breve nuestra disertación, le daremos una forma esquemática, susceptible de ampliarse en otra oportunidad.

II. EL FOLKLORE EN LA EDUCACION.

El paso inicial del maestro es capacitarse teóricamente en los fundamentos de la ciencia del Folklore; luego recopilar, clasificar, analizar y aplicar a la Educación el material recogido. En este camino largo pero hermoso, le ofrecemos nuestra ayuda.

El folklore puede emplearse en la Escuela, especialmente en la Educación Primaria o primeros grados de la Educación Básica, (3) con triple finalidad: a) Formativa, b) Informativa, c) de relación con la Comunidad; o dicho de otra manera, en función de: 1) el maestro, 2) el alumno, 3) la Comunidad.

1) El folklore en función del maestro: El Profesor debe conocer la vida espiritual de la comunidad en que se enclava la escuela, tanto como su realidad física y material; así adecuará su enseñanza hacia esas realidades y normará su actitud magisterial y humana hacia el pueblo. El folklore, al permitirle conocer la intimidad de éste, le facilitará su comprensión de los padres de familia y, por supuesto, de su alumnado; compartirá su vida.

Al conocer y comprender sus narraciones, música y danzas, deberá analizar su contenido y significado y llegará a captar sus Valores, relievarlos y emplearlos en su labor educativa.

El maestro debe conocer la cultura tradicional del pueblo, como base fundamental para adentrarle la cultura universal de que es portador oficial.

Ya el maestro acepta como principio educativo la enseñanza

(3) Ya nos hemos referido al folklore como procedimiento educativo de la primera edad del niño, en el Cap. VI "Función del folklore en la educación infantil" de nuestro "El Tipo "Cuentos de Fórmulas. Folklore del Perú", Lima, PUC Instituto Riva-Agüero, 1972, pp. 79-85.

a partir de la lengua materna (educación bilingüe); desde anteriormente preconizaba el fundamento en el ambiente físico local y regional ¿cuándo llegará a completar la necesaria trilogía con la aceptación de la cultura tradicional como base sobre la cual deban afirmarse los subsiguientes conocimientos y acciones educativas?

2) El folklore en función del alumno: Generalmente el niño encuentra en la escuela un mundo completamente diferente de su medio ambiente y esto le produce un desajuste con su hogar y con la comunidad. Se siente un ser disminuido, ignorante, proveniente de un medio ignorante —así se le manifiesta—, que diariamente ingresa a otro mundo, la Escuela, donde todo es superior, bueno y sabio - se le dice.

Pero mediante el folklore que el alumno conoce, se le puede hacer sentir que él también tiene una sabiduría que podrá llevarla a la Escuela. La base cultural del alumno es su conocimiento del medio ambiente espiritual, físico y material de su pueblo; podemos hacerle comprender que sus conocimientos serán aprovechados en cuanto valiosos y que de él depende mostrar el valor que tienen, si reflexiona sobre ellos para su adecuada exposición y aprovechamiento.

A su vez el maestro tomará los materiales folklóricos de que es portador el niño, para la formación e información del escolar.

3) El folklore en función de la Comunidad: Muchas veces, por diferentes motivos, la Escuela significa una institución antagónica a la comunidad. El folklore es uno de los mejores medios para unirlos. El poblador se sentirá vinculado a la escuela si escucha en sus patios o aulas las canciones de su pueblo; si ve en sus aulas y colecciones los bienes y productos de su comunidad; o recibe una apreciación o consejo acerca de ellos; si constata que en las fiestas escolares también son apreciados los instrumentos musicales, el arte local, si él es llamado para enseñar una danza o una técnica artesanal o simplemente para que muestre a la comunidad escolar el producto de su labor —y seguimos hablando del folklore y el arte popular— sea una técnica, un vestido típico, un objeto

artesanal. El padre de familia comprobará que mediante su colaboración la escuela podrá participar en las costumbres y fiestas tradicionales de la comunidad (limpiacquia, cosecha, trilla, marcación del ganado, chaco, techa-casa, fiesta patronal, etc.; a ellas llegará la escuela pero con una nueva actitud para extraer sus enseñanzas desbrojando lo negativo que hallare luego de imparcial reflexión crítica, examen y discusión realizada en conjunto por maestros y alumnos.

Hemos dicho que el folklore puede emplearse con triple orientación, función o finalidad. Veámoslo de otro punto:

a) **Formativa:** se refiere a la educación del alumno.(4) La escuela no solamente va a formar el intelecto del niño, sino su carácter, su personalidad; requiere, por tanto, una base espiritual de la cual parta para desarrollar sus potencialidades, iniciativas e intereses. Esa base es, indiscutiblemente, los valores grupales, los principios de su comunidad.

Luis E. Valcárcel, el patriarca de la Antropología peruana, señalaba ya que los diferentes "órdenes de actividad cultural" tienen valores que les son propios. Es a ellos que el maestro se referirá: los conceptos y aspiraciones que tiene la comunidad referentes al bienestar, justicia, orden, bien, honor y prestigio, divinidad, verdad, perfección, belleza, solidaridad, cosmovisión. No serán principios explícitos que se le mostrarán; será tarea del maestro descubrirlos; y una vía segura será el extraerlos del folklore de la zona. No olvidemos que estamos hablando de la cultura tradicional, la cultura muchas veces encubierta. Pero hay valores como la libertad, el bien social, la igualdad, la fraternidad, en que debemos igualmente formar al niño.

No sólo los valores formales se encuentran subyacentes en el

comportamiento que tienen que ver con la coexistencia grupal surgirán del análisis de los textos y de la realización del hecho folklórico.

Del examen de los materiales brotarán los ideales de acción, los ejemplos del heroísmo —no los del gangster, de la violencia o del triunfo fácil— y de solidaridad, bondad, de la justicia en defensa de los pobres y desamparados; los antiguos valores religiosos: del deber, del servicio, piedad, amor, sacrificio; el criterio estético del grupo - lo que no impide que hagamos conocer y apreciar al educando también los valores del arte clásico y moderno.

Como la aplicación del folklore demanda el conocimiento previo de las unidades folklóricas y sus análisis subsiguiente, requiere el concurso activo del niño como informante y recopilador, hará de él el sujeto activo, no pasivo, que la educación requiere; “participará” en el proceso educativo, en la amplia acepción de la palabra.

b) **Informativa:** se refiere a la **instrucción** del alumno. El folklore es un valioso auxiliar para la enseñanza y el aprendizaje, facilita tanto la labor del maestro como el esfuerzo del educando. Aquí se cumple admirablemente el “enseñar deleitando” a que también se refiere la distinguida etno-musicóloga venezolano-argentina Isabel Aretz.

El folklore coadyuva al aprendizaje. Además de servir de “Centro de interés” - como lo señalaran previamente Ismael Moya(5), Isabel Aretz(6) y Clara Passafari(7) - y en el Método de “proyectos”(8), podemos usarlo cual diversas técnicas educativas,

(5) Didáctica del folklore, Argentina, Ed. Schapire, 1a. edic. 1948.

(6) Manual de folklore venezolano, Caracas, 3 Bibliotecas Popular EL DORADO, 1a. edic. 1956.

(7) Folklore y Educación, Buenos Aires, Estrada, 1a. edic. 1969.

(8) Documento 3 del V Simposio Nacional de Tradición y Folklore Argentinos, Cosquín 1967. (Transcrito por C. Passafari, op. cit. p. 44-45).

para ejemplificar, motivar, amenizar observar, analizar, afianzar conocimientos, caracterizar y como ayuda mnemotécnica a puntos específicos de las diversas asignaturas del programa de la Educación Básica y Primaria.

Citaremos posteriormente algunos ejemplos que faciliten la comprensión de cada una de ellas.

c) **De relación con la Comunidad:** Los elementos folklóricos a utilizarse pueden pertenecer al folklore local, regional, nacional y mundial; mediante ello, además de la misión integradora del niño en la comunidad local y nacional, lo orientaremos hacia los sentimientos de la fraternidad humana, por encima de los límites políticos de los pueblos. Entenderemos que esa delimitación por países se hace como medio de organización, no de separación de los hombres. Y “la responsabilidad de impartir una enseñanza de carácter nacional”(9) no está reñida con ese procedimiento.

Sabemos que el folklore proporciona la “oportunidad de fortalecer los vínculos sociales con alegría y regocijo”(10); así fortalecerá los círculos comunitarios en que se desarrolla el niño, a partir de su pequeño hogar-escuela, pueblo, región, nación, universo.

Verdad que se habla en los tiempos actuales de la “alineación” del folklore, aduciendo que la mayor parte de las manifestaciones artístico-folklóricas son motivadas por la postración social; este tema será motivo de discusión con los alumnos de los grados superiores, pero entendamos que, en realidad, todos los productos culturales son consecuencia de las condiciones socio-económicas y culturales predominantes e, inclusive, determinadas por el medio físico o habitat, desde los comienzos del género humano.

(9) Aretz op. cit. p. 216.

(10) Informe Jorge y Margarita Osterling, 1971.

A medida que los niños sean mayores, conjuntamente con el maestro irán analizando los materiales folklóricos para descubrir cómo es nuestro pueblo; lo que sabe, cree y piensa; lo que siente y anhela, teme y espera; sus tensiones y problemas, sus proyectos y esperanzas; obtendrá otro conocimiento de aquello que aprendió espontáneamente durante su infancia. Lo que alegra las horas de descanso del pueblo, lo que educó inconscientemente al niño será seleccionado de acuerdo a los intereses educativos y nos llevará a la comprensión y respeto de la Comunidad; será un nexo, un vínculo entre la escuela y la comunidad.

En el folklore debemos ver, asimismo, cómo la fortaleza cultural del pueblo ha resistido, opuesto y denunciado esas opresiones de la “dominación” y el “colonialismo”, la explotación a que se le tenía sometido espiritual y materialmente; basta “saber ver” los temas folklóricos sean textos orales o coreográficos. Las canciones de la trilla de Angasmayo publicadas por José María Arguedas(11) en 1953, pueden ser consideradas en este tiempo la más auténtica canción de “protesta”. El clamor por el reconocimiento de “los derechos humanos” está latente en los textos folklóricos; un análisis de “El sueño del pongo”(12) sirve admirablemente a esos fines.

Educar es ir mejorando el ser y a través del hombre a la sociedad, pero no el cambiarlo totalmente, eso sería robar, raptar, suplantar al hombre; educar es transformar en colaboración, desarrollando sus potencialidades, no hacerlo a la manera de los conquistadores destruyéndolo todo para imponer lo suyo; comunicaremos la ciencia moderna partiendo del saber tradicional del pueblo.

Nunca será demasiado insistir con el profesor que evite ridiculizar y mofarse del espíritu nativo, de sus creencias y

(11) Folklore del valle del Mantaro. Cuentos mágico-realistas y canciones de fiestas tradicionales. Folklore Americano, Lima 1953, No. 1, pp. 101-293.

(12) José María Argüedos, Lima, Ed. Salqantay, 1965, 19 p.

costumbres, de los valores y normas culturales del grupo - un examen detenido de las nuestras “urbanas”, “civilizadas”, encontraría también motivo suficiente para ello, como lo son algunas de los pueblos más desarrollados”-. No se trata de que el educando dude y se avergüence de su cultura tradicional, sino de basarse en ella para lograr una “comunicación” íntima, profunda con el educando y su comunidad familiar y local, que permita avanzar hacia los más codiciados logros educativos.

III. EL FOLKLORE COMO TECNICA EDUCATIVA.

Hemos dicho que es posible aplicar el material folklórico como diversas técnicas educativas; veámoslo:

1. **Ejemplificar:** Si vamos a ocuparnos de los sentidos podemos comenzar con el conocido refrán “Ver, oír y callar, quien del mundo quiere gozar”(13), el cual menciona ya tres de los sentidos.

Quisiéramos aclarar que, a pesar que citamos constantemente al niño, se nos debe entender más bien que nos referimos al escolar en general, aunque es necesario escoger los textos apropiados para los jóvenes y adultos, pues consideramos que el folklore es también aplicable a la educación de adultos. Pongamos un ejemplo, para tratar igualmente de los sentidos:

“Cinco sentidos tenemos
y los cinco precisamos,
pero los cinco perdemos
cuando nos enamoramos”.(14)

2. **Motivar:** “¿De qué color fue el caballo blanco de San Martín?” Advinanza burla” refiriéndose al cruce de los Andes del “Protector del Perú”.

(13) La “prudencia” en él implícita nos muestra que no van separadas la información y la formación, la instrucción y la educación.

(14) Canción de Ayacucho; texto proporcionado por el distinguido charanguista Prof. Jaime Guardia.

3. **Amenizar:** Al hablar de la aviación o de los adelantos espaciales, comparar con el desconocimiento de siglos ha, que se desprende del antiguo versesito o copla:

“Para subir al ciclo
se necesita
una escalera grande
y otra chiquita”.

4. **Análisis:** La cordillera de los Andes es una masa abrupta de altas cumbres y sus estribaciones. Una versión de la leyenda de la “Achiqué” cuenta cómo al caer la bruja de las alturas a que se había elevado, se estrella en el suelo y sus huesos dan lugar a la cordillera. Analizar el por qué de la comparación implícita (irregularidad de los huesos, largo, altura y forma de los picos y montañas a semejanza de los huesos).

5. **Afianzamiento:** Para curar el resfriado decimos al alumno la necesidad de abrigarse, mantener una temperatura conveniente o guardar cama. Recordarles la “receta” implícita en el antiguo canto infantil, que asimismo indica que el dolor es un grado mayor del resfrío, un síntoma de la gripe:

“Tengo una muñeca vestida de azul
con zapatos blancos, vestida de tul;
la saqué a la calle, se me constipó
la metí a la cama con mucho dolor...”

6. **Caracterización:** Las adivinanzas son magníficas ayudas; por ejemplo:

“Tablita sobre tablita
hay un negrito en camisita”.

Nos permitirá diferenciar las varias partes de los frutos, en este caso el pacay, con su “tablita”-vaina: epicarpio; “negrito”-pepa: semilla y “camisita”-comida: mesocarpio.

7) **Ayuda mnemotécnica:** Un ejemplo de las matemáticas tradicionales para los escolares del primer grado, en el aprendizaje de la suma es la conocida randa infantil:

“Dos y dos son cuatro	$2 + 2 = 4$
cuatro y dos son seis	$4 + 2 = 6$
seis y dos son ocho	$6 + 2 = 8$
y ocho dieciséis”.	$(8) + 8 = 16.$

Como vemos, solamente tendremos que “racionalizarla” con ellos. Y continúa:

“Brinca la **tablita**
yo ya la brinqué,
bríncala tú ahora
que ya me cansé”.

Decirles que usualmente se llama “Tablas” a estos resúmenes que facilitan la memorización y consulta de las cuatro operaciones.

Para “Lenguaje”, nos ayudará a diferenciar ambos sentidos de la misma palabra “tablita” de los ejs. 6 y 7.

