






REGIONES FOLKLORICAS

Referencias:

-  La Pampa del gaucho
-  El Litoral y el bosque guaranitizado
-  El Noroeste quichuizado
-  Cuyo, Trampolín transcordillerano
-  Patagonía araucanizada

Rasgos de las artesanía folklóricas.

1. Las artesanías populares y tradicionales se dan en contextos funcionales de tipo “folk” o campesino y tienen, por lo tanto, vigencia colectiva en la comunidad.
2. Son funcionales (satisfacen necesidades de la comunidad).
3. Son empíricas.

Elementos, factores y variantes que intervienen en un constante proceso de cambio.

1. En la sociedad urbana institucionalizada, tecnificada, se dan como “elementos folklóricos trasculturados”, como “proyecciones”, en ciertos casos como fenómeno de “trasplante”. Predomina la individuación, la creación personal, el desanudamiento o desajuste funcional en la sociedad.
2. En la sociedad urbana:
 - a) pueden satisfacer la misma necesidad originaria: ejemplos: frazada, poncho, montura, cesto, recipiente de barro.
 - b) pueden satisfacer necesidades propias del adquiriente no “folk”: bolsillo de alforja o “maleta” como “sacoch”; sobrecama o matrón como tapiz; faja como adorno de vestido femenino.
3. Se enseñan institucionalizadamente en escuelas y talleres (sistematización del aprendizaje, métodos, programas, etc.)

4. Son regionales, típicas.
5. Son tradicionales.
6. Son manuales.
7. Son piezas únicas, fruto de creación y elaboración personal del artesano.

4. Pierden tipicidad; se uniformizan; adquieren carácter urbano y a veces hasta internacional.

5. Reciben incesantes impactos de las trasculturaciones urbanas y a veces las asimilan, originando innovaciones y variantes en

la técnica

los materiales (por ejemplo, anilinas para teñir; pinturas para la alfarería; hilo industrial y hasta del tipo “perlé” para el tejido; nylon para parches de “cajas” (tamboriles) e hilos para pesca, redes, etc.)

en el estilo

en la función.

6. Se elaboran a máquina, en creciente complejidad; uso de moldes y de tornos para la alfarería y la madera.

7. Predomina la producción en serie: las piezas “standard”; la despersonalización.

8. En las sociedades “folk” predomina la economía de autosuficiencia; suele estar vigente el sistema de trueque.

9. Influyente papel de la socialización (ejemplos: imaginería, exvotos) y de la significación mágica (ejemplos: máscaras, amuletos, talismanes, instrumentos musicales como el cultrún, etc.)

Hasta aquí mantiene su vigencia el

VALOR DE USO 

que va transformándose en

Las artesanías que responden a esta caracterización las consideramos **folklóricas**. La concepción dinámica por mí expuesta admite procesos de cambio, trasculturaciones asimiladas, innovaciones, siempre que tales elementos sean **asimilados en verdadera síntesis**, que no desnaturalicen la **personalidad auténtica** que mantengan y aun revitalicen el **estilo típico y tradicional**, por ser obra de auténticos **artesanos** que practiquen la **técnica** y usen la **materia prima** consuetudinarias.

8. Predomina la industrialización la tecnificación, la comercialización organizada, la economía de mercado y monetaria.
9. Predomina la secularización.

VALOR DE CAMBIO:

Venta de las artesanías para obtener dinero a fin de adquirir las mercaderías indispensables para subvenir a las propias necesidades y las de la familia.

Trueque de artesanías por algunos de esos artículos.

Obtención de créditos, o de materia prima adelantada, o de prórroga de plazos para pago de deudas merced a contratos de tipo “diádico” y “vertical” por ser la otra parte algún integrante de la sociedad urbana, y de condiciones económicas ventajosas.

10. Se producen por los mismos artesanos bienes que **no integran el patrimonio tradicional de la comunidad “folk”**, debido al incentivo del valor de cambio que adquieren en la sociedad urbana: no son artesanías folklóricas.

11. Los artesanos actúan en sus comunidades como trabajadores sin relación de dependencia, independientes, autónomos y las relaciones con los ayudantes y aprendices son de tipo casi familiar.

10. Objetivos, funciones, valores, gustos, etc. propios de la sociedad urbana (ejemplos: ceniceros, llaveros, gemelos para camisas de hombre, sombrero “alpinos” de fibra vegetal, destapabotellas, posavasos y posafuentes, pantallas de lámpara, muñecos que evocan personajes cinematográficos internacionales, de Walt Disney entre otros, etc.)

11. Los artesanos “folk” son progresivamente atrapados por los sistemas y regímenes institucionalizados, oficiales, de las distintas jurisdicciones (nacional, provincial, municipal), máxime si tienen taller organizado y utilizan materia prima de considerable valor económico (plata, oro, ciertos tipos de cueros y lanas, etc.) y como consecuencia deben pagar múltiples (y a veces duplicados) impuestos y tasas; a las ventas, actividades lucrativas, aprendizaje, réditos, objetos suntuarios, jubilaciones, entre otros.

d) CRISIS DE LA ARTESANIA.

En el mundo entero son conocidos los factores negativos que se conjuran para provocar la desvitalización, la decadencia y la muerte de las artesanías tradicionales.

En primer término, la escasez y el encarecimiento de la materia prima o de ingredientes indispensables, como ocurre, por ejemplo, con ciertos tipos de lana, especialmente de vicuña (ya casi inaccesible), de llama y aun de oveja (para algunas regiones o determinados tipos). Otro tanto ocurre con las anilinas o sustancias utilizadas en la curtiembre.

En segundo lugar, la intervención de intermediarios y acopiadores inescrupulosos y abusivos. Si bien lo ideal sería la relación directa entre el artesano y el comprador, es evidente que en la mayor parte de los casos no puede lograrse por las mismas condiciones de vida habituales en el primero: aislamiento, dificultad y costo de medios de comunicación y transporte, etc., condiciones por el momento insuperables que bien explotan los acopiadores que compran en los lugares de producción, vale decir, en cada rancho, en los más remotos pueblecitos.

En tercer lugar, la maraña de disposiciones legales y reglamentarios de jurisdicción nacional, provincial y aun municipal que no pocas veces se superponen y que en definitiva gravan la actividad artesanal, provocando la incongruencia económica, pues lo que el Estado (a través de diversos organismos oficiales) apoya y estimula, por otra lo aplasta con impuestos, patentes y gravámenes.

En cuarto lugar, la indiscriminada aceptación, por parte de los artesanos, de motivos, estilos o modas que desde luego desplazan los tradicionales. Bien sabido es que se trata de una manifestación del duelo eterno entre innovación y tradición, uno de los resortes de mi propia concepción dinámica del folklore; por lo tanto, descarto la hipótesis de todo pretendido anquilosamiento del cambio cultural y con mayor razón cualquier forma de dirigismo que anule la espontaneidad y la

libre decisión del artesano respecto de los elementos estéticos de su obra.

Por fin, insisto en destacar un factor negativo, menos evidente en lo general, por su carácter psicológico, por la natural reserva que el artesano guarda respecto del asunto y aún por la falta de conciencia clara que él mismo pueda tener del problema.

Me refiero a una cierta actitud derrotista y desesperanzada que los artesanos suelen abrigar, a veces desdichadamente justificada por la triste experiencia del fracaso económico o del engaño mezquino que tantas veces deben sufrir.

Aparte del sentimiento de frustración por motivos concretos y personales, se propaga, a modo de epidemia espiritual, el debilitamiento de la fe del obrero en su propio trabajo, del artista en su obra, hasta rematar en una subestimación suicida.

Una de las formas en que este mal se manifiesta es la creencia de que los productos de sus manos, que ellos mismos hallan tosco y primitivos frente a los pulidos frutos del molde y de la máquina, son desdeñados por la gente y los mercados de la ciudad.

Por paradójica contradicción, ésta los atrae con su espejismo, agravando así el mal de la concentración urbana que parece no tener remedio, vistos los esfuerzos hechos para atemperarlo desde la constitución de las grandes ciudades en todas las épocas históricas. Acongoja el ánimo el comprobar cuántas veces este desolador proceso nos priva de artesanos eximios, y en cambio aumenta el número de mucamas o ínfimos empleados, sin especialización y sin relieve, candidatos a ser triturados por la deshumanizada máquina de la gran ciudad.

III. FOLKLORE APLICADO: ESTIMULO Y REVITALIZACION DE LAS ARTESANIAS

—Obra del Fondo Nacional de las Artes.

Desde los tiempos de mi mocedad y en el curso de viajes e investigaciones de campo me he familiarizado con la obra y la vida de numerosos artesanos en variadas regiones argentinas.

Las inquietudes que me suscitaban sus problemas hallaron un cauce esperanzado cuando en 1958 tuve el honor de integrar el Directorio del Fondo Nacional de las Artes, recién creado.⁽¹⁾

de una encuesta sobre la base de un cuestionario; la compilación de antecedentes legales y reglamentarios, la reunión de elementos iconográficos e ilustrativos de carácter audiovisual, y fundamentalmente, la preparación técnica específica de alumnos y discípulos; por otra parte, la obtención de recursos económicos adecuados.

Esta ardua y sostenida labor se desplegó en otras iniciativas concurrentes adoptadas y puestas en marcha por el FNA en sucesión incesante y enriquecedora, como por ejemplo:

becas específicas para estudiar las artesanías, ya en sus principales aspectos, ya en remotas regiones.

subsidios a instituciones provincianas oficiales y privadas, para promoción artesanal: censos, exposiciones, ferias, concursos, premios, creación de mercados artesanales, organización de centros de artesanías folklóricas, que constan de exposiciones-ferias y talleres-escuelas.

préstamos de fomento a artesanos calificados.

publicación de libros especializados, como **El guasquero** (artesano trenzados de piezas de cuero “crudo”), por Luis Alberto Flores.⁽¹⁾

Casi una década de esfuerzos fructificó en el “Régimen para estímulo de las artesanías y ayuda de los artesanos” vigente desde 1967.

Su objetivo principal es el aportar medios económicos, técnicas apropiadas y soluciones administrativas para la revitalización de la cultura popular tradicional mediante la promoción de pequeñas comunidades, por el estímulo de las artesanías y el apoyo a los artesanos.

La primera preocupación fue iniciar el **Censo nacional de artesanos**, de carácter permanente, el que a la fecha registra el

primer millar de personas censadas en 500 localidades, a quienes se ha comprado millares de piezas, de 10 especialidades artesanales, por decenas de millones de pesos.

Más interesantes todavía son los casos de comunidades “folk” dedicadas al cultivo de una determinada artesanía, que a veces adquiere largo arraigo y merecida fama.

Esta escueta referencia a los modos y medios de acción del REDA basta para confirmar que se trata del primer régimen vigente en la Argentina de carácter metódico, técnico, concreto, económicamente eficaz y permanente.

El éxito se explica si se considera que se aplica sobre la base de esta fórmula: REDA = teoría + técnica + organización eficiente + apoyo económico + consagración vocacional del equipo de técnicos colaboradores + actitud de hondo aprecio y comprensión humana de la personalidad de los artesanos, considerada en el contexto de su comunidad.

De ahí que la “ayuda” no sea dádiva, ni trato deshumanizado y frío. El Folklore aplicado orienta hacia el trato directo, el respeto cordial de la personalidad de cada uno, la frecuentación y aun la convivencia en el ambiente familiar y social, la consideración de la realidad económica.

Por mi parte, aplico mi propia concepción **dinámica y funcional** de los fenómenos folklóricos, de las artesanías como integrantes de la cultura “folk” y, por lo tanto, de sociedades peculiares, englobadas a su vez en los procesos de cambio de la sociedad nacional.⁽¹⁾

El triple bagaje: a) teórico, técnico y metodológico, b) práctico, concreto, eficiente, c) vocacional, impregnado de honda simpatía humana, sustenta la labor del Equipo de discípulos.

Se va enriqueciendo, no por etapas inconexas y sucesivas, sino simultánea y funcionalmente, de acuerdo con las posibilidades.

Por cierto que lograda la documentación, cumplimentadas las fichas censales y técnicas de cada pieza adquirida, la tarea se prolonga sin solución de continuidad, con la investigación de gabinete que se refleja en coordinados ficheros, mapas, estadísticas y primordialmente en estudios serios y profundos de cada especialidad artesanal de las distintas regiones y aún de aquellas piezas que, como las de un museo, incitan a interpretar los rasgos que puedan revelar elementos culturales de honda raigambre, de compleja significación mágica, religiosa, económica, funcional y a veces de tradición milenaria, que logra la síntesis estupenda de la difusión universal y su típica peculiaridad comarcana.

Este vasto y complejo programa, a la vez que exige preparación técnica y condiciones personales, despliega un incitante panorama intelectual y una propuesta de acción fructífera. Por eso mi constante preocupación ha sido estimular a varios exalumnos capaces, y en estos últimos años, a jóvenes Licenciados en Ciencias Antropológicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y aún estudiantes distinguidos de mi cátedra titular de Folklore, vinculándolos, mediante contratos, a la concreta obra del Fondo Nacional de las Artes.

Para responder mejor a las circunstancias, dictamos Seminarios de Folklore con la Profesora adjunta Lic. Dora Jiménez de Pupareli y por mi parte organicé investigaciones de campo con equipos de discípulos, jóvenes colegas y alumnos.

En todas las oportunidades adecuadas propuse al FNA la contratación de miembros de estas nuevas promociones de presuntos especialistas futuros, para actuar en relación con la aplicación del REDA, de los convenios con las Provincias, de las Exposiciones Representativas, de los Ciclos sobre folklore argentino, preferentemente en el Interior del país.

Así se ha ido constituyendo un plantel de un centenar de colaboradores, permanentes y temporarios, con discípulos consagrados, con los graduados y estudiantes de Folklore recién

aludidos y con egresados de otras Universidades e Institutos Superiores, especialmente de la Escuela Nacional de Danzas Folklóricas, en la que fui profesor de Folklore teórico y metodológico desde su fundación, hace ya 25 años.

La concepción básica y los principios más arriba enunciados son puestos en práctica por los miembros del Equipo y por los técnicos contratados al adquirir las piezas significativas de todas las especialidades, a centenares de artesanos, a precios equitativos y al contado; mas no se trata sólo de comprar mercadería; aquéllos deben documentar el ambiente, la personalidad de cada artesano y su trabajo, mediante diapositivas, fotografías, grabaciones y películas.

Entre los frutos más brillantes de esta labor se cuentan las **Exposiciones representativas de artesanías argentinas**. Después de la primera, presentada en las Salas nacionales de Exposiciones en 1968, de la que da idea el espléndido **Catálogo** ilustrado (en blanco y negro y color),⁽¹⁾ se ha exhibido en constante renovación veintiséis veces: cinco en Buenos Aires y las restantes en otras tantas ciudades del Interior.

Es una verdadera antología, verdaderamente "representativa", de notable variedad, reflejada en un millar de piezas selectas (por ejemplo de tejido, con lana de oveja, llama, guanaco, vicuña; cuero, plata y oro, fibras vegetales, hierro forjado, madera, asta, alfarería, imaginería, instrumentos musicales, etc.).

No es una simple exhibición estática: se complementa con: a) visitas guiadas a cargo de técnicos; b) espectáculo audiovisual de diapositivas y cinta magnetofónica, que registra los diálogos con varios artesanos; c) la proyección de películas, a la par documentales y artísticas (16 mm. en colores) filmadas por Jorge Prelorán, quien saca el mejor partido de las grabaciones musicales y de la palabra espontánea de los protagonistas lugareños; d) presencia de artesanos invitados que trabajan a la vista del público (tejedoras, hilanderas, alfareros, cesteros, trenzadores,

plateros, herreros, etc.); e) mapa mural que ilustra sobre las localidades de donde proceden las piezas expuestas; f) paneles y murales fotográficos, que representan escenas y personajes típicos del artesanado argentino.

En muchos casos se organizó una feria paralela para la venta de piezas que cuentan con la garantía del FNA en cuanto a su autenticidad.

El apoyo a los artesanos se traduce no sólo en la compra de piezas, sino también en los préstamos de fomento para provisión de materia prima, refección de taller, etc. Se otorgan, en óptimas condiciones bancarias, a quienes, por sus antecedentes, personalidad, excelencia en el trabajo, son suscriptos en el "Registro de honor de artesanos representativos" del FNA.

La vasta obra que el FNA cumple directamente, por sí mismo, en todo el país, se refuerza mediante convenios bilaterales celebrados con los gobiernos de Provincia, aportando subsidios para compra de artesanías con la intervención de técnicos contratados por el FNA. Se han firmado 25 en total, desde 1969, tanto de iniciación como de renovación, visto el buen resultado. Están a la fecha vigentes 17 y 6 nuevos en trámite.

También se ha ratificado el convenio para promoción artesanal en las Provincias con la Secretaría de Promoción y Asistencia Social del Ministerio de Bienestar Social de la Nación.