IV. APLICACION FOLKLORICA EN LAS ASIGNATURAS ESCOLARES.

Vamos a tratar de demostrar que si analizamos el material que hemos recopilado, es factible hallar y seleccionar variados ejemplos para diferentes puntos de las asignaturas del programa escolar.

1) **Botánica:** Diversas leyendas explican por qué tienen las plantas determinadas características; cómo y por qué se les dió ese nombre; las muchas creencias que existen sobre ellas (lo que nos dará la oportunidad de confrontarlas con los conocimientos científicos y según ellos ratificarlas o rechazarlas). Los nombres

de flores y árboles son citados con frecuencia en las canciones; recordemos la danza-canción “Phallchay”, flor de color cardenalicio, del Cuzco, que se ha divulgado ampliamente en Lima mediante los “Conjuntos Folklóricos” que nos visitan y aquellos “residentes” en la Capital. --Formó asimismo parte del programa de danzas enseñadas en la antigua Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas, hoy Escuela Nacional de Arte Folklórico, dependiente del Instituto Nacional de Cultura que dirige la prestigiosa lingüista peruana Dra. Martha Hildebrandt.---

“No hay que pedirle peras al olmo” o “Bueno es culantro pero no tanto” y refranes similares nos permiten hablar de los productos generalizados en el país y de su empleo.

Las adivinanzas:

“Torón que anda
jil que camina,
burro scrá
quien no lo adivina”,
nos introduce o a la yerba medicinal o a hablar sobre los asnos y su alimentación.

“Capita sobre capita,
capita de rico paño,
que no lo adivinarás
ni en un día ni en un año”

nos describe la raíz comestible, cebolla.

En Lima seguramente que la flor del Amancay permitirá extenderse sobre las diversas partes constitutivas de una flor, pues los alumnos sentirán curiosidad acerca de la que oyen nombrar a través de la conocida “Pampa de Amancaes” o de la tradicional celebración --ya suprimida lamentablemente-- conocida como la Fiesta de Amancaes, que se perennizó en la literatura costumbrista y en la acuarela de Pancho Fierro, nuestro colonial pintor mulato.

Existen numerosas danzas peruanas que miman las diversas fases del trabajo agrícola, como “La jija” para la cosecha del maíz; bailes como el “Chancachuño”.

Es regla conocida que la enseñanza debe partir de la flora local; tenemos en el Perú, en el Departamento de Huancavelica, un magnífico juego, de los trece recogidos por el joven Félix Bautista Urruchi, en tesis presentada en la ya citada Escuela Nacional de Arte Folklórico, que me honro en dirigir(15). Se llama “Waylin-waylin Kikiriki” (waylin: balanceo) y representa mediante los niños, a las plantas y leñadores que extraen a las plantas desde la raíz, mientras el canto del gallo marcará cada hora. Mediante el diálogo que se entabla entre el niño-árbol y el leñador que pretende arrancarlo, se expresan las características que aquellos tienen, es decir, se despliega el conocimiento que tiene el campesino de su flora.

Hablar de la “aplicación” del folklore significa también que sobre un texto puede hacerse las variaciones que la iniciativa e imaginación de escolares y profesores permita. Así este juego nos da la oportunidad de hacerlo extensivo a animales, vegetales, flores, minerales, etc. o sea a todo aquello que podamos caracterizar enumerándolas, definiéndolas.

Nuevamente el precepto de “Enseñar deleitando”.

El uso de los materiales folklóricos puede continuar de este modo en las diversas asignaturas escolares, formación artística infantil y recreación escolar, pero por limitaciones de espacio lo dejaremos para otra ocasión.

La necesaria brevedad de este escrito nos impide referirnos a otros valiosos trabajos cuya bibliografía no es bueno omitir, por lo cual los cito a continuación:

(15) “Los juegos folklóricos huancavelicanos de Acobamba y la Educación, Lima 1973, 97 p. ilus. Tesis para optar el título de Profesor de Folklore, especialidad Canciones y Danzas. He solicitado al INC su publicación.

ALMEYDA, Renato. Manual de coleta folklórica. Río de Janeiro. Campanha de defesa do folclore brasileiro, 1965, 217 p. (Ver: Introducao "II. Uma palavra aos professores primários").

ARGUEDAS, José María. "El Congreso Internacional de Folklore de San Pablo". Folklore Americano, Lima 1954, No.2, pp. 5-9. (Ver: "El folklore y la educación básica; con referencias a su aplicación en el Perú")

"El cuento folklórico como fuente para el estudio de la cultura"
En El folklore como ciencia. Lima, Ministerio de Educación Pública, Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas, 1965, pp. 14-18 mim.

CARVALHO NETO, Paulo de, Folklore y Educación. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1961, 315 p.

CORTAZAR, Augusto Raúl. Folklore y Literatura. Buenos Aires, EUDEBA, 1964, 125 p. (Especialmente recomendable para los profesores de la especialidad).

MERINO DE ZELA, E. Mildred. "Fundamentos del profesorado de canciones y bailes peruanos". En El Folklore como ciencia. Lima, Ministerio de Educación Pública, Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas, 1965, mim. pp. 31-33. Publicado también con ligera revisión, como "The National School of Peruvian Music and Folkdancing" en: ETHNOMUSICOLOGY, Middletown, Conn. USA, Jan. 1967, vol. XI, No. 1, pp; 113-115.

TORNER, Eduardo M. El folklore en la escuela. Buenos Aires, Losada, 1965, 176 p.

VALCARCEL, Luis E. "Palabras del Ministro de Educación Dr...." En: "10 charlas sobre Folklore". Lima, Ministerio de Educación Pública, 1946, pp. 49-50 mim. (Trata de la importancia especial del conocimiento por los maestros, del folklore nacional).

En nuestra "Bibliografía del folklore peruano" (Arguedas, J. M., Merino de Zela, E. M., Angeles Caballero, C.; México, Comité Interamericano de Folklore, 1960, 186 p.) el Cap. 13 "Folklore y Educación" contiene asimismo, una detallada relación de trabajos peruanos sobre el tema.

BREVE RESEÑA DEL FOLKLORE EN COSTA RICA

por Emilia Prieto

Señora Presidenta del Primer Congreso del Folklore Panamá, América y Europa, señoras y señores:

Mucho me complace dirigir un saludo atento y expresivo a todos los aquí presentes, a los compañeros panameños y delegados de otros países, que han venido a tomar parte en este gran evento de la cultura y, al mismo tiempo, agradezco muy sinceramente la invitación para asistir a tan significativo e importante Congreso.

Ante la gran riqueza folklórica de lo expuesto en las intervenciones de los que me han precedido en la palabra y nos han informado de las realizaciones alcanzadas en sus respectivas naciones, comprendo que lo que yo pueda decir con relación a Costa Rica es poco y lo que nos falta por hacer en el vasto campo de las manifestaciones populares auténticas nuestras, es mucho y muy considerable.

Al final de estas palabras me permitiré agregar —por creerlo oportuno y necesario— algunas recomendaciones u observaciones, con el propósito de contribuir modestamente y según mi experiencia, a una mejor forma de planeamiento y orientación en el trabajo investigativo ya que, siendo como es —complejo y relativamente moderno el estudio de la materia que nos ocupa,— en detrimento de ella se confunde muy a menudo, lo que es un valor legítimo popular, con lo que es ajeno, espurio o vulgar.

Dentro de las limitaciones de tiempo con que contamos, mi intervención será una breve y somera reseña, en lo que nos atañe al asunto, desde fines del pasado siglo a lo que llevamos del presente.

En Costa Rica, hasta el año de 1933 en que aparece cierto interés por la insólita expresión pictórica de las decoraciones de carretas y, hasta 1969 en que se intenta un análisis comparativo musical sobre las canciones campesinas de la Meseta, los trabajos de recopilación, observación y estudio sobre las modalidades de orden popular que se presentan hacia los fines del siglo pasado, se limitan a lo arqueológico, lo lingüístico y costumbrista. Para un costarricense que trate estos temas, es de justicia y probidad referirse a los iniciadores: Jiménez (Manuel de Jesús) Fidel Tristán, Alfaro, Thiel, González Zeledón, Echeverría, García Monge, Gagini, Carmen Lyra y posteriormente entre otros notables y recientes, Domitilo Abarca y Agüero. En cuanto a estudios arqueológicos Tristán y Alfaro y, a dialectos aborígenes, costarriqueñismos y expresión oral regionalista, los demás.

Repertorio Americano publicó en agosto de 1933, un comentario mío sobre policromías campesinas de las carretas, sin que sepa yo, a esta fecha en que estamos, de nada escrito antes sobre el particular. Y, en 1935, el Ministerio de Educación, a cargo del Lic. Teodoro Picado, se empeñó en impulsar oficialmente la difusión de ésta, tan olvidada como notable muestra del Arte Popular.

De entonces acá se produce una cuartiosa y permanente divulgación de las decoraciones de carretas con un marcado énfasis en las reproducciones industrializadas de carácter comercial y turístico o de souvenir únicamente.

En tal afán, se festina lo clásico y auténtico de los originales, muchos de los cuales, coleccionados ese año 35 en el Museo Nacional, desaparecieron totalmente de la exhibición. Y vienen luego a suplantarlos recursos falsos e ilegítimos de sombra, mediotono claroscuro y matiz antojadizos, donde inicialmente hubo colores planos de sorprendentes e intensa pureza,

delimitaciones contrastes anchas, vigorosas e inconfundibles y siempre, un magistral dominio del señorío enigmático y solemne del color negro que surge cuando se saben superar los arduos problemas pictóricos de su tratamiento.

Mientras todo esto ocurre, el por qué y el origen de la manifestación no han sido aún dilucidados. Los organismos culturales no emprenden el estudio cuidadoso de los caracteres iniciales que presentan los diferentes centros creativos en cuanto a la concepción e interpretaciones estilizadas que nunca repitieron los autores, de sus propias tendencias particulares y las de composición, color y procedimiento, con miras a no adular la pureza y originalidad de su sentido. Menos aún, procesar esa sensibilidad popular hacia un status cualitativo inusitado y propio que alcance valor, categoría o fuerza de signo invariable. Por el contrario, entre las élites y lógicas académicas el caso suele tomarse como algo banal y sin importancia, contribuyendo así a que se desvirtúe lo auténtico y degenerare en trivial mercancia lo que surgió de un noble y puro espíritu vernáculo-popular.

Durante la colonia y los primeros años de nuestra independencia, la provincia de Costa Rica llamada hoy Guanacaste, constituyó políticamente el Partido de Nicoya. Al producirse la independencia, debió tener cierta relativa autonomía ya que, en su etapa colonial intervenían únicamente y muy raras veces, las autoridades de León. Pudo así unirse a Nicaragua, o proclamarse república centroamericana independiente pero, después de unos años de pensarlo y considerarlo, los nicoyanos resolvieron anexarse a Costa Rica.

Quiero ser la primera en creer que, para nosotros, esto fue un regalo del cielo.

Pero lo que es curioso, de algunos años acá, como un caso extraño de aculturación, en el folklore costarricense desaparecen prácticamente las tonadas campesinas. Los labriegos callaron. Ya no se escucha aquel acento musical, singular e ingenuo de la voz. No volvieron a entonar con su guitarra la dulzona elegía tradicional y al parecer, esos cantares de añoranza tan nuestros, se sumie-

ron en lamentable olvido. Hoy, a través de la radio y la televisión, se difunden y propalan como predominantemente ticos los aires guanacastecos, lo cual no es históricamente cierto. Tales armonías son como las panameñas, muy vivaces alegres, hermosas y sonoras. Las acompañan con marimbas y acordeones y a ellas recurrimos, nosotros para levantar el entusiasmo y la euforia en las fiestas patrias, en turnos y celebraciones cívicas.

Ante lo paradójico del caso cabe preguntarse: ¿Qué es lo que nos pasa? ¿Por qué tenemos nosotros tan menguado concepto de nuestro soberano derecho a sentir y a expresar nuestra natural y mustia manera de ser en la forma que espontáneamente se nos antoje hacerlo?

Si repasamos los hechos apuntados y un afán de explicaciones nos pone a reflexionar sobre la indiferencia que rodeo el arte decorativo en mucha parte de los siglos XIX y XX, si ya en un centro de cultura desaparecieron cien diseños de hermosos y espléndidos colores, si, al parecer, una necia timidez acalla nuestro canto al irrumpir la gracia festiva y jubilosa del punto guanacasteco, llegamos a la conclusión de que en estos ámbitos de lo popular aquí considerados, no aparece quien haya demostrado tener sentido pleno y cabal de nuestros propios valores como tales.

En un estudio escrito por mí en 1969 bajo el título de, *Tonadas Campesinas en los Llanos Centrales de Costa Rica* y publicado en el No. 11, Volumen 2 y 1970 de la *Revista de Artes y Letras*, al tratar con más amplitud estos asuntos se lee lo siguiente: “Algo muy de lamentar eso de que estas cosas hayan estado tanto tiempo sumidas en la indiferencia y el desconocimiento. Porque no es posible admitirlo. Nosotros teníamos que cantar algo... No éramos afónicos antes de la Anexión del Partido de Nicoya, e “indio que canta es que quiere huir”. La imposición diaria de un trabajo pesado, rutinario y monótono cansa, deprime y produce aburrimiento. Entonces, en un espontáneo despreciamiento del espíritu, surgen liberadores e incontenibles el silbo, el canto, el suspiro o el grito.

Corrientemente a estas cosas no se les da mayor importancia. Por el contrario, se gastan sumas considerables en imponernos música foránea, sin que se nos permita conocer ni cultivar la propia. La nuestra, la que nos corresponde cultivar siguiendo el gran principio martiano que dice:

“NUESTRO VINO, DE PLATANO Y SI SALE AGRIO ES NUESTRO VINO.”

Debo hacer una salvedad desde esta autorizada tribuna, refiriéndome al programa que el Lic. José Francisco Aguilar Bulgarelli mantiene en Televisora Canal 11, bajo el nombre de “Cantares Campesinos”. Gentes del campo cantan auténticas creaciones que esa empresa privada colecciona con derechos exclusivos, frecuentemente se hacen también encuestas que despiertan gran entusiasmo o interés entre los oyentes. Según me informaron, aunque dicho programa está patrocinando por el Ministerio de Cultura, y Artes y Letras, tal actividad cultural deja pérdidas pero se mantiene --ya que por algo se ha de empezar-- si tal presentación logra superarse, saliéndose de ese marco limitado y actual de un programa.

Hay otros aspectos de gran interés folklórico. Cuentos, mitos, adivinanzas, refraneros, copleros, chistes, dichos, revesinas, etc., así como las artesanías, manualidades, instrumentos o recursos técnicos elementales, etc. a lo que no se le da la permanente atención que todo esto merece y que constituye una rica fuente reveladora en el conocimiento de nuestras patrias. Porque si estas cuestiones se estudian y coordinan, de la íntima correlación de elementos que se establezca en el conjunto, surge total nuestra fisonomía propia, hasta hace unos años íntegra, pero desfigurada ahora con la erosión de sus valores originales, bajo el embate de las impositivas exigencias de consumo que son factores foráneos y alienantes.

Costa Rica mantiene en su desventajosa realidad de subdesarrollo y pequeñez, un orden institucional histórico, dentro del que prevalece casi sin interrupciones el sistema

democrático constitucional y con ello, un consenso pacífico que la singulariza entre otras nacionalidades. Tales características son un efecto político que nos distingue y se adentra en lo tradicional hasta llegar a la causa que lo produce. Esa causa no es otra que las costumbres sencillas, laboriosas, austeras, legalistas y ordenadas que conformaron la república y que, observadas con sigilo por los habitantes, aún perduran a pesar de ser tan contradictorios y azarosos los nuevos tiempos. Al hacer tales observaciones, no nos cabe duda de que ese apego del pueblo a un ordenamiento de derecho marcado por los próceres, ha de tener expresiones muy propias y formas muy particulares de manifestarse. Y es en la razón histórica de ser, cuyo más fehaciente documento se halla en las tradiciones populares, donde hemos de encontrar la seguridad y la conciencia reivindicadora, ante las fuerzas que amenazan la integridad de las naciones y el derecho de éstas a su autodeterminación e independencia.

Con tales propósitos cabría recomendar que, para que la imagen popular auténtica no se halle expuesta al arbitrio de modas e influencias que la alteren, la falsifiquen o la nieguen, —se centralice lo folklórico, mediante una adecuada legislación,— creando un organismo autónomo, servido por profesionales de la más probada y reconocida competencia. Y que tal organismo se apersona con interés y autoridad donde quiera que haya centros particulares o aislados de artes populares, para proteger y orientar en un sentido unificado y creativo permanente, los recursos humanos y sociales que los integran.

También los gobiernos, en sus programas de Educación, formularán disposiciones para que la Escuela, Colegios y Universidades no se mantengan ajenos a la expresión popular en todas sus manifestaciones, ya que es ésta el exponente de más significación en las auténticas culturas nacionales.

Tradicionalmente en Costa Rica hay cierta predilección por el rojo, el bermellón de las carretas y el cobalto en sus diferentes tonos con que pintan los zócalos, las puertas y ventanas. Y esa nota cromática también puso color a la versificación, si

escuchamos las bombas con que el campesino tico nos va a decir la improvisación espontánea de su galantería cual un designio fraternal de mutua y solidaria comprensión en este Primer Congreso Internacional del Folklore que es señero y relevante convivio de los pueblos:

Las pastoras caprichosas
te tiñeron los cachetes
y yo por vos me peleo
con pistola o con machete

En el azul de tus ojos
florecen santalucías,
cuando me mirás, de cielo
se me llena el alma mía.

EL FOLKLORE EN LA LITERATURA PANAMEÑA.(1)

Por Ernesto J. Castellero R.

El Diccionario Enciclopédico Abreviado de Espasa Calpe define el **Folklore** como una ciencia que estudia las manifestaciones colectivas producidas entre el pueblo en la esfera de las artes, costumbres, ciencia, etc. El **Folklore**, dice es el conjunto de tradiciones, creencias y costumbres de las clases populares; y el Diccionario de La Real Academia Española dice que el **Folklore** es el conjunto de tradiciones, creencias y costumbres de las clases populares. Es la ciencia que estudia estas materias.

El cultivo de la ciencia del **Folklore** en Panamá es relativamente nuevo. Es cierto que bajo el patrocinio de la Universidad Interamericana —hoy Universidad de Panamá— hubo un intento de estudio de esta ciencia en 1941 por el profesor Myron Schaeffer, quien dirigió un curso de investigación folklórica por los pueblos del Interior. Por ese entonces la Universidad publicó una revista titulada “**Boletín de Investigaciones Folklóricas**”, del que se imprimieron sólo dos números. El curso no llegó a prosperar.

Prácticamente puede decirse que el folklorismo panameño surgió para hacerse parte de la cultura nacional y adquirir un desarrollo fundamental como elemento de una actividad popular sistematizada, cuando ese folklorista patriota y perseverante que por desventura suya y de Panamá nos ha abandonado para siempre y que todos recordamos con cariño, el profesor Manuel Fernando Zárate, en asocio de su esposa la profesora Dora Pérez de Zárate, se consagraron en cuerpo y alma a investigar y coleccionar las informaciones artísticas **populares del país, para** de jarnos obras maestras que la literatura nacional ha conservado para deleite de los que nos dedicamos al cultivo de esta ciencia.

No es temerario afirmar que los esposos Zárate fueron los

(1) Trabajo presentado en el Congreso de Folklore celebrado en Guararé en septiembre de 1973.

verdaderos fomentadores de estos estudios, los cuales, en relación con el baile y el canto, otros entusiastas cultivadores del arte han llevado a la divulgación no sólo en el país, sino, con gran esplendor y éxito, en el extranjero. Los bailes tradicionales de Panamá se han ejecutado en los más exclusivos escenarios de América con el entusiasta aplauso de multitudes de espectadores.

La Festividad de la Mejorana iniciada en 1939 en Guararé, fue la iniciativa y el esfuerzo de Manuel Fernando Zárate como la primera demostración nacional colectiva del folklore panameño en base de una colaboración de varios pueblos de Azuero. Esa festividad es ahora una institución oficializada que se sucede cada año en el mes de septiembre y siempre es motivo de aplauso por la numerosa concurrencia de espectadores que nunca deja de asistir a ella. Este año cumple sus felices **BODAS DE PLATA**.

A este espectáculo de delicado tinte vernacular y de buen gusto artístico, ha seguido la celebración en Ocú, desde 1967, en el mes de agosto, de la "**Fiesta del Manito**" con bailes, cantos y otras representaciones que la tradición ha dejado entre ese pueblo tan conservador de las ancestrales costumbres. Más tarde la ciudad de Las Tablas instituyó en julio el "**Día de la Pollera**" en que sus bellas mujeres exhiben con orgullo y arte el traje típico nacional, tan llamativo en su estructura como son atractivas las damas que lo visten. La pollera panameña, sobre todo la tablerna, ha inspirado a los poetas de América las más entusiastas manifestaciones de admiración. Antón, a imitación de Guararé, Ocú y Las Tablas, no escatima esfuerzo por hacer arraigar su fiesta popular, el "**Torito Guapo**".

Por muchos años en la primera mitad de este siglo, y tal vez desde el anterior, en la ciudad de Santiago se celebraba el día de Reyes la **Fiesta de la Placita**, que era feria y presentación de bailes y escenas típicas del campesinado veraguense. Ultimamente esta fiesta ha decaído y no es de extrañar que desaparezca totalmente.

Aunque los **Diablicos** son usuales en otros pueblos de las provincias centrales, la ciudad de Los Santos se ha distinguido

por el entusiasmo y la perseverancia de sus habitantes para la representación, con motivo de la fiesta de Corpus, de esta danza en sus varias manifestaciones que la tradición nos han dejado.

En la costa atlántica de la provincia de Colón, el espectáculo tradicional favorito es el de **Los Congos**, cuyo personaje tienen que ser los negros cimarrones, y que representan, como dice Felicia Santizo, "La epopeya de una raza humillada, pero no vencida".

Petita Escobar merece una mención especial, entre otros muchos organizadores de Conjuntos de bailes panameños, por la tenaz consagración que ha demostrado en la representación escénica de los bailes típicos nacionales, que ha conducido en triunfo por casi todos los países del continente.

Pero el folklore nacional no es sólo coreografía, canto y trajes típicos del pueblo. Es también su literatura que ofrece uno de los mejores aportes con la descripción de esos bailes y esos trajes y el relato de las costumbres, etc. Las Letras nacionales no cuentan con mucha literatura publicada al respecto, pero no faltan algunos libros, como vamos a ver.

Naturalmente, entre los publicistas conocidos se destacan Manuel F. Zárate y compañera Dora, con el laureado libro **LA DECIMA Y LA COPLA EN PANAMA**, publicado en 1952, que recoge el mayor aporte de poesías populares, en su mayor parte **décimas**, que la tradición conserva en la mente de los cantores del agro.

Suyos son, igualmente, los libros **BREVIARIOS DE FOLKLORE** (1958), **ALREDEDOR DEL FOLKLORE NACIONAL** (1947) **ALGUNAS MANIFESTACIONES ARTISTICAS DEL FOLKLORE PANAMEÑO** (1964), **TAMBOR Y SOCAVON** (1962), **LA POLLERA PANAMEÑA** (1967) y muchos otros ensayos y artículos de la misma índole publicados en revistas, que constituyen un vivero de información folklórica de inapreciable valor.

El primer libro de carácter folklórico publicado por autor panameño, es, en mi concepto, **DE LA GLEBA, CUENTOS DE LA TIERRA** (1914), por el Dr. Salomón Ponce Aguilera. ⁽¹⁾ En 1915 fue editado en inglés por Lady Matilde de Obarrio de Mallet, una obra que recoge las tradiciones, vida y costumbres, en los pasados siglos, de la alta clase social de Panamá, bajo el título de **SKETCHES OF HISPANISH-COLONIAL LIFE IN PANAMA. 1672-1821**. En 1961 esta obra fue traducida al español y publicada por la Cruz Roja Panameña.

En 1930 un prominente hombre público panameño, artista de la música y atildado escritor, el Dr. Narciso Garay, publicó una magnífica obra con profusión de ilustraciones adecuadas, titulada **TRADICIONES Y CANTARES. ENSAYO FOLKLORICO**, que comprende no sólo la descripción de las costumbres y bailes populares de las gentes del Interior de la República y pueblos indígenas, sino también su música y sus cantos.

Ese mismo año de 1930, editó José Epaminondas Huerta su **ALMA CAMPESINA**, en cuyo volumen recogió información muy interesante sobre las ancestrales costumbres del pueblo interiorano.

Heraclio Escobar Díaz publicó en 1931 un folleto que tituló **LECTURAS Y LEYENDAS**; y el mismo año dio a la publicidad Graciela Rojas Sucre su bello libro de cuentos familiares conocidos, que llamó **TERRUÑADAS DE LO CHICO**.

En 1932, Temístocles Ruíz editó un tomo de **CUENTOS PANAMEÑOS** en relación con la región del Darién.

En 1928 Nacho Valdés, con ese estilo delicado que le caracterizaba, pletórico de amenidad, publicó sus **CUENTOS PANAMEÑOS. DE LA CIUDAD Y DEL CAMPO**, precioso volumen de buena literatura.

(1) En 1964 la Lotería Nacional de Beneficencia hizo una reproducción seleccionada de los cuentos **DE LA GLEBA** del Dr. Ponce Aguilera.

En 1929 Melquiades Tejeira Pinilla, de Penonomé, dio a la estampa un volumen de **MISCELANEAS**, de carácter folklórico.

La profesora Luisita Aguilera (de Santos) ha dado a las Letras nacionales un valioso aporte de magníficos trabajos folklóricos: **EL PANAMEÑO VISTO A TRAVES DE SU LENGUAJE** (1947), **LEYENDAS PANAMEÑAS** (1949), **LEYENDAS Y TRADICIONES PANAMEÑAS** (1952), **REFRANERO PANAMEÑO** (1955), **EL FOLKLORE PANAMEÑO EN FUNCION DE TEORIAS FREUDIANAS** (1963).

En 1953 Carlos González Bazán publicó **AL SON DE MI MEJORANA**.

En 1954 Román B. Reyes editó un folleto bajo el título de **ORIGEN E HISTORIA DE LA POLLERA**.

En 1946, el profesor Rubén D. Carles, fecundo en producciones de carácter histórico, inició una serie de opúsculos que tienen esa modalidad y al mismo tiempo pueden ser considerados como folklóricos. Son a saber: **SAN BLAS, TIERRA DE LOS CUNAS** (1946); **TIERRA DE LOS CHOLOS** (1947); **A LA SOMBRA DEL BARU Y LA GENTE DE ALLA ABAJO**, en el mismo año.

En 1955 salió **ASUNTOS FOLKLORICOS** de Mario Riera Pinilla.

Gil Blas Tejeira publicó en 1964 su libro **EL HABLA DEL PANAMEÑO** que es un estudio del Castellano en Panamá, haciendo resaltar las curiosas modalidades de nuestro pueblo en el uso del habla español, con las expresiones comunes en la conversación familiar, el uso de refranes y decires más corrientes. En 1945 el mismo escritor editó un libro de cuentos y leyendas que tituló **EL RETABLO DE LOS DUENDES**; y en 1959, con prólogo de Manuel F. Zárate, otro pequeño volumen contentivo de veintidós amenas narraciones de ambiente pueblerino, bajo el título de **CAMPIÑA INTERIORANA**.

En el año de 1959 se editaron tres libros de índole folklórico, así: José Cajar Escala y Guillermo E. Beleño C. sacaron un volumen escrito entre ambos, que lleva por nombre **OCHO HOM-BRES Y UNA LEYENDA**, premiado en el Concurso Miró; Manuel M. Alba, autor de un libro titulado **CURQUIGANA, LEYENDAS DE MI TIERRA**, que publicó en 1961, dio a la publicidad sus **ESTAMPAS PANAMEÑAS**; y Moisés Castillo editó **LOS CAMINOS DEL AGRO**.

El Dr. José María Núñez, después de ofrecernos como adelanto en 1947 sus **CUENTOS CRIOLLOS**, que constituyen un número de la Biblioteca Selecta; publicó en 1955 un exquisito tomo que llamó sencillamente **CUENTOS**, y que constituye una serie de amenísimas narraciones, extraídas de las costumbres del hombre del campo de Ocú, cuna del atildado escritor.

El Dr. Sergio González Ruíz publicó en 1962 un libro laureado en el Concurso Miró, denominado **VEINTISEIS LEYENDAS**; y en 1964 un tomo de poesías vernáculas al que puso por título **CANTOS DE AMOR, CANTOS DE LA TIERRA Y OTROS CANTOS**.

En 1965 Virgilio Méndez Mérida publicó sus **LEYENDAS DEL BOSQUE**.

En 1964 salió a la estampa un libro del Dr. Rodrigo Núñez Q. con el epígrafe de **COMARCA DE LOS MANITOS, CUENTOS DE LA TIERRA, TRADICIONES Y COSTUMBRES**, sobre los hábitos del campesino ocueño.

ALMA DE AZUERO, publicado en 1967, es una novela costumbrista de José del C. Saavedra, que describe la vida campestre de la península de Azuero.

Luis A. Díaz publicó en 1968, bajo la denominación de **LOS CIMARRONES Y LA ESCLAVITUD EN PANAMA**, una narración circunstanciada del género de vida de los esclavos alzados que había antaño en el Istmo, quienes nos han dejado tantos

recuerdos y no pocas costumbres. Así mismo, en ese año editó la profesora Berta Cabezas de Domínguez, en México, una interesante colección de cuentos y leyendas, que tituló **NARRACIONES PANAMEÑAS**.