La **Colección sobre artesanía folklóricas argentinas** es una de las manifestaciones más recientes de la preocupación del FNA en este sector de su actividad. Se ha publicado el primer volumen: **Panorama de las artesanías de La Rioja**, por Elena Díaz Caralho,⁽¹⁾ están en prensa: **Artesanías de los metales: platería**, por Alicia Quereilhac de Kussrow e **Imaginería religiosa y profana en la Provincia de Santiago del Estero**, por Jorge L. Carol Paz, además de varios en preparación.

Esta **Colección** está concebida como el vehículo más

adecuado para cumplir ambiciosos objetivos, que se irán logrando en sucesivos volúmenes.

Con lo expuesto en este capítulo se trata de mostrar objetivamente que “el movimiento se demuestra andando”, sin sonrojarse por los tanteos, las vacilaciones, los frutos en agraz.

Hace 15 años, al nacer el FNA, me lancé solo a la tarea de abrir la senda. Aventura a veces incierta y con frecuencia agotadora. En el curso de tres lustros se fue diversificando el panorama e intensificando el ritmo. Me animaban el entusiasmo y la fe, en actitud de servicio, desinteresada, totalmente “ad honorem”. Me respaldaba el apoyo y la confianza del Directorio del FNA, de su Presidente, sus autoridades, su personal de todas las jerarquías.

Por fin, en 1971 el FNA creó el Instituto de Folklore, ⁽¹⁾ que me permitió coordinar armónicamente actividades como las siguientes:

- a) Ciclos sobre folklore argentino (8 en la Capital y numerosos en el Interior, a cargo de pequeños equipos de jóvenes profesores y licenciados).
- b) Folklore argentino en imágenes (2 series de 100 diapositivas cada una con folletos explicativos).
- c) Relevamiento cinematográfico de expresiones folklóricas argentinas (25 películas).
- d) Serie discográfica “Folklore musical y música folklórica” (6 discos long-play).
- e) Día mundial del Folklore (instituido en 1964 y conmemorado todos los años en Buenos Aires y en las Provincias).
- f) Los complejos modos de promoción artesanal reseñados en este trabajo.

Gradualmente se fue constituyendo el Equipo, con excepcionales y fieles discípulos y luego con exalumnas brillantes, hoy Licenciadas, de los cursos de Folklore de la carrera de Ciencias Antropológicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, más arriba recordadas.*

En conjunto, las seis colaboradoras del Equipo del FNA y yo realizamos una labor activísima, armónica, responsable y cordial que explica la vastedad de la obra cumplida, justifica nuestra confianza en resultados cada día más fructíferos y reconforta el espíritu, pues se comprueba que no son meras palabras la vocación, el espíritu solidario y la responsabilidad laboriosa.

En estas páginas he tratado de exponer un caso concreto, la obra del FNA, en la cual la disciplina del Folklore, con su bagaje de teoría, conceptos, métodos y técnicas de la investigación, se **aplica** a un objetivo determinado: la revitalización de las artesanías populares y tradicionales, que actúan a su vez como **medio** concurrente para la promoción de comunidades "folk" y campesinas.

Se parte de la base de que la ciencia ha sido previamente abordada como tal, en actitud desinteresada, especulativa, académica, y sin perjuicio de seguirla cultivando con el mayor rigor intelectual, se la pone al servicio de aquella finalidad, de tanta resonancia humana, social, familiar, económica y artística.

Por eso la exposición de lo hecho, gracias a la estimulante comprensión y al apoyo material de una institución única y ejemplar con el FNA constituye un caso actual y eficaz de ciencia folklórica aplicada.

* Son en la actualidad las profesoras en folklore, María Carmen Lauría, Angela G. de Médi, María Mondragón y Luisa Travieso y las Licenciadas Martha Blache y Susana Santini de Spadafora.

IV. VALORACION DE LAS ARTESANIAS.

Cumplido el periplo a través del concepto de artesanías, contrapuestas antitéticamente la constancia de su vigencia actual y la de su crisis, y expuestos los estímulos que están fructificando en una vislumbre de renacimiento, a través de concretos ejemplos de ciencia folklórica aplicada, clausuro este ensayo con la exposición de algunas de las razones que justifican nuestro empeño de revitalización de las artesanías.

Representan un trabajo manual, pero no son una mera “manualidad”. Implican destreza, prolijidad, paciencia, atención, esmero, ingenio, pero además y fundamentalmente, la fuerza creadora de su autor, el destello del arte, la difícil y armoniosa síntesis de la originalidad y del estilo individual con las pautas tradicionales a las que el artesano se somete voluntaria y gozosamente, pues le ofrecen el prestigio de su intrínseca excelencia y de su eficacia funcional, abonada por la experiencia de generaciones.

Por otra parte, cada objeto representa la obra total, como resultado de lo que concibió la mente y ejecutaron las manos del artífice.

Cada obra, no sólo es fruto de una creación individual, sino que trasunta los matices del ámbito geográfico donde se produce, no sólo por las materias primas características sino también por la presencia de un estilo regional. Este representa a su vez una síntesis de cultura, pues conjuntamente y casi por milagro, en el mismo objeto, el análisis puede descubrir elementos de una tradición superior, lejana a veces en el tiempo (secular, milenaria) y en el espacio (de otros continentes, países y regiones), armónicamente refundidos con los que se infiltran desde la misma tierra bajo la expresión de supervivencia autóctonas.

Todo esto, más los elementos de la naturaleza, presentes como materia y como tema, es refundido e interpretado por el artesano, personificación de lo que Pedro Salinas llamó “analfabeto profundo”, capaz, sin embargo, de asimilar una

cultura tradicional, de elaborar una concepción del mundo y de la vida, de practicar una conducta rica en contenidos éticos y religiosos, de lograr una profunda y funcional compenetración con la naturaleza. Y sobre esos cimientos, edificar la delicada construcción de su obra, síntesis con frecuencia admirable de valores estéticos que se revelan en la forma, la textura, el color, el diseño, el decorado, la ejecución.

De todo ello pueden ser ejemplos una sobrecama tejida y una fuente zoomorfa; figulinas de greda policromada o una rastra de plata; un cesto de fibras vegetales y una talla de madera; el trenzado del cabo de un rebenque y un “santo de palo”.

En la mayoría de los casos, los técnicos, entendidos y aficionados admiran el prodigio de intuición con que son elegidos y combinados los colores, materiales y formas. Por lo común, como maduro resultado de una experiencia que se podría llamar ancestral; pero muchas veces también por la misteriosa infiltración espiritual que desde remotos antepasados llega a las manos de la artesana, como fue el caso de la tejedora de la que tan sugestiva y conmovedoramente nos habla Bernardo Canal Feijóo: (1) la espléndida manta floreada que cubría la humilde cama en la única pieza de su rancho era una explosión de colores que hacía decir con orgullo a la mujer: “Mi cama es un jardín”; pero no por influencia de un florido ambiente que rodeara su casa, que enmarcara su vida, asentada en el lugar desde su nacimiento; por el contrario, aquel rincón de Santiago del Estero era desolado y árido, sin más que un ascético algarrobo como única muestra de la tenacidad con que se puede superar la falta de agua y la tierra yerma. Por lo tanto, aquel alarde multicolor, aquella acertada combinación de matices la había logrado la tejedora como un don, por trasmisión secular de valores y contenidos culturales de incógnitos y anónimos artistas predecesores.

Como por otra parte, todo objeto artesanal existe en cuanto es apto para llenar una función, es decir, para satisfacer una necesidad, interpreta a la postre la sencilla y difícil fórmula de ser a la vez simple, útil y bello.

La consideración estrictamente folklórica que prevalece en estas páginas no debe hacer perder de vista la multiplicidad de facetas que las artesanías ofrecen por su significación cultural y su valor artístico, según lo he dicho y repetido, sino también por la resonancia familiar y social que despiertan; por su interés económico, pese a lo magro de su monto; por la buscada proyección industrial; por la posible y fecunda aplicación docente, social y terapéutica; por su fuerza de atracción turística; por la hondura humana; espiritual, que tantas veces ponde de relieve y hasta en su latente aptitud para que en ellas se apoye una trascendente concepción religiosa de la vida.(1)

En efecto, las artesanías son punto de convergencia del trabajo sobre las cosas, hechas por lo común, con nobles y simples materiales, y del trabajo realizado en función de los demás, representados ya sea por la familia, ya por la comunidad. Trabajo desinteresado y libre, no encadenado a las exigencias de lucro y de salario. Trabajo sobre el espíritu, en plena libertad, acuciado por la tensión creadora, perfeccionado por la destreza manual y el dominio técnico, animado por hábitos de inspiración, transido de sensibilidad. Trabajo que durante ciertas fases de su ejecución ha permitido esa especie de desdoblamiento del espíritu, atento a las manos y a la materia en la medida de lo preciso durante las etapas rutinarias, para que el alma pueda al mismo tiempo, favorecida por la circunstancias exterior y por la actitud del ánimo, desplegarse en el embeleso del ahondamiento interior y esforzarse en la disciplina de la meditación. Por fin, trabajo cumplido no como castigo, ni como mal necesario ni como obligación esclavizadora, sino como ofrenda casi sacralizada que el artesano logra sintetizando en una obra la materia y el espíritu, por la gracia del arte.