La Doctora Reina Torres de Araúz, que como antropóloga ha venido estudiando a fondo las razas indígenas autóctonas y su género de vida, nos ha ofrecido muchos e interesantes ensayos al respecto en revistas y otros órganos de prensa sobre tan interesante material. En 1972 publicó una muy enjundiosa obra titulada **ARTE PRECOLOMBINO DE PANAMA**, que es una fuente de información acerca de los pueblos primitivos del Istmo.

En 1915, estando el autor al frente de la Dirección de la Escuela de Varones de Guararé, tuvo oportunidad de presenciar por primera vez la representación del Auto Sacramental llamado **DANZA DE LOS MONTEZUMAS**, y entusiasmado con el exótico espectáculo recogió en unos apuntes las observaciones y la versificación correspondiente del drama que se representa.

Para colaborar con las fiestas folklóricas que desarrollaba la Escuela Profesional de Mujeres en la **Semana del Maíz**, publiqué en 1948 por primera vez, un folleto, que titulé **LOS MONTEZUMAS. (Farsa Religioso—Profana del día de Corpus)**, que sirvió para realizar en la capital representaciones del drama histórico. Precedido de un estudio del profesor mexicano Eduardo Matos Montezuma, el Instituto Nacional de Antropología e Historia de la capital de México hizo la reproducción de mi folleto en 1967.

La **Danza de los Montezumas** se escenifica en varias poblaciones de las provincias centrales de Panamá con ligeras variantes en su contenido y presentación exterior porque, antes de que yo lo hiciera, nunca se escribió y publicó y su texto era transmitido oralmente de generación en generación, y como es natural, ha sufrido ciertos cambios que, sin embargo, no modifican sustancialmente su escenografía ni su literatura. Los **Montezumas** hacen parte de los distintos espectáculos que año tras años tienen lugar en algunas comunidades el día de Corpus, sin que falten en La

Villa de Los Santos, donde esas representaciones folklóricas son ya tradicionales y muy admiradas.

Así mismo, el suscrito ha publicado varios ensayos narrativos de carácter folklórico, a saber: en 1946 un folleto editado por la Biblioteca Selecta bajo el título de **LEYENDA E HISTORIA**; en 1950 un pequeño libro con el rubro de **LEYENDAS E HISTORIAS DE PANAMA LA VIEJA**; y en 1970 un opúsculo titulado **OCU Y SUS TRADICIONES**, del cual sólo se ha editado la primera parte, de las generalidades sobre los orígenes del tradicionalista pueblo, porque los capítulos contentivos de las leyendas y cuadros de costumbres de la localidad, a saber: **La Celebración del Patrón, La Semana Santa de mi Pueblo, El Penitente de la otra vida, Las Vacaciones de los Estudiantes, El Tesoro de Vallerrico. Sinca, el Amor Indígena del Licenciado Espinosa, Señiles, una interpretación del Judío Errante, y El Matrimonio entre los campesinos de Ocú**, no fueron incorporados en el volumen, aunque figuran publicados en las revistas **EPOCAS Y LOTERIA**, que son receptáculos de muchísimos trabajos folklóricos impresos en sus prestigiosas páginas.

Igualmente he recogido en un volumen que tiene por título **NARRACIONES PANAMENAS** un número plural de mis artículos costumbristas, tradiciones, leyendas y narraciones vernáculas de diversos géneros, publicados algunos en diarios y revistas nacionales y unos cuantos inéditos, los cuales sin alarde de vanidad o pretensión, considero un aporte de alguna importancia a la labor de divulgación folklórica que número plural de intelectuales panameños, como los citados y otros no descubiertos aún, están empeñados en realizar.

Antes de terminar esta exposición sobre el Folklore y la Literatura nacional, juzgo del caso citar dos hechos que corresponden a la índole del tema. En 1965 el atildado literato Rogelio Sinán dio a la estampa un pequeño folleto contentivo de un cuento popular muy familiar entre nosotros. Se titula **LA CUCARACHITA MANDINGA. FARSA NACIONAL ESCENICA PARA TODOS LOS NIÑOS**. El profesor Sinán con la cooperación del artista profesor Gonzalo Brenes, quien aportó la música, hizo

del cuento un ballet que representó con extraordinario éxito en Panamá y en el Interior.

Una leyenda folklórica que tiene por escenario a Panamá la Vieja, de que es autor el suscrito, publicada con el nombre de **EL POZO DE MARIANA DEL MONTE**, fue adaptada en 1965 por doña Blanca Korsi de Ripoll, y con música del mismo profesor Brenes, llevada a escena por el “**Festival de Danzas Españolas**” como ballet, bautizándola sencillamente “**MARIANA DEL MONTE**”. Este segundo intento de conversión en pieza teatral clásico, de un argumento folklórico popular, alcanzó el mismo éxito del anterior y el público panameño de todo el país disfrutó durante la “**Temporada Artística de Verano**” con ambas obras de buen gusto musical y literario.

PANAMA, Septiembre de 1973.



En la presente fotografía aparece la autora de este trabajo Ida Bremmé de Santos en compañía de otros delegados en amena charla.

“ARTESANIAS DE GUATEMALA”

Licda. Ida Bremme de Santos

SITUACION ACTUAL DE LA ARTESANIA FOLKLORICA

- I. Propósitos del trabajo
- II. Concepto de Arte Popular y Artesanías en diferentes países
 - Estados Unidos de Norte-américa
 - India
 - Japón
 - México
 - República Argentina
- III. Situación del Artesano
 - 3.a Estadísticas (en general)
 - 3.b Recomendaciones de diferentes Congresos e Instituciones
 - 3.c Ayuda al artesano
 1. En Latinoamérica: Argentina, Cuba, Ecuador, México, Venezuela.
 2. Otros países del mundo: Francia, Israel, Polonia, Laos, Suecia y el World Crafts Council.
 3. Guatemala

I. Propósitos del trabajo

El motivo principal es mostrar que no existe un consenso unánime sobre lo que significan exactamente los conceptos de arte popular, artesanía e incluso otras actividades artesanales que no pueden involucrarse en estas dos denominaciones, en diferentes países. Y si no hay una idea común, puede existir confusión en lo que se pretende encausar, aunque la finalidad sea correcta y laudable: ayudar económicamente al artesano e impulsar el desarrollo de las artesanías son la esperanza incluso de aumentar un renglón más de exportación.¹

Encaminamos este análisis a mostrar que puede adaptarse para su uso en Guatemala la clasificación empleada por el Fondo Nacional de las Artes de Buenos Aires, República Argentina, y el tipo de ayuda que esta Institución presta al artesano folklórico.

II. Concepto de Arte Popular y Artesanías en diferentes países.

Estados Unidos de Norteamérica.

El señor Loyd H. New Kiva, Director en 1965 del Instituto Americano de Artes Indias, expresó en el Primer Seminario de Artesanías y Artes Populares celebrado en ese año en México: "Creemos que el arte no puede separarse de la existencia total, el arte que producimos procede de la vida que vivimos. No se deberían cambiar las expresiones artísticas de un pueblo arbitrariamente, sin tener en cuenta la situación total del medio". Pero, no esbozó entonces ninguna clasificación sobre estas materias, siendo su concepto de no cambiar arbitrariamente diseños, etcétera, una advertencia digna de tenerse en cuenta.

1. Sólo citamos los países cuyas ideas o experiencias hemos podido conocer de alguna manera.

India

La señora Kamaladevi Chattopadhyay del Consejo de Artesanías de ese país, en la reunión mundial del World Crafts Council efectuada en Lima, Perú, 1968, dijo que el atributo principal de las artesanías tradicionales son su belleza, no en su forma, diseño o color, sino en el concepto. Las artesanías tradicionales son hechas de generación en generación, pero no están fosilizadas, ni son rígidas, porque ellas reflejan las experiencias comunes y diarias de la comunidad. En ellas viven las leyendas y los cuentos folklóricos. El hombre moderno, en la era de la máquina, pierde su identidad y vive en una masa colosal. Desea recobrarla y su respuesta es la creación.

Japón

Las declaraciones del señor Kichenosuke Tonomura, Director del Museo de Arte Folklórico, en la misma reunión, son muy interesantes. Mencionó que existe la palabra **Mingei** la cual se compone de **Ming**, pueblo y **Gei**, artesanías. Esta palabra fue usada hace cuarenta años por el Dr. Soetsu Yanagi, que estudió el significado de la artesanía en la vida moderna cotidiana. Pero hay otros dos términos, opuestos que describen la artesanía del Japón. **Jotemono**, que significa algo grande y bello. **Ketemono**, de poca belleza. El primero es producido por la clase de alta cultura, pero son extravagantes y sólo son accesibles para ese tipo de personas. Los segundos son hechos individualmente, no hay nombre del que los realiza y no son apreciados generalmente como arte.

El Dr. Yanagi coleccionó muchos de estos objetos, revitalizó las artesanías y mostró que el verdadero significado de belleza estaba en esos objetos "folk". Murió en 1961, aunque en Japón se hizo conciencia nacional de la importancia del arte folk y la necesidad de formar museos con ellos, encontrándose hoy día siete de ellos.

Aquí hallamos una idea muy cercana a la que deseamos proponer, o sea la protección a la auténtica artesanía folklórica.

México

La señora Cynthia Sargent, diseñadora, no cree en los diseños personales por sí mismos, aunque respeta las técnicas tradicionales y trata de crear colores modernos, reconociendo que lo que produce es un producto caro para un mercado limitado.²

En realidad, este tipo de artesano-artista, puede tener su propio mercado y no estamos en contra de su subsistencia, pero insistimos en la protección al artesano folk.

Daniel F. Rubín de la Borbolla, reconoce las diferencias entre arte folklórico, artesanías y arte aplicado, comentando que el valor artístico y tradicional del artesano popular actualmente se prostituye, porque la producción en masa está destinada para una venta barata en el mercado mundial.³

La señora Isabel M. de Paalen⁴ propuso las siguientes definiciones --en vista de la confusión de estos términos y en diferentes equivalencias para los países allí representados.

Arte Popular. Son los objetos que se originan por causa o motivos personales como la expresión de un sentimiento personal y no tiene relación con la búsqueda de una recompensa material o monetaria. Se manifiestan con espontaneidad, originalidad, nacionalidad, armonía y destreza manual. No se aprende en la escuela, se hereda o se imita; es familiar. Los materiales están a la mano, son de fácil adquisición, como respuesta inmediata al momento de la inspiración y al deseo de crear. Las herramientas de trabajo que se utilizan son elementales y con frecuencia se usan sólo las manos. Cada pieza que se produce es un objeto

2. World Crafts Council. 1968, Perú.

3. idem.

4. Primer Seminario Latinoamericano de Artesanías y Artes Populares, México, 24-31 de octubre de 1965.

único, con características particulares, si el tema del objeto se repite, entonces los resultados se parecen, pero nunca pierden su sello inconfundible de originalidad. Frecuentemente estas personas realizan sólo una pieza o muy pocas.

Artesano popular. (Al mencionar la palabra “popular”, implica que en la reunión estaban presentes, artesanos, que no se consideraban precisamente populares, sino eran artesanos-artistas.)

A veces estos objetos son requeridos varias veces y el artista repite lo que ha realizado con buen éxito y complaciendo el gusto de muchas personas. Entonces, su trabajo es remunerado en efectivo y su actividad, por esta causa, se vuelve constante o periódicamente frecuente. Su objetivo pasa a ser un medio de resolver, muchas veces, todos o parte de sus problemas económicos.

Artesanía escolar, oficio o trabajo manual. La razón original del que lo hace, es “pasar el tiempo”, buscando a veces un modo de vivir, otras, cumplir tareas escolares y se ayuda con varios elementos mecánicos, por lo que es una artesanía semi-industrial.

Curiosidades nacionales. Es una enfermedad de la artesanía. Las razones de su existir son fundamentalmente económicas, agregando frecuentemente falta de gusto.

El doctor Alfonso Caso⁵ habló de una distinción entre artes e industrias populares, diciendo que “no se elaboran los trajes más finos en serie, en una fábrica, sino por artesanos. El arte popular tiene una serie de características que lo hacen diferir de la industria. Las escuelas hacen una aplicación del arte popular”.

“No debemos hacer que el arte popular sea exclusivamente arte arqueológico, una reproducción sin variación, pero tampoco debemos hacer que el arte popular vaya al ritmo del progreso.

Vamos a procurar que el artesano popular lo sienta y exprese el, porque **si nosotros intervenimos ya no es arte popular.** Podemos

5. Primer Seminario Latinoamericano de Artesanías y Artes Populares, México, 24-31 de octubre de 1965.



Después de las conferencias, los delegados intercambian provechosas ideas sobre los distintos temas en discusión.

protegerle, darle mejores materias primas, pero dejándole a él la expresión”

República Argentina

Para el Fondo Nacional de las Artes de Buenos Aires, las artesanías en general son: “actividades, destrezas o técnicas empíricas practicadas tradicionalmente por el “pueblo” mediante las cuales, con intención y elementos “artísticos”, se crean o producen objetos destinados a cumplir una “función” utilitaria cualquiera, realizando una labor “manual” (aunque ayudada o complementada por herramientas o máquinas), individualmente o en “grupos reducidos” por lo común familiares, e infundiendo en los productos “carácter” o “estilos típicos”, generalmente concordes con los predominantes en la “Cultura tradicional” de la “comunidad”.

Las artesanías son fenómenos folklóricos y por tanto expresiones culturales populares —propias de grupos de tipo folk—, tradicionales empíricos, de transmisión directa por la palabra y el ejemplo, de vigencia colectiva en la comunidad, anónimas en cuanto a sus inventores o creadores de variantes, típicamente regionales y funcionales o sea aptas para satisfacer necesidades en la vida real del grupo humano en que se producen⁶⁻⁷

-
6. Catálogo de la primera exposición representativa de artesanías argentinas. Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires, Argentina 1968.
 7. Grupo Folk. Según Augusto Cortazar, reúne varias características para ser tal, como:
 - a) Reducidos en número y relativamente homogéneos en su composición social.
 - b) Viven en regiones más bien aisladas, manteniendo dependencia ecológica con el medio y trabando múltiples asociaciones simples y complejas con la naturaleza circundante.
 - c) Predomina lo telúrico sobre la actualidad de época.
 - d) La producción local o regional de los elementos tiende a satisfacer necesidades primarias de alimentación, vestido, vivienda, etcétera, de personas y grupos determinados.
 - e) La actitud, los intereses las apetencias colectivas son más bien centríperas que centrífugas.
 - f) Predomina lo consuetudinario y tradicional sobre lo moderno fugaz.
 - g) Se comprueba el predominio de lo empírico sobre lo teórico, sistemático, abstracto; de lo espontáneo colectivo sobre lo oficial impuesto, de lo manual sobre lo industrial.(Para mayor descripción: Bremmé de Santos, Ida, *Artesanías de Guatemala*, Centro de producción de materiales, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1971).

El segundo tipo de artesanías es el de **folklóricas no artísticas**. “son como frutos en agraz, no se descubre en ellos la actitud estética de su creador, que no ha dejado huellas de su capacidad para sobreañadir a lo utilitario y a lo práctico el toque del arte, que eleva un objeto cualquiera a la dignidad artesanal”

Tercer Tipo: artesanías de **proyección folklórica**. Se explica en la página (28) lo que es proyección folklórica, en consecuencia son productos urbanos, creados por artistas que utilizan materiales que coinciden con los usados por la artesanía folklórica como cerámica, orfebrería y otras y de tal manera surgen artículos artísticos, pero nunca folklóricos, aunque no se niega que se inspiren en la realidad folklórica del país que los produce.

El cuarto tipo son las **manufacturas**. Para el Fondo existe la clase denominada **proyección folklórica, de tipo industrial**, o sea a la confección de piezas, en serie, utilizando motivos más o menos estilizados de índole nacional y en algunos casos hasta con la colaboración de verdaderos artistas, ejemplos: alfombras, marroquinería, hierro y otro.

Pero es aquí cuando debemos hacer una aclaración sobre lo que se llama “pequeña industria”, a fin de evitar equivocaciones en lo relacionado con la artesanía folklórica.

El señor P. C. Alexander, representante de las Naciones Unidas en un Seminario sobre el tema, realizado en 1966 en Quito, Ecuador⁸, trató de definir estas categorías y dijo que la **pequeña industria** emplea instrumentos y técnicas de producción y dirección avanzados. En cambio, los oficios artesanales, manuales y la industria doméstica independiente se aferran a procesos, equipos y productos tradicionales.

Industria artesanal y oficios manuales. Son aquellos cuyo

8. Alexander, P. C., Seminario sobre la Pequeña Industria en América Latina, Quito, Ecuador, 28/XI al 5/XII/1966. Capítulo: Definición de la pequeña industria.

centro es un artesano. Puede contratar ayudantes, pero por lo general no hay división del trabajo en su establecimiento: carpintería, herrería, cerámica, tejeduría, etcétera. Pueden ejecutar las obras también manualmente. Son reacios a cambiar de oficio y a adquirir nuevas habilidades.

Industria doméstica independiente. Es un proceso manufacturero realizado dentro de una casa y en la que participan todos los miembros de una familia. A menudo es una ocupación secundaria de algunos trabajadores agrícolas, en los períodos en que sus labores de campo no ameritan gran atención.

En consecuencia, para este autor la pequeña industria es aquella que generalmente es dirigida por una sola persona, con bajo grado de especialización en dirección de empresas, con estrecho contacto entre director, trabajadores y clientes y con ausencia de una posición dominante en el mercado de un producto importante.

El problema surge cuando en los informes presentados en el mencionado Seminario notamos que no hay país que esté de acuerdo con definición alguna, ya que para cada uno su pequeña industria está relacionada con la cantidad de trabajadores y el capital invertido (y aún con problemas sobre si se debe considerar el capital total o solamente el activo fijo).

Para comprobar esto notamos que en el mismo Seminario se presentó, por parte de la Delegación de Guatemala, un informe donde consta qué es pequeña industria para este país.⁹

Entonces, para Guatemala, pequeña industria, era lo que ocupaba menos de 19 trabajadores, con una inversión de 16,000 quetzales. El propietario interviene como técnico de producción y organización. Existe gran diversificación en los productos de la misma fábrica, tiene limitaciones en los recursos financieros y escasez de subalternos capacitados, falta de programas de

9. op. cit., 1966

entrenamiento del personal y falta de conocimiento de administración de empresas. Añade que en el país había 76.3% de empresas que correspondían a la actividad artesanal folklórica de Guatemala.

Por lo anteriormente expuesto, vemos que es muy problemático aplicar el término “pequeña industria” a la **actividad artesanal folklórica** de Guatemala. Creemos que la clasificación usada por el Fondo de las Artes de Buenos Aires, puede muy bien aplicarse a Guatemala, pues es mucho más precisa que otras. Dicho Fondo reconoce, por último, la clase de **Manualidades**, o sean labores, realizadas en el hogar o en la escuela. Típicamente urbanas: confección de flores de papel o de tuza, utilización de la palma para hacer adornos de cocina, sombreros de mujer, etc. No necesariamente tienen que ser folklóricas, aunque a veces se usan objetos artesanales de esta índole, para decorarlos o darles otro uso que el primitivo. Estas manualidades sí tratan de ponerse al día, cambian constante y apresuradamente para ponerse a la moda, por así exigirlo el comprador.

Por último, la entidad mencionada reconoce que están en crisis mundial las artesanías por tres factores principales:

- a) escasez de materia prima y de buena calidad.
- b) existencia de intermediarios inescrupulosos.
- c) disposiciones legales anacrónicas.

Arte popular

Zéndegui¹⁰ dice que las artes populares “afloran de un mundo críptico que Spengler llamaría fáustico”, expresando de esta manera que al comienzo sólo un grupo de gente selecta,

10. Zéndegui, Guillermo de. “Crisis de las artes populares”, *Américas*, Vol. XVIII, No. 2, febrero 1966, p. 22.

dedicada a cultos esotéricos podría haber hecho uso de estos objetos, como por ejemplo, el fetiche. En contraposición a esta teoría encontramos que Brown expresa: “El hombre ha preferido también poner un toque de belleza en lo necesario y en ocasiones crea objetos solamente por el placer estético que representan para él mismo o para aquellos que pueden apreciar su obra”.¹¹

La misma autora no está de acuerdo que a este tipo de arte se le llame “primitivo”, pues son vías de escape para la necesidad de crear que siente el hombre.

Zéndegui trata de hacer en términos sintéticos una especie de ecuación para traducir lo que significa el arte popular.

Alguien recibe una impresión sensorial que le causa inspiración y por tanto siente la necesidad de crear. El hombre mirará a su alrededor para conocer los materiales con que cuenta, le agregará su habilidad manual y su capacidad de inventiva y surgirá una obra que no necesariamente tiene que ser funcional. El hecho de que la decoración no aumente la utilidad del objeto, parece colocar su obra dentro de la categoría del arte por el arte mismo.¹² Ahora, si nos preguntamos cómo debe ser esa impresión que causa inspiración, no necesariamente tiene que relacionarse con la forma o el estilo, ya que cada cultura comparte ideas que tienen significado a veces exclusivo para ellas.

Franz Boas concluye que la diferencia entre producción y apreciación artística entre sociedades simples y otras más complejas es la “calidad de la experiencia” y no una diferencia de mentalidad. “La cultura es un dispositivo para percibir el mundo”.

11. Brown, Ina Corinne, “Adorno de la vida”, en su *Comprensión de otras culturas*, traducido por Sara Galofre Llanos, México, Editorial Pax Librería Carlos Cesarman, S.A., 1968, pp. 82-101.

12. *Ibid*, p. 86.

Cabría aún hacerse la pregunta: ¿Cuál es la diferencia entre artista profesional y aquel que hace una obra de arte popular? Zéndegui dice: “el artista profesional busca un objetivo preestablecido a través de una disciplina técnica conocida y mediante un proceso racional selectivo de materiales, formas y colores.”

Siempre la necesidad creativa es la misma. Pero, no debe confundirse la idea de “logro” con “tropiezo inesperado o fortuito, como sucede en el pop-art”. El artista de arte popular no busca la colocación de su obra en el mercado, aunque ocasionalmente puede venderla, porque alguien que se siente receptor de las mismas ideas la busca. Se transmite de generación en generación, porque la realidad le sirve de inspiración y porque es la mejor manera de transmitir valores culturales y así perpetuarse.

Si hay algún cambio, éste no es importante sino más bien se refiere al procedimiento, porque puede haberse acabado la materia prima, alguno de sus componentes u otro motivo externo.

Si intentáramos una clasificación del arte popular, además de tener en cuenta todas las advertencias anteriores debería agregarse:

- a) el estudio de los materiales que se emplean;
- b) de dónde y cómo se ejecutan;
- c) de quiénes y por qué motivo fueron hechos;
- d) cuándo fueron realizados

Esta clasificación también podría servir para las artesanías folklóricas.

III. Situación del artesano.

3.a. Estadísticas (en general)

Aproximadamente existen en el mundo contemporáneo 65 millones de artesanos que se dedican a esta actividad a tiempo completo y unos 300 millones más o menos de medio tiempo (incluyendo en esta cantidad a campesinos, jornaleros, comerciantes, obreros y haciendo la salvedad de que no se expone con claridad en los documentos exactamente de qué tipo de artesanía se habla al hacer las mencionadas estadísticas.

La producción de estos artesanos es adquirida por 1.000 millones de compradores, cifra que está en aumento.

En América Latina encontramos una cantidad de 9 millones de artesanos de tiempo completo y 30 millones de medio tiempo con una población que adquiere sus productos de 80 a 90 millones.¹³

En el mismo documento del cual se tomaron estas cifras, se expresa que así como la industrialización y la reorganización de la agricultura en América son “inaplazables” también lo son el desarrollo de las artesanías y del arte popular. Añadiendo que “no debemos permitir que el artesanado de América llegue a la vergonzosa condición de mendigo del Estado o del pueblo”.

En Guatemala, sólo en la región del altiplano trabajan aproximadamente 40.420.¹⁴

3.b. Recomendaciones de diferentes Congresos e Instituciones

Hay una conciencia unánime que desea el “desarrollo” de las artesanías y el arte popular y así se manifiesta a través de

-
13. **Primer Seminario Latinoamericano de Artesanías y Arte Popular**, México, 1965, Subcomité de Artesanías y Arte Popular del Consejo Nacional Consultivo del Gobierno de México ante la UNESCO (anexo al doc. 1, en español, pág. 3-4). También aparecen consignados en: Rubín de la Borbolla, Daniel F., “The folkloric tradition of Latin America”, *Proceeding World Crafts Council*, 1968, p. 23.
 14. **Secretaría General del Consejo Nacional de Planificación Económica**, Plan de desarrollo 1971-1975, Anexo II, Programa de desarrollo agrícola, Guatemala, 1970.

instituciones privadas, oficiales y numerosas reuniones internacionales. En los Congresos indigenistas Interamericanos se hicieron recomendaciones muy especiales sobre este punto.

Primer Congreso Indigenista Interamericano (Pátzcuaro, México, abril, 1940)

Recomienda a los países americanos la protección de las artes populares indígenas, tanto las plásticas como las auditivas, porque sus productos se constituyen en exponentes de valor cultural y fuente de ingresos para el productor. La protección debe tender a la conservación de la autenticidad artística y al **mejoramiento de la producción** y distribución de las artes populares.

Por una parte encontramos que se habla de autenticidad artística y por otra del mejoramiento de la producción. Aunque no aclara bien este punto, tenemos la esperanza de entender en el buen sentido de estos términos, o sea "mejorar la producción", facilitando materias primas de óptima calidad al artesano, asesoría de entendidos en la calidad de los productos y especialmente en la intervención de antropólogos o folklorólogos¹⁵ científicos, no aficionados, que aseguren la continuidad de la tradición de esa artesanía, con lo cual también se estará ayudando al productor de la misma, asistiéndolo económicamente y haciéndole valorar un producto incluso subvalorado por él mismo.

Tercer Congreso Indigenista Interamericano (La Paz, Bolivia, 2-13, agosto 1954).

Recomienda a los gobernantes de los países de América, interesados en las cuestiones indigenistas, el incremento de los

15. **Folklorólogo:** estudioso de la ciencia del Folklore, es decir, la disciplina que pertenece a la rama de la Antropología.
Folklorista: Persona que cultiva las proyecciones del folklore, especialmente en sus formas artísticas, tales como: canto, danza y música. (denominaciones empleadas por Augusto Cortazar).

estudios antropológicos en general y de los folklóricos en particular y asimismo incita a que las universidades americanas creen cursos de folklore e investigación del mismo, como medio para averiguar la esencia y raíz de nuestras culturas nativas¹⁶

Con este punto del Congreso estamos perfectamente de acuerdo, pero con el siguiente notamos cierta confusión sobre el tema que abordamos aquí, dice: "Que el talento plástico que probaron los indios de estas regiones indoamericanas, en sus grandes monumentos anteriores a la época moderna, ha sufrido un estancamiento notorio y peligroso para la cultura, por falta de orientación estética, por falta de conocimientos técnicos y debido a desventajas sociales". Por tanto recomienda la creación y multiplicación de escuelas de bellas artes y talleres de artes populares para indígenas... que se industrialice la producción de las artes populares, para dar, así utilidad práctica, además de artística a estas actividades".

No se hace una aclaración sobre lo que es arte popular y artesanías y, además, según lo expresado por el Congreso, pueden "industrializarse" las artesanías, pero -y esta es nuestra idea- dejarán de ser folklóricas. La industrialización de las artesanías indudablemente ayudará a un gran sector de población, lo cual es loable y siempre se encontrará mercado para esos productos, pero nuestra inquietud persiste; ¿qué pasará con la auténtica artesanía folklórica?

Cuarto Congreso Indigenista Interamericano (Guatemala, 16-26, abril, 1959)

Se encarga a los institutos indigenistas la formación de organismos técnicos dedicados a la protección del auténtico folklore artístico y al intercambio de ideas y experiencias entre éstos.

16. ASTURIAS, Miguel Angel, *La Universidad y el folklore*. El Imparcial, 1971. Insiste en este tema, mencionando que en Europa varias universidades han incluido cursos de Folklore, en sus currícula.
CARVALHO NETO, Paulo de, *Concepto de Folklore*, Ed. Pormaca, México, 1965. En la pág. 155 cita los principales cursos de Folklore necesarios de dictar.

Nuevamente resurge la idea del estudio del Folklore como disciplina de la Antropología y aunque no dice específicamente artesanías, entendemos que al referirse a “artístico“, pensaron en ello.

Quinto Congreso Indigenista Interamericano (Quito, Ecuador, 19-24, 1964)

Una notoria preocupación por el artesano se reveló entonces y lo manifiestan así sus recomendaciones: “Que los países americanos, a través de sus Institutos Nacionales Indigenistas o de los organismos oficiales especializados establezcan a la mayor brevedad posible los programas prácticos de conservación, protección y fomento comercial de las artesanías indígenas para resolver los problemas específicos de:

- a) adquisición de materias primas, herramientas, equipos adecuados y eficientes, de la más alta calidad, a los precios más adecuados y que facilite a los artesanos su consecución en la forma más directa y sencilla.
- b) establecimiento del crédito artesanal, condicionado, directo, fácil, rápido y a un tipo bajo de interés.
- c) establecimiento de mercados directos entre productos y comprador o a través de las agencias especializadas.