CITAS

- | Pag. | Notas |
|------|---|
| 286 | 1 Bastide, Roger
Anthropologie appliquée. Paris, Payot, 1971. 244 p. (Petite bibliothèque Payot, 183). |
| 287 | 1 Cortazar, Augusto Raúl
El folklore argentino y los estudios folklóricos; reseña esquemática de su formación y desarrollo. (En: Historia argentina contemporánea; Historia de las instituciones y la cultura, t. 2, p. 453-489. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1964). |
| 290 | 1 Cortazar, Augusto Raúl
Andanzas de un folklorista: aventura y técnica en la investigación de campo. (Buenos Aires), Editorial Universitaria de Buenos Aires, Eudeba, (c. 1964).
90 p. ilustr., fot. (Libros del caminante, 4). |
| 291 | 1 Tax, Sol
Anthropology and administration. (En: América indígena, México, v. 5, No. 1, p. 21-33, enero 1945). |
| 292 | 1 Bastide, R.: Anthr. appl. p. 42.

2 Chiappe Costa, Mario; Campos Fuentes, Johnny; Dragundky, Luis. Psiquiatría folklórica peruana: tratamiento del alcoholismo. (En: Acta psiquiátrica y psicológica de América Latina, Buenos Aires, v. 18, No. 6, p. 385-394, ilustr.)

3 Foster, George, M.
Las culturas tradicionales y los cambios técnicos. México, Fondo de cultura económica, 1964.
261 p.
Cit. p. 82.

4 Foster, G. M.: Las cult. tradic..., p. 89.

5 Foster, G. M.: Las cult. tradic..., p. 96. |
| 293 | 1 Firth, Raymond
Applied Anthropology. (En: Readings in Anthropology, compil. por Hoebel, Jennings, Smith, New York, McGraw-Hill, 1955).

2 Adams, Richard N.
La ética y el antropólogo social en América Latina. (En: América indígena, México, v. 28, No. 1, p. 273-290, 1968).

Valencia, Enrique
Problemas sociales y sociológicos en la Antropología aplicada. (En: Anuario indigenista, México, v. 28, p. 323-338, dic. 1968). |

- 4 Bonfil Batalla, Guillermo
El pensamiento conservador en la Antropología aplicada: una crítica. (En: Ciencias políticas y sociales, México, año 11, No. 39, p. 105-113, 1965).
- 294 1 Cfr. además:
- Bastien, Remy
La orientación de los programas de desarrollo rural en América Latina; una evolución. (En: Anuario indigenista, México, v. 29, p. 145-151, dic. 1969).
- Balandier, Georges
Sociología de las regiones subdesarrolladas. (En: Georges Gurvitch, dir.: Tratado de Sociología, T. 1 cap. 5 p. 376-389, Buenos Aires, Kapelusz.)
- Palerm, Angel
Antropología aplicada y desarrollo de la comunidad. (En: Anuario indigenista, México, v. 29, p. 153-161, dic. 1969).
- 2 Herkovitz, Melville J.
Les bases de l'Anthropologie culturelle. Paris, Payot, s. f. 331 p. (Petite bibliotheque Payot) 106
Trad. por François Vaudou de Man and his works. Cap. 20: Le role de l' anthropologie dans les sociétés modernes, p. 313-329.
- 3 Evans-Pritchard
Applied Anthropology. (En: Africa, 1946)
- 295 1 Wolf, Eric R.
Los campesinos. Trad. Juan Eduardo Cirlot Laporta. Barcelona, Labor, 1971.
151 p. (Nueva Colección Labor).
- 2 Stavenhagen, Rodolfo
Las clases sociales en las sociedades agrarias. México, Siglo XX, 1970.
VII, 292 p. El mundo del hombre. (Sociología y política).
2a. ed.
- Cfr.:
- Mendras, Henri
Sociología del medio rural. (En: Georges Gurvitch, dir.: Tratado de Sociología, t. 1, cap. 4, p. 356-373, Buenos Aires, Kapelusz).
- 298 1 Cortazar, Augusto Raúl
Las artesanías folklóricas: su estímulo y proyección en el campo industrial. (En: Documentos. Congreso internacional de Folklore, Buenos Aires, 1960, No. 21, 4 h).

- 2 Cortazar, Augusto Raúl
Plan para conocimiento y estímulo de las artesanías neuquinas en relación con la obra del Fondo Nacional de las Artes. (En: Congreso del área araucana argentina, San Martín de los Andes, Neuquén, 1961, t. 2, p. 83-90, Buenos Aires, 1963).
- 3 Cortazar, Augusto Raúl
El Fondo Nacional de las Artes y su obra en pro del folklore y de las artesanías. Lisboa Junta de investigaciones de ultramar, 1965.
13 p.
Separata de las Actas del Congreso internacional de etnografía, promovido por la Cámara Municipal de Santo Tirso, del 10 al 18 de julio de 1963, v. 1.
- 300 1 Este caso se inscribe dentro del marco general del estudio del papel del folklore en la época contemporánea y en el seno de una civilización industrializada.
- Marinus, Albert
El folklore en la era industrial. Buenos Aires, 1971.
12 p.
Trad. Norma Beatriz Ferrari
Tr. del art.: Le folklore a l'ère industrielle. Communication aux Journées Folkloriques de Marche 1965. Bruxelles, Commission Royale Belge de Folklore. Section Wallone, 1970. Collection: Contributions au Renouveau du Folklore en Wallone, vol III, p. 3-8.
- Pinan, Roger
¿Es posible el folklore en la era industrial? Buenos Aires, 1971.
9 p.
Trad.: Mirta Castelvechi.
Tr. del art.: Le Folklore est-il possible a l'ère industrielle? (En: Bruxelles, Ministère de la Culture. Commission Royale Belge de Folklore (Section Wallone), 1965.
Collection: Contributions au Renouveau du Folklore en Wallonie, vol III: Le Folklore dans le monde moderne, p. 11-18.
- Beals, Ralph L.; Hoijer, Harry
Introducción a la Antropología; con la colaboración de Virginia More Roediger. Traducción de Juan Martín. MADRID, Aguilar, 1953. XXXIII, 716 p. ilus.
Cap. 21, 3: Antropología aplicada, p. 682-684. Otras aplicaciones de la Antropología, p. 686-688. La Antropología en el mundo moderno, p. 688-695. Estudios suplementarios, p. 695.
- 2 Aunque la expresión "arte popular" se usa como equivalente a artesanía, los autores suelen mantener la diferencia, como en las publicaciones siguientes, mencionadas a título de ejemplo, entre las argentinas y extranjeras:
- ARTE popular y artesanías tradicionales de la Argentina (por varios autores). Preparación y supervisión por J. Cáceres Freyre. Buenos

- Aires, Eudeba, 1964.
61 p. ilus. (alg. color) (Serie del Siglo y medio, E 6).
- Delahaye, Gilbert
Nouveau guide des artisans et créateurs de France. Paris, Robert Laffont, 1970.
239 p., ilus., map.
- 301 1 Cortazar, Augusto Raúl
El folklore, la escuela y la cultura. Buenos Aires, La Obra, 1964.
48 p. (Cuadernillos para el maestro, No. 16).
- Esquemas del folklore; conceptos y métodos. 2 ed. Buenos Aires, Columba, 1965.
66 p. frent. port. (Colección Esquemas, 41).
- El folklore y su proyección literaria. (En: Capítulo; la historia de la literatura argentina, No. 57, p. 1345-1368, ilus. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968).
- Junto con el fascículo los v. 57 y 58 de la Biblioteca argentina fundamental: Literatura y folklore: I. El folklore literario. 77 p. - II. El folklore en la literatura. 101 p. Buenos Aires, 1968.
- Los fenómenos folklóricos y su contexto humano y cultural; concepción funcional y dinámica. Buenos Aires, Tekné, 1969.
- 302 1 Cortazar, Augusto Raúl
Folklore y literatura. Buenos Aires, Eudeba, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964,
128 p. (Cuadernos de Eudeba, 106).
- 2 Cortazar, Augusto Raúl
El folklore en la Argentina, hoy, (En: Qué es la Argentina, Buenos Aires, Columba, 1970, p. 209-255).
- 305 1 Nelson, Norbert N.
Mercado y ventas de artesanías. México, Centro regional de ayuda técnica, Agencia para el desarrollo internacional (AID), 1970.
158 p.
Edit. Limusa-Wiley.
- 2 En una monografía de un exalumno, presentada en un Seminario sobre artesanías en la Licenciatura en Ciencias Antropológicas se alude algunos de estos procesos:
- Núñez Prins, Alejandro
Artesanía y cambio cultural en la comunidad Barrio Toba de Resistencia, Chaco. Buenos Aires, 1969. 20 p., ilus. bibl.
- 306 1 Aspectos y problemas semejantes se presentan en otros países hispanoamericanos, como por ejemplo:
- Ramón y Rivera, Luis Felipe; Aretz, Isabel Folklore Tachireense.

- Caracas, Editorial Arte, 1961-1963.
2 t. (el 1o. en 2 v.) (Biblioteca de autores y temas tachirenses, 37).
("Artesanía" y "Arte folklórico"), t.2, vol. 3, p.521-614.
- Bremme de Santos, Ida
Artesanías de Guatemala. (Apuntes). Guatemala, Universidad de San Carlos. Facultad de Humanidades, 1971.
87 p., 8 p. ilus.
- 318 1 Argentina. Fondo Nacional de las Artes.
Los 15 años del Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires, Impr. Poligraf, 1973.
238 p., gráf.
- 319 i Flores, Luis Alberto
El guasquero; trenzados criollos. Buenos Aires, Cesarini, 1960.
154 p. ilus. 21 lám. (fot.)
- 320 1 Cortazar, Augusto Raúl
Los fenómenos folklóricos y su contexto humano y cultural; concepción funcional y dinámica. Buenos Aires Tekné, 1969.
46 p.
- 322 Argentina. Fondo Nacional de las Artes.
Catálogo de la Primera Exposición representativa de artesanías argentinas. Buenos Aires, 1968.
47 p. fot. (alg. color), 1 mapa.
- 323 1 Díaz Carvalho, Elena
Estado actual de las artesanías folklóricas en la Provincia de La Rioja. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1973.
79 p. ilus. (fot. negro y col., dib.) (Colección Artesanías Folklóricas Argentinas, 1).
- 324 1 Argentina. Fondo Nacional de las Artes.
Instituto de Folklore; creación, objetivos, antecedentes. Buenos Aires, 1971.
desplegable, 12 columnas.
- 327 1 Canal Feijóo, Bernardo
Ensayo sobre la expresión popular artística en Santiago (del Estero). Buenos Aires, Compañía impresora argentina, 1937.
137 p., 25 lám. (color).
- 328 1 Seghezzo, Ricardo Miguel
Artesanía y vida espiritual. (En: Selecciones folklóricas Códex, Buenos Aires, año 1, No. 7, p. 73-79, fot., dic. 1965).

PRESENCIA AFRICANA EN LA MUSICA PANAMEÑA

Armando Fortune

Panamá, como los demás países de América, ha recibido el influjo de los hijos de Africa y sus descendientes desde los primeros años de la conquista y colonización, pues al Istmo arribaron las dotaciones bozalonas para la estructuración de nuestra sociedad postcolombina, y su enorme impacto en la formación etnoespiritual de la nación panameña no puede negarse razonablemente. Pero, muchos de nuestros connacionales, que llenos de pudores morbosamente patrióticos y henchidos de orgullosa etnomanía nórdica sienten repugnancia en reconocer todo cuanto hay de africano en la formación social y el carácter de la gente más tradicional y telúrgicamente panameña, tozudamente han querido ocultar lo negro que existe en nuestro país temerosos de que se piense que Panamá es un país de negros.

Aunque en todo lo panameño pervive el atavismo africano, una multitud de prejuicios emocionales, intelectuales y éticos, que no son otra cosa que la supervivencia de los métodos y costumbres de la época colonial, la carencia de todo espíritu democrático y de un sentido humano de nuestra realidad, nos ha mantenido a todos en un estado de ignorancia perfecta sobre la capacidad del hombre de color, de sus aportes y posibilidades, y todo lo que puede su prodigiosa constitución física y moral, tanto cuantas veces en nuestra historia ha tenido oportunidad y medios de poderlo demostrar. Este hecho, igualmente, no ha permitido al panameño en general estudiar ahora, con la objetividad y minuciosidad que el caso requiere, su formación social y sus antecedentes históricos, desfigurando totalmente el valioso contenido de la contribución del negro a la creación de la cultura nacional. Y frente a ese imperativo innegable que es la fuerza de la sangre, ese afán y manía de no querer estudiar y tratar de ocultar la realidad histórica nacional se ha extendido hasta el mismo negro panameño quien, para rehuir la discriminación, casi siempre ha intentado, y todavía lo intenta, acallar sus tesoros emocionales, de un primitivismo atrayente y

sugestivo, al igual que subestimar sus propios valores artísticos e intelectuales aceptando, con ingenuo fatalismo, las doctrinas prejuiciosas de sus dominadores que, envueltos en razonamientos y alegatos pseudo-científicos y pseudo-históricos, han estado destinadas a mantener las barreras que separan al pueblo panameño, creando un complejo de inferioridad que ha llevado a sus descendientes hasta avergonzarse del color de su piel. Y todo ello porque lo negro siempre ha dolido como cáustico abrasador para un sinúmero de panameños.

Pero, como apunta María Villar Buceta en su artículo sobre **Lo negro, providencia humana**(1), "...lo curioso, o mejor, lo lamentable, es que, siendo el arte el factor de acercamiento humano por excelencia, la incorporación de lo negro, como valor estético, a la creación de lo "universalmente criollo", ha teñido las relaciones de blancos y negros de una suspicacia tanto más dolorosa cuanto que, so capa de arte, se quiere echar abajo las fronteras sociales que secularmente aislaron a unos y otros. ¿Es que el negro captado por el artista blanco no se reconoce en toda su integridad humana? ¿O es que dignamente se niega a aceptar ciertas deformidades en que su **sensibilidad desarrollada** advierte aún la tradicional malicia del blanco, y no se olvide que malicia tiene parentesco con maldad? "

Aunque parezca aquí redundancia repetirlo, la introducción del negro en América no se debió, como han tratado de hacerlo ver los defensores intelectuales de la trata negrera, a ningún propósito altruista. Venía como bestia de trabajo para sustituir al indio en los trabajos manuales violentos y embrutecedores que se iniciaron en el Nuevo Mundo cuando se sustituyó en este continente la economía primitiva del aborígena americano por el sistema de colonización española. Sobre esa gran masa negra esclava iba a fundarse todo el régimen de la explotación colonial.

Los negros bozales, esto es, procedentes directamente de

(1) Citado por José L. Vidaurreta. "Ensayo sobre la música cubana". *Estudios Afrocaribanos*. Vol. II, No. 1, La Habana, 1938, pág. 84.

Africa, llegaron al Istmo como esclavos casi al mismo tiempo que los primeros españoles, pues desde el año de 1511 el mismo Rey Fernando dictó varias providencias y uno de ellos decía que "... como el trabajo de un negro era más útil que el de cuatro indios, se tratase de llevar a la Española muchos negros de Guinea"⁽²⁾. El número de bozales en el Istmo era numeroso en el año de 1515 pues desde ese año "... tuvieron esclavos negros así los particulares como el gobierno; y con los de éste abriéronse caminos por los cerros para facilitar el trabajo de las minas"⁽³⁾.

En el año de 1517 los Padres Gerónimos y el mismo padre Bartolomé de las Casas, para salvar a la población india, solicitan la introducción de negros bozales "... para que estos indios sus vasallos sean cuidados y relevarlos en el trabajo, y puedan más aprovechar a sus ánimas y a su multiplicación"⁽⁴⁾; y en ese mismo año Rodrigo de Colmenares, Regidor de Castilla del Oro, pidió al rey Carlos I "... que a cada castellano que a ella pase de España se le permitiera introducir para su servicio esclavos sin pagar derecho"⁽⁵⁾. En el año de 1523 el Rey mandó que se llevaran a las Indias cuatro mil negros bozales, de los cuales quinientos debían ser para Castilla del ORO "... el único país del continente a donde entonces se enviaron... cuyos pobladores ya los empleaban principalmente en aquel metal, cortar palo de tinte y en la producción del azúcar..."⁽⁶⁾; y en 1527 se llevaron mil más para "...aliviar el trabajo de los indios..."⁽⁷⁾.

Desde los primeros días de nuestra vida colectiva, el sentimiento de opresión del africano tiñó la indolente naturaleza

(2) En José Antonio Saco. *Historia de la Esclavitud de la raza africana en el Nuevo Mundo y en especial en los países Américo-Hispanos*. La Habana, 1938, Tomo 1, pág. 106.