Y tal es el interés por esta materia que se prolonga en sus resoluciones y de esta manera se habla de adiestramiento de técnicos en artesanías indígenas; de enseñanza de artesanías tradicionales indígenas por maestros artesanos de buena preparación y los más destacados en las comunidades indígenas; que se realicen censos de artesanos; estadísticas interamericanas de producción y mercado; recursos crediticios internacionales y formas de aprovechamiento para el fomento comercial nacional e internacional de las artesanías.

Se habla con entusiasmo de legislación artesanal, catálogos y

muestras comerciales e incluso de una feria internacional del artesanado indígena.

Pero sobre todas hay una recomendación que nos llama mucho la atención y muestra cómo había evolucionado el pensamiento sobre las artesanías desde el Primer Congreso de 1940: “Que para aplicar planes completos de Desarrollo de la Comunidad y específicos de conservación, protección y fomento económico de las artesanías indígenas americanas, los gobiernos de los países, a través de los Institutos Indigenistas Nacionales o de los organismos especializados correspondientes, realicen las necesarias y previas investigaciones sobre: geografía artesanal, inventario de las artesanías, su tecnología y economía”.

Aunque no hay una definición de lo que debe entenderse por artesanías (y si son folklóricas o no), muestra inquietud por ellas y por la situación económica de quien las produce.

El Tercer Congreso Interamericano de Turismo (San Carlos de Bariloche, Argentina, 15-24, febrero, 1949), había sido bien explícito en esta materia: “recomendar a las 21 Repúblicas Americanas y el Canadá, que adopten medidas para el estímulo, conservación de la pureza y garantía de la **autenticidad** de los productos de arte popular”.

3.c. Ayuda al artesano

1. En Latinoamérica

República Argentina

El fondo Nacional de las Artes, de Buenos Aires tiene el siguiente: “Régimen para estímulo de las artesanías y ayuda a los artesanos”. En primer término se elaboró un Censo Nacional de Artesanos y de acuerdo con sus datos se contrató a los artesanos calificados, propuestos por los técnicos folkloristas para que ejecuten piezas que le son encomendadas, de acuerdo con su respectiva especialidad, en las condiciones, plazos y costos que se

especificuen. Dichas piezas serían elaboradas de acuerdo con la tradición artesanal del lugar, en todos sus aspectos. como materia prima y rasgos de estilo (técnica, formas, decorados, colores, etcétera).

Cuando están terminadas son aceptadas por el Fondo, previa conformidad con el técnico folklorista contratado por el mismo. Se da preferencia a la contratación de artesanos que se comprometan a trabajar con la colaboración de un aprendiz o ayudante por lo menos. El costo de cada pieza se establece de común acuerdo con el artesano, con la intervención del técnico folklorista y será justo y equitativo, teniendo como base el valor de plaza en el lugar de residencia del artesano.

Cuando las piezas ejecutadas representen estimables méritos artísticos, el Fondo se reserva el encomendarle y derecho de adquirir un número de piezas mayor que el estipulado. Cuando un artesano revela, además de dominio de la técnica y compenetración con el estilo artesanal de su región, condiciones intelectuales y de carácter que lo distingan como personalidades representativas de la cultura popular y tradicional serán inscritos en el “Registro de honor de artesanos representativos” del Fondo.

Si el artesano no cumple con las obligaciones que contrae con el Fondo, solicitará un informe al técnico folklorista que lo haya propuesto y el Directorio podrá resolver su exclusión del Registro de honor, sin perjuicio de la aplicación de sanciones vigentes para los casos de mora y falta de cumplimiento.

La inclusión en el Registro de honor faculta al artesano para solicitar préstamos a su sola firma para la adquisición de materias primas y herramientas o para cumplir otros objetivos importantes relacionados con su actividad artesanal, hasta un monto X.

La labor del técnico folklorista incluye: especificar nombres, domicilios y especialidad de los artesanos que considere más eminentes y de más rica y representativa personalidad y con los cuales se compromete a llevar a cabo los diversos aspectos del

Régimen para estímulo de las artesanías. También deberá proporcionar los materiales siguientes: un mínimo de 20 fotografías en blanco y negro y 20 diapositivos en color del artesano, su ambiente, su familia, las piezas realizadas, algunas etapas y circunstancias ilustrativas de su labor; cintas magnetofónicas que registren, en 30 minutos, pasajes de conversaciones con el artesano, desarrolladas sobre la base del cuestionario que proporcionará el Fondo; una biografía y semblanza de cada artesano, destacando los rasgos de su tradición cultural, los elementos de transculturación, los problemas actuales y las perspectivas de su labor y un dictamen sobre las aptitudes y rendimiento de los aprendices, cuando hubiere lugar. También deberá visitar dos veces a cada uno de los artesanos propuestos, en el término de vigencia del contrato.

Una vez que están confeccionadas, deberá recibirlas de conformidad y entregarlas al Fondo acompañadas de la correspondiente ficha técnica y la expresa garantía de autenticidad artesanal, además de colaborar con el Fondo en la organización de Exposiciones, intervenir en disertaciones y comentarios que se le pida.

Cuba

La promoción de las artesanías y la condición humilde del artesano (popular folklórico) preocupó siempre a varios países. En el Seminario de México (ya citado), el delegado cubano explicó que se creó en 1963 una Escuela para Instructores de Arte Popular, seleccionando alumnos entre 16 y 22 años con un test psicológico vocacional. Entre las disciplinas como geometría, botánica, arte latinoamericano, apreciación de las artes plásticas y materiales artesanales había cursillos complementarios sobre apreciación de conceptos sobre las artes populares y sobre arreglos de las viviendas campesinas. "Su objetivo fue fomentar creaciones de arte popular a través de métodos manuales, con poco o ninguna ayuda mecánica, utilizando materiales de desecho o encontrados en la naturaleza del país. No se emplearon métodos académicos convencionales, con el propósito de hacer de cada alumno un creador con conocimientos básicos de diseño

y consciente de los valores plásticos existentes en la flora y fauna de su país“. “Los alumnos ejercerán una influencia educativa y creativa sobre los artesanos profesionales y pondrán en práctica los conocimientos adquiridos en la escuela. ”’

Creemos que la creación de una escuela como ésta no ayuda al artesano que hace artesanía folklórica en el estricto sentido y tampoco al arte popular, ya que éste es espontáneo. Ayuda a otro tipo de trabajador y realizará una obra que nosotros calificaríamos de pequeña industria, manualidad o con otro nombre.

Ecuador

La señora Olga A. Fisch, diseñadora de alfombras en ese país, cuenta su experiencia, ante el World Crafts Council, en hacer esos objetos empleando materiales auténticos, incluso diseños, pero tropieza con la dificultad de la obtención de material y el tiempo muy extenso en confeccionar con esa técnica, varias piezas (3 semanas para una alfombra cuadrada como también de encontrar jóvenes que deseen dedicarse a ello). Duda si la máquina no acabará con ese tipo de técnica.

Nosotros pensamos que aparte de este tipo de trabajo que realiza un artista artesano no estrictamente popular, está el auténticamente folklórico, a quien debe proporcionársele seguridades de venta de su producto y la obtención de materiales de muy buena calidad, incluso reviviendo técnicas actualmente en desuso, por dificultades que podrían solucionarse fácilmente.

México

La señora Cynthia Sargent, diseñadora, no cree en los diseños personales por sí mismos, aunque respeta las técnicas tradicionales y trata de crear colores modernos, reconociendo que lo que produce es un producto caro para un mercado limitado.

En realidad, este tipo de artesano-artista, puede tener su

propio mercado y no estamos en contra de su subsistencia, pero folklóricas. ¿Quién las protege a ellas, para que no sucumban en la

Venezuela

En el Primer Seminario de Artesanías, ya mencionado, el delegado de ese país, expresó que: “todas estas manifestaciones de la actividad económica tradicional o familiar, —refiriéndose a las artesanías—, forman también parte de la pequeña industria, y deben ser estimuladas con el crédito y asistencia técnica, para que logren superar sus primitivas estructuras y procedimientos e incorporarse en escala comercial al desarrollo integral de la nación”.¹⁷

En este caso nadie niega el factor importante de desarrollo que es la pequeña industria y estamos de acuerdo con las expresiones del delegado de que cumplirá un extraordinario papel en tres direcciones:

- a) como factor de primer orden en el desarrollo industrial
- b) como fuente de trabajo más expedita y menos costosa para el saldo anual de nuevos trabajadores que demandan oportunidad de empleo.
- c) para una distribución más equitativa de los ingresos y de la riquezas nacionales.

Nuestra inquietud persiste por las auténticas artesanías folklóricas. ¿Quién las protege a ellas, para que no sucumban en la proyección “a escala comercial” de diseños? ¿Sus “primitivas estructuras” en realidad no son apreciadas por nadie? Para la primera pregunta puede ponerse en marcha un programa de ayuda a los auténticos artesanos folklóricos y para la segunda, creemos, como el señor Tomás Lago, delegado por Chile en

17. Boletín de la pequeña industria, Caracas, Venezuela, agosto de 1965, Año 1, No. 1.

dicho Seminario: “en América Latina, tal vez más que en otras unidades etnológicas menos compactas, es un **deber** reforzar todas las medidas que tiendan a proteger los valores subjetivos y materiales que representan las artes populares tradicionales, las artesanías típicas y las artísticas por el profundo valor humano que estas expresiones aportan a la cultura del mundo actual”.

3.c. 2. Otros países del mundo

Francia

Existe el Centro Nacional de Talleres Educativos, de Claireau, que es un centro particular en artes manuales. Tiene sesiones de diez días, durante las cuales se trata de inculcar un nuevo punto de vista a los artesanos. Allí se hace hincapié en la importancia de la individualidad y el descubrimiento personal, y se cree que el desarrollo de un sentido crítico más intenso del trabajo propio es la contribución importante que la escuela puede dar al estudiante.¹⁸

Evidentemente no trata de las artesanías folklóricas este ejemplo.

Israel

La señora Moshe Dayan, directora de la organización fundada por el gobierno de ese país denominada “Maskit” (palabra bíblica que significa objeto bello), cree que debe vigilarse constantemente la alta calidad y los diseños pues piensa que la aceptación depende de la satisfactoria combinación o fusión de las artesanías tradicionales con los diseños contemporáneos.¹⁹

Lógicamente, no podemos estar de acuerdo con este pensamiento, en el campo del Folklore, estrictamente hablando.

18. Boletín del Consejo Mundial de Artesanos (World Crafts Council), marzo, 1966.

19. Reunión en Lima del World Crafts Council.

Polonia

La profesora Wanda Telakowska, Directora del Instituto de Diseño Industrial de Varsovia, comentó²⁰ que “el no reconocerles a las personas lo que en el género humano es más esencial — el goce de crear — empobrece hoy en el mundo a millones de seres. El desarrollo de la racionalización y de la emulación en el trabajo, confirma igualmente la existencia de una fuerte necesidad creadora de compromiso personal. El apoyo del futuro desarrollo del arte folklórico puede también asegurar a miles de personas el goce de la creación directa, y esta forma de actividad tiene una importancia particular para la continuidad cultural. El apoyo de su desarrollo futuro en la época de la industrialización, aunque no sea fácil, resulta indispensable; y es también importante el sentido de comunidad con su propio país. Esto puede resultar el antidoto de la frustración que toca a tantos seres en el siglo XX”.

“El problema no es fácil y es distinto en cada país. En muchos de ellos el arte folklórico ya no existe y esto provoca lamentaciones por las riquezas culturales definitivamente perdidas. En otros países, aunque se desarrolla exuberante, no es suficientemente apreciado. Hay un tercer grupo de países que ya han iniciado su industrialización, pero no han desperdiciado las riquezas del arte folklórico. En cada uno de los tres casos mencionados, el problema de la integración de la ingeniosidad creadora folklórica con el producto manufacturado y la producción industrial puede ser actual. Se deben aplicar métodos distintos para conservar el carácter nativo propio de la producción y también otros medios preventivos contra la multiplicación de errores seudo folklóricos.

“El carácter nacional de la producción es una cualidad particularmente valiosa, no sólo por el prestigio del país en un margen mundial y por la atracción turística, sino por el éxito en el comercio internacional. México, Finlandia y el Japón pueden

20. Primer Seminario...

preciarse de tener éxitos en arquitectura, en manufacturación artística y también en la producción masiva de artículos de uso común, determinados por un carácter particular muy propio y muy nacional”.

“El asegurar, hoy día, la participación directa de las masas en la formación del medio material, consiste en buscar relaciones entre la ingeniosidad creadora folklórica y la producción masiva. Esto no quiere decir que para algunos trabajos no se precise de la ayuda de diseñadores industriales profesionales. Estimamos que ese carácter nativo del diseño, **próximo** a las concepciones folklóricas, sería un complemento de las colecciones de artículos standard. La virtud más esencial de la creación folklórica es su fuerza expresiva y auténtica, que puede resultar un valioso complemento de las formas standard muy racionales, indispensables en la producción masiva de artículos previstos para el consumo en masa”.

A través de lo que la profesora W. Telakowska explica se ve que el Instituto que ella dirigía entonces no se preocupaba de la producción folklórica auténtica, sino más bien de una integración entre producción folklórica (a cargo del artista popular auténtico) y un equipo de proyectistas profesionales.

Funcionaba por medio de equipos en los cuales el jefe aportaba su talento plástico y facultades pedagógicas, experiencias profesionales y cierta cultura plástica. El equipo en sí, aportaba sus gustos de carácter folklórico y una “decidida fuerza expresiva”. Pero hay algo que nos interesa en esta experiencia y es lo que la autora menciona respecto a que hubo equipos de campesinas-autores de tejidos de lana que reactivó técnicas muy antiguas, ya casi olvidadas.

También se utilizaron a campesinas sin estudios especiales sobre artes plásticas— y que pintaban manualmente con pinceles, sobre telas para vestidos de mujer, de seda natural (también chales y pañuelos). Asimismo había equipos de obreros que decoraban loza producida mecánicamente, con pintura manual.

En el primero y en el segundo caso es la utilización del artesano popular para una pequeña industria. Sólo no hemos podido averiguar si los diseños que se pintaban eran auténticamente folklóricos.

Otro experimento en el Instituto de Diseño Industrial fue aprovechar los diseños de campesinas polacas que ellas hacían para tejidos —aunque— la expositora menciona que se “proyectaban” para grandes establecimientos.

Lo que debemos dejar bien definido aquí es que el diseño auténticamente folklórico, para ser tal, debe reunir las condiciones indispensables de: socialmente vigente en la comunidad, empírico, funcional, tradicional, anónimo regional y transmitido por medios no escritos ni institucionalizados y fundamentalmente funcional como populares, en el sentido de ser propios de la cultura tradicional del “folk”.²¹

21. Estas son las características insustituibles del fenómeno o hecho folklórico, según Augusto Cortazar. Y aceptadas por todos los estudiosos de esta disciplina.