(3) *Ibid*, I, pág. 117.

(4) *Ibid*, I, pág. 142.

(5) *Ibid*, I, pág. 141.

(6) *Ibid*, I, pág. 218.

(7) *Ibid*, I, pág. 228.

del criollo panameño. No sólo no limitó el esclavo negro su esfuerzo en los primeros tiempos de conquista y colonización a ser el principal elemento de nuestro desenvolvimiento económico. Siendo hijo de un ambiente tropical, de alta tensión climática como emocional, transplantado a nuestras tierras de iguales condiciones geográficas de donde él procedía y, por lo tanto, propicia para su desarrollo integral, prontamente se adaptó a su medio. Había traído consigo, junto con sus músculos, la integridad intacta de su espíritu; todo el hondo latido de su mundo africano. Esto le permitió, en los cuatro siglos de constante convivencia más o menos íntima con la raza blanca, el influirse mutuamente, mezclarse y hasta realizar una creciente, aun cuando incompleta, fusión de caracteres fundamentales, propios e imborrables, y marcó con el sello de sus caracteres étnicos ya inocultable, la rica naturaleza física, mental y emocional del panameño.

El esclavo negro en Panamá, por su posición mismo de encontrarse en la escala más baja de la organización colonial española, y sin perder sus características ancestrales, aspiraba a elevarse hasta lo blanco adaptándose en lo posible al tipo del arte, de hábitos, de maneras que se le ofrecía de modelo. Esto le permitió asimilar rápidamente gran parte de la cultura de sus dominadores blancos; se arraigó en lo más profundo de la tierra a que fue transplantado y unió sus destinos a los de la raza que lo había sometido a la esclavitud. Y de tal manera prodújose esta inserción, que es patente a su vez la influencia del negro sobre la raza dominante, al entreverar en la psicología de éste un grueso caudal de elementos espirituales, es decir, religiosos, lingüísticos, artísticos y de profunda caracterología, que son ya representativos, junto con los meramente españoles e indígenas, del alma de nuestra población criolla.

El negro africano en el Istmo, como en el resto del continente americano, se introdujo en el afán constructivo de nuestra nacionalidad no sólo por las puertas de la esclavitud, como han querido hacer ver ciertos escritores panameños en quienes todavía perviven los prejuicios raciales, emocionales,

intelectuales y éticos, ni del mestizo de sangre sino, al igual, por aquella otra puerta abierta que fue la insurrección. No fue el negro africano solamente sumiso y dócil esclavo.

El célebre afrólogo Melville J. Herskovits en el capítulo IV de su obra **The Myth of the Negro Past** sobre “La esclavitud y la reacción contra el **status** de esclavo”⁽⁸⁾, ha podido demostrar que es un mito el de que al Nuevo Mundo sólo arribaron africanos de condiciones sociales y mentales muy bajos; que se trajeron los elementos menos deseables del Africa subsahariana. Al revisar los documentos históricos sobre la esclavitud, este autor ha podido demostrar que la inquietud de los esclavos era latente, y que esa rebelión latente no sólo les impedía aceptar su condición de esclavo sino, igualmente, asimilar totalmente la cultura de los blancos, y ello lo empujaba casi siempre a aferrarse cada vez más a sus tradiciones y costumbres africanas. La docilidad que se le atribuía al negro como una de sus cualidades o características peculiares no es, según Herskovits, sino un mito, uno de los aspectos exteriores del acomodo con que el negro esclavo hacía ver y creer a su amo que aceptaba las costumbres e ideas de los blancos, siguiendo ese patrón flexible que permite la elasticidad de la cultura y tradiciones africanas. En esta forma podía ocultar y esperar pacientemente, en tanto planeaba y hacía efectiva la fuga para reunirse con sus compañeros en cimarronaje en la lucha contra sus antiguos amos y mayorales. Ejemplos de estos movimientos libertarios entre nosotros fueron las insurrecciones dirigidas por líderes cimarrones negros como Bayano, Felipillo, Pedro, Luis de Mozambique y Antón Mandinga, en la segunda mitad del siglo XVI⁽⁹⁾

Como hemos apuntado en otros trabajos, los negros en Panamá han sobresalido en las artes que, cabalmente

(8) Melville J. Herskovits. **The Myth of the Negro Past**. New York: Harper & Brothers, 1941.

(9) Ver Armando Fortune. “Los negros cimarrones en Tierra Firme y su lucha por la Libertad”. **Revista Lotería**. Nos. 111, 112, 113 y 114. Panamá: Impresora Panamá, S.A., 1970.

interpretada, es siempre una expresión simbólica del fenómeno social. Y esto es así porque el arte negro en general es arte transido de socialidad. “El negro es, observa Amaury P. Talbot⁽¹⁰⁾, quizás el más gregario de los seres humanos; su mayor goce está en divertirse con sus compañeros en bailes, comparsas, etc.; y quizás su mayor pena sea su soledad por haber caído en impopularidad y ridiculez ante sus convecinos. Un negro africano misántropo o misógino sería muy difícil de hallar”. Y como lo manifiesta claramente el Dr. Ortíz ⁽¹¹⁾, “...en la música de los negros africanos la socialidad es más intensa y sus condiciones ambientales son más determinantes y ostensibles a causa del espíritu fuertemente gregario de su organización social...

“Su socialidad gregaria hace que sus mismas emociones broten ya conformadas por la conciencia tribal, en donde las individualidades están inmersas. En su mismo origen, el arte africano es inseparable de la colaboración del núcleo social. Eso germina en la religión y la magia y da su mejor floración con el baile. Nace y vive en la multitud como función del grupo. Un genio le infunde la creadora chispa de su individualidad, el coro le da la masa con que se plasma; uno y otros cooperan a darle sus formas con una vertebración de ritmos. Es un arte esencialmente “dialogal”.

“...la vida de los negros africanos, sigue diciendo el Dr. Ortíz, es toda ella no sólo a son de música, sino con la participación colectiva en coros, instrumentos, bailes y pantomimas. Es una orquestación social, la perenne sinfonía de toda una cultura.

“La ineludible y básica socialidad del arte negro se nota desde sus primeras y más simples expresiones. La intensa

(10) Amaury P. Talbot. *The People of Southern Nigeria*. London, 1926 vol. III, pág. 754.

(11) Fernando Ortíz. *Los Bailes y el Teatro de los negros en el Folklore de Cuba*. La Habana: Ediciones Cárdenas y Cía., 1951, págs. 2 y 5.

socialidad del negro africano es lo que motiva en sus cantos el predominio de las formas interlocutorias y dialogísticas. Uno que reza una plegaria o un conjunto y otro que se suma al rezo haciéndolo plural. Un verso y un estribillo. Un solista que canta y otro cantador o un coro que le responde, o un coro que habla con otro coro. Canto antifonaria o responsorial. Estrofa y antiestrofa, y el sonsonete que precede o sigue como un epodo que se reitera indefinitivamente. El negro no canta en verdadero soliloquio; si se le oye cantar estando aparentemente solo, es porque él oye en su mente una respuesta misteriosa que para los demás está escondida en el silencio. "El negro nunca está solo", ha dicho con razón un psicólogo norteamericano".

Aseguran algunos historiadores, etnólogos, folkloristas y musicógrafos panameños, que quisieran esconder, disimular, negar o borrar cualquier vinculación negroide, en el pasado, de nuestra nación con Africa debido a ciertos sentimientos de incomprendible sonrojo y empeñados en hacer de Panamá un país a la indoeuropea y desafricanizarla a **au trance**, que la mayor contribución a la mística panameña es de origen indígena y eurooccidental y no africana, aunque entre la mística negra, la india y la blanca, si en esta forma podemos distinguirlas por la pigmentación de los creyentes, sólo hay deferencias circunstanciales de cuantía y exterioridad formal, es decir, de cultura y no de raza. Y en los pocos géneros del arte en Panamá que muestra dicha influencia, esa africanidad es casi nula. Apenas si admiten la predominancia rítmica o melódica de lo negro para la música, la danza. esa "... perfecta sinfonía de movimientos rítmicos en la que participan todos los músculos", como observa el Dr. Ortíz⁽¹²⁾, tan peculiar en el negro, la lírica y los bailes típicos nacionales como la cumbia, el tambor, el tamborito, los diablicos, el Gran Diablo, el pindín, la mojiganga, el saracunde, el bullerengue, el bunde, las congadas, la mejorana, la saloma, las décimas, los esparcimientos carnavalescos, etc. "Este desdén por la música de Africa es, como expresa el Dr. Ortíz⁽¹³⁾, la

(12) Fernando Ortíz. "La música sagrada de los negros Yorubá en Cuba". Estudios Afrocubanos. Vol. II, No. 1, La Habana, 1938, pág. 101.