Complejo folklórico: según el autor mencionado es la integración de varios fenómenos folklóricos, funcionalmente trabados en un ámbito determinado (lo que comúnmente se llama el *folklore* de tal o cual región).

Elemento folklórico transculturado: proviene de un “complejo”, que pasa a integrar el patrimonio cultural colectivo propio de otro nivel de cultura, de tipo habitualmente urbano, por lo cual, dicho elemento modifica lo que fue su función y su matiz regional, sin llegar a imprimir carácter o fisonomía distintos a la cultura que lo absorbe (por ejemplo: supersticiones vigentes en el público que asiste a ciertos espectáculos deportivos, entre los actores; amuletos como dijes de joyería, etcétera).

Proyección folklórica: es la expresión de fenómenos folklóricos producida fuera de su ambiente natural y cultural, por obra de personas determinadas o determinables, que se inspiran en la realidad folklórica cuyo estilo, formas, tipos o carácter trasuntan y reelaboran en sus obras, destinadas al público; en general, preferentemente urbano. A ese público se le transmite por medios técnicos, mecánicos o institucionalizados, propios de la civilización en vigencia, manifestándose, ya en el plano de la creación artística (literatura, música, danza, artes plásticas, teatro, cine, televisión), ya en el campo de la industria (tejeduría, cerámica, cestería, platería), ya de la moda, enseñanza, etcétera.

Transplante folklórico: es la expresión de fenómenos folklóricos, son trasladados de su propio ámbito geográfico y cultural a los ambientes urbanos, donde son cultivados deliberadamente por personas, familias o círculos, ya por motivaciones psicológicas (nostalgia, evocación), ya sociológicas (reacción contra el medio incomprensivo u hostil). Al perder espontaneidad, matiz regional y la función que originalmente cumplían en el *grupo folk*, tales expresiones han dejado de ser auténticos fenómenos folklóricos. Por ejemplo: costumbres, actitudes, indumentarias, bailes, fiestas, manjares, forma del habla, etcétera, propios de una determinada sociedad de tipo folk que se procura reproducir o conservar en ciudades cosmopolitas.

“Aunque sólo fuere con miras a aumentar la renta nacional, los trabajos de artesanía y las pequeñas industrias del país merecen que los estimule, además de que es preciso proteger el rico patrimonio cultural que el arte tradicional expresa tan fielmente”²². En 1959 se solicitó la ayuda de la Organización Internacional de Trabajo para establecer un programa de desarrollo y revalorización de la artesanía laosiana. Entre otras tareas se organizó un centro de ventas y se aseguró la producción regular seleccionando inmediatamente tejedoras (para el caso de esta artesanía) e incluso a pueblos enteros se les pidió que reprodujeran los tejidos antiguos, abandonados hacía mucho tiempo. En el Centro de Fomento de la Artesanía se introdujo una nueva técnica para aprovechar la habilidad natural de las tejedoras y crear un nuevo modo de expresión.

Indudablemente que es loable para el Folklore la reactivación de diseños olvidados, pero no el crear nuevas técnicas. Estas últimas seguramente impulsarán las artesanías populares hacia la pequeña industria, pero tergiversarían mas probablemente los motivos tradicionales.

Suecia

Arthur Hald, Director de Diseños, de la A. B. Gustavsbergs Fabriker, asociado a la Sociedad Sueca de Artes, Oficios y Diseños Industriales, hace notar que el artesano puede ocupar un sitio importante en aquellas industrias en que la habilidad manual sea aún importante, especialmente en aquellas que empleen un material determinado, como vidrio, arcilla, fibras, etcétera. En Suecia, muchos de los artífices hacen diseños para la industria y producen además trabajos de calidad inusitada en los estudios de las fábricas. Todo artesano empleado por alguna industria debe sentir que su trabajo es importante y debe poder trabajar en conjunto con otros sin perder el sentido de su responsabilidad;

22. OIT Panorama, No. 39, noviembre-diciembre 1969, Ginebra.

además, tiene que poseer mayor educación que si se dedicara únicamente al arte.

Es una buena experiencia, para aplicar a la pequeña industria, pero tampoco aquí hallamos el artesano folklórico.²³

World Crafts Council

Esta organización incluye en la actualidad, aproximadamente, 30,000 miembros activos de varias naciones del mundo y posee 25 años de estar trabajando por un acercamiento entre los artesanos. En realidad incluye a los artesanos artísticos, que prácticamente han montado una pequeña industria.²⁴ Aunque se habla de un acercamiento entre las artesanías tradicionales y las contemporáneas, los países integrantes de esta organización no tienen el mismo concepto sobre estos temas. Prueba de ello son las opiniones de varios representantes de diferentes países, en el evento mundial que dicha asociación convocó en Perú en 1968 y donde se trataron temas como: La tradición folklórica de América Latina; atributos del artesano tradicional; las artesanías antiguas; las artesanías contemporáneas; la necesidad del diálogo entre los artesanos tradicionales y contemporáneos y los problemas del diseño en la producción y en el mercado.

3.c 3. Guatemala

En el informe presentado por la Secretaría General del Consejo Nacional de Planificación Económica (Sección de Coordinación de programas sectoriales, Comisión de Programación y Coordinación de Artesanías), en 1966, se dice que los productos artesanales guatemaltecos son de buena calidad y su característica folklórica es codiciada. Por lo tanto se sugiere la organización de cooperativas. "organismos que podrán promover mejor la situación de los productores; al mismo tiempo

23. World Crafts Council, Lima, 1968.

24. Anteriormente nos hemos referido a estos artesanos-artistas y que estuvieron presentes en México, en 1965, en el 1er. Seminario de Artesanías y Arte Popular.

se producirán mejores productos y más acabados, no se desvirtuará la clasificación natural de productos guatemaltecos, ni perderán su calidad de --hechos a mano--, conservando, sobre todo, su calidad artística”.

El mencionado informe entra a una clasificación de las artesanías, tratando de ubicarla como un proceso intermedio hacia la manufactura hasta llegar a lo que se llama industria establecida. Y concretamente expresa: “La artesanía o industria artesanal podremos considerarla como la forma de transformar las materias primas en productos necesarios para satisfacer el fin de necesidades. Valiéndose para ello del proceso manual, realizado directa y completamente individualizado. Los artesanos, preparan ellos mismos y solos la materia prima y elaboran los productos; trabajan sin tener relación directa o indirecta con otros obreros u operarios de la misma ocupación”

Concluye con esta definición: “Artesanía es una actividad **industrial** que mantiene su forma original o arcaica, donde se utilizan sólo instrumentos rudimentarios. Al mismo tiempo, el artesano realiza solo, todo el proceso, todo el proceso laboral, con ayuda de la familia, y como los productos económicos con que cuenta para la producción son propios, siempre persigue su beneficio personal”.

Manufactura es la etapa más avanzada de la artesanía, porque se encuentra especializada en determinada actividad que es complemento de la elaboración de un producto. Aquí cada obrero realiza una etapa determinada de la producción.

Sentadas las definiciones de Artesanía y Manufactura, la preocupación de este plan es “tecnificar, con objeto de lograr un incremento en la industrialización de productos básicos, organizándolas a la vez”. A la de, que se deben industrializar las artesanías, “y es inevitable un cambio de estructuras”, que permita pasar de la producción manual artesanal elaborada a domicilio hacia la producción mecanizada en una fábrica industrial, o bien organizando la industria por el sistema de grupos asociados”.

El informe continúa describiendo la escasa capacidad económica del artesano, que lo obliga a producir en pequeña escala.

Asimismo esta actividad es sólo vista como un complemento del ingreso familiar. Por lo tanto es necesario incrementar la capacidad de consumo, lo cual se puede lograr mejorando la producción y aumentándola, asegurándose así el mercado nacional y el extranjero. Se considera que estos productos artesanales tienen gran valor artístico y económico, **que mejorando la técnica de producción** se asegurará la afluencia de compradores en los nuevos mercados.

No existe ninguna protección legal relacionada con el comercio de esos productos y se ve la presión del intermediario, subvalorando el producto para quien lo hace y obteniendo buena ganancia al venderlo.

Creemos que esta definición de artesanía y manufactura tiende hacia la conversión de la primera en pequeña industria (bajo el sistema de cooperativa u otro parecido).

No vemos que realmente sea ayuda para la artesanía **eminentemente folklórica**, lo será para la que está en vías de industrialización. Loable, pero no ayuda a la primera categoría. En cuanto a incrementar la capacidad de consumo, con aumento y mejoramiento de producción, también se lo logrará educando a las personas a valorar las artesanías en sí. Sobre este punto, ya citado, dice: “sobre la conservación de las técnicas tradicionales y, acerca de los cambios que se hicieran al respecto, es perentorio, ante todo, considerar las experiencias del artesano mismo, sin olvidar que las **modificaciones afectan considerablemente** muchos aspectos de la producción”.

También se recomendaba las máximas precauciones en la aplicación de materiales, herramientas y máquinas, previo estudio de los especialistas más autorizados y la opinión de los artesanos.

Sobre la base del informe comentado anteriormente, en

1968, el Departamento de Investigaciones Agropecuarias e Industriales del Banco de Guatemala define lo que entiende como **empresa artesanal**: “aquellas que no emplean maquinaria o equipo mecánico, o lo emplean en muy pequeña escala en relación al valor de la producción y por otro lado, ocupan un máximo de 5 trabajadores, salvo cuando se trata de cooperativas o instituciones de fomento artesanal que generalmente proporcionan mayor ocupación y trabajan con algún equipo adicional, pero siempre bajo el sistema artesanal”. O sea que las unidades de producción, dentro de este tipo, varían, ya que pueden ser: unidades individuales, unidades familiares, cooperativas de producción y centros mixtos de adiestramiento y producción.

En este análisis se está de acuerdo en la supresión del intermediario, ya que denota muchas veces explotación comprando a veces productos elaborados por el artesano a cambio de una adquisición forzosa de materias primas, y concluye con la recomendación de la formación de cooperativas de producción, las que recibirán asistencia técnica en cuanto a la elaboración de **nuevos diseños**, selección de colores, aplicación de tintes, uso de mejores materiales, etcétera. En ciertos casos “hay necesidad de **adaptar el producto al gusto de los consumidores, pues algunos diseños diferentes tienen mayor aceptación en el posible mercado. En este caso podría realizarse una combinación con los diseños originales**”.

Sin mayores comentarios, vemos la confusión entre lo que es artesanía (como pequeña industria) y las artesanías folklóricas. En cuanto al punto de adoptar nuevos diseños y su combinación con los originales y también adaptar el producto al gusto del consumidor, esto **jamás** deberá hacerse con un producto folklórico auténtico, a menos que se lo quiera convertir en producto de artesanía **no** folklórica.

Nos preguntamos si no habrá que educar al consumidor para que tenga mayor gusto y aprecie los productos de arte popular y artesanales folklóricos de su país, en vez de adaptar éstos a su gusto, con la gama existente de ellos y su probable falta inclusive.

ALFARERIA

En América la forma más antigua de hacerla es sin torno. En España la rueda o torno se usó desde la llegada de los pueblos fenicios y griegos, entre los siglos VIII y VI A.C., y fueron los romanos quienes la adentraron en el territorio en el Siglo III A.C.⁽¹⁾ El vedrío, vidriado o barniz plúmbeo, era conocido en el oriente próximo y penetró en la península hispanica durante el Califato de Córdoba, en el siglo X D.C.⁽²⁾

Para describir a la alfarería sin torno, que se realiza en Guatemala, tomaremos como ejemplos: la de Chinautla, en el departamento de Guatemala y la de Santa Apolonia, en el departamento de Chimaltenango. En Chinautla la arcilla o barro (rojo o blanco) se extrae de un lugar cercano. Es molido y afinado a mano o en piedra de moler, mezclándolo con agua y dejándolo varios días en pudrición. Para iniciar la vasija se toma como molde el asiento de una tinaja ya terminada, formando un molde sobre ella que se deja secar. Después, sobre este mismo molde, comenzará a subir la tinaja, agregando poco a poco rollos de barro. Continuamente se agrega a la vasija arena blanca en seco, lo que evitará que se raje a la hora de cocerse. El alisamiento de la superficie se hace mojando la pieza y afinándola con una cañita o un pedazo de madera. Por la parte interior se hace la misma operación con un guacal u olote⁽³⁾. El cuello nace del propio cuerpo de la vasija y las asas se pegan con posterioridad.

Al concluir el moldeado se deja secar. Algunas se decoran pasando una pluma de pollo mojada en tintes, según R. Smith⁽⁴⁾. La cocción se efectúa sin horno y al aire libre; en época de lluvia se emplea leña (corteza de pino o encino) y en verano,

(1) Llubíá, Luis M. *Cerámica medieval española*. Ed. Labor, Barcelona, 1967, p. 14.

(2) *Ibid.*, p. 14

(3) Olote: mazorca sin granos

(4) Smith, Robert S. *Cerámica sin torno*, *Revista de Antropología e Historia de Guatemala*. Vol. 1, No. 2, junio 1945, p. 58.

estiércol de vaca, poniendo encima las piezas de barro a las que se cubre primero con caña de río y maíz, y por último con zacate o hierba seca. La “quemada” dura aproximadamente una hora, dependiendo del tiempo y del número de piezas e invariablemente esta labor se realiza el día viernes después de las cuatro de la tarde. Intervienen en este trabajo sólo las mujeres, realizando una serie de piezas como incensarios, ceniceros, ángeles, etc.⁽⁵⁾. Si se comparan las piezas actuales con las hechas hace unos 10 años se percibe claramente un cambio en las mismas debido especialmente a la influencia del turista y de otras personas que piden, en la confección de las mismas, gustos personales. Algunos son hechas, ahora, con molde.

Otros centros de producción similares a Chanautla son: San Raymundo (Guatemala); Mixco (Guatemala)⁽⁶⁾; Rabinal (Baja Verapaz) y otros.

Lilly de Jongh Osborne⁽⁷⁾ menciona que en el siglo XVIII en Mixco le ponían al barro, refinado por el metate, jugo de raíz de cebollín para hacerlo más maleable y después extracto de escobilla (*Sida rhombifolia*).

Tracemos aquí otro ejemplo, por diferir del primero en algunos aspectos. Se trata de la cerámica de Santa Apolonia (Chimaltenango). Arrot⁽⁸⁾ describe una olla de barro de 13” de alto por 12” de ancho y explica que se forma primero un anillo de barro sobre el suelo y se extiende hacia arriba, dejándolo luego secar al sol. Cuando su consistencia es algo dura, se invierte y se

(5) Brown I. Corinne, *op. cit.* p. 5: “no debe adjudicársele la confección de vasijas exclusivamente a la mujer, hay culturas en las que el hombre es quien las elabora”.

(6) Reducida actualmente a sólo una mujer que elabora comales y otra que hace figuras como pastores e iglesias.

(7) Jongh Osborne, Lilly de, *La cerámica indígena en Centroamérica, América Indígena*. Vol. II, No. 4, octubre, 1943.