(13) *Ibid*, pág. 90.

supervivencia de una vieja postura de blancos coloniales, explotadores del trabajo forzado de una raza infeliz y sometida. Los esclavistas, en su afán de justificar la subyugación por la supuesta inferioridad racial del esclavo, quisieron ver en los fervores musicales del negro, no sólo un entretenimiento infantil, desprovisto de todo valor estético, sino hasta una tara, propia de razas calificadas de deficientes, y destinadas a la dominación ajena”. Pero querrámoslo así o no y pese a quien pese, en Panamá lo africano y el atavismo negro surge en todos los campos de la panameñidad y la presencia negra aparece en todas las manifestaciones populares del panameño. Ese atavismo es, como diría el poeta José Manuel Poveda en su **Grito Abuelo**,

“grito de la tierra
lógobre diatriba
del dolor remoto
sílabas exclusivas”.

En cuanto a la influencia del indio a la mística panameña, consideramos nosotros más probable que ésta es apenas observable; y ella queda más bien como reminiscencia del pasado. Por otra parte, admitiendo que casi toda nuestra mística nos viene de la madre patria, como observa el Dr. Gilberto Freyre⁽¹⁴⁾, “... España y Portugal, aunque convencionalmente Estados europeos, no son ortodoxos en todas sus cualidades, experiencias y condiciones de vida europea y cristiana. En muchos aspectos son una mezcla de Europa y África, de cristianismo y mohometismo. La península ibérica es, según los geólogos, una zona de transición entre dos continentes; y todos sabemos cuán popular es el dicho de que “África empieza en los Pirineos”, dicho que los nórdicos emplean a veces con un sentido sarcástico”.

“... la invasión mora y bereber no fue la primera en ensanchar de pardos o negros los extremos meridionales de Europa..., región de

(14) Gilberto Freyre. *Interpretación del Brasil*. México: Fondo de Cultura Económica, 1945. Traducción de Teodoro Ortíz, págs. 7 y sig.

fácil tránsito por donde antes y con más vigor desbordaron las olas de la exuberancia africana, escribe Freyre en otro trabajo (15). Es notable también la posibilidad de que haya sido de origen africano el fondo considerado indígena de la población peninsular. De manera que, al invadir la península los árabes, los moros, los bereberes, los musulmanes, fueron enseñoreándose de la región ya suavizada por su sangre y su cultura, y tal vez más suya que de Europa. Suya por ese pasado humano y amplias proporciones, por el clima y la vegetación”. Además, y esto se puede notar claramente, es algo incuestionable que, visible o invisiblemente, consciente o inconscientemente, lo negro sobrenada en la psique de los pueblos hispanoamericanos, principalmente en la región del Mar Caribe y meridional de América y, por ende, en el pueblo panameño. “Tengamos presente, ha hecho notar con sumo acierto Simón Bolívar (16), que nuestro pueblo no es el europeo, ni el americano del Norte; que más bien es un compuesto de Africa y América que una emanación de Europa; pues que hasta España misma deja de ser europea por su sangre africana, por sus instituciones y por su carácter. Es imposible asignar con propiedad a qué familia humana pertenecemos”.

En cuanto a música se refiere, que, según Keyserling, es la imagen perfecta de la vida como experiencia concreta, la hispánica llegó al Istmo de Panamá traída por los conquistadores y colonizadores oriundos en su gran mayoría de la España meridional. Por lo tanto, fue la música de Andalucía la que arraigó entre nosotros, no la de la España del norte. Y todos sabemos que esta región de la península ibérica permaneció bajo el dominio de los moros, con sus próximos parientes los africanos, por siete largos siglos y que el descubrimiento de América tuvo lugar el mismo año (1492) en que los últimos

(15) Gilberto Freyre. *Casa-Grande y Senzala*. Buenos Aires: Emecé Editores, S. A., 1943. Traducción de Benjamín de Garay, II, pág. 41.

(16) Simón Bolívar. *Discursos y Proclamas*. París: R. Blanco Fombona, 1913, pág. 47.

moros fueron expulsados de España. Lógico es pensar, por consiguiente, la tremenda influencia que ejerció la civilización morisca en España y Portugal durante esos setecientos años: desde las artes hasta el idioma. Esa música andaluza, que forzosamente es parte integrante de nuestra música vernácula, es morisca desde sus mismas raíces. Si esto es así, la música que nos legara España, pese al empeño de muchos connacionales de tratar de negarlo, es igualmente africana. Esto es bueno recordarlo de cuando en cuando.

Aparte de otras múltiples actividades del negro en la vida de nuestra nación, consideramos que es a través de su música como más ha enriquecido nuestra cultura artística y ha plasmado el folklore de preciosas aportaciones. Y no podía ser de otra manera, ya que la música de por sí encierra un contenido eminentemente poético. Mas esta música negra, que abunda tanto en religiosidad y está tan llena de emotividad primitiva, es donde se descubre la potente imaginación de una raza que coordina mucho de su esfuerzo creador hacia la adoración de sus ídolos, en la que se hallaba la esperanza cierta para la solución de sus dificultades terrenales.

La música constituyó durante la colonia la clave mágica que abrió la puerta a la espiritualidad de las religiones negras para hacer su entrada en el amplio campo de nuestro folklore, y una vez dentro adquirir la supremacía, adueñándose de la casa, dictar normas y hablar en voz alta y autorizada. Se puede de esta manera decir que las raíces de nuestra música es negra por los cuatro costados, pues lo que es sustancialmente carne y alma del pueblo panameño está preñado de esa musicalidad que emana del parche negro, que se batió, bien para que los dioses hicieran acto de presencia en la tierra a donde fueron obligados a ir, o para levantar el espíritu bélico en los palenques y dotaciones y exponer la continua rebeldía con que el negro aceptó su condición de esclavo.

Durante la época colonial los negros esclavos fueron los únicos artesanos y músicos en Panamá. Los niños negros formaban el coro en las iglesias, pues muchos amos, amas ante

todo, querían tener esclavitos y esclavitas algo educados, a veces para mayor ostentación; en otras, y en cuanto a los mulatos se refiere, por inconfesables impulsos de paternidad, y en ocasiones por fines de lucro, para poder arrendarlos a mayor precio si eran algo instruídos.

Varias capillas de ingenios, campos y pueblos del interior, al igual que de las ciudades, tuvieron coros negros. La iglesia era para el negro, en numerosas ocasiones, el club, el teatro, el agora, el periódico, el centro social, en el sentido de núcleo de su cohesividad que armonizaba perfectamente con su espíritu comunitario. Diversas casas grandes, manteniendo la tradición, sostuvieron, para deleite de los blancos, bandas de música formadas por esclavos africanos, y ordenaban a los negros que cantasen sus cantares africanos y bailaran al efecto catártico del ritmo, de la música, del canto, del balanceo casi danzario y el rito ambulatorio, cuando llegaba a casa alguna visita. En Africa, como se sabe, el canto y el baile, como la religión, la guerra y la economía, son manifestaciones humanas socializadas, quizás la más socializada y la más socializadora. Estos esclavos negros entonaban cantos de labor, religiosos, de amor, de rebeldía, de fiestas, etc. Hubo en ingenios, campos y ciudades, no sólo bandas de música compuestas por esclavos, sino igualmente circo acueste en que los esclavos hacían de payasos y acróbatas. “El negro es el ser viviente más músico de la creación”, escribe Milligan (17). Su música no es sólo un recuerdo fugitivo y una simple supervivencia de ideas ancestrales de pueblos ágrafos y de estructura rudimentaria y homogénea. La música panameña es, como diría Milligan(18) “... el fecundo entrecruzamiento de las originalidades musicales de pueblos muy diversos, de naciones de negros muy distintos, que cubrían casi todo un continente; traductoras de sentimientos e ideologías, simples y análogas, pero muy arraigadas y dispares”.

El negro esclavo en Panamá, cogido en su amarga servidumbre y mientras esperaba el momento preciso para

(17) En Vidaurreta, opus cit., pág. 86.

(18) Locus cit.

escapar, como bálsamo al dolor de la cadena, cantó y bailó, tratando de encontrar en su alma las imágenes de la tierra natal; evocación a la vez devota y soliviantadora por el contraste nostálgico de su vida primitiva. Estos cantos de añoranza en el destierro, de escape en la desgracia, de compensación en la miseria, de evocación del pasado, de rebeldía, que no eran otra cosa que un instrumento de compenetración étnica, de solidaridad social, de unidad ideológica y de afinidad psíquica, y que sólo eran consentidos en las Iglesias, cabildos y cofradías, le permitía recordar su antigua libertad, reivindicada ahora con el dolor de lo perdido, los cuales cruzaban con sus bailes, cargados de sombría queja que dedicaban a sus dioses, y les hacía recordar sus ancestrales conceptos litúrgicos en esa resurrección rítmica que ha sido una de las características peculiares del negro en todo el continente americano.