(8) Arrot, Charles R., *La cerámica moderna hecha a mano en Santa Apolonia, Instituto de Antropología e Historia de Guatemala*, Vol. V. No. 1, 1953.

completa, con el mismo procedimiento, la base. Se forma así el asiento de la tinaja. Para hacer esta olla, se necesitan 12 libras aproximadas de barro mojado, (el que previamente se ha puesto en agua para convertirlo en masa). Se sigue agregando barro y la propia trabajadora, a manera de torno, pondrá su brazo dentro y girará alrededor —como las agujas de un reloj—. La mano derecha se coloca fuera y la izquierda adentro, alisando y levantando las paredes. Posteriormente con un olote y un pedazo de tela mojada, terminará de darle el acabado. Todo este trabajo dura media hora y en una hora y media más se seca la vasija al sol. Menciona Arrot que se hacen de 20 a 25 vasijas de diferentes formas en un día.

Si la vasija va a ser usada para cocinar se recubren en el interior con una mezcla de talco bien molido, de color gris, agregándose, por último, una capa de pasta de barro y agua (engobe). Usan también un tipo de barro amarillo que, al quemarse, se torna de color rojo fuerte.

La hoguera para la cocción al aire libre, se hace de ramas de roble o hierba seca, lográndose una temperatura hasta de 375° C. Las vasijas con engobe “se cubren con agua de masa” (9). Cuando el agua se evapora el sedimento que queda se frota para lograr un pulimento muy atractivo. Las vasijas sin engobe reciben, mientras están calientes, una regada de agua con una escobilla. Entre las formas que estas alfareras producen están las siguientes: tinajera, tinaja, olla, apaste, olla tamalera, brasero, batidor, comal. En otras localidades como San Cristóbal Totonicapán (Totonicapán) se hacen además: pichachas y ollas tamaleras con tapa.

CERAMICA VIDRIADA

La cerámica vidriada se elabora principalmente en Totonicapán y Antigua Guatemala (Sacatepéquez). En Totonicapán la cantidad de vasijas que se produce varía, es más o menos de 10 docenas diarias, entre jarros, teteras, picheles, azuca-

(9) Es una suspensión acuosa compuesta de masa de maíz y cal.

reras, cafeteras, ceniceros, platos y tazas. Cuando se reúnen 100 docenas de estos productos se realiza la cocción. Las materias primas empleadas son: arcilla, del lugar; cobalto, cobre, hierro, manganeso, antimonio y níquel.

La técnica es sencilla: se usa torno de madera, con un volante que es impulsado con el pie. Las vasijas se ponen al sol y, al estar secas, se colocan en hornos especiales donde reciben la primera cocción llamada "jaguete", la cual se hace con leña de pino. Después de quemados se les da un baño con barnices preparados a base de óxidos de plomo, estaño, cobre, antimonio, cuarzo y vidrio que son calcinados en hornos especiales y molidos previamente con piedras. Después de barnizarlos y colorearlos se les da una segunda cocción, que es la final, quedando los trastos terminados para la venta. El torno se usa para dar la forma redonda y el modelado (incluyendo moldes de yeso) para otras formas.

En España, desde los inicios del vidriado se usaron para decorar: el amarillo, logrado con al antimonio; azul, con cobalto; blanco, con estaño; melado, con hierro, negruzco con manganeso y verde con cobre.⁽¹⁰⁾

En Antigua Guatemala⁽¹¹⁾ los materiales utilizados son: arcilla, que se adquiere en terrones que se ponen a secar al sol y luego se martajan. En un molino de piedra se reducen a polvo y éste se cierne, quedando un sobrante llamado granza. La arcilla es llevada de El Tejar (Chimaltenango) y la arena blanca se obtiene en el propio lugar.

Para elaborar el barro se pone parte de él en una pileta con agua, en donde, se deshace para poder colarlo, se deja que se asiente, quitándole luego el agua y queda únicamente un lodo

(10) Lluviá, Luis M., op cit., p. 18

(11) Investigaciones realizadas en 1969 por los estudiantes del Curso de Verano de la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos, procedentes de la Universidad de Tampa, Florida, Estados Unidos.

que se denomina “moja”. Esta se pasa a otra pileta, donde se mezcla con el barro que se cernió anteriormente. Se tritura con los pies para revolverlo hasta que esté de la consistencia deseada y quede maleable. Después aún hay que sobar el barro con las manos para comprobar que no esté ni duro ni aguado, logrado el punto, se coloca en el torno, el cual es movido con los pies. Al estar moldeada la vasija, se coloca al sol, para que se endurezca un poco y volverla a poner en el horno para hacerle el asiento.

En los hornos las vasijas se colocan sobre unos objetos llamados “piaños”, formando con ellos una especie de mesa. Esta llega a la mitad del horno cuando ya se ha llenado, se colocan los trastos unos encima de otros utilizando los llamados “caballos o sapos”. Estos se colocan intercalándose entre cada vasija. En el horno se realizan dos quemas con leña, tardando de 6 a 8 horas. La quemada más rápida es la que se hace con los trastos sin pintar.

Las pinturas que se usan se elaboran con plomo y estaño, fundiéndolas en un horno especial, en más o menos tres horas. Después se cierne arena blanca (igual a como se hizo anteriormente con el barro), para mezclarla a la pintura. Se muele en otro molino, pesando esta mezcla por arroba y tardando esta molienda todo un día.

Esta arena se mezcla con el estaño y plomo, y se muele nuevamente, obteniéndose el “vidrio” que es la pintura que llevan de fondo todos los trastos. Este vidrio es de dos clases: ordinario y fino. Los colores que se obtienen son: blanco, obtenido con plomo y estaño mezclados en el horno especial; verde, con cobre al pasarlo por el horno; amarillo, con antimonio y plomo; negro, de diferentes latas al pasarlas por el horno y azul, del cobalto.

Todas estas pinturas se muelen antes de aplicarlas a las vasijas. Después de la primera cocción, se queman las vasijas nuevamente durante un tiempo mayor. Entre los objetos producidos se observó desde una vajilla completa hasta candeleros, macetillas, azulejos, etc.

Otro tipo de cerámica es aquella cuyo uso es más bien decorativo y de la que se distinguen estos tipos:

- a) frutas, verduras y pájaros, sin vidriar, hechos en Antigua;
- b) miniaturas (servicios y angelitos) sin vidriar;
- c) pastores, para nacimientos sin vidriar;
- d) alcancías, de variadas formas, sin vidriar, cuyo uso puede ser muchas veces el propio o el decorativo.

Cerámica sin vidriar:

A) Frutas, verduras y pájaros

Para este tipo de cerámica consideramos la producción de D. Marcelino Monroy, en Antigua como ejemplo⁽¹²⁾ por creer que es uno de los mejores artesanos de esta labor. Esta persona trabaja 6 días a la semana ayudado por dos hijos, un sobrino y otro trabajador, desde hace 20 años. Los materiales que emplea son, el barro traído de El Tejar, alambre de diferentes grosores, pinturas en polvo y canastos⁽¹³⁾. Además usa barniz que crea él en su taller y sobre el que no da mayores datos. Elabora 18 tipos de fruta y otros tantos de verduras. También fabrica máscaras, candeleros y pájaros. Las máscaras y candeleros no son pintados, porque así lo piden los compradores.

El primer paso en este taller es la molienda del barro, que se mezcla con agua para luego hacer una bola, que se coloca en un molde que está dividido en mitades. A continuación se pone a secar al sol por una semana, luego se quema la figura en el horno a 1,000^o F, después de lo cual se pone nuevamente al sol por 6 horas o 12, si el día está nublado. La cerámica es quemada nuevamente, comenzando por 300^o F, durante una hora y media y gradualmente alcanza 1,000^o F, por una hora más. Esta alta

(12) Investigación, ibid.

(13) Sobre los que se coloca racimos de frutas y verduras a pedido de los clientes.

temperatura remueve las manchas negras de la superficie. Posteriormente se envuelve al objeto con una mezcla de polvo plástico con agua, para darle apariencia lisa. El paso final es la pintura y decoración. Esta etapa es muy interesante porque el artista logra dar al objeto una apariencia real. Incluso hay materiales que se agregan para lograr mejor este propósito, como a los duraznos y extremos de güicoyitos que son espolvoreados con algodón cuando todavía está húmedo el barniz y dejar así la pieza cubierta de una tenue pelusa.

B) Miniaturas

D. Florencio Rodenas, en Antigua, fabrica servicios en miniatura y pájaros, cuyos modelos copia de láminas. No posee ayudantes, ni aprendices, aunque la técnica de hacer los angelitos en miniatura ya ha sido copiada por otras personas de la misma localidad. Como todos usan barro de El Tejar (una pella por semana) y compra la pintura por galón. Hace las figuras a mano, con gran delicadeza, las quema con horno en el que usa leña de pino, durante dos horas aproximadamente, las deja enfriar y luego pinta. Por último aplica barniz. Los servicios generalmente se componen de: tetera, un pichel, cuatro vasos con sus respectivos platos y una bandeja que contiene todas las piezas descritas. Cada pieza mide medio centímetro de altura y la bandeja 2 cms. de largo. Los pájaros asumen toda clase de posiciones y variados colores. Los lugares de venta son su propia casa y San Felipe ⁽¹⁴⁾

Hay muchas personas que se dedican a esta labor, trabajando los meses precedentes a Navidad ya que el resto del año se dedican a fabricar alcancías. Las materias primas son pocas: barro de El Tejar, pintura en polvo y de aceite y papel blanco de envolver.⁽¹⁵⁾

(14) San Felipe: santuario muy concurrido, situado a pocos minutos de Antigua y en cuya plaza se venden artesanías.

(15) Investigación efectuada en 1968 por la profesora Catalina M. de Valladares para la cátedra Introducción al estudio del Folklore de la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

El barro se asolea, se convierte en polvo, se muele en metate y se cierne. Se moja y se cuele en cernidor y por último se revuelve un poco de polvo con este barro mojado. La técnica es hacer las figuras con molde, asolearlas y una vez secas ponerlas en el horno. Este horno que es portátil, se compone de nueve ladrillos y varillas de metal donde se colocan las figuras de barro. La persona que hizo la investigación observó solamente un horno fijo, siempre de ladrillo y en la misma forma, excepto que los ladrillos estaban unidos con cemento y variaba de tamaño en relación a los otros. La leña usada es de pino y la horneada dura más o menos dos horas. Se deja enfriar y hasta entonces se sacan del horno. Se pintan con blanco de España y posteriormente con pinturas especialmente compuestas (pinturas en polvo disueltas con aceite de linaza), espolvoreándolas algunas (especialmente las alcancías) con papel blanco molido.

En lo personal hemos observado el uso de pinceles especiales para decorar ciertos detalles muy pequeños, invariablemente la respuesta fue que estaban confeccionados con cabello de mujer y en un caso (decoración de ojos de ángeles pequeñísimos) tenían sólo un cabello.

ARTICULOS DE BAMBU

Recientemente se han fabricado con el bambú grueso tarro— tazas y sus correspondientes jarras, barnizadas. Son centros de esta producción: Antigua y Quetzaltenango.

CERERIA

La producción de velas de sebo, cera y parafina y arrayán⁽¹⁾ está muy extendida en toda la República de Guatemala. La manufactura de las velas comunes usadas en el hogar es con molde, pero hay cierto tipo artístico que es preciso describir. Estas velas se producen en una fábrica ubicada en Antigua Guatemala, que aunque no es la única, es el prototipo de esta clase de labor. Los objetos producidos son: velas decorativas, palmatorias, veladoras; de cera y mezcladas. Cada unidad se hace a mano, empleando diariamente un quintal y medio de cera y al mes, aproximadamente treinta quintales. Hay ciertos meses del año: febrero y noviembre en que aumenta la producción a 50 o 60 quintales. En febrero porque se aproxima la Semana Santa y en noviembre por la Nochebuena y el Año Nuevo. Disminuye en abril, junio y julio, a causa de no haber celebraciones importantes.

El procedimiento es el siguiente: se derrite la cera a 80 o 90° C, en peroles galvanizados y se le mezcla parafina (que es importada de Estados Unidos). Según el producto que se va a fabricar así es la cantidad de parafina que se mezcla a la cera, se añade color y se deja enfriar un poco, sólo lo indispensable para poderlo modelar caliente. La calidad del producto la hace la destreza del fabricante.

Las medidas varían, algunas velas tienen 10 cms. y las hay hasta de 2 metros de alto, aunque lo que interesa no es la medida sino su peso. Se hacen velas de 4 onzas, media libra y hasta 10 libras, según el gusto de los compradores. Las palmatorias⁽²⁾ no pasan de 75 cms. y las velitas que se usan

(1) Arrayán de cera (*Myrica mexicana* Willd. Myricaceae). Este arbolito es propio de la región media de la vertiente atlántica del país y aprovechado en las Verapaces, Izabal y Quiché. Sus frutos al final del desarrollo se hallan cubiertos de 20 a 28% por cera sólida verdosa al natural y amarilla clara, más o menos de color crema al refinarse. Con ella se fabrican velas, veladoras y pastas para encerados. (Aguilar Girón, José Ignacio, *Relación de unos aspectos de la flora útil de Guatemala*, 2a. ed., Guatemala, 1966).

(2) Usadas para la primera comunión.

en Navidad hasta 10 cms., lo más alto. Una nueva idea de los propietarios ha sido confeccionar veladoras de colores con figuritas mayas.⁽³⁾

Hay algunos otros métodos para hacer candelas. Por ej. en Chimaltenango, se usa un molde de hierro, con agujeros para las candelas y ganchos para sostener el hilo de las mismas. Se vierte la cera hirviente y posteriormente se saca, ya hecha, la candela.

Candela chorreada: está hecha de cera de forma cilíndrica, de tamaño variable, ya que puede ser pequeña o pesar hasta 6 libras, usada generalmente para fines litúrgicos. El proceso de fabricación es el siguiente: la cera es blanqueada al sol y el hilo que se usa es doble anudado en un extremo. Se da el primer baño de cera al hilo, quedando así la mecha preparada. Se alisa el hilo encerado con las manos, para enderezarlo, calibrando la mecha según el peso de la candela. Se empieza a bañarla en cera líquida caliente y se continúa dándole varios baños hasta alcanzar el peso y forma descada. Entre baño y baño se deja enfriar la candela para que se endurezca. La forma de la candela se logrará no solamente con los baños sino que cuenta la experiencia y práctica de quien las hace. Esto será la base para lograr otros tipos, como: torneada gruesa, torneada fina, adornada.⁽⁴⁾

Además de las candelas, aún se observan los ex-votos, de cera, hechos con molde y en venta en las entradas de las iglesias y que adoptan diversas figuras: el cuerpo entero, corazón, pierna, cabeza, etc.

(3) Investigación hecha en 1968 por la profesora Ofelia Calderón de González.

(4) Investigación de la Profesora Ana Beatriz Mendizábal (1971)