Al traspasar los linderos de la Iglesia y en sus momentos de ocio, el esclavo negro se reunía con sus compañeros de infortunio, después de sus arduas tareas cotidianas, y pasaba el tiempo haciendo música, cantando y bailando, tañendo sus tambores africanos, ebrio de alegría o de alcohol, dando rienda suelta a sus instintos, contenidos por largos días de abstinencia, y cuyo propósito primordial era mantener la cohesividad del grupo, mover a las masas de esclavos y orientarlas no sólo espiritualmente, sino en el orden material. Y en estos cantos y bailes, de intensa emotividad colectiva, y en que la consonancia rítmica, que es típica del negro, se apoderaba de la conciencia del grupo hasta adquirir musicalidad, el negro buscaba —y aún busca— un complemento de su presente, una catarsis de sus impulsiones comprimidas, una satisfacción de su anhelo calabiótico, en igual forma como lo han hecho los otros hombres de cultura similar.

En la misma forma hizo música y cantó el negro esclavo panameño acompañando sus faenas diarias. Y así, al irse adaptando poco a poco a su estado de esclavitud, aquellos que no tuvieron la oportunidad de escapar hacia el cimarronaje, fueron pasando al canto y a las melodías las nuevas impresiones que, sin borrar el sello original y próximos a sus veneros africanos, y en

“colaboración comunal”, como diría Furness (19), dieron a la música, los bailes e instrumentos de los esclavos, junto con la de los cimarrones panameños, los matices diferenciales que más tarde consolidaron su incorporación a nuestro rico folklore.

En nuestros días basta observar nuestras fiestas, danzas y bailes populares como el Festival de Guararé, el bunde, los carnavales, las congadas, el Día de Reyes, etc. para darnos cuenta cuan definitiva ha sido la influencia afronegra en la música vernácula panameña y como ha enriquecido nuestro folklore.

Antes de terminar, creemos que vale la pena consignar aquí el caso de algunos negros, mulatos y otros panameños, que fulminantemente obsesionados por el matiz europeo escondido en su alma y quienes se consideraban de estrato social alto, practicaban un cierto exclusivismo **snob**, o sea, una vulgar afectación o pretendida falsa superioridad y que trataban de **pasar** socialmente a un escalón más blanco; que renegaban del genuino abolengo de la hechicera inspiración de la música africana y criticaban ácremente dicha música, el canto, el baile y el ritmo sensual, “vulgar”, decían, de una comparsa de morenos en una de nuestras ruidosas carnavaladas y que, a final de cuenta terminaron uniéndose a dicha comparsa atraídos, “arrastrados” diríamos mejor, inconscientemente por la embrujadora ritmación negra que sentían correr por sus venas, su fuerte espíritu gregario y por el llamado tambor africano. Es lo que en significativos versos ha destacado el poeta cubano Nicolás Guillén: para ellos era imposible sustraerse y luchar contra ese tambor que se les metió en el cuerpo como el demonio mismo y que en lo más recóndito de su ser y en forma disimulada les decía:

“Aquí el que más fino sea
responde si llamo yo”.

“El encanto de la música de tambores africanos no está solamente en el embrujamiento de sus ritmos, a veces muy difíciles de captar por la complejidad de sus tramazones sonoras y hasta de sus **silencios**, sino también en sus matizadas tonalidades”, observa el Dr. Ortíz (20).

(19) Joseph G. Furness. “Comunal music among the Arabians and Negroes”. *The Musical Quarterly*. New York, 1939, Vol. XIV, No. 1, pág. 40.

(20) Fernando Ortíz. *La música sagrada...* pág. 97.

BIBLIOGRAFIA

- Bolívar, Simón. **Discursos y Proclamas**. París: R. Blanco Fombona, 1913.
- Fortune, Armando. "Los negros cimarrones en Tierra Firme y su lucha por la Libertad". **Revista Lotería**. Nos. 111, 112, 113 y 114. Panamá: Impresora Panamá, S. A., 1970.
- Freyre, Gilberto. **Casa-Grande y Senzala**. Buenos Aires: Emccé Editores, S. A., 1943. Traducción de Benjamín de Garay, 2 Tomos.
- Interpretación del Brasil**: México: Fondo de Cultura Económica, 1945. Traducción de Teodoro Ortíz.
- Furness, Joseph G. "Comunal music among the Arabians and Negroes". **The Musical Quarterly**. New York, 1939, Vol. XIV, No. 1.
- Herskovits, Melville J. **The Myth of the Negro past**. New York: Harper & Brothers, 1941.
- Ortíz, Fernando. "La música sagrada de los negros Yorubá en Cuba". **Estudios Afrocubanos**. Vol. II, No. 1, La Habana, 1938.
- Los Bailes y el Teatro de los negros en el Folklore de Cuba**. La Habana: Ediciones Cárdenas y Cía., 1951.
- Saco, José Antonio. **Historia de la Esclavitud de la raza africana en el Nuevo Mundo y en especial en los países Américo-Hispanos**. La Habana, 1938. 4 Tomos.
- Talbot, Amaury P. **The People of Southern Nigeria**. London, 1926, 4 Tomos.
- Vidaurreta, José L. "Ensayo sobre la música cubana". **Estudios Afrocubanos**. Vol. II, No 1, La Habana, 1938.

INDICE

Palabras preliminares por Dra. Reina Torres de Araúz	5
Palabras de Bienvenida por Dora P. de Zárate	7
Palabras pronunciadas por el folklorista argentino, Prof. Julián Cáceres Freyre	11
El Folklore en los cuadros de Goya por Nieves de Hoyos S	15
La pintura popular en Panamá por Silvano Lora	21
La danza de los Cuenecué, folklore afro-americano en Azuero, por Reina Torres de Araúz	33
Anotaciones sobre el baile por Lila Cheville	43
El Folklore como técnica educativa por Mildred Merino de Zela	55
Breve reseña del Folklore en Costa Rica por Emilia Prieto	69
El Folklore en la literatura panameña por Ernesto J. Castellero R... ..	77
Artesanías de Guatemala por Lcda. Ida Bremme de Santos	87

Los museos folklóricos al aire libre y su importancia educativa y científica para la República Argentina por Julián Cáceres Freyre	175
La Festividad de Jesús Triunfante el Domingo de Ramos en la población de Chepo por Prof. Coralía H. de Llorente	195
Estado actual de la Investigación folklórica en Mexico por Gabriel Moedano N.	225
Las Animas, por Dr. Roberto de la Guardia	243
Folklore aplicado en la Argentina, fundamentos y prácticas en el campo de las artesanías, por Augusto Raúl Cortazar	285
Presencia africana en la música panameña por Armando Fortune	335

CONCLUSIONES

La Profesora Dora P. de Zárate, organizadora del evento, al concluir las deliberaciones, recogió las conclusiones finales que se publicaron oportunamente en la Revista Tierra y Dos Mares y las cuales por su importancia se transcriben a continuación:

1. Temario que se ha de tratar en el próximo Congreso Internacional de Americanistas que se celebrará en Méjico en Septiembre de 1974.
 - a) Concepto de artesanía desde el punto de vista folklórico.
 - b) Deslindes conceptuales, respecto a arte popular, proyecciones, manufacturas, artesanías urbanas, etc.
 - c) Vigencia contemporánea y proceso de cambio socio-económico y cultural.
 - d) Crisis de la artesanía
 - e) Folklore aplicado; estímulo y revitalización de las artesanías.
2. Comenzar los estudios sobre la tri-etnología de la cultura hispanoamericana que será el tema central de las deliberaciones en el Congreso que celebrará el bicentenario de los Estados Unidos en Washington.
3. Lograr la publicación del estudio que el profesor Gonzalo Brenes tiene sobre nuestros instrumentos musicales y conseguir que se usen sus servicios a fin de que pueda seguir su investigación hasta agotarla.
4. Publicar el trabajo de D. Ernesto J. Castellero, Lila Cheville, y de Coralia Hassán de Llorente.
5. Trabajar para que se ponga en función el Instituto de Investigaciones Folklóricas de Panamá que está creado por Ley.
6. Comenzar un intercambio cultural a través de películas, diapositivas y obras con los demás países americanos y europeos a través de las Instituciones de investigación folklóricas.

Esta obra se terminó
de imprimir en los
Talleres de la
Editora de La
Nación
1976

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA

