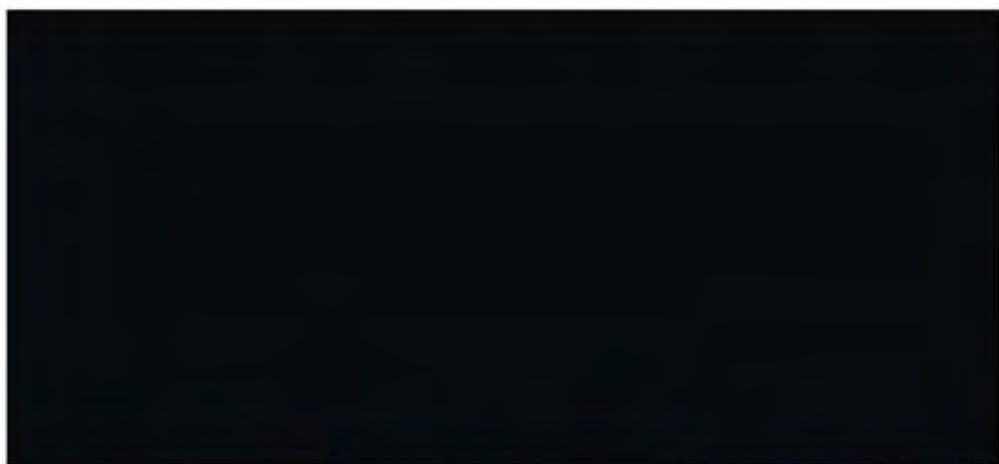


METODOLOGIA DE INVESTIGACION DE LAS ARTES POPULARES



DEPARTAMENTO DE INVESTIGACION
Y DOCUMENTACION DEL IADAP



**METODOLOGÍA
DE INVESTIGACIÓN
DE LAS ARTES
POPULARES**

DEPARTAMENTO DE INVESTIGACIÓN Y DOCUMENTACIÓN

IADAP - 1980

Portada : Guillermo Torres

Diagramación : Departamento de Investigación y Documentación

Impresión : Departamento de Promoción y Difusión.

Derechos reservados conforme a la Ley.

Se permite la reproducción total o parcial siempre y cuando se cite **la**
se tenga autorización legal correspondiente

Serie Documentos

AUTORES

HUGO HERNÁN HIDALGO P.
Director del DID

EDUARDO RODRÍGUEZ G.
Coordinador de la Sección de Plástica

WILFRIDO ACOSTA P.
Investigador de la Sección de Plástica

PATRICIO SANDOVAL
Coordinador de la Sección de Música

DIEGO LUZURIAGA
Investigador de la Sección de Música

ATAÚLFO TOBAR
Investigador de la Sección de Música

ALEXIS NARANJO
Coordinador de la Sección de Literatura

GUADALUPE ACOSTA
Coordinadora de la Sección de Teatro y Danza

GUILLERMO TORRES P.
Coordinador del Centro de Documentación

JOSEFINA CARRERA
Investigadora del Centro de Documentación

Además han colaborado en diversas etapas:

Música: Rodrigo Robalino y Patricio Orbe

Literatura: Luis Corral, Abdón Ubidia y Ramiro Rivas.

ÍNDICE

PRIMERA PARTE

INTRODUCCIÓN

Consideraciones Generales	6
Plan de Investigación	7

SEGUNDA PARTE

CAPITULO I

Determinación del tema general	27
Planteamiento del problema	30
Objeto de la investigación	34

CAPITULO II

Objetivos generales y específicos	
Objetivos de la sección Literatura	45
Objetivos de la sección Música	47
Objetivos de la sección Plástica	50
Objetivos de la sección de Teatro y Danza	52

CAPITULO III

Marco teórico de referencia	
Los orígenes	57
Aspectos etno-históricos	59
Características socio-económicas de los pueblos aborígenes	68
Época de la colonia	70
Acerca de la música	84
Aspectos socio-económicos	88
Acerca de la plástica	90
Reseña histórica	
Aspectos socio-económicos	95
Relación con el arte culto	96
Valoración estética del arte popular	96
Acerca de la representación y danzas populares	97
Aspectos generales	97
Representaciones pre-hispánicas	98
Representaciones hispánicas	102
Concepto de Arte Popular	110

CAPITULO IV

Hipótesis del Plan Piloto Pichincha	117
-------------------------------------	-----

Hipótesis de Literatura Popular	121
Hipótesis de Música	123
Hipótesis de Plástica	125
Hipótesis de Teatro y Danza	126

CAPITULO V

Definición de categorías y conceptos	
Literatura popular	131
Música	133
Plástica	138
Representación y danzas populares	143

CAPITULO VI

Determinación del ámbito o universo de los trabajos	149
---	-----

CAPITULO VII

Unidades de análisis	
Unidades de análisis de literatura	155
Unidades de análisis de música	158
Unidades de análisis de plástica	158
Unidades de análisis de teatro y danza	162

CAPITULO VIII

Formas de recopilación de datos	
---------------------------------	--

Guías, instructivos, fichas:	
Literatura	167
Música	172
Plástica	184
Teatro y danza	205

CAPITULO IX

Procesamiento de datos	
Selección y Clasificación	270
Tabulación	
Análisis e Interpretación	

CAPITULO X

Presentación de resultados	277
----------------------------	-----

CAPITULO XI

Aplicación y comprobación	313
Anexos	
Detalle de procedimientos	314
Codificación de documentos	340
Bibliografía	348

INTRODUCCIÓN

Hemos iniciado el trabajo de investigación en las artes populares a partir del reconocimiento de un hecho: la existencia vigorosa de manifestaciones estéticas populares que abarcan la plástica, la literatura, la música, el teatro y la danza; existencia cuyos aspectos internos y externos y las interrelaciones que les corresponden, no han sido relevados de manera suficiente.

A este hecho hemos de agregar un alcance muy importante, la despreocupación existente en nuestro medio y en la subregión por el conocimiento y proyección de estos aspectos culturales.

El proceso de investigación se construye sobre algunos aspectos básicos que, a manera de columnas soportantes, le dan su definición y enfoque. Estas son; lo histórico, y su relación con lo lógico; lo socio-económico, la política, lo estético y lo religioso. Este enfoque incide de manera determinante en todo el proceso, que se ha dividido en 3 fases a saber: la localización, la recopilación y el análisis. Cada una de éstas, como veremos luego, tiene sus actividades que a su vez las estructuran.

El proceso investigativo tiene dos partes principales que son: los trabajos que se desarrollan en lo referente a bibliografía y a documentación, y lo que tiene relación a la investigación de campo. Los trabajos bibliográficos y documentales, han servido para formar un marco teórico referencial que trata sobre el esclarecimiento de los aspectos que intervienen con diversos grado de incidencia, como lo histórico, lo económico, lo social, etc., y los de campo que permite principalmente el diagnóstico de su situación actual, y proporciona referentes empíricos que configuran a la postre el fenómeno cultural estudiado.

En resumen, lo histórico comprende e ilustra los orígenes de la producción estética de imágenes por parte del pueblo, su evolución, y su verdadera naturaleza. Aún en este campo, la posición crítica ha sido de absoluta necesidad debido a que las fuentes son muy parciales y dispersas. Lo económico también se ha considerado como factor determinante puesto que el sector de la economía constituye la base sobre la cual se erige la producción estética popular. Para nadie es desconocido que la mengua económica de los artistas populares es una causa directa de sinnúmeros efectos destructivos de las artes populares. La relación íntima que se da entre lo económico y lo político, hace que este último factor intervenga en el sector cultural, dando forma al proceso de organización gremial y a su mismo desarrollo institucional, impulsado por sus componentes humanos. Por fin, en el caso andino, lo místico, y religioso ha tenido una gran influencia en la producción estética, por la que tiene un papel importante en esta investigación.

Para la determinación de la relación que estos factores tienen con la producción de imágenes estéticas populares, se ha planificado una acción investigativa especializada que se inicia con la localización y validación de las fuentes bibliográficas y documentales, y termina con la elaboración de fichas técnicas de contenido sobre el tema investigado, tanto en la esfera de estudios concretos como en la de teoría general de la cultura y el arte.

El proyecto se inscribe dentro del tipo de investigación aplicada; sin embargo, no se descuidan los aspectos teórico-cualitativos que, por lo general, escapan a este tipo de trabajos cuando sólo se busca cuantificar

datos.

La investigación toma en cuenta el contexto general del país y de la sub-región, en su caso, el contexto cultural y por último el del arte popular. Además para el cumplimiento de los objetivos del IADAP de rescatar, revalorizar, desarrollar, capacitar y promover el arte popular y a sus productores, se estima como requisito básico su conocimiento actual y su perspectiva histórica.

La descripción del proyecto de investigación es la siguiente:

El proyecto arranca a partir de la determinación del tema y del objeto de la investigación, lo que nos lleva a la formulación del problema de la investigación, pasamos luego a los objetivos que son los de rescate, revalorización, preservación y proyección del arte popular, seguidamente vienen las hipótesis; luego la definición de categorías y conceptos; posteriormente se realiza la determinación del ámbito o universo de la investigación dentro del cual se localiza el objeto de la misma. Después de este proceso se ha hecho una selección de las unidades de análisis, en 3 niveles de operación: el primer nivel enfoca unidades más amplias, zona cultural, taller, obra, y su contexto económico-social; el segundo nivel toma unidades representativas de cada tipo, y el tercer nivel enfoca aspectos particulares de la obra y su ejecución. Para la recopilación de datos se ideó un instrumento adecuado consistente en juegos de fichas para la localización y recopilación, diario de campo, guías para grabación y fotografía.

Con esta estructura se pasa al procesamiento de datos que implica actividades tales como selección, clasificación y tabulación. Finalmente se pasó al análisis e interpretación. Luego se diseñó el sistema de clasificación y conservación de los datos a través del Centro de Documentación.

Como fase ulterior se considera la publicación de los resultados y comprobación respectiva.

Las actividades operacionales estructurales son las siguientes:

LOCALIZACIÓN

1. Elección de Áreas.
2. Zonificación y Mapeo.
3. Aplicación de Instrumentos.
4. Ordenamiento de Datos.
5. Graficación.

RECOPIACIÓN

1. Entrevistas a Informantes.
2. Registro de Elección de Piezas.
Procesos, técnicos, herramientas y materiales
3. Registro Fotográfico.
4. Transparencias.
5. Grabaciones.
6. Registro de Muestras Tipo.
7. Ordenamiento de Datos.

ANÁLISIS

1. Elaboración de Categorías de Análisis.
2. Descomposición del objeto en sus partes.
3. Reconstitución teórica del objeto analizado.
4. Establecimiento de conceptos.
5. Interpretación.
6. Presentación de Resultados.
7. Trabajos Bibliográficos.

Las actividades operacionales estructurales del Centro de Documentación son las siguientes:

1. Ordenamiento de libros y documentos
2. Clasificación de libros y documentos
3. Codificación de libros y documentos
4. Catalogación de libros y documentos
5. Procesamiento de datos

6. Servicio de préstamos y libros de documentos
7. Apoyo a las publicaciones del IADAF
8. Apoyo a las direcciones en control de resultados, mediante recolección de los mismos, según cronograma
9. Recolección de información bibliográfica
10. Intercambio de información con otros centros similares
11. Correspondencia y comunicaciones con centros afines

CONSIDERACIONES GENERALES

A partir de la creación del Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello se plantea de manera orgánica y oficial la discusión primero, y la ejecución práctica, luego, de la problemática del Arte Popular en la subregión. El tema es profundo y sumamente amplio, por lo cual, los responsables de su desarrollo, buscaron desde el inicio, encuadrarlo dentro de un ámbito que permita su estudio, sin ir hacia especulaciones demasiado extensas que vuelvan difusos sus conceptos, y por otro lado, sin reducirlo ilimitadamente hasta quedar en un estudio particularizado que impida establecer generalizaciones.

El empeño es muy fácil de enunciarlo, sin embargo, deviene en un problema sumamente complejo cuando entramos en el plano de su ejecución. Ha tenido que pasar algunos años de intensa labor teórica y de campo para que podamos afirmar algunas tesis sobre el arte popular.

La configuración de un espectro teórico que permita penetrar la realidad ha sido obra de un equipo de investigadores, que contando con una preparación básica se pusieron en el camino de formarse como especialistas en esta ardua tarea de conocer sistemáticamente las manifestaciones estéticas populares.

Hay un hecho adicional, y no es otro que aquel que tiene que ver con el reto planteado al iniciar el trabajo: el de proponer un documento- testi-

monio metodológico para futuros trabajos de la especialidad en el ámbito de la Sub-región Andina. Tarea altamente delicada, debido, no solamente a la complejidad de la problemática en sí, sino más bien, debido a la cantidad y calidad de estudios que se han hecho y que se realizan actualmente en los países de América Latina. Esta realidad plantea la igualmente difícil tarea de coordinación de los conceptos y acciones que que numerosos especialistas de los diversos países se encuentran realizando.

Estas razones y circunstancias influyeron decididamente en la adopción del contorno teórico-práctico del proyecto de investigación que debía implementarse al interior del Instituto Andino de Artes Populares. Se tomó experiencias, no solamente de la Sub-región sino también de otros países de América y de Europa. La síntesis teórica de estas experiencias es la que circula al interior del proyecto.

PLAN DE INVESTIGACIÓN

El plan de investigación se concreta en un documento básico que es el titulado "PROYECTO PILOTO PICHINCHA", cuyas partes fundamentales pasamos a explicar sintéticamente.

El plan consta de los siguientes acápite:

- 1.- Determinación del Tema General.
- 2.- Objetivos Generales y Específicos.
- 3.- Marco Teórico de Referencia.
- 4.- Hipótesis.
- 5.- Definición de Categorías y Conceptos.
- 6.- Ámbito o Universo de la Investigación.
- 7.- Unidades de Análisis.
- 8.- Formas de Recopilación de Datos.
- 9.- Procesamiento de Datos.
 - 9.1. Selección y Clasificación.
 - 9.2. Tabulación.
 - 9.3. Análisis e Interpretación.
- 10.- Presentación de Resultados.
- 11.- Aplicación y Comprobación.
- 12.-Anexos:

- 12.1. Detalle de Procedimientos.
- 12.2. Cronograma de Trabajos.
- 12.3. Financiamiento.
- 12.4. Duración.

Veamos de cada uno lo que se considera su parte sustancial.

1.- DETERMINACIÓN DEL TEMA GENERAL

Consiste en la serie de discusiones que se deben llevar a cabo a fin de desentrañar el problema de la designación más adecuada al sector, de la producción cultural que se pretende investigar. En el área del arte y la cultura que nos proponemos investigar, se nota con facilidad, la urgencia de discutir acerca de los conceptos de Artesanía, Folklore, Arte Popular y Arte del Pueblo.

Para el caso de Instituto Andino de Artes Populares, se adoptó el concepto de artes populares para aplicarlo a todo el espectro cultural artístico que producen los sectores denominados populares*. A partir de la determinación del tema general de la investigación, como un trabajo indagatorio dentro de la amplitud del término Arte Popular, se adopta una posición frente al uso general de los otros términos o conceptos. De esta forma el proceso de investigación se cumplirá dentro de un marco conceptual muy claro que a su vez se refleja en el estilo del proyecto a ejecutarse.

Para la determinación del concepto encerrado en el tema de la investigación es necesario, como así sucedió en este caso, anticipar brevemente lo que se conoce como el planteamiento del problema o de los problemas que comportan las investigaciones del área.

Además a lo largo de las discusiones se va desarrollando un trabajo de orden teórico que luego servirá para la configuración del marco teórico de referencia. Estas tendencias aparecidas en las discusiones rellejan

* Sin perjuicio de reservar las otras denominaciones para el estudio desde un enfoque interdisciplinario

las principales posiciones teóricas y/o prácticas que tienen los participantes en el proyecto. Las posiciones de los participantes han de ser canalizadas convenientemente por la dirección del proyecto.

Es importante buscar la armonización de criterios y de ser posible su interpretación; con lo cual, más tarde en los trabajos prácticos se puede separar perfectamente el aporte de cada participante y extraer conclusiones útiles.

2.- OBJETIVOS GENERALES Y ESPECÍFICOS

Todo proyecto se plantea objetivos generales y específicos, vale decir logros que se espera alcanzar de manera fehaciente en el futuro, mediante las acciones programadas para ello. Los objetivos generales son estratégicos, mientras que los específicos son tácticos, los primeros se consideran a largo plazo, mientras que los segundos a mediano o corto plazo; los objetivos generales reflejan toda la concepción de la institución o entidad auspiciante, y los específicos traslucen aquellos que se han planteado por la unidad misma del trabajo investigativo. Los objetivos generales son, en nuestro caso, los del IADAP; y, los objetivos específicos, los que informan el proceso mismo de la investigación. Tal el caso de "formular una metodología de la investigación en artes populares para la sub-región andina", y de "obtener un diagnóstico de la realidad del arte popular en la sub-región".

3.- MARCO TEÓRICO DE REFERENCIA

En este ítem se ha considerado necesario incluir los apuntes de orden histórico del fenómeno. Este enfoque comprende las diferentes etapas o períodos históricos de cada país de la sub-región. En el caso del IADAP, Sede Ecuatoriana, obviamente se toma al país sede. (1)

Luego se mencionan las interrelaciones del fenómeno del Arte Popular

(1) Cada país elaborará tu marco teórico de referencia.

con los diversos aspectos que conforman el todo social. En primer lugar, el factor económico analizado a través de su dinámica histórica y de su situación actual. En segundo lugar se toma el vínculo con la técnica, haciendo incapié en la relación artesanía y gran industria, pero sin descuidar los procesos técnicos propiamente dichos de producción. En tercer lugar se considera la relación del arte popular con el diseño y su proyección en la sociedad industrial. Seguidamente se considera la interrelación del arte popular con el arte culto, oficial o académico. Y por último, se considera la problemática de la valoración del arte popular desde su perspectiva estética.

Los análisis que se hagan han de considerar la problemática del arte popular y su relación con las masas populares, comunidades urbanas o rurales, dentro de las coordenadas básicas, la historia, la cultura, la economía, la política y la ideología, inclúyense en esta última lo religioso, mágico y mítico.

El factor teórico incluye además, el concepto de arte popular, visto desde su ángulo nominal, al que se le somete a crítica, tentativamente con el afán de ampliar su universo y darle una continuidad y coherencia suficientes, de tal manera que en la fase analítica, no queden afuera aspectos que por su importancia complementan el objeto de estudio.

En consecuencia, se hace indispensable explicitar la base objetiva que dio luz a este concepto, que no es otra que la constatación de la existencia del Arte Popular como una realidad vital y objeto de la investigación.

Hay que diferenciar claramente lo que es un objetivo, y lo que es un objeto. Y además delimitar la comprensión del término objeto, en cuanto paso metodológico, es decir, situarlo como objeto del conocimiento. Y no comprenderlo solamente dentro de una concepción unilateral en calidad de un ente manipulable.

En este sentido metodológico, el objeto arte popular corresponde al concepto englobante de las manifestaciones literarias orales, la música, el teatro, la danza y la plástica, así como los productores y su circunstancia. Al interior de esta concreción se encuentran un sinnúmero de tipologías cuyo esquema de clasificación debe irse elaborando al compás de la marcha de los trabajos investigativos.

4.- FORMULACIÓN DE HIPÓTESIS

Las hipótesis marcan la dirección en la búsqueda de datos. Para proceder a su formulación, se parte de la serie de criterios y datos que arroja el marco teórico de referencia, en base del cual se plantea la problemática. Una vez planteada se procede a dar las respuestas tentativas a cada uno de los problemas detectados más relevantes. El marco teórico encierra un conjunto de hechos y las hipótesis tienen la misión de trascenderlos, esta característica permite que el conocimiento del fenómeno avance y se profundice, descubriendo sus dos características.

Las hipótesis deben permitir ligar los trabajos prácticos con la teoría general que exista sobre el objeto del conocimiento y de la realidad que se estudia; deben permitir la objetivación del ámbito de estudio; deben facilitar el conocimiento y explicación de un número muy amplio de manifestaciones -en el presente caso- estéticas; y, finalmente, deben sugerir los medios necesarios para su comprobación.

Para el presente trabajo de investigación, las hipótesis se diseñan de manera que no reflejen únicamente la relación entre variables que se establezcan, sino que vayan hacia la búsqueda de las causas del fenómeno y su situación actual.

Se plantea igualmente la posibilidad de repensar todo lo actuado hasta ahora, en el marco de los trabajos denominados genéricamente folklore, especialmente interrelacionándolos con los aspectos de valoración y proyección. Así mismo, las hipótesis plantean el principio de que el arte popular es el resultado de un proceso y su ubicación en la realidad social, señalando esos sitios, principalmente, entre las clases populares urbanas y rurales, inmersas en una dinámica de migración campo-ciudad; denotando las tendencias hacia su deformación, mixtificación o autenticidad, según el caso.

Por último, en las hipótesis se explicita la existencia del arte popular en la sociedad contemporánea de nuestro país, como un hecho socio-cultural proclive a su desarrollo y situación actual.

Cabe señalar que las hipótesis no son formulaciones acabadas, sino tentativas, por lo que van perfeccionándose y transformándose al unísono de la dinámica de la investigación.

5.- DEFINICIÓN DE CATEGORÍAS Y CONCEPTOS

Se contemplan dos niveles en esta etapa. Los conceptos y categorías nominales y operacionales. Para la adopción de los conceptos nominales se utiliza un número más o menos amplio y que se considere suficiente en virtud del alcance de la investigación, de formulaciones hechas por los diversos tratadistas de la materia; estos conceptos y categorías, se supone, han sido generalmente aceptados como válidos. Aunque es de anotar que ningún concepto es por su naturaleza misma el definitivo. Hay conceptos que reflejan de una manera muy completa los rasgos del fenómeno, pero aún éstos pueden ser superados mediante los trabajos de investigación. En todo caso, lo que se pretende en una acción de esta índole, es conformar un grupo de generalizaciones que, conjuntamente con las hipótesis y el marco teórico, den una pauta teórico-práctica para las indagaciones de campo y para la identificación lo más completa posible del objeto en la realidad. En el Proyecto del IADAP, se incluyen este tipo de categorías y conceptos tomados en sus dos dimensiones: la de máxima generalidad dentro de la estética que son las categorías y las de menor generalidad que constituyen los conceptos operacionales.

Para la determinación de los conceptos y de las categorías, se debe proceder de una manera muy minuciosa, a fin de no mezclar categorías y conceptos de otras ciencias o espectros teóricos con los de la estética, y disciplinas científicas que intervengan como auxiliares.

Además, se debe proceder a definir categorías y conceptos de orden operacional; esto implica que una vez establecido el alcance de la investigación y antes de proceder a cualquier otra actividad, es menester adoptar ciertos conceptos muy particulares que traduzcan la comprensión y límites de lo que para el caso específico se entenderá por el enunciado de determinados conceptos, indicadores de sus correspondientes objetos de la realidad.

6.- ÁMBITO O UNIVERSO DE LA INVESTIGACIÓN

Con el fin de racionalizar los trabajos se debe proceder a establecer ciertas limitantes del fenómeno en estudio, ya que no es posible abarcar toda su universalidad objetiva de una sola vez. Por ello, un paso metodológico muy importante es el establecer sus contornos, tanto en el nivel de sus abstracciones como en su realidad objetiva, por ello habrá que determinar sus contornos geográficos que corresponden a la ubicación física del fenómeno; sus contornos históricos, que se manifiestan en las diversas etapas o épocas en que se sucede éste; y además su contorno dentro la cultura nacional. En lo que a este último item se refiere hay que buscar la concordancia con el concepto y/o categoría más general del proyecto de investigación.

Finalmente hay que señalar el alcance de la investigación, aclarando si solamente es descriptiva o también explicativa o analítica. En el caso del arte popular es muy importante llegar a la fase del análisis.

Operacionalmente esto se demuestra en los proyectos o subproyectos que se diseñen para la ejecución racionalizada de todo el ámbito del arte popular. En el caso del IADAP es muy importante determinar explícitamente los universos particulares del trabajo, puesto que se considera muy amplio su campo de acción general dentro de la Sub-región Andina.

7.- UNIDADES DE ANÁLISIS

Las partes constitutivas del todo general que constituye el objeto de la investigación, en este caso el arte popular, van a constituir las unidades de análisis. En tal virtud, se irá desde lo más general hasta lo específico tanto en lo que se refiere a los contornos del objeto arte popular, como a los componentes externos del mismo. En la operativización del método del avance de lo abstracto a lo concreto, el primer nivel contempla los aspectos externos tanto culturales como físicos; un segundo nivel de sus aspectos más particulares y luego los esenciales; en el tercer nivel se abarcan los aspectos de significación e interrelación entre sus partes. En este proceso se toma en cuenta tanto el objeto mismo, como su contexto social.

8.- FORMAS DE RECOPIACIÓN DE DATOS

El proceso de observación de la realidad social requiere de la estructuración de instrumentos ideados por el investigador o por el grupo de investigación, para la recolección ordenada de datos acerca del arte popular.

Se ha diseñado un conjunto de instrumentos que constan de: Fichas especializadas para localización y recopilación de datos; guías o cuestionarios para realizar entrevistas a los diferentes géneros de artistas populares, y finalmente tarjetas codificadas para conservar el dato.

Las fichas de localización deben constar de los siguientes capítulos: identificación de la institución que realiza el trabajo, se incluye el taller o sección especializada; identificación de la ficha mediante un código; se incluye la identificación de la clase de material empleado para su realización en el campo, cinta magnetofónica, rollo fotográfico, etc. El proyecto al que se aplica. Luego se consignan los datos personales del entrevistado; la ubicación geográfica; y, por último los datos del entrevistador. En el lado posterior de la ficha, se consignan los datos de cada sección o taller, por especialidades y se abre una casilla para observaciones que contiene datos adicionales. El lado A es general para todo el departamento, el lado B es particular para cada sección o taller. De igual manera se debe proceder a formular una guía de informantes por sector a partir de la ficha 02; una guía de informantes por taller y sector, ficha 03; y, una guía de informantes general, ficha 04. El resumen general de la recopilación se presenta en dos instrumentos que son: la ficha 05 y en los mapas de distribución de artistas populares con concentración y dispersión. Todo esto a la fecha de la investigación.

Luego, cada taller o sección tiene sus propios instrumentos especializados aplicables a las tres fases de los trabajos, es decir, a la localización, a la recopilación y al análisis.

Tanto para las fichas generales como para las especializadas de cada taller se elabora el correspondiente instructivo.

En lo que respecta a grabaciones y fotografía se hace una guía especiali-

zada en la que indica cómo, cuándo, dónde y para qué se toma o se graban las muestras.

Para la recopilación de datos el taller de literatura necesita una ficha guía y un esquema de clasificación piloto; además se debe elaborar los cuestionarios para realizar la entrevista. Técnicamente se emplean instrumentos y guías de grabación y fotografía.

Para el Taller de Música se elabora igualmente fichas, instructivos, y guías de entrevista, de grabación y fotografía, registro y transcripción de fonogramas. Esquema de Análisis y las guías para el análisis.

Para el taller de Plástica se ha diseñado las fichas de recopilación y sus instructivos; las fichas de campo y sus correspondientes guías, de acuerdo a las especialidades que se investiguen.

Para el Taller de Teatro y Danza se diseña igualmente un conjunto de instrumentos básicos, fichas e instructivos, y guías de entrevista.

En síntesis, veamos las especificaciones para cada uno de estos instrumentos utilizados por cada taller.

El Taller de Literatura en su ficha de identificación, incluye preguntas referentes al uso de la lengua castellana y de la quichua, vale decir al grado de bilingüismo del informante; luego se aplica la entrevista en dos niveles, el general que denota antecedentes, referencias sobre las piezas narradas, y el particular que enfoca el problema del contexto social del cuento, o narración en general. Para la fase de análisis se diseña un esquema de clasificación general de la narrativa y un esquema de clasificación dentro de cada género, en el que se destacan las estructuras más frecuentes.

En el Taller de Música igualmente se diseña una serie de instrumentos especializados, tales como: la ficha 01 de identificación del informante, que debe contener los datos personales, entre los que se destacan, **su** ocupación, instrucción, y algunas referencias de ubicación, personales y técnicas referentes al canto, a la vocalización y al aprendizaje; los datos del instrumento que ejecuta, con el nombre, el género, tendencias y **a-**

prendizaje; interpretación, afinación, digitación, uso de aditamentos, mantenimiento, graficación, etc. Investigador, lugar y fecha de la entrevista.

La ficha 02 de información del tema con la topografía de cinta, rollo.etc. nombre del informante o su referencia al código, título de la melodía, referencias de orden directo, tales como, circunstancias, medio y la época; si es autor, significado de su contenido para el autor, funcionalidad, etc. La ficha 03 del constructor de instrumentos, que consta de los datos personales, de los antecedentes, de la tecnología, y del proceso de construcción del instrumento; además se incluyen datos sobre aspectos económicos, datos complementarios y observaciones.

La ficha 04 se destina a la identificación de los conjuntos musicales y contiene datos sobre el grupo, procedencia, número, tipo y estabilidad, luego se trata de los integrantes, nombre, edad, ocupación principal, dirección domiciliaria, antigüedad en el grupo, instrumento que ejecuta, conocimientos técnicos y observaciones. La ficha 05 se refiere a la identificación de Bandas Populares de música, en la que se desarrollan los mismos Ítems anteriores pero localizados a este tipo de agrupación. (2)

La ficha 06 trata sobre la identificación magnetofónica, cassette, sector, informante, plan o proyecto, código y calidad; luego se anota la calidad de la cinta, del aparato en que se grabó, quién lo hizo, lugar y fecha; a continuación se consigna el contenido general de cada lado de la cinta y se procede a consignar el lado, la vuelta, título, características de identificación, forma rítmica, lugar y fecha. La ficha 07, trata sobre la identificación o registro de rollos fotográficos y contiene datos de identificación especial y de las características del rollo, de la cámara y un análisis técnico que culmina en las recomendaciones. La ficha 08 se refiere a la identificación de las tomas fotográficas a través de su identificación, características, ubicación geográfica, motivo, contenido descriptivo y observaciones. La ficha 09 se refiere al registro de fonogramas a través de la descripción de sus características, denominación, género, instrumentos, informante, sector, grabado por y procesado por, y se incluyen observa-

(2) Hay que indicar que te ha diseñado esta ficha por la importancia que tienen en nuestro medio las bandas musicales.

dones adicionales. La ficha 10 se refiere a un documento de transcripción de los fonogramas, ésta consiste en un registro pautado con todos los datos topográficos de código del taller.

Cada una de estas fichas tiene su base de operación en las guías respectivas y en los instructivos.

El Taller de Teatro y Danza para el proceso de localización elaborará una ficha que debe contemplar por lo menos los siguientes items: festividades rurales y/o urbanas, con sus características principales, denominación y motivos, disfraces y danzas, fechas de realización, y la localización correspondiente; los elementos para-teatrales, tipos, máscaras, trajes, adornos, argumentos, personajes, tradiciones, modalidad de uso, alquilados, confeccionados, venta, proveedores, direcciones, y las observaciones respectivas; su correspondiente guía o instructivo. La ficha 02 de identificación en trajerías, con señalamiento de localización, nombre del informante, características de los poseedores, modalidades, lugar y fecha.

Ficha 03 sobre identificación de máscaras, que debe contemplar, tipos procedencia, fabricación, uso y significado. La ficha 04 de registro e identificación de fotografías, con los datos de localización, contenido, temática, uso y función. La ficha 05 de registro de elementos para-teatrales con sus tres secciones: a) preparación de la fiesta; b) dinámica de la representación para-teatral con sus items de significación particular que toma en cada momento teatral; y, c) momento recesivo, con sus items de orígenes y la génesis de su proceso preparatorio, desde la perspectiva emotiva, mítica, simbólica, etc. La ficha 06 hace referencia a los elementos permanentes de la fiesta, obra o auto, y a los elementos que cada vez incorporan y que se consideran variables. A cada una de estas fichas corresponde un instructivo. Se ha diseñado, al par de la investigación, las respectivas guías de fotografía y grabación que son comunes a los otros talleres, pero se tiene guías especiales para entrevistas con carreteros, talladores de máscaras, alquiladores de trajes, priostes, líderes, confeccionistas de trajes, chicheros, y demás participantes en la representación. Cuando se trata de danza se aplican instrumentos de entrevistas especializada, y cuando se trata de "actores" otra guía especializada. Fundamentalmente las guías deben contener indagaciones de procedencia, procesos

de elaboración, relaciones entre los elementos estéticos, forma y color texturas, dimensiones, materiales, uso, función, significado, etc. y observaciones adicionales. Las fichas de conservación del dato con fines de archivo y procesamiento, es común a los demás talleres y se encuentra ligada y coordinada con el Centro de Documentación. La Ficha de campo común a todos los talleres se utiliza también en éste.

Para el Taller de Plástica se diseñan los instrumentos de recopilación, a partir de la ficha 01 de localización, en la que se consignan datos personales, de ubicación, de responsabilidad, lugar y fecha; en el reverso de la ficha van las especialidades, debidamente codificadas, de acuerdo al sistema adoptado por el centro de documentación; y luego observaciones adicionales.

La ficha 02 trata de la descripción de técnicas y procedimientos para la elaboración de las piezas. En esta ficha se consignan datos topográficos de código, referencias a los datos obtenidos y el detalle de la técnica empleada, lugar y fecha. La ficha 03, trata sobre las observaciones al informante calificado, tiene los siguientes Ítems principales: tipo, número de código, nombre y las referencias propiamente dichas, de orden social, político, económico, religioso, cultural, número, lugar y fecha. La ficha 04 hace relación a la descripción de piezas acabadas, tiene los ítems principales, espacio, para fotografía o diapositivas, código, nombre de la pieza y el lugar para la descripción literal, y una casilla para las observaciones adicionales, número lugar y fecha. La ficha 05 trata acerca de la significación, para el autor, para el poseedor o cliente, para el investigador, referencia de la pieza, detalle, número lugar y fecha. A cada ficha corresponde, lógicamente, un instructivo para el entrevistador.

Conjuntamente con estos instrumentos anotados, se aplica cuestionarios o guías de entrevista para la profundización del conocimiento. Se ha elaborado guías para entrevistas a productores de masapán, que contempla aspectos históricos a nivel de antecedentes del informante, etapas del trabajo, materiales, procesos y herramientas manuales que utiliza, aspectos económico-sociales, forma de trabajo, relación de producción, volumen de producción, tipo de mercado y lugares de venta, aspectos esté-

ticos, índole del diseño, orígenes de la temática, demanda y gusto del cliente o clientela, colores y formas, entre otros elementos.

La guía de entrevista para tallado en madera, ha seguido la secuencia de los ítems principales, indagando antecedentes, procesos, materiales, tecnología, relaciones de trabajo, variedad de la producción, volumen, herramientas manuales, y el factor estético en sus variables de diseño, formas y su relación con las características de la demanda del mercado. Se ha elaborado además guías para cada tipo o especialidad de la plástica. Podemos citar que las preguntas se han elaborado siguiendo una secuencia de ir, de lo más simple a lo más complejo, de lo general a lo particular y de los aspectos especializados al detalle más específico. El taller ha producido guías en cada una de las tipologías investigadas.

Cada taller organiza su unidad bibliográfica para someterla al proceso de fichaje mnemotécnico. La ficha mnemotécnica es la conocida universalmente.

Finalmente cada unidad lleva un control estricto del trabajo, mediante un formulario especializado que da cuenta de la programación mensual y diaria, por taller y por investigador. Este formulario se lo remite mensualmente al centro de documentación. En el formulario se debe consignar el código, la actividad, el responsable y el resultado esperado.

La recopilación cuenta además con un auxiliar indispensable que es el Centro de Documentación, el cual recoge toda la producción del equipo de trabajo, conformada alrededor de la actividad general, en este caso el IADAP, tanto a nivel nacional como internacional. En su conformación se contemplan los objetivos y su campo de trabajo, así como el esquema adoptado para la conservación del dato. Este centro es esencialmente de apoyo al IADAP en su conjunto, ofreciendo información de datos de primera mano no procesados, tanto en el nivel bibliográfico como en el de campo a los distintos departamentos del IADAP, a nivel sub-regional. De manera especial se puede obtener información del avance de los proyectos de investigación, experimentación difusión o promoción, para ello cuenta con que cada departamento remita al centro los formularios de planificación y programación, antes de ser realizadas y

después de su ejecución.

El centro debe informar sobre: equipos de trabajo, actividades, la planificación y su ejecución con el sistema GANTT, PERT y CPM, y sobre presupuestos; además a nivel de gestión administrativa debe poseer una información sobre reglamentos, proyectos, convenios, avances de operativos, flujos de información, evaluación de funciones, destino de los datos, publicaciones y la información procesada a nivel de informes de trabajo.

El centro de documentación, además de la información sobre documentos, debe tener la biblioteca especializada debidamente catalogada bajo el sistema DEWEY.

9.- PROCESAMIENTO DE DATOS

En este paso técnico se ha separado los siguientes procesos: clasificación y selección juntas; tabulación de resultados; y análisis e interpretación. Estos pasos son los mínimos que debe darse dentro del tipo de investigación planteada para el IADAP.

9.1 SELECCIÓN

La selección es un concepto que se utiliza en relación al cúmulo de datos obtenidos, y se implementa desde el principio de los trabajos, ligándolo al concepto de calidad y de cantidad, lo cual va abriendo el camino para la clasificación a: informantes, datos, unidades de análisis) con el objetivo de ir definiendo determinaciones y propiedades de los objetos conocidos.

Para nuestro caso los parámetros de selección y clasificación están contenidos en los indicadores de los conceptos adoptados. Al diseñar los instrumentos de observación, se introduce el concepto de clasificación, por lo que éstos son verdaderos instrumentos clasificadores sujetos a codificación, lo cual arroja un primer resultado.

Un paso importante es el de clasificar a los informantes en niveles dese-

dentes, en función de la calidad de información que pueden aportar; un segundo paso es el clasificar al dato por su utilidad inmediata o mediata, por su operatividad, fidedignidad y validez. Dentro de este proceso se contiene la separación del dato por su género o especialidad. El proceso de clasificación es ordenador, por lo que, luego de clasificar el dato, se tiene un ordenamiento básico para fines posteriores.

9.2. TABULACIÓN DE RESULTADOS

Este procedimiento técnico de la metodología de la investigación, es usado en nuestro trabajo en un marco auxiliar para la presentación de resultados, a fin de dar una visión rápida del proceso.

9.3. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN

Dentro del proceso metodológico, el análisis y la interpretación son categorías de fundamental importancia, en primer lugar porque, al haber procedido con una concepción teórica y un método científico, los datos van a permitir no solamente hacer diagnósticos, sino que además, y esto es lo importante, arribar a generalizaciones o conceptos de validez universal. Esto significa que los aportes que el proceso hace al desarrollo del arte popular, no se quedan en las lucubraciones más o menos subjetivas y válidas, sino que superan ese nivel para adquirir el carácter científico propiamente tal. Por ello destacamos el hecho de enfrentar el trabajo con un método científico cuya base es la objetividad, sin que importen de antemano el tipo de conclusiones a las que se lleguen, ya que no hay el propósito de precautelar concepciones preconcebidas, sino conocer el arte popular para proyectarlo hacia la sociedad actual, en beneficio de los sectores que lo producen, y de todo el conglomerado en general.

En tal virtud, hemos superado el nivel del simple diagnóstico de la realidad, al relacionar variables, para ir en busca de las causas que provocan los efectos conocidos. Por lo mismo, el análisis causal será la primera parte del trabajo en este nivel. Posteriormente se aplican técnicas de análisis particular a cada área estudiada del arte popular; así para la música empezaremos por el análisis formal y luego pasaremos al de contenido; estudiaremos la estructura, forma y función de todas las áreas que con-

El análisis así planteado implica la descomposición del objeto analizado en sus partes componentes, vale decir en sus elementos constitutivos que devienen en las variables. Este proceso se lo hace mediante el principio de la causalidad a efectos de determinar las variables independientes y dependientes -todo esto dentro del campo de la estética-. El conocimiento de las variables lleva al empleo de la técnica del análisis causal con sus cuatro fases: método de la similitud, método de las diferencias, método conjunto de la similitud y diferencia, método de los cambios concomitantes y método de los residuos. Además se empleará el cuadro de criterios científicos para establecer causa y efecto en un fenómeno dado, a saber: asociación, prioridad cronológica, relación no espuria y exposición racional o razonamiento.

Los componentes metodológicos del análisis son: la estructura, la forma y la función, dentro de un cuadro de antecedentes, descripción tipología y significación.

Previamente a todos los pasos analíticos propiamente dichos, hay que establecer la clasificación en función del género, clase, tipo y categorías, particulares de cada área del arte popular.

Realizado el análisis por separado, se procede a reconstituir el objeto analizado en un nivel más profundo, lo cual conlleva a la formulación de nuevos conceptos que denotan mejores características, mayor complejidad y concreción en la definición o generalización de los conceptos. Con estos resultados explicativos, se pueden plantear la experimentación para su desarrollo y proyección.

10.- PRESENTACIÓN DE RESULTADOS

Esto implica dos niveles. El nivel interno que comporta los informes de la investigación en formas diversas, pueden ser escritas, fotográficas, gráficas o sonorizadas; y documentos con fines experimentales (los de plástica deben basarse en la estructura de decodificación de la forma plástica). El nivel externo se refiere a documentos redactados para la publicación general, en libros o revistas, audiovisuales, discos, cassettes, etc.

Los resultados se publican globalmente en volúmenes diferentes:

- 1) Metodología general
- 2) Aplicación
- 3) Resultados, etc.

11.-APLICACIÓN Y COMPROBACIÓN

Este capítulo pequeño hace referencia a las actividades del proceso y al resultado de ese proceso. Como actividades de ese proceso se señalan las que sirven para la programación del proyecto. Para aplicar la metodología se debe obviamente, diseñar un Proyecto que en el caso presente tiene el carácter de "piloto". Las actividades que darán operatividad al proyecto elaborado son las de localización, recopilación y análisis. Consisten en los pasos señalados en la introducción.

La comprobación del proceso se realiza en el nivel de la experimentación e indudablemente constituye su primera actividad basada en el documento de decodificación.

El centro de documentación tiene también sus actividades, que deben incluirse en el proyecto piloto que se elabore.

12.- ANEXOS:

12.1. DETALLE DE PROCEDIMIENTOS

En este numeral hacemos referencia a los procedimientos técnicos de planificación, programación y supervisión del proyecto.

Para ejecutar los trabajos se adoptó el sistema C.P.M. y PERT, dejando atrás el GANTT, en virtud de que estos nuevos métodos de dirección separan la planificación de la programación. EL IADAP presenta su plan operativo al Consejo Directivo que lo aprueba. La segunda fase es recién la de programación, por ello la necesidad de utilizar estos sistemas que son más precisos, y se adaptan mejor a su funcionamiento.

El sistema debe resolver problemas de estimaciones de tiempo, rebaja de costos, coordinación de unidades distintas y además:

- a) Qué trabajos serán necesarios primero y cuándo se deben realizar los acopios de materiales y problemas de financiación?
- b) Qué trabajos hay y cuántos serán requeridos en cada momento?
- c) Cual es la situación del proyecto que está en marcha en relación con la fecha programada para su terminación?
- d) Cuáles son las actividades críticas que al retrasarse cualquiera de ellas, retrasan la duración del proyecto?
- e) Cuáles son las actividades no críticas y cuánto tiempo de holgura se les permite si se demoran?
- f) Si el proyecto está atrasado, dónde se puede reforzar la marcha para contrarrestar la demora y que costo produce?
- g)Cuál es la planificación y programación de un proyecto con costo total mínimo y duración óptima?

En definitiva, mediante estos sistemas se puede determinar las actividades que intervienen en un proyecto, el orden en que se han de ejecutar y estimar la duración con el mínimo de recursos.

122. CRONOGRAMA DE TRABAJOS

Cada actividad deberá ser ubicada en el tiempo con especificación del responsable y del resultado esperado. Cada taller debe llevar en una carpeta su cronograma de trabajos aprobado por la dirección del departamento.

12.3. FINANCIAMIENTO

El proyecto metodológico se financia con fondos del IADAP.

En el caso de proyectos especiales su financiamiento deberá hacerse por otros canales por lo cual se elaborarán planes especiales.

12.4 DURACIÓN

Se estima en un año calendario.

El tiempo estimado es el mínimo. El tiempo óptimo se estipula de tres a cuatro años.

DETERMINACIÓN DEL TEMA GENERAL

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

- 1.- En torno a estas consideraciones se acordó ubicar dentro de cada una de ellas los conceptos que le son pertinentes, así la artesanía es una categoría que corresponde a la economía en cuanto constituye una relación social de producción y una técnica de trabajo que puede ser de diferente calidad. El producto de esa labor es analizado en el contexto de sus valores y contenido estético, en esta dimensión se lo considera como arte, y es privativo de la Estética, esta categoría adicionada su característica más general, el concepto popular viene a ser motivo de estudio de la Sociología; y cuando relacionármolos objetos producidos, con el hombre y sus usos y costumbres, ingresamos en el dominio de la Antropología. Finalmente, al analizar estos productos en su contenido simbólico entramos en el campo de la Semiología.

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

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

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

(1) Este planteamiento ha sido adoptado por el IADAP, en vista de lo cual **te** conforman los **e-
quipo»** coa **etpedahitas** en: antropología, economía, arquitectura, semiología y otros.

nálisis, que se necesitarían algunos años para completar su estudio básico. En esta situación se optó por elaborar registros parciales que se juzgan concomitantes al avance de las investigaciones de campo, con lo cual, se ha logrado una orientación básica a la recopilación, procesamiento y análisis de los datos. Sin embargo juzgamos necesario aclarar que la tarea de escribir lo que sería una "HISTORIA DEL ARTE POPULAR", no es de nuestra competencia inmediata.

- 4.- Otro importante indicador de la problemática del Arte Popular y su investigación lo constituye su marginalidad respecto del movimiento oficial en la sociedad moderna. Por ser un producto histórico el Arte Popular tuvo en nuestro país -y acaso en la sub-región- un origen rural (2) y por lo tanto un sello característico de la vida campesina.

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

- 5.- Otro problema muy trascendente es el que se deriva de la pregunta ¿Quién hace la investigación, con que objetivos y en beneficio de qué o de quién?.

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

La primera interrogante nos sitúa al problema de la clasificación del proceso investigativo. Es el caso que un proyecto de investigación de las artes populares desarrollado con fines de planificación económica, educacional o política, por un organismo estatal, burocrático, tiene una concepción de orden formal-cuantitativo estructurada con indicadores e índices.

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

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

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

Efectivamente, si damos una somera mirada al quehacer de otras naciones que, precisamente, gracias a esa actitud de que hablamos han superado estados que nosotros aún no lo hacemos, vemos que el punto de partida se encuentra en la conciencia que tienen, de que, sólo sus propios intereses ha de ser el eje sobre el que giren los proyectos para el adelanto, en cualquiera de los órdenes de la vida social; en el arte aún más. Todo el peso de una historia del Arte Occidental, especialmente de lo "europeo", gravita sobre la formación y conductas de los artistas nacionales. Apenas unos pocos han logrado zafarse de sus ataduras y se han decidido a caminar, a riesgo de sus propias ideas y concepciones.

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

Desde que estamos en este campo del arte popular, hemos venido buscando fuentes idóneas para el estudio bibliográfico, y encontramos una relativa ausencia de tales fuentes. Las que existen son tan dispersas y poco sistematizadas que no son suficientes para, solamente a partir de ellas, formular conclusiones satisfactorias.

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

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

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

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

Si tomamos el arte popular, es decir a la producción de imágenes por parte del pueblo, -entendiéndose el vocablo pueblo desde la perspectiva o uso que se hace de él en la sociología-, encontramos el tremendo vacío que significa la falta de datos acerca de su existencia. Si arte es una unidad dialéctica, compuesta por el arte popular y el arte académico, desde una perspectiva general se ve que, el primero se ha quedado trunco, mientras que el segundo tiene su desarrollo teórico y práctico, conocido y avalado por todos. A pesar de existir la historia escrita, ésta no recoge todo cuanto debiera hacerlo. Es insuficiente, al menos así se nos ha revelado a nosotros, en el requerimiento de coadyuvar a la formación del marco teórico referencial de nuestras investigaciones sobre arte popular. Este es un alerta en unos casos y en otros, la confirmación de los criterios que en reuniones de importancia hemos podido escuchar. La razón científica social se refrenda plenamente.

En un país como el nuestro, con una estructura social basado en la dominación económica, de sectores minoritarios sobre las grandes masas populares, no puede generarse otra cosa que el "arte oficial" que descansa en el trabajo de élites privilegiadas; pero podemos ver con claridad, que la presión social ha roto esas élites, o quizás sería mejor decir, ha ampliado el círculo a límites insospechados. Pero eso no significa otra cosa que un desarrollo hasta cierto punto cuantitativo de la producción de imágenes: no significa sino el desarrollo de un aspecto del fenómeno social, dejando a su opuesto en condiciones de latencia, en estado potencial, pero eso sí, sin lograr anularlo. Los valores estéticos de la nación están efectivamente rezagados; esta situación preocupa, tanto a los sectores conservadores del Statuo-Quo, como a los sectores progresistas. Las razones para unos y para otros, lógicamente son distintas.

En la actualidad, se anota, luego de una observación más o menos prolija

y minuciosa, la preocupación de analizar y promover el arte popular. Sin embargo, a pesar de comprender la importancia que tiene la parte espiritual del pueblo, no todos los individuos tienen la misma perspectiva. Para unos el desarrollo y "descubrimiento", si cabe la palabra, de la existencia de una manifestación estética en el seno del pueblo, es realmente un absurdo, es decir un error de apreciación o concepción de un sector social, elitista, mientras que la visión de los intelectuales ligados de una u otra manera al quehacer popular, habla de un conocimiento más próximo a la realidad misma del arte popular a través de experiencias directas pasadas o actuales, de una revalorización y de una proyección de algo que está descubierto, más aún, de algo que existe aunque en estado de postergación.

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

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

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

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

En lo que respecta a la determinación precisa del objeto de estudio, la cuestión se ha presentado muy clara: no pretendemos hacer una investigación para establecer una historia de los artistas populares como entes productores, exclusivamente, sino lo contrario, nos interesa y esto por

la misma naturaleza del arte popular, el producto, y dentro de **él**, su contenido, su esencia. Por ello, el primer paso dado ha sido el reconocimiento objetivo de la existencia del arte popular como tal, su estado actual, su trayectoria histórica y el artista productor.

OBJETO DE LA INVESTIGACIÓN

Se ha tomado como objeto de la investigación la producción estética del pueblo, a través de la actividad plástica, musical; teatral-dancística y de la literatura especialmente oral. En cada esfera de producción analizaremos, la estructura, forma y función en igual nivel, basándonos en una clasificación y tipologización; en grupos y subgrupos; en categorías y clases estableciendo antecedentes, descripción, tipificación y significación.

Dentro de este objeto se propone:

1.- PARA LITERATURA POPULAR:

- 1.- Organización estructural y el "juego" combinatorio de las unidades narrativas.
- 2.- Determinación de las correspondencias existentes entre dos planos:
La organización formal y de contenidos de la literatura popular por una parte y la organización y conciencia social e histórica del medio.
- 3.- Determinar al interior de las muestras las influencias recíprocas entre distintas culturas y las relaciones interculturales.
- 4.- Determinar las partes o secuencias tanto de la estructura cuanto del contenido narrativo que permanecen inmodificables o estables.
- 5.- Integrar estos resultados a las muestras de música, teatro, y danza y plástica, ya que su relación es innecesaria, estable, reiterativa y universal.
- 6.- El objeto de la investigación se concreta en la siguiente clasificación:

ESQUEMA DE CLASIFICACIÓN

GENERO	CLASE	TIPO	CATEGORÍAS
Formas de Transición Lírico - épicas	músico oral	baladas	míticas-heroícas históricas- sociales cos- tumbristas
		romances	heroico histórico costumbrista
Lírica	músico oral coreográfica	canciones de trabajo, de conjuro, de héroes himnos satíricas humorísticas	según el carác- ter de conti- nuidad y los rasgos morfo- lógicos.
	músico coreo gráfica	lamentaciones canciones lúdicat can- ciones corales	fúnebres, bo- das, según la cotidianeidad

Dramático

músico oral
coreográfico

rondas
juegos

según las cere-
monias **anima-
listas producti-
vas amorosa
familiar
socio-costum-
brista
guerrera**

músico oral
coreográfico
con los elementos
de arte plástico

drama popular

**mítica
histórica
heroica
socio-costum-
brista
(títeres)**

**Formas de
Transición
Epico-dramáticas**

mímica
músico
coreográfico
con elementos
de arte popular

conjuros
drama popular
con argumento
épico

oral
oral
**mítica
heroica
títeres
sombras**

Épico

oral

proverbio
refrán
adivinanza
mito

**cosmogónico
etk) lógico
histórico
cultural
de héroes mi-
tológicos**

	Tradición	histórica toponímica eponímica héroes personajes
	Leyenda	religiosa histórica fantástica social
	Cuentos	sobre animales seres sobrenaturales hadas aventuras históricos sociales costumbristas
	anécdotas fábulas relatos	fantástico verídico memorias crónicas
música oral	canciones épicas epopeyas	míticas - héroes históricas fantásticas socio-costumbristas cómicas

2.- PARA LA MUSICA POPULAR:

- 1.- La música popular tradicional creada y re-creada a través del proceso dinámico de sus historias y el productor en su circunstancia socio-histórica.
- 2.- Las manifestaciones musicales populares caracterizadas por la relación entre la cultura aborígen y la hispánica. Se incluye la música de origen o influencia africana.
- 3.- Música que el pueblo reelabora, interpreta cargándola de nuevos contenidos pero conservando los "remanentes" culturales de acuerdo a su práctica social.
- 4.- El objeto de la investigación se concreta en la siguiente clasificación:

TRADICIONALES	ABORIGEN	TRABAJO	
	HISPANICA	AMOR	DANZANTE
MUSICALES	AFRO	COSTUMBRES	SAN JUANITO
	AFRO – ABORIGEN	RITUALES	CARNAVALES
	ABORIGEN – HISPANICA	FESTIVAS	SALTASHPA
MANIFESTACIONES	AFRO – HISPANICA	OTRAS	etc.
	ABORIGEN – HISPANICA – AFRO		

3.- PARA LA PLASTICA POPULAR:

- 1.- Los objetos concretos que el pueblo elabora mediante materiales especialmente seleccionados a la luz de las influencias culturales registradas.
- 2.- La gran variedad de herramientas simples que se utilizan en su producción.
- 3.- El proceso de su elaboración en sus diferentes fases.
- 4.- El artista o productor y su circunstancia socio-histórica.
- 5.- El objeto de la investigación se concreta en la siguiente clasificación.

TRADICIONALES

1. ABORIGEN

2. AFRO

3. AFRO – ABORIGEN

4. ABORIGEN – HISPANICO

5. AFRO – HISPANICO

6. ABORIGEN – HISPANICO – AFRO

1. CUOTIDIANO

2. FESTIVA

3. RITUAL

4. RELIGIOSA

PLASTICAS

MANIFESTACIONES

CORIACERIA

CARETERIA

TALABARTERÍA

ZAPATERÍA

INDUMENTARIA

OBJETOS VARIOS

EBANISTERÍA

CARPINTERÍA

TALLA

MUEBLES

TORNEADO

INSTRUMENTOS MUSICALES

TARACEADO

OTROS

IMAGINERÍA

OTROS

ESCULTURA

IMAGINERÍA

ARCILLA

CERÁMICA

MADERA

CERERÍA

PIEDRA

YESO

CERA

HUESO

HIERRO

OTROS

30	METALURGIA	FORJA	
		HOJALATERÍA	
		ORFEBRERÍA	
		PLATERÍA	
		JOYERÍA	
		HERRERÍA	
		OTROS	
40	MATERIA		
50.	PINTURA	DIBUJO	
		GRABADO	TELA
		OTRAS	PAPEL
			CUERO
			MADERA
			OTROS
60.	PLUMARIA		
70.	PIROTECNIA		

OBJETIVOS GENERALES Y ESPECÍFICOS

OBJETIVOS DE LA SECCIÓN DE LITERATURA ORAL

OBJETIVOS GENERALES:

1.- DEL TRABAJO DE LABORATORIO:

- 1.1 Situar el estudio de las muestras de literatura popular recogidas y seleccionadas dentro del marco epistemológico de las ciencias contemporáneas del lenguaje.
- 1.2 Investigar cuáles y qué clase de relaciones se dan entre dichas muestras y la organización y conciencias sociales.
- 1.3 Investigar así mismo cuáles y qué clase de relaciones se dan entre dichas muestras y la historia del país.

2.- DEL TRABAJO DE CAMPO:

- 2.1 Recoger el mayor número posible de leyendas, poesías, mitos, cuentos, relatos, etc., de los sectores populares ecuatorianos.
- 2.2 Estimular la organización de eventos artísticos que desarrollen la creatividad colectiva, la toma de conciencia crítica, y la revalorización de las producciones populares.

3.- COMO TRABAJO DE COORDINACIÓN CON LOS DEMÁS TALLERES Y DEPARTAMENTOS DEL IADAP,

- 3-J Cooperar en la dilucidación de problemas concernientes a la estructura de los lenguajes musical, teatral y pictórico.
- 3.2 Presentar periódicamente muestras de la literatura oral recogida y seleccionada para su publicación y difusión.
- 3.3 Presentar igualmente muestras de los análisis formales de la literatura popular para su publicación y difusión.

II. OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

El taller de literatura oral propone los siguientes:

1 COMO TRABAJO DE CAMPO:

- 1.1 Localizar relatores-informantes especialmente en los sectores populares y/o marginados, tanto de las ciudades como del campo.
- 1.2 Discutir y establecer bases de cooperación entre los investigadores y los relatores-informantes.
- 1.3 Registrar sus producciones orales.
- 1.4 Determinar cuáles son los aspectos sociales y culturales más sobresalientes del medio en que se registren las producciones orales.
- 1.5 Determinar así mismo cuál es la cosmovisión de los relatores-informantes y dentro de ella sus concepciones de "lo ficticio", "lo real", "lo imaginario".
- 1.6 Estimular la organización popular de eventos tales como festivales, certámenes, concursos, etc., que propendan a transformar a los espectadores volviéndolos copartícipes del hecho cultural-social.
- 1.7 Impulsar cualquier gestión encaminada a lograr la preparación y presentación de dichos eventos en los medios de comunicación colectiva.

2 COMO TRABAJO DE LABORATORIO:

- 2.1 Seleccionar, para su análisis formal, las mejores muestras de literatura popular recogidos.
- 2.2 Analizar dichas muestras buscando la explicitación, tanto de contenidos como de estructuras subyacentes, de acuerdo a métodos analíticos pertinentes para cada nivel.
- 2.3 Investigar, en base a dicha explicitación, cuáles y qué clase de relaciones se dan entre contenidos y estructuras subyacentes.
- 2.4 Aislar tanto las unidades formales como de contenido en las muestras seleccionadas.
- 2.5 Clasificar tales unidades.
- 2.6 Determinar los procesos combinatorios de las unidades clasificadas.
- 2.7 Determinar así mismo las restricciones tanto formales como de contenido a que se sometan tales procesos combinatorios.
- 2.8 Determinar en base a lo anterior en concordancia con los métodos de las investigaciones histórico-sociales, cuáles y qué clase de relaciones se dan entre las muestras recogidas y la organización y conciencia del medio.

OBJETIVOS DE LA SECCIÓN MÚSICA

Las actividades se orientan hacia la consecución de objetivos generales y particulares en tres frentes:

1. Trabajo de laboratorio.
2. Trabajo de campo.
3. Trabajo de coordinación y difusión.

1. OBJETIVOS DEL TRABAJO DE LABORATORIO

- 1.1 Objetivos generales:
 - 1.1.1 Levantamiento bibliográfico.

1.1.2 Sistematización de la información recopilada.

1.1.3 Experimentación musical.

1.2 Objetivos particulares.

1.2.1 Implementación de una biblioteca básica especializada de apoyo, mediante el levantamiento de fichas bibliográficas y mnemotécnicas conjuntamente con la adquisición de textos.

1.2.2 Ordenamiento y codificación de la información recopilada.

1.2.3 Obtención de:-guía de informantes de música popular tradicional ecuatoriana,
-archivo magnetofónico
-archivo fotográfico,
-museo de instrumentos.

1.2.4 Análisis del material melódico y su vinculación con el entorno social.

1.2.5 Especialización en el conocimiento de la música popular tradicional ecuatoriana.

1.2.6 Proyección y desarrollo del material musical recopilado, mediante la utilización de un método científico en la experimentación musical.

OBJETIVOS DEL TRABAJO DE CAMPO.

2.1 Objetivos generales:

2.1.1 Conocimiento de la música popular tradicional ecuatoriana en sus niveles de creación, forma, función y significación.

2.1.2 Investigación del elemento humano gestor de esa producción, tanto por su cualidad (compositor, intérprete, etc) como de su organización musical (dúos, tríos, agrupaciones musicales).

2.1.3 Estudio de los instrumentos musicales de difusión popular para elaborar un mapa de localización geográfica de los mismos en el país.

2.1.4 Comprobación de criterios metodológicos que permiten

orientar el proceso investigativo de las manifestaciones de música.

2.2 Objetivos particulares:

- 2.2.1 Localización de informantes de música popular tradicional. Sensibilización y motivación de los mismos para la fase de recopilación.
- 2.2.2 Recopilación de muestras musicales aplicando los requerimientos técnicos necesarios.
- 2.2.3 Conocimiento de las formas de agrupación musical, su incidencia y representatividad en la comunidad.
- 2.2.4 Estudio de los procesos de construcción, variantes y formas de asimilación de los instrumentos musicales de uso popular.

OBJETIVOS DEL TRABAJO DE COORDINACIÓN Y DIFUSIÓN.

3.1 Objetivos generales:

- 3.1.1 Conocimiento permanente del trabajo llevado adelante por las otras unidades de investigación del IADAP, y por otras instituciones afines.
- 3.1.2 Intercambio de documentación y asesoramiento con instituciones y grupos de trabajo similares.
- 3.1.3 Conformación de un centro de archivo y documentación a nivel internacional.
- 3.1.4 Difusión de los resultados del proceso investigativo.

3.2 Objetivos particulares:

- 3.2.1 Participación en grupos interdisciplinarios tanto en la elaboración de las consideraciones de carácter teórico, análisis y el trabajo de campo.
- 3.2.1 Coordinación y asesoramiento, para la elaboración y edición de los resultados y documentos de la investigación, con las unidades de trabajo respectivos.
- 3.2.3 Relacionamiento y vinculación con instituciones y grupos de trabajo afines, del país y del exterior.

OBJETIVOS DE LA SECCIÓN PLÁSTICA

Los objetivos tanto generales como particulares están orientados a cumplirse en tres niveles:

- 1.- Trabajo de laboratorio
- 2.- Trabajo de campo
- 3.- Trabajo de coordinación y difusión.

1.- TRABAJO DE LABORATORIO

1.1 Objetivos generales

- 1.1.1 Levantamiento bibliográfico
- 1.1.2 Sistematización de la información
- 1.1.3 Análisis y proyección plástica

1.2 Objetivos particulares

- 1.2.1 Implementación de una biblioteca básica especializada de apoyo, mediante el levantamiento de fichas bibliográficas mnótécnicas conjuntamente con la adquisición de libros.
- 1.2.2 Ordenamiento y codificación de la información recopilada.
- 1.2.3 Obtención de:
 - guías de informantes de plásticas tradicionales.
 - archivo fotográfico
 - archivo diapositivas
 - museo de muestras plásticas tradicionales
- 1.2.4 Análisis de las muestras recopiladas y su vinculación con el entorno socio-económico.
- 1.2.5 Especialización en el conocimiento de las manifestaciones

plásticas tradicionales ecuatorianas.

1.2.6 Análisis de las muestras recopiladas bajo tres parámetros básicos: estructura, forma y función, dentro de un cuadro de antecedentes, descripción, tipificación y significación.

1.2.7 Proyección y desarrollo del material plástico recopilado.

OBJETIVOS DEL TRABAJO DE CAMPO

2.1 Objetivos generales

2.1.1 Conocimiento de las manifestaciones plásticas tradicionales ecuatorianas en sus niveles de creación, forma, función y significación.

2.1.2 Investigación del elemento humano gestor de la producción plástica tradicional.

2.1.3 Estudio de las manifestaciones plásticas tradicionales para la elaboración de un mapa de localización geográfica de las mismas en el país.

2.1.4 Comprobación de criterios metodológicos que permitan orientar el proceso investigativo.

2.2 Objetivos particulares

2.2.1 Localización de informantes en plástica tradicional. Sensibilización y motivación de los mismos para la fase de recopilación.

2.2.2 Recopilación de aspectos referentes a la técnica, proceso, herramientas y materiales.

2.2.3 Localización y estudio de obras plásticas tradicionales, a-

piteando los requerimientos técnicos necesarios.

3.- OBJETIVOS DEL TRABAJO DE COORDINACIÓN Y DIFUSIÓN

3.1 Objetivos generales

- 3.1.1 Conocimiento permanente del trabajo llevado adelante por las otras unidades de investigación del IADAP, y por otras instituciones afines.
- 3.1.2 Intercambio de documentación y asesoramiento con instituciones y grupos de trabajo similares.
- 3.1.3 Conformación de un centro de archivo y documentación a nivel internacional
- 3.1.4 Difusión de los resultados del proceso investigativo.

3.2 Objetivos particulares

- 3.2.1 Participación en grupos interdisciplinarios tanto en la elaboración de las consideraciones de carácter teórico, análisis y el trabajo de campo.
- 3.2.2 Coordinación y asesoramiento, para la elaboración y edición de los resultados y documentos de la investigación, con las unidades de trabajo respectivos.
- 3.2.3 Relacionamiento y vinculación con instituciones y grupos de trabajo afines, del país y del exterior.

OBJETIVOS DE LA SECCIÓN TEATRO Y DANZA

I.- OBJETIVOS GENERALES: TEATRO Y DANZA

1.- Del Trabajo de Laboratorio:

- 1.1 Analizar las muestras del teatro y la danza populares investigadas en un enfoque epistemológico a través de las ciencias contemporáneas del lenguaje, de manera especial de la estética y la semiótica.
- 1.2 Propender al establecimiento de las relaciones que se dan entre las manifestaciones teatrales y dancísticas con la conciencia y la organización social del contexto.
- 1.3 Establecer su imbricación histórica.

2.- Del trabajo de campo:

- 2.1 Recoger el mayor número posible de dramas, autos, comedias populares.
- 2.1 Registrar y analizar los eventos teatrales y dancísticos resultado de la creación popular, presentados en los distintos sectores del país.

3.- Del trabajo de coordinación con las otras secciones y departamentos del IADAP.

- 3.1 Cooperar en la dilucidación de los problemas teórico prácticos de la investigación y de los problemas epistemológicos.
- 3.2 Presentar informes de las muestras recogidas para proyectarlas hacia otras formas de expresión teatral.
- 3.3 Presentar muestras analizadas del teatro y danzas populares para su publicación.

II.- OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

Del trabajo de campo:

- 1.1 Localización de actores y danzantes informantes directamente ligados a la representación y/o danzas tanto del sector urbano como rural.
- 1-2 Registrar todo el proceso de producción de las manifestaciones de representación popular y de danzas, tanto en su preparación cuanto en realización.
- 1.3 Determinar así mismo cuál es la cosmovisión de los ejecutantes y/o actores, para a través de ésta conocer sus creencias, simbólico, lo imaginario y lo mítico-religioso.
- 1.4 Establecer líneas o perfiles de textos, las formas y contenidos específicos de cada manifestación.
- 1.5 Conocer sus formas de agrupación, incidencia y representatividad en la comunidad que se producen.
- 1.6 Conocer el proceso de elaboración y funcionamiento al interior de las fiestas o representación de los ornamentos utilizados para su presentación.

Del trabajo de laboratorio:

- 2.1 Clasificar las muestras obtenidas.
- 2.2 Seleccionar las más representativas para el análisis de acuerdo a métodos pertinentes al teatro popular y a las danzas.
- 2.3 Preparar piezas muestrales para ser proyectadas a niveles exteriores con fines de difusión y promoción y **experimentación**.

MARCO TEÓRICO DE REFERENCIA

1 ASPECTOS HISTÓRICOS

Los Orígenes:

Generalmente en el estudio de los temas sociales y aún en el de dominio de otras ciencias, siempre se consignan los antecedentes y orígenes del hombre -en nuestro caso lo propio- para ulteriormente caracterizar al arte popular como fenómeno de la Cultura Indoamericana hemos de hacer determinadas precisiones que den un marco adecuado a las diferencias que se practiquen a partir del estudio de los referentes escogidos. Dos puntos fundamentales nos preocupan: la antigüedad del hombre en nuestros territorios, y la naturaleza de su origen o procedencia. Innumerales trabajos se han realizado a nivel mundial para dilucidar estos interrogantes que a no dudarlo son el punto de partida para las ciencias del hombre; en nuestra región andina y aún más en el Ecuador, se han llevado a cabo varios estudios para esclarecer esos puntos, y aún queda mucho por hacer. Para efectos de nuestro trabajo creemos del caso señalar algunos indicadores que den una luz suficiente sobre lo que más tarde investigaremos y llamaremos Arte Popular.

Respecto del primer problema, la antigüedad del hombre ecuatoriano, anotaremos que existen por lo menos 4 teorías; a saber:

- 1.- Pueblos que vinieron desde la Región Amazónica
- 2.- Pueblos que llegaron de Norte a Sur
- 3.- Pueblos que se movieron de Sur a Norte
- 4.- Pueblos llegados por vía del mar

De estas teorías muy importantes, lo que se destaca es que la antigüedad del hombre americano está comprendida entre los 40.000 años o más, al interior de los cuales ensayaremos una periodización que nos permita inferir la situación y el grado de desarrollo de los pueblos primitivos que deambularon por todo el continente hasta la llegada de los conquistadores españoles:

- a) El período de la caza, pesca y recolección que comprende entre los 40.000 años y los 3.000 años a. de n. e.
- b) El período agrícola que va desde los 3.000 a 500 años a. de n. e.
- c) Un período agrícola de excedentes que va de 500 a. de n. e. a 500 después de n. e.
- d) Un período de expansión agrícola y comercial que va de los 500 después de n. e. y se extiende hasta 1.500 de n.e.

Estos períodos corresponden a un sistema comunitario de diversas fases y grados de desarrollo de las fuerzas productivas, del modo de producción, de la correspondiente cultura y por consiguiente, de su organización social y política **específica**. Las diferencias que se anotan entre el grado de desarrollo y la cronología de los pueblos europeos, asiáticos, oceánicos, son los del continente americano estarían perfectamente claras si ubicacon los del continente americano estarían perfectamente claras si ubicaeste grado de desarrollo invocado no es absoluto conforme se ha podido comprobar, por ejemplo el caso de la tecnología para fundir los metales como el platino, desconocido por los europeos hasta el siglo XVIII, metal que se funde a 1760 grados de temperatura, el aislamiento del calor en artefactos de uso doméstico, etc.

En lo referente al segundo punto que trata sobre el problema de su origen o procedencia ya algo hemos anticipado, sin embargo insistiremos, de los estudios científicos realizados a nivel universal inferimos que **el hombre andino** y por consiguiente el que habitó nuestra patria no es sino el crisol de diversos grupos humanos que transitaron por toda América en

busca de mejores condiciones de vida y que en este proceso y nomadismos forzoso fueron adquiriendo y dejando a su vez el producto de su existencia en los lugares que atravezaban. Aquí encontramos las razones más profundas para su identificación o su diferenciación cultural. América no está poblada por grupos diferentes sino más bien diferenciados por efectos del medio geográfico primero y de la organización socio-política luego.

De esas migraciones se destacan las siguientes: Mayas, Chibchas, Caribes, Lagoa Santa (Brasil), y del Sur del Continente. Este proceso migratorio de las etnias más antiguas plantea desde miles de años atrás, el problema de la integración de las culturas existentes en el territorio americano.

Hasta el aparecimiento de las clases sociales, el problema de la periodización de la historia se resuelve en función del grado de desarrollo de las fuerzas productivas, pero a partir de la existencia objetiva de clases sociales los períodos históricos se determinan por la clase social que está en el poder, en consecuencia, los dos primeros periodos de la estapa comunitaria son los típicamente prehistóricos, mientras que los dos últimos entran en el campo de historia o de la protohistoria.

En el estudio de etno-historia, que consignaremos luego, veremos como nos permitimos hablar del "Reino de Quito", pero no en sentido político de la nominación sino más bien como un conjunto disímil de etnias con culturas diversas, fruto del movimiento poblacional; con lenguas o dialectos diferentes; en este contexto, lo universal y hasta lo particular de las culturas comprendidas en el ámbito de lo que hoy es nuestra Patria, corresponde a la generalidad de los pobladores del continente, quedando lo específico de cada una de ellas como elemento diferencial o característico (típico).

2.- ASPECTOS ETNO-HISTORICOS

En un estudio exhaustivo del tipo planteado por nosotros se hace indispensable trabajar con los antecedentes del objeto elegido.

Un pueblo como el nuestro, que ha sufrido el embate de guerras de con-

quista y dominación necesita ir al encuentro de sus raíces. Por ello es necesario considerar los hechos históricos de los pueblos que habitaron el país antes de las dos más importantes conquistas:

La de los Incas y la de los españoles. Nos parece indispensable conocer la incidencia de estas civilizaciones en el desarrollo histórico de nuestro país.

"- De dónde habrían venido a estas comarcas los primeros pobladores de las diferentes tribus que conformaron el Ecuador?

Cuándo o en qué tiempo vinieron?

Procedían todos del mismo origen y eran de razas y nacionalidades diversas?

Cuál fue el camino por donde llegaron a estos lugares?" (1).

Uno de los factores para acercarnos a responder estas interrogantes es el lenguaje, y a través de ella vemos ya elementos de semejanza y diferencia veamos lo que dice el historiador citado.

"¿A qué raza pertenecían los Caras? - Se ha escrito que la lengua materna de los Scyris era la misma de los Incas o un dialecto de ella; pero, si hemos de juzgar de la lengua de los Caras por la que hablaban los indios de estas provincias en tiempo de la colonia, no podremos menos de reconocer una diferencia muy notable entre la de los Incas y la de los Caras: es la misma lengua quichua, pero muy adulterada, y difiere principalmente en la pronunciación. En el quichua de los indígenas de Quito no se encuentra los sonidos guturales, que en el quichua del Cuzco, y éste tiene palabras, que para los quiteños son enteramente desconocidas. ¿De dónde proviene estas diferencias, si los Scyris hablaban la misma lengua materna que los Incas?. Si, en verdad, Caras e Incas pertenecen a una misma familia, ¿se separarían, tal vez, las dos ramas muy a los principios, y hasta que volvieron a encontrarse a las faldas del Pichincha habrían pasado muchos siglos de separación?".

Por consiguiente es indispensable distinguir los testimonios dejados, tanto por los Scyris, como por los Incas.

"Creemos indispensable hacer notar, que eran cuatro las naciones princi-

(1) F. González Suárez. Historia General de la República del Ecuador t. 1 Ed. Ariel, Quito No. 28 pág. 33.

pales que ocupaban el territorio del Ecuador antes del descubrimiento y conquista por los españoles. Esas naciones eran la de Puna y de otros puntos de costa en las provincias de Guayaquil y Manabí; los Puruhaes y los Cañarís en la región interandina; y los Caras, vencedores de Quito, los cuales se tienen por los más antiguos pobladores de la Provincia de Pichincha, que está en el centro de la República" (2)

Estas cuatro parcialidades grandes y otras de menor tamaño, conservaron su personalidad cultural pese a la presencia de los Incas. Pero hacemos notar que la diferencia que establecemos entre las parcialidades nativas de los territorios que ocupa nuestro país, no debe tomarse como un factor de oposición absoluta entre dos culturas; sino que tanto la cultura de la nación inca como la cultura de las naciones de nuestro país, tuvieron -y sus manifestaciones actuales así lo atestiguan- más rasgos de coincidencias que de diferencias sostenemos que es indispensable en el análisis histórico, no hacer tabla raza de las diferencias culturales, ni tampoco poner en un mismo lugar las culturas Incas y las de nuestro territorio. Además estas semejanzas y diferencias culturales hay que tratarlas en su proceso y evolución históricos.

Es necesario distinguir en nuestra historia dos grandes civilizaciones:

- a) La de los quichuas peruanos (cuzqueños), y
- b) Las de nuestro territorio

"Las obras de los incas tienen caracteres muy marcados y bien conocidos, por los cuales, sin dificultad, se los puede distinguir de las obras ecuatorianas" (3)

"De las prolijas investigaciones que hemos hecho sobre los Cañarís, hemos deducido que estos no pertenecían todos a una misma raza o familia: Dos parcialidades o tribus había más notables o principales entre las demás, la de Tomebamba y la de Chordeleg. Acaso, hasta las creencias religiosas de estas dos tribus eran diversas, aunque no sólo entre las dos, sino entre las demás de la comarca vivían aliadas y confederadas, formando una nación" (4)

(2) Ibidemp. 13

(3) Ob. cit. p. 13.

(4) Ob. cit. p. 14

Los Historiadores "Han tenido por adelante siempre a los Incas y en todas partes la civilización de los Incas ha sido la única, en cuyo estudio se han ocupado, como si la monarquía de los hijos del Sol hubiera sido la única que hubiese existido en estas partes de América" lo cual es relativo. Pues existieron una serie muy amplia de tribus que merecen su estudio más detenido (5)

"Si los Caras pertenecían a la misma familia quichua que los Incas no es fácil demostrarlo; tanto más cuanto, por documentos muy respetables consta que en lo que ahora es territorio de la República Ecuatoriana se habla más de veinte idiomas distintos, y que, aún en el centro, es decir en las provincias de Pichincha y de Imbabura pobladas por los Caras, la lengua del Inca no era entendida, y su generalización se debió al esmero de los sacerdotes en los primeros años que siguieron a la conquista" (6)

En cuanto a sus trabajos para producir instrumentos los caras conocían muy finas técnicas para la fabricación de artefactos de cerámica; para demostrar citaremos una descripción de F. González Suarez:

"El barro es crudo, endurecido al calor del sol, pasado y muy compacto. Está pintado de rojo, con cierto barniz, que aparece sacando de tintes vegetales" (7) (Esta descripción corresponde a los Caras del norte Prov. de Imbabura).

Todas las figuras estudiadas pertenecen a un período anterior a los Incas en el Ecuador.

Por otra parte juzgamos muy importante transcribir algunas consideraciones de Federico González Suárez, con el objeto de refrendar las inquietudes que sobre orígenes, lengua, costumbre y arte y cultura en general aún subsisten entre los estudiosos de esta esfera de la realidad social de nuestros pueblos.

(5) Ob. cit. p. 16

(6) Ob. cit. p. 128

(7) González Suárez, Federico. Adas Arqueológico.

1. El estudio del arte popular implica el remontarse hasta los tiempos más antiguos de que haya noticia. Como le señala Juan de Velasco en su Historia del Reyno de Quito. En estas etapas no tienen aún definición precisa acerca de sus contornos. Sin embargo son de gran importancia para el esclarecimiento de las posiciones que en la actualidad se toma en torno a los problemas etno-históricos que de una y otra forma inciden en estos estudios. Juan de Velasco periodiza la Historia del Reino de Quito así. Primera época desde los tiempos más remotos (10.000 años A.C.) (según datos actuales) hasta el año mil de la era cristiana, año en que se señala la llegada de los Caras-Shyris; una segunda época abarcaría alrededor de 500 años y termina con la conquista de los Incas en]487; la tercera época apenas dura 46 años, es decir hasta el año 1 533 en que llegan los españoles; y finalmente una corta etapa de 18 años hasta 1550. (8) Según los historiadores, el sector humano más importante de la época sería el comprendido a lo largo del callejón interandino puesto que estas parcialidades indígenas alcanzaron un grado muy alto de organización políticas; muchos de esos pueblos habrían conformado un Estado. Inclusive, se afirma que el tiempo de la conquista, el gobernante era Quitu del cual tomaron el nombre para denominar de manera genética, como Quitus, a todas las etnias de la zona, de ahí también el nombre de "Reino de Quito", formado por más de 50 provincias, (etnias). (ver anexo No. 1) Los principales grupos humanos organizados fueron los siguientes: Los Imbayas, Latacunga, Puruhá y Cañar, que se perdieron en la vorágine de la dominación incásica.

Los Caras en el año 980 aproximadamente dominan a las tribus del Reino de Quito. Sobre los principales hechos socio culturales, de los pueblos shyris señalamos los siguientes:

- Aspecto religioso: eran adoradores de la Luna y el Sol
- Construían templos (Panecillo)
La sucesión era por línea masculina
El Gobierno era monárquico
- Construían "Tolas" para los muertos
Para asuntos políticos y de guerra era necesario la aprobación de la

(8) Historia del Reino de Quito en América Meridional. T. I, parte I, Historia antigua. Editorial Ariel. Pág. 27 y siguiente.

decisión del Shyri, por la junta de señores

- Tenían escritura un tanto "imperfecta" se reducía a ciertos archivos hechos en madera, de piedra o de barro, con diversas separaciones, en las cuales colocaban piedrecillas de distintos tamaños, colores y figuras angulares, porque eran excelentes lapidarios. Con las diversas combinaciones de ellas perpetuaban sus hechos y formaban sus cuentas de todo". (9).
- En arquitectura tuvieron conocimiento y práctica de los arcos y bóvedas.
- Labraban piedras sumamente duras, como las esmeraldas.
- Fueron diestros en tejidos de algodón y lana.
- Curtían pieles
- Como armas militares usaban lanzas, picas, hachas y porras.

El gobierno de los shyris dura aproximadamente 500 a 700 años con la sucesión de 15 Shyris.

En cuanto a los Puruháes, el Estado del Sur era muy poderoso y sus constantes guerras los adiestraron en el Arte Militar.

"Ellos usaban, a más de lanzas, macanas, y dardos, de la huaraca, esto es, la honda. . . Usaban así mismo de la huicopa, esto es una pequeña porra arrojadiza de pesado leño, con la cual hacían y hacen todavía tiros tan certeros como de fusil. (10).

La unión de los dos "reinos", se realizó mediante el matrimonio de Toa y Duchicela, hijos del Shyri Carán II y Condorazo rey de los Puruháes. (año 1397).

A Hualcopo Duchicela 14 Shyri se le atribuye el haber hecho construir el Palacio Callo en la actual Provincia de Cotopaxi. Aunque también hay el criterio de que es una obra inca.

(9) Velatco, Juan de, Historia del Reino de Quito 1.1 Quito. Ed. Ariel, p. 37.

(10) Ob.cit. pág.39.J. de V.

En el año de 1487 los incas consolidan su dominación en los territorios de los pueblos que hoy ocupa nuestro país. Y en su corto período de dominio total, introducen varios elementos culturales, materiales y técnicos de gran significación; veamos:

Empezaremos por afirmar que los aborígenes Quitus y Cuzqueños conocieron la mezcla del llamado *ISCU* para unir piedras en las construcciones. Dice Juan de Velasco: "a más de las mezclas de yeso y betunes, usaron para otras fábricas, que querían engrosar con ella, el yeso o *PACHACHI* mezclado con piedrecüla muy menuda y otros ingredientes de modo que todo se volvía como un pedernal o acero". Usaron también de la "Llanca", esto es el barro fino de hacer loza para ciertas especies de fábricas ordinarias de ladrillo crudo, llamado *tica*". (11).

En cuanto a su noción del tiempo y de su relación en la vida social, de representación (pre-teatral) y festiva veamos su calendario: tanto de los pueblos quiteños como de los cuzqueños es un elemento muy importante para establecer en su oportunidad las celebraciones festivas y su relación con el arte. El año se dividía en *solar* y *lunar*; el año solar se denominaba *Intihuata* y el año lunar *Quillahuata*.

El año lunar se componía de doce meses y medio, para la correspondencia con el solar, teniendo tantas semanas cuantos eran los cuartos de luna que lo gobernaba, y comenzaba siempre por el primer día de la luna nueva.

La primera semana duraba hasta el cuarto creciente y se llamaba *Mushuc-Quilla* o luna nueva. La segunda semana duraba hasta la oposición, llamada *Junda-Quilla*. La tercera hasta el cuarto menguante, que era *Yauyauc-Quilla*; y la cuarta hasta la conjunción, *Huañuc-Quilla*. Se comenzaba a contar el año lunar en el Cuzco por diciembre, que era el primer mes de los peruanos; y en Quito por marzo, donde comenzaba a un tiempo el año solar con el lunar. Por este motivo se halla en algunos autores esta diferencia; más sin distinguir cómo ni dónde, tanto que algunos piensan que variaron los peruanos en el modo de comenzar el año.

(11) Ob. cit. pág. 911.1.

Las fiestas que celebraban eran solemnes y contaban con la participación de todos. Juan de Velasco nos relata: "se distinguían en ambas partes los 4 tiempos, esto es Primavera o *Panchin*; en el Equinoccio *Hiemal* Verano o *Rupay - mita* en junio; Otoño u *Uma-raymi*; en el Equinoccio *Autummal*; e Invierno o *Tamiamita* en diciembre. En cada uno de estos cuatro tiempos se celebraba una solemnísimas fiesta principal de las 4 que tenía el año, precediendo al ayuno general llamado *Zazi - puncha* Sintetizaremos algunos aspectos de las fiestas en el período inmediato al hispánico.

En el mes de diciembre se celebra el *Raymi* baile solemne de gran esplendor; se hacía un obsequio del sol intermedio de los dos solsticios; comenzaban con la luna las músicas y bailes generales.

- En enero se celebraba otra gran fiesta llamada *Uchucpucuy* o *Colla-pucuy*, que significa "la pequeña madurez o incremento de las plantas de maíz, que comenzaba a formar el primer vástago o Collo". Ibid. pág. 96.
- En febrero se celebraba la fiesta denominada *Hatum -pucuy* equivalente al mayor crecimiento de las plantas.
- En marzo se celebran el *Pancarhuabay*, que equivale al mes de la primavera, "que ata el principio con el fin del año solar, porque *Partear* significa la belleza de los colores que las flores muestran en ese tiempo, y *huatay* significa atadura.

Las fiestas de este mes era una de las 4 principales e iba precedida de 3 días de ayuno, se apagaba el fuego de todas las casas y no se podía comer sino frutas o hierbas después de entrado el sol". Ob. cit. p. 96. La fiesta era solemnísimas y comprendía 3 partes:

El *Mushuc • nina* equivalente a la renovación anual de fuego sacro. "Lo sacaba personalmente el Inca, con un espejo ustorio, cóncavo de metal llamado Inca-rirpo, tomando los primeros rayos del sol el día del Equinoccio el fuego, se hacía la segunda parte de la fiesta, esto es los sacri-

ficios y víctimas al Sol, ofreciéndole pan, perfumes, flores, corderos, vasos de oro y plata y finísimos tejidos. Concluidos los sacrificios y ofrendas, distribuía el Inca con sus manos del pan y del vino sagrado entre los grandes y Señores de la Corte y se distribuía también el fuego nuevo en todas las casas. La tercera parte, que era la mayor la componían las músicas, banquetes y bailes". Ob. cit. p. 96 - 97.

- En abril se celebraba la fiesta llamada *Ayrihua*, equivalente a "mes de las mazorcas maduras de maíz".
En esta fiesta se jugaba mucho y el juego más importante se denominaba *Misha*.
- En el mes de mayo se hacía la fiesta llamada *Aymuray* equivalente a acarrear el maíz a los fojas o depósitos, acompañado de música y cantos en formas de procesión solemne.
- En junio se celebraba el *INTIRAYMI*, "esta era una de las 4 fiestas principales precedida de ayuno, con sacrificios, músicos y cantos generales".
- En julio se celebraba la fiesta del *Auta-citua*, esto es, "era el baile de los militares" "Lo hacían los oficiales y soldados y vestidos con las mejores galas, morriones dorados, plumajes, joyas y las cunas bruñidas y resplandecientes de cobre en las manos" Ibid. pág 98.
- En agosto se celebraba el *Capac-Citua* "era el baile más solemne, poderoso y brillante de los mismos guerreros con sus armas. Se llamaba también *Yapaiqui*", ibid. p. 98.
- En septiembre, hacían la fiesta del *Uma-Raymi*, en que se hacía el nuevo encabezamiento o numeración de cabezas de familia en todo el Imperio.
- En Octubre se celebraba la fiesta denominada *Ayarmaca* que según J. Velasco era la fiesta de los difuntos.
En esta fiesta -dice- Velasco, se representaban tragedias alusivas a los hechos de sus antepasados.

- En noviembre se hacía el *Capac-Raymi*, que corresponde al poderoso y solemnísimo baile general con música y canto. Se celebraba con fin de la siembra de maíz. "En ella representaban sus comedias muy instructivas y normales compuestas por las personas más sabias de la real familia". Concluidas las comedias empezaban diversas especies de juegos como el *Huayru* o gran dado de hueso con cinco puntos; el *piruruy*, bailar de cuatro caras, con carácter de perder todo, sacar todo, meter algo y sacar algo; el *Circu-Chuncay* o juego de bolas con palas; el *Huayrachina* juego de pelota sólida o hueca de resina elástica; y el *Huatuca* juego de adivinanzas.

A más de todas estas fiestas generales existían otras numerosas de carácter local.

En lo que respecta a los bailes citaremos el llamado *Tushuy* que se componía de diversas modalidades. Las más comunes eran: *Tushunacuy*, baile de hombre con mujer; *Ruyru - tushuy*, baile de dar vueltas su contorno; *Tingui - tushuy*, baile encadenado; *Auca - tushuy*, baile militar con armas; *Zapa - tushuy*, baile de una sola persona, etc..

En cuanto a las canciones eran diestros en tocar varios instrumentos, los más comunes y generales eran: Los *Chilchiles* especie de sonajas y cascabeles, *Guibi*, silbador simple de cinco voces, *tinya*, especie de guitarra, *Huayampuru*, especie de zampona o de órgano de calabazas o cañas:

PINGULLO: flauta

HUAYLLACO: flautón

HUANCARI: tamborcillo de baile

QUIPA: trompeta

2.1 LAS CARACTERÍSTICAS SOCIOECONÓMICAS DE LOS PUEBLOS ABORIGÉNES

El sistema de gobierno de los incas y de los shyrís se asentó sobre la fuerza de la religión heliolátrica. Su derecho, fue en consecuencia divino; las leyes tenían esa fuerza que viene de algo dado por el "Dios Sol".

La Sociedad se dividía en estratos y en castas sociales; los Incas dividían

la tierra en tres partes: una para el sol, otra del Inca, y, otra del pueblo. La del Sol la trabajaban todos en común, como tributo a la deidad; de su producto se mantenían el templo, sus ministros y las vírgenes consagradas al servicio del culto; este trabajo tenía prioridad sobre los otros. La parte del Inca también se trabajaba en común "De su producto conservado en los almacenes reales, se sustentaba el Inca, se sacaban los gastos públicos del Imperio y se reservaba todo el remanente en beneficio del pueblo para los años de penuria." (12).

De la tercera parte se sacaban una porción para las viudas, huérfanos, enfermos, viejos y soldados; esta porción se trabajaba en común, el sobrante de tierra se distribuía entre las demás familias del pueblo, y se trabajaba en particular.

Sobre esta estructura del uso de la tierra, se distinguía, la estratificación social siguiente:

1. Toda la plebe, incluyendo los que servían y los que no servían a otros;
2. Los artistas, es decir todos los que ejercitaban las artes mecánicas de fundidores, plateros, lapidarios, tejedores, arquitectos, etc.
3. Los nobles, casta formada por los que tenían honores hereditarios, o por los puestos y oficios de confianza. Entre estos se ubican los orejones;
4. La grandeza, que no siendo de sangre real, era muy superior a la nobleza común, por ser fundada sobre los naturales señoríos; y se subdividía en 3; de 1era, de 2da, y de 3era clase.
5. La componían los descendientes del Sol, es decir la familia real.

Esa organización socio-económica se generalizó en todo el territorio conquistado y se llamaba Ayllu.

Todos los hechos citados demuestran la raigambrae del arte popular ecuatoriano. En los trabajos de experimentación se podrá constatar la línea de legitimidad del arte masivo y su curso de desarrollo, junto al que luego traen los españoles.

Desde hace miles de años se trabaja con verdadero primor en la orfebre-

ría. Tal vez sea importante consignar algunos indicadores; se hacían: orejeras, narigueras, tupos, brazaletes, tobilleras, pectorales, mascararas, mascarillas, idolillos, jaguares, culebras, collares, instrumentos musicales, agujas, cinceles, arponas, etc.

Se desarrolló, en función del avance histórico, una especie de especialización en la producción. Así tenemos que los Manteños eran expertos en alfarería, talla de piedra, lapidaria, y metalistería.

En Atacames se desarrollo la alfarería y la metalurgia y de igual modo los tejidos.

Así el trabajo en fibras de origen animal, en arcilla, en maderas y en metales ocuparon el hacer de los pueblos prehispánicos.

Los Colorados, los Cañaris, los Caras, nos han dejado una infinidad de testimonios de su arte y de sus técnicas que nos remiten a importantes indicadores para el análisis estético.

22 ÉPOCA DE LA COLONIA

La presencia de los españoles en nuestros territorios primitivos, **dio** un gran vuelco a la sociedad aborígen en su conjunto.

La dominación española vino a consolidar un proceso de aparente desintegración de las culturas nativas afectadas por la presencia Inca; a parte de que numerosas parcialidades resistieron hasta el último hombre a la conquista de los cuzqueños, otras huyeron hacia el sector del Río Amazonas; este proceso de conquista "arrinconó" a los valores, a las manifestaciones estéticas culturales autóctonas que resistieron firmemente a sus dominadores.

De las 249 parcialidades existentes, se conservó todo un cúmulo de elementos estéticos.

La cultura hispánica, se superpone a la aborígen y se instala en nuestros lares, los nativos, hábiles en su generalidad, en las artes manuales, se ven

formando parte del alumnado de los clérigos españoles, sus fiestas tradicionales son mimetizadas en los cánones religiosos y todo su universo se transforma en una especie de sinfonía teológica, dedicada como era lógico, a un Ser Supremo que no comprendían, y que a decir verdad, nunca lo han adoptado, como lo ha pretendido la cultura dominante.

La población aborigen que sobrevivió a este verdadero genocidio se ocupa en servicios, en la producción, en el culto, en el arte, y en lo doméstico.

A la par que se establecen las mitas, obrajes, las encomiendas como medio de dominación, se impulsa el trabajo ornamental y se modelan una sociedad cuyos objetos fundamentales eran dos: servir a Dios y halagar al Rey. Sobre estas bases se estructura la Sociedad Colonial.

El arte del Renacimiento europeo, viene a desplazar el arte indígena, cientos de obras se exportan a Europa; algunas decenas de templos se levantan a lo largo de todas las ciudades, miles de manos aborígenes tallan la madera, esculpen en piedra y mármoles muy finos, dejando a la posteridad a más del testimonio de su sensibilidad estética, la prueba de la potencialidad truncada. Basta nombrar a Caspicara (Manuel Chili), José Díaz, Miguel de Santiago, Olmos, etc, para comprender ésta verdad histórica.

En 1606, asistimos a la transformación de la fiesta del Inti Raymi, en una celebración religiosa en honor de Cristo el Corpus Chisti; transcribimos por considerarlo de un valor histórico indudable los párrafos referentes al arte y a la cultura en esta época, citados por el historiador J. M. Vargas, acerca del Corpus, los funerales de la Reina Margarita de Austria, y la Colección de obras de Arte del Presidente Morga (13).

La fiesta de Corpus:

"El 12 de mayo de 1606 el Cabildo de Quito resolvió lo siguiente: "Por cuanto se ha ordenado y mandado que se celebre y haga la fiesta del San-

tísimo Sacramento el día de Corpus Christi con la mayor autoridad y grandeza que fuere posible y de presente han venido a esta ciudad una cuadrilla de comediantes y será a propósito que para que se celebre dicha fiesta con mayor solemnidad trataron y confirieron sobre ello y acordaron que se concierte con los dichos comediantes representantes sobre la dicha representación y concierte el precio que se les ha de dar, lo cual se les pague de los propios de esta ciudad." (1)

No se se consignan los nombres de los comediantes, como tampoco de las piezas teatrales. Es de advertir que el Cabildo de Quito, tan celoso en organizar la celebración anual de la fiesta, de una función teatral. Fuera de las compañías organizadas en Lima, había otras que venían de la Península o de la Nueva España para mantener la continuidad del arte dramático, que era tan del gusto de algunos Virreyes. Fray Gaspar de Villarreal refiere de sí mismo el caso de haber concurrido furtivamente a una representación que era de fama y plantea luego el caso moral de la asistencia de los sacerdotes a las comedias públicas.(2)

Para nuestro caso de 1606, no hay más indicio posible que la compañía formada por Marco Antonio Ferrer y su esposa Mariana de Valdés, que salieron de Acapulco en 1606 representaron en la fiesta de Corpus la comedia intitulada la Cruz Aborrecida" (3).

En marzo de 1607 se hizo cargo del Obispado de Quito el limo. Señor Fray Salvador de Ribera, quien, no obstante su rigor y severidad era muy aficionado al género dramático. Cuando era Prior del Convento del Rosario en Lima en 1594, llegó la noticia de la canonización de San Jacinto de Polonia. Con ese motivo se organizó un programa de festejos y entre los números principales constó la presentación en el convento de un coloquio que resultó famoso, acerca de la vida de San Jacinto muy venerada por el pueblo español. Cuando el Obispo de Quito festejó el matrimonio de su sobrina doña Micaela Dávalos con el corregidos Don Sancho Díaz

(1) Cabildos de Quito. Vo. XX, p. 309.

(2) Gobierno Eclesiástico y Pacífico, Tom. I, Cap. III, Art. Vi.

(3) Guillermo Lohman Villena: El Arte Dramático en Lima durante el Virreinato, Parte Segunda, Cap. I, p. 115.

Zurbano, con la presentación de una comedia en su propio palacio, en que actuaron los propios clérigos. Debió ser de carácter cómico cuando se conservó la memoria de la reacción del público para con el actor que hizo el papel de bobo (1).

"Los funerales de la Reina Margarita de Austria".

"El acto social de mayor trascendencia para conocer el ambiente del primer cuarto de siglo XVII fue la celebración de las exequias de la Reina Margarita de Austria. El 22 de Octubre de 1613 se conoció en Quito la noticia oficial de la muerte de la Reina. La Audiencia encargó al cabildo previo el dinero necesario para el efecto y comisionó a los Regidores, Capitanes Cristóbal de Troya y Pedro Castillejo que organicen los funerales, de acuerdo con el Corregidor y Capitán General Don Sancho Díaz de Zurbano. La intervención de este funcionario, acostumbrado al lujo cortesano de Lima, dio a las exequias un realce extraordinario. Comenzó por abrir un concurso entre los maestros artífices para el diseño del túmulo, ofreciendo un premio al que saliese triunfador. Cada uno de los concursantes presentó tres proyectos. El jurado calificó de mejor al diseño dibujado por Diego Serrano Montenegro, "hombre generalísimo de grandes trazas", a quien el Cabildo le nombró de Fiel Almotacín de la ciudad en 8 de Enero de 1597, por ser "persona que entiende bien el dicho oficio".

El proyecto aprobado implicaba la intervención de pintores, escultores y arquitectos. Sin pérdida de Tiempo Díaz Zurbano hizo juntar a los más hábiles artistas de cada ramo y les encomendó la labor de su especialización. A los pintores les puso en el trabajo de hacer veinte y siete retratos de tamaño natural de los antecesores de la casa de Austria, desde Pipino Primero, duque de Bravancia, hasta Felipe II, trasladándolos de los grabados que compuso Juan Bautista Urientino de Artuerpia. Resultaron, según el cronista, "semejantes a sus originales con los vestidos y ropajes que cada uno en su tiempo usaron, tan al vivo y tan perfectos y acabados que son los mejores cuadros que hay en todo este Reino".

A los escultores se les impuso la tarea de labrar diez y siete figuras de la-

ttudes cardinales y teologales, de la muerte y otras representaciones simbólicas, dada un con su insignia tradicional. No hubo necesidad de modelos, puesto que estaban en el ambiente el conocimiento de las verdades teológicas y morales, a través del simbolismo de las figuras como se demostró en los carros alegóricos de las fiestas de San Raymundo.

Para integrar el programa de las famosas exequias se abrió un curso poético, señalando diez temas a desarrollarse, con premios al triunfador. El primer tema debía interpretar en dísticos la sentencia: *Praccipitab deus mortem in sempiternum*.

Para este tema se asignaron, en orden de méritos, una salvilla de plata, una sortija de oro con una esmeralda y una media de seda.

El segundo tema debía desarrollar en versos sáneos y adónicos el apostrofe litúrgico *Oh mors ero mors tua*, con opción a los premios de un breviario nuevo y cuatro varas de raso.

Una taza de plata, seis varas de tafetán consitutían los premios destinados a los autores de una oda a elegía latina que cimentara el verso de *Morsus tuus era inferné*.

El cuarto tema debía ser un jeroglífico o emblema que interpretara las siguientes expresiones de San Pablo: *Absort est mors invictoria*.

Ubi est victoria tua, ubi est stimulus tuus?. Los dos premios asignados a las dos mejores composiciones eran un corte de tela rica y unos guantes de ámbar.

El quinto tema insinuaba el comentario del nombre de margarita en cualquier género de verso o la interpretación de los rótulos que debían ponerse al pie de las figuras de las virtudes. Por premio se señalaron así mismo un corte de buena tela un par de guantes de ámbar.

El sexto tema debía desarrollar la siguiente redondilla:

Falta sin poder faltar

hoy Margarita en el suelo
 porque quien reina en el cielo
 no ha dejado de reinar.

El premio consistía en un corte de tela una sortija con una amatista. El séptimo tema debía ser una gloza de la quintilla que sigue:

Vivo yo, más ya no yo
 porque del mortal encuentro
 el cuerpo en tierra cayó
 pero el alma fue a su centro
 y así muera vivo yo.

A las dos mejores composiciones se señalaron los premios de cuatro varas de raso y unas medias de seda.

El octavo tema debía celebrar en un soneto la piedad de la Reina, difunta, dando opción a los premios de una cortina de tela y cuatro varas de tafetán.

El noveno tema debía ser una canción que enalteciera la liberalidad de la Reina con los pobres. Los triunfadores podían optar por los premios de cuatro varas de damasco y unas medias de seda.

Por fin, el último tema debía desarrollar en octavas la compenetración de la Reina Margarita de la dignidad con la benignidad. Las mejores composiciones serían premiadas con un corte de jubón de raso y unos borcegués de laso.

Las condiciones a que debieron sujetarse los concursantes fueron las siguientes: primero, las poesías debían ser ingeniosas y escritas con propiedad; segundo concretarse al tema propuesto; tercero no ser comunes a otros intentos y cuarto, debían estar escritas en dos ejemplares, el uno para los miembros del jurado y el otro para examen del público. Para integrar el jurado fueron designados el Oidor Dr. Matías de Peralta, el Fiscal Ledo. Sancho de Mujica y el Dr. Juan de Villa, Tesorero del Cabildo Catedralicio.

des, con bandas que estaban escritas sentencias de la escritura. Las gradas que conectaban los tres cuerpos del túmulo tenían barandillas que daban vistosidad al conjunto. Al medio del frontispicio central se levantó el alatar en forma que pudiese destacar las ceremonias de los ofician-tes. A los lados parecían dos cuadros grandes con pinturas de las almas reales y luego, hasta las rejas del coro, estaban colocados los retratos de los antepasados de la Reina. Al fondo, sobre las rejas del coro, estaban en el centro en blasón de la ciudad de Quito y a los lados los de las demás ciudades y villas que componían la Audiencia tanto las paredes como el piso estaban cubiertas de tela negra que permitían destacar la estructura del túmulo relievando los detalles con la convinación de luces dispuestas sobre candelabros.

El ceremonial de las exequias respondió a la magnitud del túmulo ocho días antecedió al pregón por la ciudad al son de clarines y tambores, previniendo a todos que dispusiesen vestidos de luto. Luego el veinte y siete de Noviembre, Díaz Zurbano hizo reunir al Cabildo para organizar la forma de la asistencia. El viente y ocho por la tarde se tuvo la Vigilia. El jueves veinte y nueve, comenzaron a decirse las misas desde las seis hasta las diez de la mañana, hora en que se celebró la Misa Solemne, con la oración fúnebre que pronunció el Padre Agustino Fray Agustín Rodríguez.

En cuanto al resultado del certamen poético el relator no consignó los detalles de todos los triunfadores. Consignó únicamente las composiciones de Fray Miquel de San Juan, franciscano que consiguió el primer premio del primer tema y de Don Francisco Montenegro, que alcanzó el segundo; de Don Francisco de Villaseca y de Don Lupe de Atienza, que llevaron el primer y segundo premios del tema sexto, y de Don Manuel Hurtado y de Melchor Quintero Príncipe, los dos triunfadores, en el séptimo tema (1).

Nada revela más el espíritu quiteño de comienzos del siglo XVII que estas exequias de la Reina Margarita de Austria. A juzgar por la descripción del túmulo, la sociedad estaba familiarizada con las órdenes de la arquitectura clásica, con el simbolismo religioso con las genealogías de los reyes y la heráldica de las ciudades, con los certámenes y los géneros poéticos y con las exigencias, desahogos de una economía equi-

(1) A.G.I. 76-6-10.- VG. 4u. Serie, Vol. 18

En diciembre de 1629 se ofreció al Presidente ocasión de incrementar su colección de obras de Arte. El Padre Agustín Leonardo de Araujo hizo, con licencia de sus superiores, un viaje a España con el objeto de defender a sus hermanos de la injusticia del Visitador Don Juan de Mañozca. Ventilados sus asuntos en la Corte de Madrid, pasó a Roma, donde adquirió una buena colección de obras artísticas para su Convento de Quito.

Al rendir cuentas de los gastos, sus hermanos de hábito se negaron a justificar las cuentas gastadas al margen de sou cometido. En estas circunstancias el Padre Araujo se **vio** en el caso de vender los cuadros para reponer el dinero en efectivo. No se libró de este negocio sino la imagen yacente de un Cristo que el Padre adquirió en España y que los religiosos de Quito le pasaron en cuenta para dedicarlos al culto público.

El Presidente Doctor Morga, al conocer el asunto, se valió del comerciante Antonio Vázquez Albán, para adquirir la colección de obras traídas por el Padre Araujo. En las listas se hacían constar once láminas de bronce, guarnecidas de molduras, con pinturas de motivos religiosos quince láminas de piedra, con molduras de bronce y ébano, que representaban motivos varios; un lámina de madera de box con un Nacimiento, cinco lienzos de pintura al óleo de los Doctores de la Iglesia y otra de vitela con un San Sebastian, nueve relicarios de diferentes tamaños, con sus adornos de vidriería y su moldura de ébano; seis tabernáculos guarnecidos de cristales y follajes de plata y una cruz de ébano con su peaña, guarnecida de piedras naturales. Los temas representados eran Nacimientos, la Concepción de la Virgen, San Juan Bautista, San Pedro y San Pablo, Santa Catalina de Alejandría; algunas composiciones del renacimiento italiano, como la Virgen con el niño y a los pies San José y San Lorenzo, San Sebastian con sus saetas, San Lorenzo con su parrilla de martirio y, sobre todo, "una lámina de Urbino del niño dormido, la Virgen, San Lorenzo y San Juan Evangelista.

El Doctor Morga, que apreciaba el valor artístico de las obras pagó por la colección cuatro mil setecientas treinta patacones de a ocho reales. Puede corregirse la ventaja de la compra, de la precaución del Presidente en hacer consignar en la escritura la siguiente confesión de garantía: "Antonio Vázquez Albán renunció el error de la cuenta dándose por

bien pagado y satisfecho y confesó que el dicho precio es justo valor de las dichas láminas y pinturas contenidas en esta venta si más valen o pueden valer la demasía hace gracia y donación a su Señoría.

La presidencia del Doctor Morga duró cosa de veinte años, desde 1616 hasta julio de 1636. Durante su cargo fue residenciado dos veces. Como resultado hubo de pagar una crecida multa, que no pudo satisfacer en vida. Murió sin hacer testamento. La justicia cayó sobre sus bienes ordenando hacer el inventario y luego el remate de sus haberes. Además de las obras de arte, compradas por intermedio de Vázquez Albán, se enumeran diez retratos de familiares y dos de los Reyes de España dos lienzos de la Concepción, veinte y cinco cuadros del Señor y de muchos Santos, Estaciones y un Cupido rodeado de Niños.

Entre las esculturas se contaban una imagen de la concepción, un niño de marfil y una estatuilla de la diosa Venus. El remate descubrió los nombres de los quiteños aficionados a las obras de arte y el precio en que se las cotizaba. La totalidad era de procedencia europea y asiática. No sólo iglesias y conventos eran relicarios de arte: también en caso de particulares existían colecciones de lienzos y escultura". De esta forma a partir del siglo XVI se desarrolla la arquitectura, orfebrería, imaginería, en la que destacan algunos indígenas quiteños de un valor artístico que influirán en otros medios de América.

Siguiendo el curso de la historia nos encontramos en el siglo XVII, en el que florecerá la construcción de monasterios y recoletas que situaban en espacios estratégicos para nuclear en su contorno a los barrios. El primer monasterio que se levantó fue el de la Concepción de la Orden Franciscana; luego se construye el monasterio Dominicano de Monjas de Santa Catalina de Sena; luego el monasterio de Sta. Clara, franciscano también. De igual modo se desarrolla la construcción de los templos, Guápulo, El Carmen, San Agustín, todos ellos inspirados en el poder de la Iglesia J. M. Vargas emite su criterio respecto a las construcciones monumentales del siglo XVII.

"Las construcciones monumentales del siglo XVII constituyen la expresión mejor del poder de la Iglesia y del influjo social de las Comunidades

religiosas. La presencia del Hermano Marcos Guerra fue decisiva para introducir en Quito la cubierta abovedada de la nave central y la cúpula en el crucero. La descripción del túmulo, levantado en la Catedral para las exequias de la Reina Margarita en 1913, demuestra que eran familiares en el ambiente las Características de las órdenes griegas, en la estructura de las columnas, con el significado que las asignó Vitrubio.

La morfología de la cultura puede advertir que en el siglo XVII se produjeron las obras notables de jurisprudencia, el florecimiento de las Bellas Artes y la gran acción misionera en las selvas orientales".* De ahí que la sociedad colonial se va configurando en torno al trabajo de los clérigos y los templos.

A parte de todo esto, se puede anotar con toda certeza que la imaginación estética popular aborigen se deslinda del sector mestizo, conservando su fisonomía, aún a costa de sufrir el estancamiento en su desarrollo, o por lo menos, rebajarlo a ritmos mínimos que le permitan sobrevivir.

Al conformarse las ciudades o grandes centros urbanos, se va produciendo la división entre el campo y la ciudad; la producción estética urbana se concentra en los objetos para el servicio religioso o de las "casas grandes", la producción rural, originada en una masa de población esclavizada y hasta esquilada, se ve limitada a los objetos indispensables para la vida disminuyendo sus ribetes artísticos y desarrollando su lado utilitario.

El dominio de un arte religioso termina con el advenimiento de la República; en este período se impulsa el arte laico; sin embargo la estructura campo-ciudad ofrece aún algunos resquicios a través de los cuales, principalmente imagineros, orfebres talladores continuarán su trabajo durante algunos años más. La ciudad va creando nuevos elementos netamente urbanos que señalan un tipo de producción estética, mientras que en el campo, van cobrando fuerza especialmente las manifestaciones de corte tradicional que serán las que a la postre superviven.

- **J. M. VARGAS HISTORIA DE LA CULTURA ECUATORIANA Tomo Primero**
p. 146 -147.

Las parcialidades humanas geográficas del Centro, es decir, que pertenecen al Gobierno de Quito son:

ALOAG
ALOASI
AMAGUAÑA
CALACALI
CONSACOTO
CHILLO
CHILLOGALLO
CONOCOTO
COTOCOLLAO

CUMBAYA
GALEA
GUAPULO
GUAYLLABAMBA
ALANGASI
LLOA
LULUMBAMBA
MACHACHI
MALCHINGUI

MINDO
NONO
PERUCHO
PIFO
PINTAC
POMASQUI
PUEMBO
PUELLARO

QUINCHE
SANGOLQUI
TUMBACO
TURUBAMBA
UYUMBICHO
YARUQUI
ICHUBAMBA
ZAMBIZA

En la parte Norte en síntesis tenemos los siguientes grupos:

1. PORITARCO, COLLAHUAZO, LINGUACHI.
2. CAYAMBI, GUACHALAES, TOCACHIS.
3. OTAVALO, COCHASQUIES, COTACACHIS, CUSINES, HATUNTAQUIS, URCUQUIES.
4. I MBA YA, CAHUASQUIES, CHOTAS, CUCHICARANQUIS, MIRAS, PIMAES, QUILCAS, TUMBABIROS, IMBABURAS.
5. PIMAMPIRO, AMBUQUIES, CARPUCELAS, PISCOS y PUSIRES.
6. HUACA, DEHUACA y TUSA

Por la parte Sur:

LATACUNGA, ALAQUES, CALLOS, COLLAS, CUZUBAMBAS, MULAHALOES, MULLIHAMBATOS, PANSALEOS, PILAHALOES, PUJILIES, SAQUI SILLIRIS, SICCHOS, TANICUCHIES, TIOPULLOS, TOACASOS, YANACONAS.

ANGAMARCA, COLORADOS, YUNGAS.

AMBATO, HUAPANTES, PILLAROS, QUIZAPINCHAS, IZAMBAS

MOCHAS, PACHÁNLICAS, PATATES, PELILEO, QUEROS, TISALEOS.

PURUHA, CACHAS, CALPIS, CAJABAMBAS, CHAMBOS, COLUMBES, CUBIJIES, GUANANDOS, GUANOS, CUAMOTES, LICANES, LICTOS, LIRIBAMBAS, MOYOCANCHAS, OCPOTES. PALLATANCAS, PANGORES, PENIPES, PUNGALAES, PUNIES, QUIMIAES, RICBAMBAS, TIOCAJAS, TUMGURAHUAS, TUNCHIS, YARUQUIES, ILAPOS, CIBADAS, CICALPAS, CICAOS.GUACONAS.

CHIMBOS, ASANCOTOS, CHAPACOTOS, CHIMAS,
GUANUJOS v GUARANGAS

7. TIQUIZAMBI, QUISNAS, JUBALES y ZULAS.
8. ALAUSI, ACHUPALLÁS, CHANCHANES, CHUNCHIS, CIBAMBIS, FUNGAS, GUASUNTOS, PIÑANCAYES,' PUMALLACTAS.

Cañar con:

9. ARANCAYES, AZOGUES, BAMBAS, BURGAYES, CAÑARIBAMBAS, CHUQUIPATAS, CINUBOS. CUMBES. GUAPANES.GIROÑES,GUALASEOS, HATUNCAÑARES, MANIGANES, MOLLETUROS, PACCHAS, PAUTES, PLATEROS, RACARES. SAYAUSIES, | SICCIS, SISIDES, TADAYES, TARQUIS, TOMBAMBAS, YUNGUILLAS.

Paltas con:

10. CARRIOCHAMBAS, CHAPARRAS, SARAGUROS.
ZARZA.
11. CARIAMANGAS, CATACHOCHAS, CATAMAYUS, CHAPAMARCAS, CHANTACOS, COLAMBOS, GONZANAMAES, MALACTOS, PISCOBAMBAS, YANGANAS y ZARUMAS. V| LCABAMBAS, GUACHANAMAES.
12. HUANCABAMBA, CASCAYURCA y CAJAS.
13. AYABACA y CALBAY.

En la costa:

1. PAITA, COLANES, AMOTAPES, PELINGARAS y PIRURAS.
2. TUMBEZy MAYABILCAS.
3. PÓCEOS y MÁCHALAS.
4. PUNAES.
5. HUANCAVILCAScon:
ALONCHAS, BABAS, BABAHOYOS, CHANDUYES. CHUNGONES. "CHU-

NANAS, COLONQUIS, DAULIS. GUAFAS. MANGACHIS, ÑANZAS, OJIBAS, PALENQUES, PIMOCHAS, QUILCAS y YAGUACHIS.

6.- **MANTA** con:

APICHINQUIES, CANCEBIS, CHARAPOTOES, PICHOTAS, PICOASEAS, PICUNSI, MANABIES, JARAHUASAS y JIPIJAPAS.

7. CARAS, APRECIGUES, CANILOAS, CHONES, PASAOS, SILOS, TOSAHUAS, yJAHUAS.

8. ATACAMES, QUAQUES, SILANCHIS, COLIMAS, PIMPAGUACES, PECHAN-SINCHIS, JARAMIJOS, JAMBES, INTAS y CAYAPAS.

2.3. ACERCA DE LA MÚSICA

En los pueblos donde el trabajo y el beneficio tenían carácter colectivo se observa que la música "se hallaba adherida a ritos mágicos, medicinales, propiciadores o de agradecimiento por una buena cosecha, para acompañar a los guerreros a sus batallas, en ritos religiosos o palaciegos, entierros y velorios. (5) La música vinculada a las distintas circunstancias de la vida humana, fortalecía las relaciones sociales como permiten inducir crónicas y códices que se refieren a los pueblos prehispánicos.

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

El proceso histórico de nuestro país nos muestra que el mestizaje, prin-

(5) **Locatelli de Pérgano, Ana María. Raíces Musicales, América Latina en su música. Unesco 1977. p. 37.**

(6) **Linares, Teresa María. "La sociedad y el artista" América Latina en su música. Unesco 1977. p. 76.**

(7) **Ibidem.**

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

2.3.1. RAICES MUSICALES.

Los orígenes de la música popular tradicional ecuatoriana, tanto del altiplano como del litoral y de la región amazónica, parten de tres fuentes: aborígen, hispánica y afro.

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

En los grupos culturales aborígenes principalmente agrícolas la música

(8) Trau Van Khe, Revista "El Correo" Unesco, La Música de Oriente.

(9) Moreno, Luis Segundo. "Historia de la música en el Ecuador". T. 1, Edit. Casa de la Cultura Ecuatoriana Quito.

(10) Salgado, Luis H. "La Música vernácula ecuatoriana". Casa de la Cultura Ecuatoriana.

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

2.3.1.1.1 Instrumentos musicales.- Entre los instrumentos aborígenes de uso actual los aerófonos son los más numerosos, distinguimos: flauta travesera, pingullo, silvatos, ocarinas, paya, rondadores, trompetas naturales de caracol, arcilla o bambú. Entre los idiófonos tenemos cascabeles, sonajas, campanas. Entre los membranófonos: varios tipos de bombos y tambores. Como cordófono aborigen se puede mencionar el arco musical utilizado en el Oriente.

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

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

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

1.3.1.2 Raíz hispánica.- El aporte europeo influyó decisivamente en el

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

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

2.3.1.2.2 Formas rítmicas.- De los romances, villancicos, cantos infantiles, cantos navideños, pregones, tonadillas, repertorio de coplas, pasodobles, polkas, se derivan géneros musicales híbridos que se han sumado y asimilado al cancionero ecuatoriano, alcanzando notables niveles de difusión. Entre estas formas rítmicas encontramos: albazo, pasacalle, alza, tonada, pasillo, chilena, aire típico, fox incaico, cachullapi, vals.

2.3.1.3 Raíz afro.- ¡Los historiadores señalan que de "Senegal, la Costa de Marfil, Dahomey, Angola, Mozambique y Sudán fueron las principales arterias por donde salió la corriente migratoria de esclavos de África hacia América, desde comienzos del siglo XVI hasta fines del siglo pasado. Al llegar al continente Americano se extendieron a lo largo de la costa Atlántica desde Norteamérica hasta Argentina, incluyendo América Central, continental e insular, desde donde migraron a veces hacia zonas internas del continente, llegando incluso hasta el Pacífico. (11)
En Ecuador se acentaron en la región noroccidental, en la provincia de Esmeraldas y posteriormente en el valle del Chota, en la provincia de Imbabura.

Las manifestaciones musicales del grupo afro de la costa ecuatoriana, reflejan características más vernáculas, de estrecha relación y correspondencia con el folclore de los países de origen.
(11) Locatelli de Per gamo, Ana María. Raíces Musicales Editado siglo XXI México 1977.

dencia con su ascendencia cultural; en tanto que el grupo **afro** de la serranía presenta la conjunción entre un tipo de rítmica esencialmente negra y un tipo de organización melódica esencialmente andina, y con **la** utilización de instrumentos cordófonos. Particulariza a estas formas de agrupación musical "banda mocha" que utilizan instrumentos musicales peculiares con características de Mirliton.

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

2.3.1.3.2 Formas rítmicas.- La síncope, la polirítmia y una melodía **ba**sada en la pentafonía y la eptafonía, caracterizan a la música afro que se expresan en formas rítmicas de movimiento vivo alegre como la cadero-na, la bomba y los torbellinos.

2.3.2 ASPECTO SOCIO ECONÓMICO

Los procesos de modernización económica capitalista han incidido en las manifestaciones artísticas populares; en el transcurso de la historia, la íntima vinculación de la música con los hechos cotidianos del hombre y su comunidad, se ha ido modificando sustancialmente, pues la práctica artística se ha debido a la creación de consumo individualista y tendencias a afirmar la ideología dominante.

Las profundas escisiones que nuestra estructura económica produce en la sociedad han dislocado la organización social y las relaciones sociales entre los individuos, principalmente en los sectores rurales, provocando fenómenos de aculturación que a la larga van generando deterioro y decadencia de valores propios e interrupción de procesos de transmisión de elementos culturales susceptibles de tradicionalidad; así las manifestaciones musicales se ven afectadas por las exigencias de un proceso acelerado de urbanización en los centros de desarrollo de nuestro país, lo que ha determinado la difusión de valores estéticos y culturales ajenos a la tradición popular, cuando no de antivalores que contribuyen a degradar el gusto y despersonalizar la creación popular.

Advertimos como los rasgos rurales-campesinos de nuestra música tradicional popular se pierden dando lugar a la introducción de elementos formales ajenos, principalmente rítmicos, tal es el caso de las versiones de música ecuatoriana en "estilo colombiano" o en estilo de orquesta internacional de la "música ligera". En la actualidad, el músico se valora especialmente por el consumo mercantil de su producción, dejando de lado la utilidad de sus obras y la originalidad o la calidad de las mismas. La difusión se circunscribe a términos cuantitativos reelegados a un plano secundario la identificación del destinatario con la producción artística, el éxito comercial se logra mediante concesiones lo cual supone un factor de distorsión y pérdida cultural.

El que-hacer artístico musical no garantiza a sus gestores las condiciones de vida con la solvencia necesaria que justifique la destinación de recursos y capacidades en beneficio de la creación popular. Las relaciones de producción imperantes llegan hasta las esferas del arte y son los empresarios los mayores beneficiarios de los bienes que genera el trabajo de los músicos.

Es reciente la legislación que protege al artista, a su producción y son encomiables las acciones desplegadas por entidades como SAYCE (Sociedad de Autores y Compositores Ecuatorianos), e institutos de investigación de arte popular que poco a poco irán documentando sus trabajos que servirán de material de apoyo para el mejor conocimiento de la música popular tradicional ecuatoriana y a la enseñanza de la misma.

En la actualidad el arte, a la par de la sociedad, se enfrenta a nuevas formas de realización. No es factible desarrollar su estudio y valoración con parámetros pre-establecidos, que adolecen muchas veces de concepciones etnocéntricas. La investigación del arte popular se debe orientar hacia la percepción de la **imagen** artística que "refleja la realidad con medios y modos gracias a los cuales devienen no sólo una forma de conocimiento específico de la realidad y de la comunicación entre las personas, sino también una fuente de goce moral para el hombre, factor esencial de su educación y desarrollo mental" (12). El arte popular evidencia "la capacidad de vivenciar, conocer y apreciar la realidad natural y social en sentimientos y categorías estéticas". (13)

(12) SPIRKIN, A. El origen de la conciencia humana. Colec, "El ser y la conciencia", pág 197. Ed. GRIJALBO'

(13) Ibidem.

2.4 ACERCA DE LA PLÁSTICA

2.4.1. Reseña Histórica

Los pueblos indígenas asentados por muchos años en los valles, llanuras del altiplano, poseedores de un avanzado estado de organización, en lo político, económico, social y cultural, constituyen de pronto (siglo XVI) en un abisorado sueño de los europeos por conocer estas tierras, por probar suerte y fortuna.

De allí que con razón el Mar de las Antillas se le haya llamado el Mediterráneo de América. En él se hallaron las fuerzas múltiples de España para enseguida irrumpir hacia toda América. La corriente de cultura artística hizo alto en la isla de Santo Domingo de allí se bifurcó en dos ramas, una de las cuales se dirigió al Norte y creó el arte Hispano-México y la otra se encaminó al Sur y fue formando un rosario de ciudades con rasgos típicos de un arte hispano—incaico.

El Arte Hispano al vaciarse, encontró las fuentes sillares de un arte americano autóctono del cual hubo de aprovechar para la creación del nuevo tipo de arte, que no fue ni sólo español, si sólo americano, sino arte hispano—americano. A América llegan muchos hombres entre los cuales gentes de diferentes artes y oficios, los mismos que comienzan inmediatamente a trabajar.

Así por ejemplo en Arquitectura, es Alonso Becerra, Arquitecto-constructo a quien se le atribuye el comienzo y trazado de los conventos de Santo Domingo, San Agustín, tres puentes aledaños de gran utilidad allá por el año de 1581. Becerra fue también solicitado por el Virrey de Nueva España, Martín Enriquez, para el trazado y comienzo de la Catedral de Lima y el Cuzco. (1).

La historia del Alto Perú ha conservado el nombre de Pedro Anzures que en 1538 trazó la ciudad de la Plata (Sucre), La Paz, levantando también los primeros edificios. (2).

En el siglo XVI el arte de labrar imágenes para el culto religioso se desa-

(1) José María Vargas. *Arte Quiteño Colonial*, ps. 176-177.

(2) Miguel Sola. *Historia del Arte Hispanoamericano*. Colección Labor ps. 371-372.

rolló en América con sentido de apostolado evangelizados

El Concilio de Trento en Sesión XXV celebrada en Diciembre de 1563 expresa la doctrina de la iglesia sobre el culto a través de imágenes. (3).

Con esta circunstancia, y ya asentadas las ciudades, los alrededores proporcionaban buenas maderas, se ve que se toma la actividad de la Escultura y la Imaginería con gran vigor. La historia recuerda a Diego Sandoval como el proveedor de buena madera para la creación artística. (4).

A partir de este siglo, el XVI, hasta el XVIII la escultura y la imaginería no pierden ese vigor como expresión artística.

La escultura suntuaria de los templos comprende el esplendor de los retablos, de estos son muy pocos los que han quedado (Capilla del Rosario, Altar Mayor de San Francisco) el resto son del siglo XVIII en que columnas salomónicas con racimos de uvas entrelazadas enmarcando miles de caprichos modelados, se destacan.

No obstante haber embellecido los templos, conventos, etc. pocos son los nombres de talleres que da a conocer la historia. Los escultores del siglo XVII más conocidos son:

Hno.: Marcos Guerra

Padre: Francisco Benítez

Francisco de Castillo

José Olmos

y el más representativo el padre Carlos.

Los escultores del siglo XVIII

Hno.: Jorge Vinterrer

Bernardo de Legarda

Manuel Chili (Caspicara) también sucesor de Legarda.

El arte de la Platería y la Orfebrería también se desarrolla con rapidez y esplendor, pues, Quito proporcionaba clima propicio en materiales, mano de obra, etc.

Los españoles encontraban entre los indios de la región de Quito una tra-

(a) José María Vargas. Historia de la Cultura Ecuatoriana p. 57

(4) José María Vargas. Arte Quiteño Colonial p. 191.

dición muy ahondada en la labor de los metales.

El oro labrado con primor lucía en los collares de chaquiras de las indias, en narigueras etc.

El primer platero español avecindado en Quito es Luis García>esto por el año 1537 (5).

En la Orfebrería y Platería la historia reconoce algunos nombres:

Plateros del Siglo XVI

Luis García
 Leonis Delgado
 Diego Rodríguez
 Diego Ramirez
 Francisco Moreno
 Diego Suárez
 Sebastian Moreno
 Francisco Pereira (6)

Plateros del Siglo XVIII

El taller de los Legarda no sólo que producía imágenes sino frontales, y mareólas de plata destinadas al culto.

Los Legarda fueron los continuadores de la tradición Quiteña de la Platería. También figura: Vicente Silíz.

Los Orfebres y plateros de estos siglos no sólo demostraron su habilidad en la realización de objetos sagrados y profanos que se encuentran en iglesias, sino también joyas de familias ricas.

La pintura tiene también vital importancia en los siglos XV, XVII, y XVIII, pues con la llegada del conquistador español se comienza a impartir conocimientos a los indios, los cuales resultan ser muy hábiles y muchos de ellos a plasmar obras que perdurarán por siempre como testimonio imperedero de esa habilidad de las manos americanas.

La pintura de estos siglos tiene en su mayoría fines religiosos y a ellos se debe la gran cantidad de obras existentes en nuestras iglesias, conventos,

(5) José María Vargas. Historia de la Cultura Ecuatoriana p. 56.

(6) José María Vargas. Historia de la Cultura Ecuatoriana pgs. 55-57.

etc.

La historia en cuanto al quehacer de la pintura ha logrado recabar algunos nombres:

Pintores del Siglo XVI - XVIII

Fray Pedro Glocial	(1534-1557)
Luis de Rivera	(1585-1619)
Angélico Medoro	(1592-)
Fray Pedro Bedón	(1588-1621)
Hno. Hernando de la Cruz	(1622-1646)
Miguel de Santiago	(1655-1706)
Nicolás Javier Gorivar	(1688-1736)

Pintores del Siglo XVIII

Maestro Albán
 José Cortés de Alcocer
 Antonio Cortés
 Francisco Cortés
 Javier Cortés
 Bernardo Rodríguez de la Porra y Jaramillo
 Manuel Samaniego y Jaramillo (7)

La religión había sido la única fuente de inspiración durante toda la época colonial. La independencia política de España trajo consigo nuevos motivos de arte.

Tomando como modelo la pintura de Miguel de Santiago, para la época republicana desapareció de ella una unidad de objeto; porque hasta entonces la pintura sólo se había desarrollado en la representación de imágenes melancólicas y meditabundas.

En la época republicana cuando la pintura, escultura, se lanzan a la invención de la originalidad para tener un carácter nacional. La escultura grabó los bustos del libertador, la pintura trazó el retrato de generales que

(7) José María Vargas. H Arte Quiteño en los siglos XVI, XVII y XVIII. Pgs. 106-136.

triunfaron en Pichincha.

Durante la época republicana hubo artistas destacados:

Pintores

Salas Antonio

Diego Benalcázar

José Olmos

Javier Navarrete

Esteban Riofrío

Mariano Gonzáles

Antonio Vaca

Feliciano Villacrés, entre otros.

Escultores

Manuel Puente

Manuel Jara

Toribio Escorsa

Plateros

Antonio Ruiz

Miguel Solís

Juan Mogro

Eugenio Aguirre

José Solís y Aldana

Andrés Lozano (8)

Ya por el siglo XIX la pintura desciende a terrenos populares retratos de personajes representativos, frontispicios de algunos templos, etc.

Juan Manuel Guerrero en el siglo XIX comienza con el uso de la acuarela y el dibujo litográfico por el año de 1837.

Amigo de Guerrero y también pintor fue Ramón Salas hijo de Antonio

(8) José María Vargas. Historia de la Cultura Ecuatoriana p. 62. t. 3.

Salas. También se menciona a:

Juan Pablo Sáenz

Nicolás Cabrera

Tadeo Cabrera

Ascencio Salas

Luis Cadena (9)

Consecuentemente la producción de Arte Popular tiene cifras significativas, así como también su consumo.

Esta producción artística está sujeta a circunstancias de orden económico, social, ideológico, inclusive la creatividad del artista se halla sujeta en muchos casos al gusto de la persona que solicita el trabajo de una pieza.

El artesano por lo general, es dueño de sus modestos medios de producción, las herramientas que utiliza son construidas en la mayoría de los casos por él mismo, de acuerdo a las necesidades, en otros casos son heredadas; el artesano trabaja en unión de su familia.

2.4.2. ASPECTOS SOCIO ECONÓMICOS DE LA PLÁSTICA

Sabemos en la actualidad que los productores de Arte Popular constituyen un buen sector de la población; según el censo de 1974 solamente en Pichincha, de la población económicamente activa que está sobre los 325.000 habitantes, existen 79.726 artesanos, esto es el 24.5% del total de la población (10).

El celo y cuidado de los artistas populares de divulgar sus conocimientos técnicos; así como también, esos procesos de transmisión de conocimientos, de generación en generación han hecho que las técnicas artesanales evolucionen lenta y tortuosamente. Según datos históricos se conoce que trabajan con materiales originarios del lugar o por lo menos cercanos. En el siglo XVI ya se conocía la técnica de la explotación minera y de madera, como las técnicas para trabajar estos materiales. Quito en el siglo XVI tenía cuatro obrajes donde se hacían frazadas, jergas, lienzo, telas de li-

(9) José Muña Vargas. Historia de la Cultura Ecuatoriana p. 68.

(10) O. C. N. Oficina Nacional de Censos. 1974.

no, lo que nos demuestra que también conocían técnicas textiles.

En el Machángara se habían instalado tenerías, curtiembres, de donde se puede entender que conocían la técnica de curtir cueros. Había casa de fundición donde se fundía plata, oro, etc. (11).

En cuanto a la plástica de la pintura no se apartó de la técnica Española-Italiana. La tela generalmente de lino, recibe primeramente una capa de cola mezclada con alumbre. Sigue luego el fondo en varias capas con una mezcla de cola, yeso, color y un poco de óleo.

Este fondo a más de garantizar el éxito del claro oscuro, absorbe el óleo de las pinturas superpuestas evitando que se resquebrajen (12).

El gran desarrollo tecnológico que en la actualidad vive nuestra sociedad, a marcado una ruptura que abre dos maneras de producción: la una artesanal y la otra industrial; esta última porque emplea los recursos tecnológicos para una producción en serie.

2.4.3. RELACIÓN CON EL ARTE CULTO

El Arte Popular como manifestación libre y espontánea, refleja formas y contenidos reflejo de la realidad, entonces, el Arte Culto así como el arte popular tiene origen en una misma raíz pero se manifiestan de distintos modos, de ahí que sea importante estudiar por un lado la forma como la refleja; dentro de los objetivos que refleja el arte tiene vital importancia los caracteres distintivos dentro de la personalidad y la sociedad humana, las cuales se forman en el trabajo, la posición social y la psicología; estos caracteres aparecen en los intereses, sentimientos, actitudes, instintos y los gustos dentro de la sociedad; los mismos que están condicionados por las presiones sociales, económicas, y por los factores ideológicos e intereses de clase.

2.4.4. VALORACIÓN ESTÉTICA DEL ARTE POPULAR

Los criterios para la valoración estética del arte popular parten del reconocimiento de los valores estéticos propios, de formas y de contenidos

(11) José María Vargas. Historia de la Cultura Ecuatoriana p. 33. 1.1.

(12) José María Vargas. Arte Quiteño Colonial p. 167.

que hacen que el arte popular posea rasgos muy característicos. Pero a más de estos valores inherentes al arte popular, hay otros criterios de valoración estética más generales que hagan que lo que tuvo valor estético en una época y dentro de un contexto determinado, en otro momento histórico y/o contexto ya no lo tenga, lo importante es entender que el arte popular no es estático, cambia y que como tal va marcando cambios, los cuales hay que perceptarlos para ir cambiando al mismo ritmo si fuera necesario los criterios de valoración del arte popular.

2.5. ACERCA DE LA REPRESENTACIÓN Y DANZAS POPULARES

Aspectos generales

La expresión dramática ha sido característica de todos los pueblos, en sus diferentes etapas de desarrollo. Desde las manifestaciones rituales compuestas por danza, música y representaciones de hechos significativos de comunidades primitivas, hasta las expresiones más sofisticadas de sociedades altamente tecnificadas.

La representación es uno de los primeros recursos expresivos del hombre, en su relación vital y directa con la naturaleza, al tratar de imitar, explicar o dominarla, en un nivel mágico o fantástico.

En el diálogo y relación entre los personajes representados se va expresando el conflicto del hombre con la naturaleza y la organización de los hombres entre sí; conflicto en el que se resume el cuestionamiento del hombre ante su medio y la posibilidad que tiene, real o imaginaria de responder ante él. Se desarrollará lo religioso y festivo que contienen los mitos, ritos y magia; sustento inicial del teatro y danza. Aparece también una característica sustancial: el sentido crítico ejercido a través de la sátira. Sentido crítico que dinamiza al arte en general y específicamente al teatro, en el que manifiestan las acciones y conflictos humanos sintetizados.

"Al principio, el teatro era el canto ditirámico: el pueblo libre cantando al aire libre. El carnaval. La fiesta". Nos dice Boal (1). Posteriormente, con el desarrollo de la propiedad privada de los bienes de producción,

el teatro y la danza se fueron cerrando cada vez más en círculos elitistas. El teatro y la danza culta, para el público culto, reducido en escenarios a los que el pueblo teme llegar. Sin embargo, el pueblo ha seguido y sigue expresándose a través de su arte, llamado popular. Ejemplo de este tenemos en las representaciones campesinas, que afianzadas en la tradición y en su calidad emotiva, año tras año dan curso a su expresión dramática. Manifestando en sí la profunda necesidad de acentuar sus valores culturales y cohesionar su unidad comunal.

En algunas parcialidades aborígenes, estas representaciones originadas en épocas prehispánicas, se manifiestan en la actualidad, cuando el sentido de su primera intención ya no sustenta la base de su cometido. La leyenda o el hecho historien recordatorio, de esencia aborígen, fué perdiendo su concepto ritual, absorbido por nuevos elementos; fusionándose con elementos de la imposición cultural sufrida, dando como fruto superposiciones culturales que requieren su desbrozamiento para llegar a conocerlas en sus raíces y transformaciones.

Representaciones Prehispánicas

Sobre esta época, muy poco se conoce. Las crónicas de algunos españoles, guían los intentos de reconstituir el pasado. Sobre esta base se han podido establecer algunas características de las representaciones prehispánicas, que nos demuestran la acentuada actividad dramática de nuestros nativos.

Descalzi menciona a Jesús Lara y otros autores: "Jesús Lara nos dice al hablar de la "tragedia del fin de Atahualpa" ". . . que los incas conocieron en su teatro dos géneros perfectamente diferenciados: el WANKA y el ARANWAY. . ." Al primero lo califica como un teatro de tipo histórico siempre con personajes fallecidos, tal vez con el afán de reverenciarlos al recordar sus hazañas, al segundo con más amplia temática, sin circunscripción estricta. Aunque no en su sentido justo, podían tener estas dos expresiones ciertos matices en el carácter esencial de los mismos: el primero, con levísima inclinación a la tragedia, no en todos ellos, y el segundo con tendencia a la comedia. . . ". "Sarmiento de Gamboa, cronista del Perú nos habla: ". . . de una especie de drama histórico, cuando Pachacutec Inca Yupanqui, mostró las momias de los Incas, desde Man-

co-Cápac hasta Yahuar Huacoc con el Corincha (Templo del Sol del Cuzco), en que se efectuaron representaciones de la vida de cada uno de ellos" y el propio autor nos dice también que cuando Pachacútec venció a su hermano Urco, los habitantes del Cuzco lo recibieron alborozados e hicieron representaciones de sus batallas. Además, recordando la lucha de los Caranquis contra Huayna Cápac en la laguna de Yahuarcocha durante la conquista del Reino de Quito, se hacían simulacros de la batalla sangrienta, como lo explica Cabello de Balboa: "... se presentaron tan fiel y naturalmente como el arte puede permitirlo las guerras y los encuentros que había tenido con los caranquis". "... Estas representaciones, como las mencionadas anteriormente señalan la inquietud dramática aborígen, sus primeros inmaduros tonos, en el concepto que hoy tenemos de ella, pero veraces y firmes en el sentido de expresión. . . , para tomar matices de farsa".

"Unido a todo ello anotamos una serie de actos rituales, con expresión singular en cada uno de sus pasos, que al englobarse, forman una especie de ceremonias alegóricas de estructura escénica, con cariz de representación . . . , rememoración de ceremonias tribales, totémicas, mejor estructuradas, en honor a su dios y a sus poderes, mezclando el sentido militar o los misterios fálicos en danzas alegóricas, como el festival para pedir la fecundación de la tierra, Se congregaban hombres y mujeres en una plaza completamente desnudos y desde allí, muy excitados corrían hacia un cerro y cuando en ese frenesí una mujer era alcanzada por un hombre, se le daba el derecho de poseerla".

"Cieza de León relata en sus Crónicas como la plaza del Cuzco se la utilizaba para estos actos escénicos y describe la existencia de aposentos en los cuales los Incas celebraban sus fiestas. Nosotros conocemos el ambiente" casi escenario de Kenko, frente a la fortaleza de Sacsahuamán de regulares dimensiones, donde sin duda se realizaba la representación "... Nos indica cómo preparaban el decorado: "... con paños de plumas y mantas de lana, ornados de piedras preciosas y oro". Parece que este escenario, según Gabino Pacheco Zegarra, quien lo **vio**, consistía en: "... una especie de bosquecillos llamados "mallquis" para hacer las representaciones".

"No son solamente estas obras unas muestras de la temática teatral **pre**-colombina, existen nuevas expresiones de ambiente escénico costumbrista, cómico y de enseñanza, en íntima relación con el folklore y la fábula. Los esposos Cid, se basan en Guarnan Poma de Ayala para referirse a los "yungas chucareros", actores cómicos de danzas en estilo alegre. Reforzando su tesis, citan a Juan de Santa Cruz Pachacuti Yanque Sancamayhua quien expresa: ". . . que los farsantes inventaron una serie de obras... que representaban en las fiestas del nacimiento del príncipe Viracocha: ". . . Añaysaoca" (Oh qué broma!) "Hayacucho" (El gorro del muerto) "Huañausi" (sonsacamiento) "Slamallama" (la mascarada).

"Guarnan Poma de Ayala. . ." Sacarimac eran los truhanes y lamallama o Hayacucho los farsantes. . ., unos eran de Huancavilca y otros indios Yungas Chucareros" . . . Por último, Garcilazo de la Vega . . ., se expresa: "No les faltó habilidad a los amautas, que eran los filósofos, para componer comedias y tragedias, que en días y fiestas solemnes representaban delante de sus reyes y de los señores que asistían a la corte". Jesús Lara, en su "tragedia del fin de Atahualpa", publicada en Cochabamba, Bolivia en 1957, nos dice: "El espectáculo se desarrollaba, por lo común, en un espacio abierto denominado Aranwa, en cuya parte céntrica se constituía el Mallki, que era un pequeño bosque artificial, a manera de escenario. Los actores aparecían reunidos a un extremo del Mallki y allí permanecían hasta el final. El diálogo se efectuaba al centro del escenario, a donde se dirigían solamente aquellos a quienes tocaba intervenir en la acción. El público asistía agrupado en círculos alrededor de los actores, a cierta distancia del "mallki" (2)

El mismo autor nos habla de su descubrimiento: "El Diun— Diun o los Quillacos", una obra escrita en Quichua y que se la representaba en Achupallas hasta finales del siglo pasado.

El "Diun-Diun", "Ollantay" y el "Güeguense o Macho Ratón", las dos primeras de origen quichua-cuzqueño y la segunda centroamericano, constituirían las muestras de una dramaturgia quichua. "Ollantay", aunque denota una composición de clara influencia española, no deja de dar cuenta de las costumbres representativas de nuestros nativos.

Los datos que nos suministraron los Cronistas, dándonos testimonio de la existencia de un teatro aborigen, cobran mayor valor en la actualidad, cuando se constatan las representaciones en nuestras zonas rurales, llenas de reminiscencias de los hechos heroicos y glorias pasadas de nuestros indígenas.

Carvalho Neto (3) nos indica que en Píllaro, se representaba la "Conquista de Huayna Cápac" y el "Castillo de los Rebeldes de Quijos", en recuerdo de hechos guerreros. Nos dice: "Hasta hace poco en Píllaro no faltaban esos "simulacros de guerras o representaciones mudas de hechos históricos por parte de los aborígenes".

Cieza de León (4) en sus Crónicas del Perú nos dice: ". . . tienen gran cuidado de hacer sus "areitos" o cantares ordenadamente asidos los hombres y mujeres de las manos, y andando a la redonda a son de un tambor, recontando en sus cantares y endechas las cosas pasadas, y siempre bebiendo hasta quedar muy embriagados".

Según el cronista Pedro Gutiérrez de Santa Clara (5) el año de los Incas estaba dividido en doce meses. Comenzaba en Junio, y lo llamaban Ycuxqui Yquiz, que quiere decir mes de las holganzas. Julio: Chauaxa Yquiz o mes del trabajo. Agosto: Ciruya Yquiz, mes de las sembraduras. Septiembre: Puzqua Yquiz, mes de los tejidos. Octubre: Cantara Yquiz, o mes de la chicha. Noviembre: Layme Yquiz, mes de los regocijos y de las grandes fiestas. Diciembre: Cama Yquiz mes de los ensayos y representaciones. Enero: Pura Opia Yquiz, mes de las correrías. Febrero: Cacma Yquiz, mes de las labranzas. Marzo: Rura Yquiz, mes de la esperanza. Abril: Arigua Yquiz, mes de las cosechas. Mayo: Anday Mura Yquiz, mes de los placeres.

Por la división del tiempo de los incas, vemos que los rituales, los trabajos agrícolas y textiles, el placer y las representaciones eran aspectos importantes, que organizaban su vida cotidiana. En Junio o mes de las holganzas, se desarrollaban las grandes fiestas del "Inti Raimi". Noviembre y Diciembre eran los meses de grandes fiestas y representaciones. En Diciembre se realizaban las grandes movilizaciones épicas: representaciones de las peleas y batallas triunfales. En Marzo o mes de la esperanza realiza-

ban rituales en honor de Viracocha, Pachacamac: el multiplicador de las cosas y del demonio ó Zupay; en este mes de desarrollaban las danzas y representaciones rituales. En el mes de los placeres cantaban, bailaban y realizaban rituales de la purificación y fertilización de la tierra.

Las representaciones guerreras tenían diferentes funciones: 1. eran formas de afianzamiento épico de su imperio y de su gloria. 2. gran formas rememorativas de sus triunfales actos militares, para tenerlos siempre presentes y transmitirlos al futuro. 3. eran formas de cohesión social. Tanta fuerza han tenido estos hechos culturales, que hasta ahora, al cabo de siglos de opresión, podemos percibir que en las fiestas y representaciones de aborígenes de nuestro país, el tema guerrero, épico, es el que las sustenta. Temas épicos: los caporales guiados por el mayoral, que en actitud combativa y frenética se desplazan a través de las ondulantes lomas y planicies habitadas por el prioste, dando gritos y llevando en alto los azadones, en las representaciones del "Niño de Isinche" en Cotopaxi; o la toma de la plaza, tan característico en las representaciones campesinas, donde sólo terminan los encuentros luego de que han sangrado. Las peleas a muerte por tomarse la plaza en las fiestas del "Coraza" de Imbabura, a quien lo apedrean hasta que sangre (de lo contrario, el ritual no ha sido satisfactorio), nos recuerdan al embajador del inca ante el demonio o Zupay, que reclamaba sus víctimas (6).

Vemos pues cómo las representaciones prehistóricas han tenido influencia hasta en la actualidad, a pesar de cuatro siglos de opresión. Sus significados, símbolos y funciones contemporáneos, dentro y fuera de su cultura, son motivo de nuestra investigación.

Representaciones hispánicas

Las representaciones nativas sufren con España el impacto de elementos nuevos. Con la religión, la iglesia impone el "auto" y con éste, la "loa" de alabanza a los personajes religiosos o civiles que tiene predominio dentro del poder implantado. Esta imposición tiene un doble sentido: por un lado, el afianzar la ideología cristiana como forma de control; y por otra, el destruir los patrones culturales de nuestros aborígenes, desenraizando de su espíritu el recuerdo de sus dioses y glorias pasadas. Ve-

mos sin embargo, que la fuerza dramática esencialmente india supo mantenerse **en** parte, con su espíritu propio.

Poco a poco el hecho religioso-cristiano va penetrando en las expresiones dramáticas de nuestro país, reemplazando la temática eminentemente épica, guerrera, de nuestros aborígenes, por la cristiana. Así nace una nueva expresión en la que se entremezclan las temáticas y los símbolos de las dos culturas. Surge la "loa", que constituirá una parte decisiva dentro de la estructura del "auto".

La expresión poética de las "loas", son escritas especialmente por los curas, españoles o criollos. Tienen un valor en sí mismas o como parte de los "autos"; en los que se constituyen como imprescindibles. Al mismo tiempo cobran nueva vida junto con las acciones, cantos, danzas y diálogos que con un sentido simbólico nativo y cristiano se manifiestan en ellos.

Carvalho Neto (7) nos dice respecto de los "autos": ". . . todas o casi todas estas fiestas tienen autos, los cuales suelen recibir sus nombres tomándolos prestados a los de las fiestas o a los de los personajes que intervienen en ellas. . . Lo que sí puedo adelantar es que tales autos son el testimonio más elemental del teatro del pueblo, por el pueblo y para el pueblo".

En la época de la Colonia, los curas sustentaban el movimiento cultural. La literatura, la plástica y todas las artes estaban bajo su férula, en temática y **en** autores. Las representaciones no podían escapar de este condicionamiento ideológico. Son los jesuítas quienes se encargan de sustentarlas, escribiendo obras con temáticas morales y religiosas para ser representadas en los colegios de su regencia. Otro tipo de autores: europeos y criollos tratan especialmente temas aborígenes como la guerra entre Huáscar y Atahualpa, pero son los colegios religiosos y conventos los que **en** un principio se constituyen en escenarios donde convergen la literatura dramática, como núcleo esencial de las festividades religiosas y laicas.

En la Colonia se promocionaban las representaciones populares. El problema radica en: qué tipo de representaciones y desde qué punto de vis-

ta se las enfoca; es decir, que intereses sustenta. Problema central en el tratamiento de las representaciones populares en todos los tiempos.

Ejemplo de lo anterior tenemos en las instrucciones dadas por las Ordenanzas del 13 de Mayo de 1616: ". . . previesen las comedias y lugares para ellas" en las fiestas del Corpus Cristi. (9). Para estas fiestas, los colonizadores desplegaron recursos y dedicación especial. Se pagaba a comediantes y se los ensayaba durante algún tiempo. Incentivaban las representaciones de temática cristiana, como un medio para ir suprimiendo las festividades paganas. El Corpus Cristi fue implantado en un intento de reemplazar las grandes fiestas del Inti Raymi de la época del incario. Sin embargo, las raíces nativas fueron demasiado fuertes para suprimirlas. Se hacen presentes hasta hoy, desbrozando las temáticas impuestas y el tiempo transcurrido; provocando profundas hendiduras en ellos, a través de las cuales se manifiestan con la firmeza de su tradición.

A la par de las representaciones religiosas, se incentivaba también las representaciones de comedias. Sin embargo, cuando éstas tomaron fuerza a nivel popular, constituyéndose en un medio expresivo que rebasaba las expectativas y limitaciones ideológicas de los dominadores, fueron motivo de preocupación por el peligro que podían constituir. Preocupación que motivó a Gaspar de Villarroel para pedir que se ejerza un control que frene sus excesos (10).

Las comedias rebasaron no solamente las temáticas permitidas y el modo de tratarlas, sino también un aspecto fundamental: el espacio. Al escenario de los colegios y de los salones de la aristocracia, donde se representaban comedias españolas y tenían su público correspondiente, se oponían el corral, las calles y las plazas, espacios teatrales populares donde se daba paso a expresiones dramáticas que llegaron a molestar a los colonizadores.

Los espacios para las representaciones en la época de la Colonia, podríamos sintetizarlos así:

1. El campo abierto, utilizado por las representaciones abrígenes
2. Iglesias; utilizado en las representaciones de "autos sacramentales":

clara influencia de la Edad Media europea.

3. El corral. Utilizado especialmente por los criollos. Aquí las representaciones son de temas religiosos, morales y profanos.
4. Las calles y plazas: utilizado por los habitantes de sus respectivos pueblos. Sus temáticas son sacramentales y profanas.

Respecto del corral, las calles y plazas en Europa, M. Berthold nos dice: ". . . Esta etapa corresponde a la secularización del teatro, a la época en que las representaciones espirituales se desplazan de los pórticos de las iglesias a los patios de los monasterios y a las plazas de los mercados: a la luz del día, que les presta así colorido y originalidad" (11).

El corral, las calles y plazas, como espacios dramáticos en la época de la Colonia, es un fenómeno que se presentó en toda la cultura occidental, en Europa y América. Son espacios de influencia española en América y conlleva su determinación no sólo en la temática sino también en los sectores sociales participantes.

5. Escenarios de Colegios: pese a la importancia que cobraron las representaciones en el corral, las calles y plazas, con sus tabladillos improvisados para las comedias, existía en la mayoría de los pueblos un teatro de Colegio, con una actividad bastante regular. En él se presentaba veladas, comedias, dramas, sainetes, bailes, etc.; tipos de actividades que se han proyectado hasta el tiempo presente y cuyo sabor tradicional es más manifiesto en las escuelas y colegios de pequeños pueblos y de provincia, como un testimonio del pasado. Las obras que allí se representaba eran de tipo moralista costumbrista o histórico.

El espacio teatral tiene un valor fundamental en la definición de clase del acto dramático, ya que implica el tipo de público y actores que en él participan y su interrelación. De acuerdo a esta afirmación, podríamos considerar las representaciones de acuerdo a los sectores sociales, influencias culturales y temáticas predominantes.

Así, pese a las prohibiciones, **tanto de las representaciones aborígenes y sus temáticas, como de las comedias y "autos" con notable carga de elementos críticos o profanos, la necesidad de expresión dramática de**

nuestro pueblo ha persistido hasta la actualidad.

En resumen, el arte de la representación en el Ecuador, viene desde la época prehistórica, con los "aravicos" especie de juglares aborígenes: los "areitos": composiciones con cantos y bailes y las representaciones guerreras y rituales; para luego, con la influencia española a través de las "loas" y "autos" constituirse en formas particulares. e en las que se encuentran sincronizadas al choque de las dos culturas. Problemática persistente en mayor o menor grado en el orden cultural general de nuestro país.

En la Colonia como en los primeros tiempos de la República, las compañías de teatro esencialmente españolas, que hacían sus recorridos por América, iban dando las pautas del quehacer teatral en cuanto a temáticas y estructura: las zarzuelas, el teatro picaresco, los bailes españoles, hecaban raíces en los mestizos de nuestro país. Luego, el teatro relacionado con los sectores "cultos" fue absorbiendo diferentes influencias foráneas.

Las representaciones existentes en la Colonia, cuyas secuelas se manifiestan en la actualidad y que tienen un valor popular por la composición social que actúa en ellas son: a) las de raíces aborígenes o prehispánicas: vernáculos (guerreras, rituales, etc.) y "autos" profanos; y b) las de raíces hispanas: "autos sacramentales" y comedias.

Las representaciones mestizas en iglesias, calles y plazas, siguen manifestándose en nuestras zonas rurales especialmente. Ejemplo de éstas tenemos en la procesión de las "Almas Santas" de Saquisilí y las representaciones del Vía Crucis con Herodes, Dimas y Gestas, que se realizan en Semana Santa, dentro de la iglesia del mismo pueblo.

En las escuelas y colegios rurales, aunque tienen cierta permeabilidad a influencias ciudadanas, se siguen desarrollando manifestaciones teatrales de temáticas moralistas e históricas, con actores improvisados. Estos temas están dentro de una óptica cristiana del bien y del mal, con sus personajes de Jesús, María y los santos; el padre, la madre y el amor, con un sentimiento romántico, fatalista y totalitario. Su objetivo es hacer

vivir al público todo ese "drama sufriente de la vida" que se representa y cuya solución, en último término, es cristiana. Su éxito se lo mide en cuanto haga reír o llorar más o menos al público. Estas comedias existen en la actualidad, como un testimonio en el tiempo, de lo que otrora fue el "teatro culto" hispano con toda su carga.

Es dable aquí recordar la afirmación de Agustín Cueva (12) en el sentido de que la Colonia aún se halla presente en nuestra cultura, como un lejano eco que aún se escucha. A pesar de que en estos últimos años, con el desarrollo industrial ocasionado por el petróleo, se ha ido perdiendo estos ecos del pasado, con mayor rapidez en las ciudades concentradoras que en las zonas rurales, su influencia sigue latente.

Sin embargo, se considera a las representaciones de raíces aborígenes, como las más valiosas para nuestro estudio. La riqueza dramática de estas representaciones se dan en los personajes, máscaras, trajes, utilería, ambiente y relación comunitaria que se crea, todo lo cual obedece a una trama y desarrollo tradicional, preparado y previsto, donde el pueblo campesino es actor y público participante al mismo tiempo. Junto a los diálogos de personajes se desarrolla la danza: movimientos rítmicos y coreográficos de los danzantes y actores.

Se podría decir que las representaciones campesinas de raíces aborígenes, están sustentadas de dos elementos temáticos. Por una parte, el mundo tradicional inmenso en la comunidad: personajes, rituales y guerreros. Su simbología prehispánica. La presencia histórica del conquistador y del criollo opresor; su mundo cultural que se transmite a través de los tiempos; y, por otra, la influencia de la sociedad cambiante y su reacción ante la vida cotidiana. La aprehensión de la realidad que vive nuestro pueblo campesino se refleja de alguna manera en sus representaciones dramáticas.

La situación en la Costa, y Oriente es diferente. En éstas, las influencias de la Colonia no fue tan decisiva como en la sierra, por lo cual la ideología cristiana no caló tan hondo como en la última.

En la zona de la Costa, la revolución liberal y luego su adscripción al proceso capitalista a través de las grandes explotaciones agrícolas monopólicas, determinaron una composición cultural fundamentalmente mesti-

za y cosmopolita. El montuvio, elemento social principal de esta zona se manifiesta **en** grupos pequeños no comunitarios ni masivos **y** con escasos elementos tradicionales. Sus representaciones más conocidas son los **romances** o "amorfinos", que son más bien improvisaciones **de** contrapuntos en reuniones particulares.

El Oriente estaba constituido por tribus de difícil acceso, las **que se han** mantenido hasta ahora con una renuencia a influencias exteriores. **Son** grupos étnicos particulares con hondas raíces aborígenes.

La otra raíz cultural que existe en nuestro país es la "afro". Esta **no** tiene una amplia influencia. Su radio de acción se limita -prácticamente— a la provincia de Esmeraldas e Imbabura, en menor grado.

1. Las representaciones dramáticas, son prácticas sociales **que** tienen **un** profundo contenido popular, ya que son creadas por el pueblo **y para** el pueblo, **en** su necesidad de expresarse en una dimensión **que** rebasa lo cotidiano: dimensión estética.
2. Al hablar de que son prácticas sociales que ejerce el pueblo (en este caso específico el campesino), se enmarca este fenómeno dentro de las prácticas de clase que se dan en la estructura de dominación capitalista; y que, siendo el fenómeno de la representación que nos interesa un elemento cultural y que por tanto juega en él un papel preponderante la tradición; daría cuenta, de alguna manera, de las situaciones o etapas de la dialéctica de la dominación que les ha afectado.
3. Como tal, al ser las representaciones populares, de sustentos tradicionales, la expresión de la clase dominada en sus diferentes etapas históricas, transmitidas por la tradición, darían cuenta, así mismo, de su posición crítica o pasiva frente a tales hechos.
4. Un problema de plantearse sería pues, el como, a través del argumento y representación dramática se ejerce una práctica de clase.
5. "En la representación se dan acciones teatrales significantes, en las que, algo de ficticio o no, se ostenta a través de alguna forma de ejecución, con fines lúdicos, pero sobre todo para que esté en el puesto de otro. Esta ejecución de las acciones teatrales, a través de las

cuales se ostenta algo (contenido, argumento etc.) se da a través del elemento primario de la representación: el cuerpo humano (aparte de la colaboración de otros elementos como los verbales, plásticos, musicales, etc.). Este cuerpo humano que se desplaza y ejecuta acciones propias, aparece como algo real y en algunos casos objeto de signos posibles (fotografiable, definible, verbalmente, dibujable, etc.) dentro del contexto de la representación; pero, al mismo tiempo, constituyese como significantes a los movimientos que cumple, el espacio en que inscriben, la forma como se utilizan los objetos, su relación con las situaciones y el ambiente.

6. Jorge Urrutia nos dice () "Para Antonin Artaud, como recuerda Sartre, la Representación Teatral es un hecho irrepetible. Una representación nunca puede ser igual a otra. Para qué elaborar, por tanto, una crítica teatral?. Para qué la crítica de *una* actuación?. La crítica teatral se revela imposible o inútil como tal crítica. Tendremos que considerar la crítica como variada de finalidad. Por otro lado, *una* visión no permite un estudio, una crítica; tan sólo consideraciones pueden hacerse, consideraciones impresionistas, subjetivas, insuficientes".

"La obra literaria teatral sí puede estudiarse, criticarse y puede serlo de dos maneras. Una simplemente como texto literario particularmente ordenado. Otro relacionándola con su escenificación. Esta última forma de crítica será producto de un trabajo de semiología comparada. El crítico puede llegar a la lectura óptima sólo posible tras varias lecturas menores. La pieza teatral no repetible sólo permite lecturas menores —salvo para un receptor excepcional y sobrehumano— a poco complejo que sea". El arte fijado de alguna forma, puede producir un efecto liberador, pero más que arte es acto. Esto lo comprendió Artaud. . . La lenta elaboración sobre la escena debe luego *anotarse*. De no hacerse así, el proceso determina, destruyéndose el teatro y haciéndose vida, acto. Si queremos teatro, la representación debe ser, en lo esencial, repetible, Si no es así, no hacemos teatro". ". . . la notación ya es texto literario".

La tesis de Urrutia nos parece acertada, ya que da cuenta de la dificultad acrecentada en las representaciones campesinas de nuestro

interés, las que se dan cada año, con diversos actores y situaciones sociales diferentes.

Esto nos lleva a plantear un problema metodológico respecto a la apreciación del fenómeno y su estudio para el conocimiento.

7. A más del argumento, que sería su columna vertebral temática, existen otros elementos: utilería, trajes, personajes, música, máscara, etc., que los hemos llamado permanentes, en tanto tienen una existencia autónoma; pero que llegan a constituirse en elementos expresivos dentro de la representación únicamente cuando se produce el fenómeno de la acción dramática. Por lo que, la investigación de estas representaciones tendrían dos etapas: 1) la investigación alrededor de los elementos "permanentes", con los que se conformaría el esqueleto material sobre el que se sustenta la representación; y 2) Una investigación sobre la representación misma: el movimiento, ambiente, gesto, situaciones y acciones interactuantes, etc.

En el cruce de estos dos aspectos podría ordenarse una línea que posibilite su análisis. La lectura óptima y las lecturas menores de que habla Urrutia.

3. CONCEPTO

Partamos del hecho de que el arte popular es un germen y un resultado, a la vez, de otras manifestaciones desarrolladas que tienen partidas de nacimiento propias; por lo tanto, para su estudio se han incluido en él manifestaciones como la artesanía, que no es otra cosa que la forma plástica de ciertos valores culturales de orden social que, por su naturaleza compleja se manifiestan a través de individuos—artistas; es decir, son un producto social, cuya materialización es particular e individual. En resumen, es la manifestación plástica popular la que se constituye en objeto de nuestro análisis, conocimiento e interpretación; sin embargo, no toda la plástica puede considerarse como artesanía y no toda la artesanía es plástica. Aquí cabe si se quiere, una digresión: el hombre siempre fue artesa-

no, un "homo faber". El hombre fue fabricante de instrumentos. Así como se dice muy propiamente que el hombre es producto de la historia, así mismo esa historia que ha producido el hombre no es un concepto vacío, sino pleno de contenido. La historia siempre es concreta, no hay historia en general, siempre hay historia de algo, de algún objeto, de un proceso. La historia es un proceso concreto en el espacio y en el tiempo. Por ello, la historia de la fabricación de instrumentos es concreta, tanto es así que ha producido formas concretas, tales como la forma artesanal y la industrial.

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

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

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

valores culturales de que es portador y transmisor.

Entonces concluimos que el arte popular no es solamente una manifestación material, que se nos ofrece como un conjunto de objetos determinados, y cuyas propiedades, cualidades, y cantidades hemos de conocer, sino que además, el arte popular es también el asiento físico de valores, (quizás podríamos decir de conceptos y categorías, o mejor dicho, de sistemas de conceptos y de categorías en proceso de formación que por otra parte es interminable) que conforman la cultura.

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

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

tencial a proyectarse, o mejor dicho que se proyecta permanentemente.

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

Surge entonces la siguiente interrogante:

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

El proceso artesanal entendido como "Oficio del Hombre" en la Literatura, no es por consiguiente igual al que hemos visto en la plástica, sino, que si bien se cumple, tiene otras características. Entre ellas tenemos: no es hecho por una sola y misma persona, y no se realiza en un solo acto creador, sino en varias etapas. Además anotemos una variación en la concepción de "lo artesanal", aplicado al análisis de la literatura popular: sería realmente un "proceso de producción" de algo no tangible, pero de existencia material, en el que intervienen la materia bruta y la materia prima con existencia independiente del conocimiento del hombre; (posibilidad de expresión), como la materia prima lista para involucrarse en un proceso de naturaleza espontánea y volitiva a la vez: y sistema lingüístico. En cumplimiento de estos tres pasos o instancias, la otra recorre un "proceso artesanal", que finalmente termina en el reconocimiento

general, que la sociedad o parte de ella realiza de la obra, como obra de arte y/o popular.

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

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

De acuerdo a la intensidad con que los distintos componentes estéticos y sus formas de expresión intervienen en el proceso cultural nacen estos "géneros" literarios populares, que tienen notables diferencias con los géneros académicos. Sin embargo, es de anotar que en esta esfera también se cumple un proceso diferenciado, el proceso parcial de generación y forma de la obra, y el proceso totalizador de la obra que la presenta "acabada" y para el conocimiento del sector restante de su esfera de movimiento.

(En este sentido el arte popular se define por su carácter social y por su contenido y forma, y no como se ha pretendido por uno de estos aspectos formales solamente).

Como hemos venido exponiendo, el arte popular sería el resultado de un proceso artesanal "sui generis", particular para cada una de las manifestaciones estéticas del pueblo. Estas manifestaciones tienen un remoto ori-

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

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

De acuerdo a sus propios condicionantes históricos, socio-económicos, geográficos, etnográficos, cada cultura ha alcanzado diferentes niveles en el conocimiento musical; índices de estas diferenciaciones encontramos en el desarrollo del repertorio organológico, en las características y riqueza del patrimonio melódico, y en la funcionalidad y vinculación de la música con el entorno social.

1. **Augusto Boal. Teatro del Oprimido y otras Poéticas Políticas.**
2. **Guarnan Poma de Avala. (Cronistas de Indias).**
3. **Carvalho Neto. Estudios de folklore**
4. **Biblioteca Ecuatoriana Mínima
Cronistas Coloniales (II parte).- Pedro Cien de León - p. 66
Editorial J. M. CAJICA J.A.**
5. **Biblioteca Ecuatoriana Mínima
Cronistas Coloniales (I parte).- Pedro Gutiérrez de Santa Clara p.p. 310 • 311 - 312.
Editorial J.M. CAJICA JR. S.A.
PUEBLA - MÉXICO**
6. **José María Vargas. Historia de la Cultura Ecuatoriana.**
7. **Carvalho Neto. Estudios de folklore**
8. **Carvalho Neto. Estudios de folklore**
9. **José María Vargas. Historia de la Cultura Ecuatoriana.**
10. **Gaspar de Vütarroel.**
11. **Berthold Brecht. El Pequeño Organón.**
12. **Augustín Cueva. El proceso de dominación política en el Ecuador.**

HIPÓTESIS DEL PLAN PILOTO PICHINCHA

Se formulan tres hipótesis básicas derivadas del marco teórico referencial. El carácter de éstas ha sido predominante de trabajo. Sin embargo de ello, conservan los requisitos básicos que dan la dirección a las tareas de indagación y que además, como veremos más adelante, sitúan a la investigación como un proceso eminentemente riguroso y científico, dentro de lo que en arte puede revestir un estudio piloto.

La hipótesis trascienden al mundo de los hechos concretos, pero parten de ellos y son decisivas en el Proceso científico. Las "respuestas, tentativas o conjeturas son la punta de lanza de la ciencia, abren nuevos caminos y contribuyen frecuentemente al descubrimiento de nuevas leyes. Existe pues, una relación dialéctica entre la ciencia, como conocimiento comprobado, y las hipótesis como conocimiento a comprobar"(5).

Las hipótesis como conocimientos a comprobarse deben reunir ciertos requisitos. Eli Gortari, enseña que "para formular científicamente una hipótesis es indispensable satisfacer varias condiciones. En primer lugar, la hipótesis tiene que estar apoyada efectivamente en conocimientos comprobados y a la vez, tiene que encontrarse de acuerdo con la concepción científica del universo. En segundo lugar, la hipótesis debe ofrecer una explicación suficiente de los hechos o conclusiones que pretende abarcar. En tercer lugar, la hipótesis tiene que ser la mejor entre todas las explicá-

is) GORTARI, Eli de. LOGICA GENERAL. Ed. Grijalbo S. A. México 1965. p. 31.

ciones que sea posible considerar en el momento de su formulación. En cuarto lugar, la hipótesis debe quedar relacionada con el sistema de conocimientos, correspondiente a los hechos o conclusiones que se encuentren en cuestión. Por último, la hipótesis tiene que conducir racionalmente a la previsión teórica de alguno hechos reales, ya que son justamente esas previsiones las que hacen posible el sometimiento a la prueba del «experimento. . .»

"Las hipótesis científicas constan de una base o cimiento y de cuerpo o superestructura. El cimiento está formado por los conocimientos comprobados en los cuales se apoya la hipótesis , y el cuerpo es la explicación racional que debe ser sometida a prueba del experimento, para ver si verifican o no las conexiones elaboradas en el plano de la posibilidad" (6).

Las hipótesis formuladas por nosotros, nos han permitido acercarnos a las concepciones más aceptables del universo, nos han permitido objetivar el ámbito del arte popular, volviendo claro un conjunto determinado de la producción social en el nivel superestructural y su relación dialéctica con su base; nos están permitiendo conocer y explicar un número muy amplio de manifestaciones estéticas con su objetivo de estudio, determinándolo; nos están señalando la dirección de los trabajos y los medios para su comprobación.

Esta concepción de la hipótesis también es perfectamente distinta de la que tiene cierta corriente sociológica, que ve en la hipótesis, como lo dice el profesor Tecla, una simple relación entre dos o más variables.

Efectivamente, la primera hipótesis planteada en nuestro Proyecto hace relación a la necesidad de cuestionar, aunque sea de manera provisional, los criterios vertidos por estudiosos, que si bien, como hemos dicho, son buenos trabajos bibliográficos y referenciales, no están a la altura de los requerimientos actuales. De ahí la necesidad de repensar el problema del Arte Popular. Este repensamiento tiene su relación con dos factores la valoración y los parámetros de esa valoración.

(6) IBID. p. p. 33 - 34.

La hipótesis, plantea la existencia del Arte Popular como resultado de un proceso, y su posible localización en la realidad social señala los consiguientes lugares y sitios de la investigación. También se menciona la contingencia de que este arte popular se inserta en las clases populares, de ahí su autenticidad y de ahí también los peligros de deformación o mixtificación.

Por último se afirma, en un marco igualmente hipotético científico que los valores estéticos populares se hallan marginados lo cual obedece, claro está, al grado de desarrollo de la sociedad al sistema en que se desenvuelve, y a la situación 'le las clases.

Estas son las hipótesis generales y particulares:

1. Las investigaciones realizadas en el ámbito del Arte Popular en nuestro país y en la subregión andina, no son suficientes para formular una conceptualización adecuada, por cuanto muchos de esos trabajos son realizados con enfoque "desde afuera" y con el criterio del arte culto, lo cual puede distorcionar su objetividad. Esta situación hace necesario repensar los términos conceptuales con una base actual y derivada del conocimiento científico de esa realidad.
2. Siendo el Arte Popular una manifestación colectiva, y tradicional del pueblo, que se realiza a través de la plástica, literatura, música, teatro y danza, su conocimiento directo se puede realizar mediante el estudio de los lugares en que éste se produce, vale decir, talleres sean del campo o de la ciudad; vivienda, vestimentas, ornamentación, alimentación costumbres sociales y culturales, creencias mitico-religiosas, y otras.
3. Los artesanos en general, y los artistas populares en particular, por su pertenencia a estratos inferiores de la sociedad mantienen y sustentan valores estéticos de mayor autenticidad, gracias a su cohesión ideológica; pero al mismo, pueden deformarlos, por efectos de una presión de los estratos de clase, que mediante factores educacionales y económicos imponen su ideología, ante tal fenómeno histórico-social, los valores estéticos populares, se hallan, proclives a un desencadenamiento

progresivo, si se adecúan políticas que así lo permitan.

DISEÑO DE LA PRUEBA DE LA HIPÓTESIS 1

- 1er. Paso.— Registro de las publicaciones que sobre Arte Popular se hayan publicado en la Sub—región.
- 2do. Paso.—Determinación del enfoque de esos estudios y sus normas valorativas del Arte Popular.
- 3er. Paso.—Determinar su objetividad, mediante el análisis de sus criterios y fuentes de consulta, teóricas y empíricas.
- 4to. Paso.—Evaluación del manejo o empleo de categorías que utilizan en su discurso teórico; formulación del método, si lo hay, utilizado en esos estudios.
- 5to. Paso.—Repensamiento de los términos conceptuales, mediante un análisis de la situación actual.

DISEÑO DE LA PRUEBA DE LA HIPÓTESIS 2

- Primer Paso.— Establecer el carácter colectivo del fenómeno.
- Segundo Paso.— Establecer el carácter tradicional.
- Tercer Paso.— Establecer sus lugares de producción desde los sobresalientes hasta los minúsculos.
- Cuarto Paso.— Determinación de los hechos a través de los cuales se manifiestan (universo).

DISEÑO DE LA PRUEBA DE LA HIPÓTESIS 3

- Primer Paso.— Determinar los indicadores que ubican a los artesanos en los estratos o capas sociales de ingresos bajos, condiciones

de vida determinadas, etc.

Segundo Paso.- Establecer indicadores que denoten autenticidad o pureza de valores estéticos en función de la ideología.

Tercer Paso.- Establecer indicadores acerca de la deformación o mixtificación de los valores y elementos estéticos, a través de la interacción educativa, o del sistema económico (contratación — modalidad).

Cuarto Paso.— Establecer los contornos de la superposición cultural que colocó a los valores culturales y elementos estéticos en "estado latente", y a sus posibilidades de desencadenamiento.

HIPÓTESIS DE LA LITERATURA POPULAR

Para la primera fase

Las hipótesis son de dos tipos diferentes. Las primeras tienen menos que ver con el objeto propio de la investigación que con los métodos hasta ahora empleados en los estudios del Folklore y en especial con aquellos desarrollados a partir de las investigaciones de V. Propp.

Se trata entonces de una sub—fase investigativa cuyo objeto es formalizar, hasta donde sea posible, los métodos que se han empleado para el análisis de la literatura popular. Si bien se trata con mayor detalle lo concerniente a dichos métodos en la sección pertinente cabe plantear aquí las hipótesis que están en la base de tal objetivo.

1.1. Cada una de las "funciones" de Propp es susceptible de un análisis formal más riguroso. Dicho análisis permitiría una reclasificación de las funciones de acuerdo al tipo de acciones ejecutadas, por una parte, y por otra revelaría tanto la estructura como las transformaciones estructurales inherentes a cada "función" si se lograra unificar el análisis en términos de "sujeto de la acción", "objeto directo o indirecto de la acción" etc., es decir en términos de categorías lingüísti-

cas.

- 1.2. Se llegaría así a un núcleo de "secuencias narrativas formales" y relaciones de transformación entre secuencias, más general y por ende más significativa.

Las hipótesis que tienen que ver con el objeto propio de la investigación en su primera fase son:

- 2.1 La multiplicidad de las manifestaciones de la literatura popular ecuatoriana puede ser reducida a un pequeño número de categorías de narración de acuerdo a determinadas propiedades estructurales.
- 2.2. Cada una de las categorías posee una organización constante.
- 2.3. Dicha organización no es explícita en el sentido de que no se revela en la superficie de la narración sino en un nivel subyacente.
- 2.4. Esta organización es universal en la medida en que obedece a principios universales.
- 2.5. Son estos principios universales los que están en la base de la producción popular y los que permiten el constante re—arreglo de núcleos o secuencias narrativas mínimas.
- 2.6. Estos núcleos son tanto de contenido como de forma y guardan reciprocidad entre sí.
- 2.7. Existen fuertes restricciones tanto formales como de contenido que operan en el interior de la narración y regulan la extensión de ésta.

Para la segunda fase:

Las hipótesis son:

- 3.1. La literatura popular ecuatoriana, si bien está organizada según principios universales, revela modalidades propias que reflejan caracte-

rísticas del medio social y cultural.

- 3.2. Existen lugares privilegiados tanto en la forma como en el contenido, dentro de las secuencias narrativas, que permiten la expansión (o inclusión) de temas o motivos nacionales.
- 3.3. La dependencia cultural, la transferencia de ideas y criterios ajenos a las culturas aborígenes, incide en el contenido y forma de la literatura popular ecuatoriana.
- 3.4. Ciertas manifestaciones populares de las culturas aborígenes presentan, pese a la opresión de la cultura dominante, expresiones originales, vale decir no enajenadas.

HIPÓTESIS DE MÚSICA

El pueblo elabora e interpreta su música de manera permanente, introduciendo contenidos nuevos de acuerdo a la realidad mediata e inmediata, los elementos formales a través de los que expresa esos contenidos generalmente son distintos de aquellos que identifican sus raíces, fenómenos que se produce en relación con las características económico—sociales del país, entonces, las manifestaciones musicales aparecen disminuidas en su autenticidad, desfasadas de sus raíces, y disminuidas en su valor cultural y en la función social que tienen que cumplir.

Diseño de la Prueba:

- a. Estudio del contexto en que se produce la música popular y de la situación concreta de los artistas mediante instrumentos especializados.
 - b. Recopilación de muestras musicales de tiempos antiguos (tradicionales) y de tiempos modernos tanto en el sector urbano como rural.
 - c. Análisis comparativo de las muestras tanto de su expresión formal como de su significación.
2. Las manifestaciones musicales populares que se generan en las ciudades experimentan una cierta influencia de la música académica, su temática está vinculada a los hechos cotidianos que se derivan de la si-

tuación social en que estos viven; su importancia se encuentra principalmente en los "contextos de ejecución" y en las posibilidades que esas características anotadas ofrecen para su desarrollo ulterior. De igual modo, en las manifestaciones musicales populares del sector rural su valor e importancia se encuentran fundamentalmente en sus contenidos, en su significado histórico y en la presencia viva de sus raíces, lo cual es factor determinante para establecer las pautas para una análisis fidedigno y el desarrollo de la composición musical.

Diseño de la Prueba:

1. Recopilación de muestras de música popular urbana y rural, cuya temática refleje la vida social del pueblo.
 2. Análisis formal de las muestras recogidas.
 3. Análisis de los contenidos musicales para establecer su naturales.
 4. Análisis de su evolución temporal.
 5. Formulación de guías para la composición musical.
3. En los sectores urbanos los artesanos especialmente, zapateros, carpinteros, peluqueros, sastres, etc. son los portadores de las manifestaciones musicales populares por disponer de condiciones favorables a los medios de comunicación directa con la comunidad y sus miembros, tales como su oficio, su taller, y su estratificación social accesible al resto de la población, en consecuencia, a su oficio artesanal se suma su condición de artista—músico. En la actualidad esas condiciones sociales, vale decir el taller artesanal va desapareciendo y con ello dificultando el desarrollo, conservación de las manifestaciones musicales tradicionales.

Diseño de la Prueba:

- a. Análisis de su producción musical
- b. Estudio de las condiciones en que la música popular se difunde.
- c. Estudio de sus condiciones materiales de existencia.

HIPÓTESIS DE LA PLÁSTICA

La mayor parte de la población nacional ha vivido secularmente en el campo, pero en la actualidad por efecto de los procesos migratorios grandes grupos humanos se han trasladado del campo a la ciudad, entre esos migrantes han llegado los artistas populares, los mismos que, al instalar su taller en la ciudad conservan en sus obras parte de su concepción estética rural, pero además incorporan a éstos nuevos valores, contenidos y formas que difieren de los de su vivencias anteriores lo que hace que la nueva producción experimente cambios significativos.

Diseño de la Prueba:

1. Estudio sobre el movimiento migratorio de los últimos tiempos
2. Registro de la procedencia de los artistas populares residentes actualmente en las ciudades.
3. Estudio de las formas estéticas tradicionales existentes en los lugares de origen de los artistas localizados, destacando las que se conservan y señalando las nuevas formas incorporadas.
4. El mercado de consumo del arte popular ejerce una gran influencia en el diseño de los objetos que el artista popular elabora, obligándolo a producir obras que tiene mayor demanda; tal proceso trastoca la relación entre la necesidad y autenticidad del artista y su producción y los requerimientos del mercado de ésta.

Diseño de la Prueba:

1. Registro de las obras de arte popular producidas en función de la demanda del mercado para establecer su primacía sobre aquellas que obedecen a cultura únicamente.
2. Análisis de las características del mercado de consumo del arte popular, para establecer una política de preservación y desarrollo correcto de los valores estéticos contenidos en los objetos de arte popular.
3. Estudio de la situación socioeconómica de los artistas populares.
4. Existe una gran variedad de especialidades de objetos de arte plástico popular, que se manifiesta a través de su técnica, de producción, de su forma y de sus significaciones, sin embargo, de esa variedad de formas del universo del arte plástico se supone la existencia de una unidad cultural subyacente.

Diseño de la Prueba:

1. Registro y estudio de las diversas especializaciones y tipos de arte plástico popular.
2. Registro y estudio de las técnicas, materiales, herramientas y procesos de elaboración empleados en su producción.
3. Análisis comparativo de las diferentes piezas muestrales recogidas a lo largo del proceso de investigación, de manera especial considerando sus antecedentes, descripción, tipo y significación en las relaciones de estructura forma y función.

HIPÓTESIS DE TEATRO Y DANZA

1. La población aborígen de las zonas rurales se caracteriza por ser la portadora de gran riqueza de elementos dramáticos que se manifiestan a través de las festividades en las que se realizan representaciones tradicionales y colectivas que obedecen a directrices basadas en las formas y relaciones sociales de producción a lo largo del proceso histórico; por otro lado estas representaciones reflejan las necesidades y posibilidades de expresión de los valores tradicionales en las comunidades rurales contemporáneas, en estas manifestaciones se encuentran variaciones e incidencias causadas por el desarrollo capitalista de la sociedad en su conjunto que indican cierta desintegración y destrucción de los valores culturales tradicionales de nuestra sociedad. Asimismo en esas variaciones que son aparentemente sólo de forma, se va modificando el contenido, lo cual implicaría su paulatina transformación y en este caso, su desnaturalización y reemplazo con otros valores culturales extraños.

Diseño de la Prueba:

- 1.1. Registro bibliográfico de los trabajos realizados tanto en nuestro país, como en la subregión, sobre:
 - Fiestas, danzas y representaciones a nivel prehistórico e histórico
 - Prehistoria, historia, mitologías, ritos y simbologías de la cultura andina.
- 1.2. Establecimiento de los símbolos centrales de estas manifestaciones

- 1.3. Estudio de la historia del campesinado y comunidades: su desarrollo
Características fundamentales contemporáneas Ej.: estructura del poder de la comunidad, significado del prioste, alcalde, gobernador, etc.
 - 1.4. Estructura social de las representaciones, fiestas y danzas.
 - 1.5. Comparación de los elementos tradicionales, vernáculos, que definen la cultura de las comunidades campesinas; y las variaciones presentes con clara incidencia de la cultura indiana.
 - 1.6. Especificación de las incidencias: registradas: Determinación de factores, posibilidades, necesidades, etc.
2. Partiendo de que la línea argumental o temática de las representaciones es la que definiría el que ésta pueda o no considerársela como teatral,
- a) Existirían Representaciones Teatrales si tienen argumentos socialmente establecidos (oral o escrito) o reconstituibles;
 - b) Existirían Representaciones dramáticas en extinción si su argumento es incoherente;
 - c) Existirían representaciones extinguidas si sus elementos no guardan relación entre sí, con su argumento ni con sus personajes.

Diseño de la prueba

1. Establecimiento de los elementos argumentales de la representaciones
2. Comparación de los elementos registrados en las comunidades, sobre dichas representaciones, a nivel de tradiciones, anécdotas, leyendas, etc.; y la representación misma.
3. Establecimiento de parámetros de análisis de estas representaciones
4. Establecimiento de la estructura argumental y análisis de ésta.

Etapa de la prueba:

1. Etapa: Antes de la representación; tiene como objetivo la investigación de la representación o danza; habría que considerar:
 - 1.1. Elementos culturales, raíces, orígenes, emotivos, místicos, simbólicos, etc.
 - 1.2. Preparación física y síquica: acciones

- 1.3. Preparación de trajes, máscaras, tratamiento plástico, social, teatral, dancístico y técnico.
- 1.4. Preparación de los personajes: loas, parlamentos, movimientos, acciones y movimientos coreográficos.
- 1.5. Preparación de la utilería, volatería, música, etc.
- 1.6. Preparación del ambiente de la Representación (espacio: escenografía).
- 1.7. Ubicación de las acciones generales.
- 1.8. Preparación de los personales o actores:
 trajes, utilería, máscaras
 significado
 función
 preparación de los mismos
 acciones físicas y síquicas
 diálogos, parlamentos, loas
 movimiento: gesto teatral y rítmico dancístico—coreográfico
 relación entre los personajes.

Esta primera etapa sería encauzada en relación a elementos permanentes.

2. Etapa: El día mismo de la representación.

Consistiría en la recopilación de elementos en el día mismo de la fiesta, tanto de los elementos teatrales y dancísticos ya indicados, como de la interrelación público—actores. La guía de aspectos que debería tomarse en cuenta es similar a la de la primera etapa, pero encauzada al momento mismo de la representación.

En esta etapa cobrará importancia la función, significado y movimientos en la relación existente entre los elementos dramáticos: actores, utilería, espacio, trajes, máscaras,, música, diálogos, ambiente general de la representación; y la línea organizadora de las acciones: el argumento o tema que tratan.

En esta etapa como en la anterior, se utilizará como recursos: diario de campo, entrevistas, fotografías, filmaciones, etc. Este momento está

relacionado con los elementos variables en cuanto su existencia "en acto" dentro de la representación.

3. Etapa: Que la hemos llamado recesiva, en tanto los elementos que investigaríamos se encuentran en receso, o sea inactivos. Tienen una existencia social, empírica y material, pero pueden ser considerados en sí, sin que medie la importancia de la representación en la que se da la interrelación de funciones y significados de los elementos.

Esta etapa está relacionada con los elementos "permanentes" de la representación.

DEFINICIÓN DE CATEGORÍAS Y CONCEPTOS

LITERATURA POPULAR

PUEBLO:

Comunidad humana que comprende las diferentes clases y grupos sociales de una nación y que constituye la base de la sociedad.

NACIÓN:

Comunidad histórica cuyos elementos constitutivos son la unidad de territorio, de lengua, de cultura y de economía.

CULTURA:

Conjunto de información no hereditaria acumulada, conservada y transmitida por las diversas colectividades de la sociedad humana.

CULTURA POPULAR:

Cultura producida, difundida y consumida por la clase trabajadora, del campo y la ciudad.

ARTE POPULAR:

Campo de la cultura popular en el que la connotación estética se manifiesta.

ARTE POPULAR APLICADO:

Campo del arte popular donde lo material se expresa de manera conti-

nua.

Definición de Categorías de la Literatura oral

Una vez dadas las definiciones generales sobre algunos de los conceptos, se establecen las definiciones breves de la terminología literaria, con el objeto de establecer un punto de partida a la clasificación posterior.

PROVERBIO:

Fórmula sentenciosa del género épico que tipifica un fenómeno de la realidad objetiva.

REFRÁN:

Dicho agudo e ingenioso que encierra una dilucidación.

ADIVINANZA:

Fórmula ingeniosa que desafía a un acertijo.

MITO:

Forma específica del pensamiento del hombre, que refleja la cosmovisión de una comunidad y las relaciones de ésta con la naturaleza y la sociedad, por medio de imágenes artísticas.

TRADICIÓN:

Relatos sobre hechos pasados de la vida de un personaje o un pueblo que se tratan como verídico aunque sean productos de la fantasía popular.

LEYENDA:

Relato sobre hechos fantásticos de héroes imaginarios o históricos que en la conciencia popular juegan un papel de reivindicación.

ANÉCDOTA:

Forma narrativa que refleja fenómenos de la vida cotidiana y que responde a una estructura específica; está constituida en un sólo episodio y su culminación es brusca.

HIMNO:

Forma lírica cuyo objetivo es exteriorizar y enaltecer sentimientos como la alegría, el entusiasmo, el agradecimiento, la admiración y la adoración.

CUENTO:

Categoría de la literatura popular que responde a principios determinados de composición estructural y cuyo contenido aparentemente resuelve conflictos de imposible solución.

FÁBULA:

Relato protagonizado por seres no humanos que encierra enseñanzas morales.

CANCIONES MÍTICAS:

Forma lírica equivalente al relato mítico, pero con un grado más alto de sublimación que se evidencia por medio del ritmo.

MÚSICA:

Música popular tradicional.

Identificamos como música popular tradicional a las formas artísticas musicales y propias del pueblo, que se han consolidado desde las raíces mismas de la historia hasta adquirir el carácter de patrimoniales en la actualidad; que están vinculadas a la tradición; que son nativas del lugar geográfico; creadas y/o recreadas colectivamente; sometidas a un constante proceso de decantación; y, que el público se identifica con ella y permanece en su conciencia.

Música tradicional oral.

Son aquellas manifestaciones musicales patrimonio principalmente de los grupos culturales ágrafos originarios de nuestra región geográfica o que se asentaron posteriormente con similares características como es el caso de los grupos afro, (instalados en América como esclavos, año 1600), que

mantuvieron sus formas culturales durante el proceso de transculturación; que se encuentran latentes en la conciencia de estos grupos culturales y se transmiten oralmente.

Música mestiza.

Son aquellas manifestaciones de la música popular tradicional que revisitan características formales adoptadas de la música hispana, aborígen y, generalmente son de producción del sector mestizo y criollo. También se entiende como música mestiza aquella que es el resultado del interrelacionamiento cultural de dos grupos étnicos diferentes como lo es la música afro-aborígen.

Clasificación de instrumentos musicales. (1)

2. Idiófonos.— Instrumentos de percusión que permiten la vibración de su propia materia.
3. Membranófonos.— Instrumentos de percusión contruidos con piel animal o vegetal extendidas y templadas para producir sonidos mediante su vibración provocada por golpe.
4. Aerófonos.— Instrumentos de ejecución oral directa o indirecta, producen sonidos mediante la vibración del aire dentro de su cuerpo.
5. Cordófonos.— Instrumentos caracterizados por poseer cuerdas tensadas sobre una caja de resonancia, y se ejecutan por pulsación digital en la mayoría de casos.

Terminología musical

1. Formas Rítmicas

Llamaremos género rítmico a la agrupación de elementos rítmicos que se relacionan entre sí, y forman una característica específica de un conjunto de melodías. Los principales elementos rítmicos con que se establecerá esta característica son:

- El compás
- La fórmula rítmica predominante

— La combinación de acompañamiento

Principales formas rítmicas del Ecuador.

Una primera clasificación que se debe hacer en las formas rítmicas es la relación con su origen etnográfico; en tal sentido debemos diferenciar las formas rítmicas: aborigen, negro y mestizo. Obviamente, estas formas rítmicas, en muchos casos, se encuentran influenciadas entre sí.

Formas rítmicas aborígenes.

1. Yaraví

De origen incaico, de movimiento lento, generalmente se escribe en compás de 6/8, utiliza escalas pentafónicas.

2. Sanjuanito.

Danza aborigen de movimiento allegro moderato, se escribe en compás 2/4, utiliza escalas pentafónicas menores y heptafónicas melódicas menores.

3. Yumbo

Danza aborigen de movimiento vivo, alegre, se escribe en compás de 6/8; utiliza escalas pentafónicas y tiene carácter ritual.

4. Danzante

Danza ritual con similares características a las del yumbo, pero su movimiento es más pausado se escribe en 6/8 y su fórmula rítmica es invertida a la del yumbo.

5. Marchas

Si bien esta denominación responde al repertorio europeo, en el Ecuador se dan variadas manifestaciones musicales breves que se escriben en compás de 2/4 y de movimiento vivo y marcial. En las festividades de San Juan (Prov. Imbabura) las rondas de bailarines que marchan y danzan se acompañan de melodías cortas interpretadas a dúos de flautas, que se repiten indefinidamente al ritmo del trote de los bailarines.

Formas rítmicas negras.

1. Caderona

Uno de los más representativos, es un ritmo binario compuesto y se escribe en compás de 6/8 utiliza la escala heptafónica melódica menor, el ritmo es la cualidad relevante el cual se lo marca haciendo uso de variadísimas fórmulas rítmicas dentro del mismo compás. Anotamos que es uno de los más representativos pues consideramos que existen muchos otras formas "afro" como el andarele, que conforme se amplíe el universo de investigación se los irá identificando.

2. Bomba

Danza de carácter afro—aborigen que se puede escribir en compás de 3/4, utiliza generalmente escalas heptafónicas menores, el movimiento es vivo y alegre. De igual manera, como anotamos en la forma anterior consideramos que existen otras formas afro—aborígenes que todavía no han sido posible documentarlos.

Formas rítmicas Mestizos

1. Albazo

Es una forma rítmica producto del mestizaje aborigen—hispano. La denominación albazo proviene de la circunstancia que esta forma se la interpreta exclusivamente a la alborada del día, en serenatas románticas de la ciudad y el campo.

El movimiento es vivaz, picaro, alegre, se lo puede escribir en compás de 3/4, utiliza escalas heptafónicas en su mayoría menores, casi siempre acompañadas de texto literario.

2. Tonada

Ritmo ternario con fórmulas rítmicas vivaces, se puede escribir en compás de 3/4, utiliza escalas pentafónicas indistintamente. Es una de las formas rítmicas preferidas por las bandas de músicos populares de la zona central y austral del país.

3. Saltashpa

Ternario de fórmula rítmica muy particular, vivas alegre de movimiento rápido se puede escribir en 3/4. En ciertas zonas del país se lo llama

también Capishca, e incluso el Aire típico parece ser una variación cercana del saltashpa. Utiliza la pentafonía y heptafonía menores.

4. Alza

Forma rítmica con mucha influencia hispana, cuya fórmula rítmica es muy parecida a la del saltashpa, se puede escribir en compás de 3/4, pero su tonalidad en mayor, y sus textos literarios son complejos, se utiliza para bailar.

5. Pasacalle

Es el equivalente al pasodoble español; ritmo binario muy marcado de fórmula rítmica simple, se lo escribe en compás de 2/4, de escalas siempre heptafónicas de modalidad mayor. Esta forma es el continente de las canciones cívico patrióticas de las ciudades serranas de fundación española.

6. Pasillo

Forma criolla de gran repertorio; se han compuesto innumerables pasillos, de variadas formas, en todas las tonalidades, con muchos recursos musicales. El denominador común es el texto sentimental romántico. Algunos autores señalan su aparición en el tiempo de la naciente república como fruto de la comunicación internacional con países vecinos. Concretamente Luis H. Salgado afirma que el pasillo es originario de Colombia. Sin embargo podemos considerarlo, dada sus características, como una forma propia del Ecuador. El pasillo es de ritmo ternario, se escribe en compás 3/4, con variaciones en el movimiento, según crea el compositor.

NOTAS:

Nota 1.

Sobre el vals podemos decir que se han compuesto algunos vales ecuatorianos con características criollas, pero el vals es común a otros países.

Nota 2

La forma de Chilena, según versión de un informante tiene su origen

en el popular barrio quiteño "La Chilena", pero analizando varias muestras ésta forma coincide, aunque con ligeras diferencias, con la tonada.

PLÁSTICA POPULAR

1. IMAGEN: Es la característica integral y acabada de un fenómeno vital relacionada con la idea artística de la obra y presentada en una forma sensorial completa.
2. LO INDIVIDUAL: Es un modo de captación estética que caracteriza al autor de la obra artística que le permite estudiar el mundo en sus facetas más diversas y en su relación con el hombre.
3. LO TÍPICO: Constituye la unidad de la generalización de la individualización.
4. LO OBJETIVO Y LO SUBJETIVO: La imagen artística contiene lo objetivo y lo subjetivo en unidad orgánica, se entiende por objetivo, todo y cuanto va a la imagen directamente de la realidad y por subjetivo lo que le aporta el pensamiento creador del artista.
5. LO EMOCIONAL Y LO RACIONAL: En la producción de imágenes dentro del arte juega un papel importante la actitud racional del artista y su capacidad emotiva que se expresa en forma artística.
6. ARTESANÍA: Actividad económica de un sector social caracterizado por ser un proceso manual cuyo resultado es la obra de arte popular.
7. DIBUJO: Representación gráfica de imágenes.
8. ESCULTURA: Elaboración estética en volumen utilizando distintos materiales tales como: madera, hierro, mármol, yeso, hueso, utilizando instrumentos de cortado, fundición y modelado.
9. GRABADO: Representación gráfica trabajada sobre lámina de metal,

como el cobre, zinc; maderas como: roble, platuquero, nogal, naranjillo, así como también limnoleum, los cuales son los que sirven de matrices para el tiraje de un determinado número de copias.

10. PINTURA: Representación gráfica utilizando pigmentos, aglutinantes con diferentes materiales.
11. CERÁMICA: Elaboración de objetos ornamentales y/o utilitarios que se elaboran en barro y arcilla por distintos procedimientos: vaciado, torneado, modelado, etc. Los mismos que son cocidos a altas temperaturas en hornos especiales.
12. CERERÍA: Elaboración artística de objetos para diferentes usos realizados en cera, utilizando moldes de madera, tol o simplemente las manos.
13. CORIACERIA: Elaboración de objetos para distintos usos, utilizando como materia prima el cuero, se ha considerado:
 - 13.1. *Cafetería*.— Máscaras de cuero que generalmente representan rostros humanos, cabezas de animales y también incluye expresiones de tipo ficticio y legendario. Se elaboran con la utilización de distintos moldes hechos en madera, yeso, metal, barro, etc.
 - 13.2. *Talabartería*.— Elaboración de objetos utilitarios o decorativos en cuero, tales como monturas, tarabas, alforjas, etc.
 - 13.3. *Zapatería*.— Elaboración de todo tipo de calzado artístico.
 - 13.4. *Vestidos*.— Indumentaria popular de origen autóctono realizada en cuero.
14. EBANISTERÍA: Antiguamente la ebanistería comprendió todos los trabajos hechos en madera muy fina; por ser el ébano una madera de las más finas, de allí su nombre. Hoy en día en nuestro medio la ebanistería comprende, la elaboración de instrumentos musicales de cuerda específicamente, en madera fina.
15. IMAGINERÍA: En esta especialidad se registran un sinnúmero de piezas trabajadas con distintos materiales y diversas pastas; se destacan

los retablos, cruces, imágenes religiosas, muñecas, etc.; piezas éstas de diferente uso y función, por ello hemos considerado piezas hechas en madera, hueso, yeso, y otros.

16. **MATERIA:** La materia es el arte del mate burilado, cultivado desde la época precolombina y es una de las más auténticas expresiones del arte popular.
17. **METALURGIA:** En esta especialidad se elaboran objetos suntuarios como utilitarios en distintos tipos de metales, hojalatas, por ello se ha considerado:
- 17.1 *Forja.*— Transformación artística de un metal como el hierro, bronce mediante el sometimiento al calor y modelado con martillos.
- 17.2 *Hojalatería.*— Trabajo realizado en latón, zinc, hojalata, tol, utilizando martillo, punzones, moldes, suelda.
- 17.3. *Orfebrería.*— Elaboración de objetos suntuarios y/o utilitarios mediante la utilización de metales tales como el oro, plata, cobre, bronce, con utilización de procesos varios.
- 17.4 *Platería.*— Elaboración de objetos ornamentales, suntuarios generalmente en bronce, con la utilización de la técnica del vaciado.
18. **PIROTECNIA:** Objetos artísticos que se realiza con detonantes, explosivos, papeles, dibujos, carrizos, los mismos que ya realizados tienen formas muy variadas y movimiento.
19. **PLUMARIA:** Es un arte cultivado por las tribus selváticas con las que confeccionan atuendos de vestimenta, como pecheras, cinturones, coronas ceremoniales.
En la Sierra el uso de la plumería es festivo.
20. **SITOPLASTICÁ:** Manifestación artística de objetos alimenticios con formas diversas, que sirven para el consumo en ocasiones determinadas.
21. **SOMBRETERERÍA:** Que se ha generalizado tanto en nuestra America,

que se la usa mucho variando el material de acuerdo al medio donde se lo produzca, pudiendo ser de paño o fieltro, paja, etc.

El sombrero jno sólo, es de uso cotidiano, también lo es festivo, sunuario, etc.

22. **TALLA:** Transformación artística que sufre la madera, el mármol, la piedra, el hueso, cuando es aplicado un diseño determinado utilizando herramientas varias.

Dentro de la talla se considera:

22.1 *Careterta.*— Máscaras hechas en diferentes materiales representando situaciones, personajes, animales.

22.2. *Escultura.*— Elaboración estética en volumen.

22.3. *Huesería.*— Elaboración estética en volumen utilizando hueso.

23. **TEJEDURÍA:** En esta especialidad se analizan un sinnúmero de objetos de toda índole y realizados en distintos tipos de materiales. Por ello se ha considerado:

23.1. *Bordados.*— Son todos los trabajos de alto relieve que se realizan con hilos, lana, fibras tanto vegetales como sintéticas, utilizando como instrumentos las agujas y sobre un objeto plano determinado, como tela, costal, etc. siendo de uso decorativo o para vestuario.

Existen también los bordados que se realizan en máquina.

23.2. *Vestidos.*— Indumentarias populares que sonde origen autóctono que se acostumbra usar tanto cotidianamente como para ocasiones especiales, festivas, realizandas en diferente material.

23.3. *Tejidos.*— Objetos hechos con telares, agujetas u otros recursos o simplemente estre cruzando a mano fibras suaves, duras, así como también fibras animales.

CATEGORÍAS ESTÉTICAS DE LA FORMA PLÁSTICA

1. **TEXTURA:** Es la manera en que las distintas superficies reflejan la luz, dando sensaciones de áspero, liso, suave, duro, frío, caliente, pastoso, viscoso, etc. El tipo de superficies que se pueden encontrar dependen de su **organización molecular**.

2. **PROPORCIÓN:** Es la relación de tamaño entre las partes de un todo y de este todo con respecto a otras totalidades. Estas relaciones de tamaño se agrupan en distintos tipos de series, ya sean aritméticas o geométricas.

De acuerdo a las series utilizadas se clasifican en distintos tipos de proporciones.

Existen también las llamadas proporciones pregnantas, que resultan del criterio mayoritario de un grupo de gentes.

3. **RITMO:** Es el orden acompasado de formas, colores, que van marcando una secuencia ordenada, esta categoría está en íntima relación con el movimiento ya que constantemente está marcando una pulsación y una variación de dirección.

Existen distintos tipos de ritmo: simple, alterno, creciente, decreciente. Estos tipos de ritmo se pueden combinar de distintas maneras.

4. **EQUILIBRIO:** Es la sensación de estabilidad que parece tener la composición con respecto a los ejes vertical y horizontal de la misma.

Existen dos tipos de equilibrio: estable e inestable.

El equilibrio inestable es el que se consigue por composición dinámica de pesos plásticos.

5. **SIMETRÍA:** Es la manera de conseguir formas complejas a base de formas simples, siempre y cuando estas partes simples guarden una relación estructural con respecto al todo.

Los distintos tipos de organización de formas simples para conseguir formas complejas son las siguientes:

5.1. *DESDOBLAMIENTO O REFLEXIÓN ESPECULADA:* Consecución de una forma compleja de formas simples de tal manera que colocadas a los dos lados de un eje se tenga la impresión de que se reflejan en un espejo.

5.2. *GIRO O RADIALIDAD:* Forma compleja concebida por giro de una forma simple alrededor de un centro que puede estar dentro o fuera de esa forma.

5.3. *DESPLAZAMIENTO O TRASLACIÓN:* Ordenamiento de una forma simple a lo largo de una línea, la misma que puede ser de

cualquier tipo o forma.

5.4. CRECIMIENTO DE UNA FORMA SIMPLE SIN QUE ESTA
PIERDA SUS CARACTERISTICAS.

5.5. *IDENTIDAD:* Giro de una forma simple en 360° o superposición de esa forma sobre sí mismo.

En toda forma existente se dan estos tipos de simetría ya sea aislados o combinados entre sí.

6. UNIDAD: Coherencia total de la composición, lograda por la relación existente entre sus partes, de tal manera que la composición pierde valor en el momento en que una de ellas falta.

REPRESENTACIÓN Y DANZAS POPULARES

PUEBLO - POPULAR - ARTE.

La palabra "pueblo" ha sido utilizado a través de la historia dentro de diferentes acepciones, desde la que reconoce como tal a todos los habitantes de un país o nación, hasta la que identifica con este concepto a las mayorías pobres.

Boal hace una diferencia entre "población y pueblo". Población llama a todos los habitantes, indiferenciadamente, de un país. Pueblo a aquellos carentes de medios de producción capitalista.

Breckt nos dice al respecto; . . . "es sabido que también el sustantivo "pueblo" tiene un acento muy particular, acento religioso, solemne y sospechoso que no debemos ignorar de ninguna manera. No debemos ignorar ese sospechoso acento porque necesitamos de todas maneras utilizar el concepto de lo *popular*" ". . . queremos que no se pierda de vista esta falsificación cuando hablamos de la necesidad de un arte popular. Un arte para las amplias masas populares, para la mayoría oprimida por la minoría, "para los pueblos mismos", para la masa de los productores. Un arte para quienes han sido por años y años objeto de la política y que por fin deben convertirse en sujetos. No debemos olvidar que poderosas instituciones han impedido por mucho tiempo que ese pueblo alcance su pleno desarrollo, que mediante él engaño o la violencia

se lo ha mantenido atado a convenciones y que el concepto "popular" se ha convertido en ahistórico, estático, y fijo. Con esa versión del concepto no tenemos absolutamente nada que ver, o mejor dicho, tenemos que combatirla.— Nuestro concepto del carácter popular del arte se refiere al pueblo que no sólo toma plena participación en el desarrollo histórico sino que se apodera de él, lo acelera, lo determina. Tenemos en miras a un pueblo que hace la historia, que se transforma a sí mismo y transforma con él al mundo. Un pueblo combativo y por consiguiente un concepto combatiente de lo popular.

"Ser Popular significa:

- ser comprensible para las amplias masas, tomar y enriquecer sus formas de expresión;
- adoptar y consolidar su punto de vista
- representar la parte más progresista del pueblo de manera que ésta pueda tomar la dirección de la sociedad y por consiguiente, ser comprensible también para la otra parte del pueblo.
- entroncarse con las tradiciones y desarrollarlas
- transmitir a la parte del pueblo que aspira a tomar el papel dirigente las conquistas positivas de quienes hoy detentan el poder.

Intentemos dar una definición, que recoge algunas opiniones que consideramos de base, que debería guiar nuestra acción.

Son las grandes mayorías oprimidas dentro de la estructura social de denominación capitalista, por lo cual han podido alcanzar su pleno desarrollo social ni cultural. Sus reivindicaciones e intereses más altos coinciden con los de los trabajadores, como fuerza histórica.

El trabajo por un arte popular, pues, consideramos que es el que tiende hacia la constitución del pueblo como ser sujeto, en tanto hasta ahora ha devenido en objeto. En el campo que nos compete: el cultural, el artístico. El mantenimiento de la expresión del pueblo en forma estática, no es sino el folklorismo que se ha desarrollado dentro de la concepción del mantenimiento de lo existente.

ARTE POPULAR:

Dos acepciones: el que desarrolla el pueblo. Es arte popular en tan-

to es creado por **él**: se atiene a un concepto de composición social de sus ejecutores, y a un reconocimiento de su producto en un momento.

La otra acepción: el arte que toma el punto de vista del pueblo: sus intereses. Es una visión política.

Se ha caracterizado al Arte popular como : tradicional, anónimo, que obedece a intereses colectivos; etc. Estas características corresponden a las particularidades que se reconocen en el arte popular de la primera acepción. La segunda, tiene también sus particularidades: es crítica, histórica, está en continuo movimiento.

Estos dos conceptos de Arte Popular se fundamentan en dos principios diferentes: la una en un reconocimiento del hecho en sí; y la otra en un reconocimiento del hecho en transformación: en movimiento.

AUTO:

Representación teatral breve, en la que por lo general intervienen personajes o alegóricos. Existe desde los momentos más positivos del teatro español. Los autos sacramentales : obra teatral alegórica que nació en la segunda mitad del Corpus Cristi. Los temas eran muy variados, incluso profanos pero generalmente se trataba de alegorías de dogmas y giraban en torno al misterio eucarístico. (Según, la enciclopedia Salvat).

Este concepto acercado a nuestra realidad sería:

Representaciones que "se **refieren- generalmente** a' temas religiosos o históricos, la "loa" es su elemento infaltable. Los "autos" profanos son los que tienen una gran influencia aborigen y su temática, danzas, movimientos, vestuarios, máscaras, nos refieren a su mundo tradicional. La influencia hispana no es la central. Los "Autos Sacramentales": son los que obedecen a temas relacionados con los misterios de la religión cristiana.

REPRESENTACIÓN:

* i

"Acción o efecto de representar.- Representar: Hacer presente una cosa en la imaginación mediante palabras o figuras. Informar, declarar, referir. Manifestar un sentimiento. Sustituir, hacer las veces de otro. Ser

símbolo o imagen de una cosa o imitarla perfectamente".

"Figura, imagen o idea que sustituye la realidad.— En literatura filosofía que habla de "representación mental", aludiendo a un contenido cualquiera que la mente halla u obtiene. En este sentido se suele decir que el término "idea" usado por Locke y la tradición empirista hasta la "ideología" designa cualquier "representación mental".— "Teatro: acto de presentar al público la obra dramática".

Vemos que este término engloba no sólo el campo de todas las artes, sino también el de la ideología y filosofía, tomado en un sentimiento amplio y general.

Para nuestro trabajo, tomamos las acepciones que tienen relación con el Teatro y Danza: *Ser* (el actor o bailarín) símbolo o imagen de una cosa o imitarla perfectamente. Presentar al público la obra dramática. Sustituir, *hacer las veces de otro*.

PRACTICAS SOCIALES

Son las actividades que desarrollan los individuos de una sociedad, dentro de determinado proceso de producción. Estas prácticas pueden Ser: a) económicas, b) jurídico— políticas y c) ideológicas. El arte, estaría ubicado dentro de las prácticas ideológicas.

ALIMENTOS PERMANENTES DE LA REPRESENTACIÓN

Son aquellos que se dan ya en la representación misma. Movimiento, gesto, expresión corporal, etc. Estos elementos son los que dan **vida a** la representación. De acuerdo **a** la utilización y desarrollo de **éstos**, se cambia el significado y los significantes de todo el fenómeno y **de** sus elementos.

ARGUMENTO

Tema de una obra. Resumen del asunto de una obra o de una parte **de ella**. Puede ser oral o escrito. Línea central de la representación, **a través de la** cual se narra algo, o se expresan situaciones, acciones, conflictos, **etc.**

PERSONAJES:

Cada uno de los seres humano, sobrenaturales o simbólicos, ideados por el sujeto creador, que figuran en la acción teatral; objetiva o subjetivamente, o dentro del argumento de la obra.

VESTUARIO:

Ropa y aditamentos con los que se cubren los actores para la representación de personajes.

UTILERÍA:

Elementos adicionales de la acción dramática y que tienen relación con la escenografía, el espacio teatral y el actor, Ej.: una bandera a la que hace flamear un actor.

MASCARAS

Sirven para cubrir la cara del actor. Tiene forma de rostro humano, animal, natural o sobrenatural, en los pueblos primitivos su forma tenía una relación muy cercana a expresiones rituales, religiosas o guerreras, con el fin de revestirse de las virtudes o fuerza de los personajes representados en las máscaras, como en los animales feroces, o espantar los maleficios. Pueden estar confeccionados de diferentes materiales: madera, alambre, cuero, papel, tela.

Las que utilizan los aborígenes en nuestro medio, generalmente son las de madera. Sus personajes principales son de animales feroces y muy vinculados con simbología vernáculas. También utilizan las de alambre especialmente para las fiestas religiosas.

Las de papel son más usadas por los mestizos y denotan un alto grado de aculturación, incluso de alienación.

Las de tela son utilizadas también por aborígenes de las altas zonas de los páramos de Cotopaxi.

MASCARONES

Máscaras de papel con una cara deforme o fantástica. Se utiliza como elemento ornamental—expresivo. Muy utilizada en acciones teatrales carnavalescas, circenses y de "inocentes".

DETERMINACIÓN DEL ÁMBITO O UNIVERSO DE LOS TRABAJOS

El ámbito o universo de los trabajos contempla a la Provincia de Pichincha dividida en: cantones, cabeceras cantonales, parroquias y caseríos.

En vista de que el Instituto y particularmente el DID ha estado llevando a cabo el proyecto de investigación sobre arte popular en la Provincia de Pichincha (programa —02 — Pichincha); en el mismo que ya se contempla el universo antes mencionado, se continuará la investigación primeramente en las parroquias urbanas de Quito, luego a las rurales, tal cual estaba formulado; con la diferencia de que no sólo se deberá abarcar los niveles descriptivo y explicativo de las manifestaciones artísticas que estén en estudio sino que abarcarán 4 fases en todas y cada una de las manifestaciones artísticas contempladas; estos serían:

- localización
- recopilación
- descripción
- análisis

Además de contemplar las parroquias urbanas de Quito, consideramos en este programa también todos los cantones de la Provincia de Pichincha

con sus respectivas y más importantes parroquias así

CANTÓN QUITO

Cabecera Cantonal Quito

PARROQUIAS URBANAS

- Benalcázar
- Chillogallo
- Chaupicruz
- Cotocollao
- Eloy Alfaro
- Villa Flora
- La Magdalena
- San Sebastián
- La Libertad
- San Roque
- San Blas
- Santa Prisca
- La Vicentina
- La Floresta
- Santa Bárbara
- San Marcos
- Guápulo
- Gonzáles Suárez

PARROQUIAS RURALES

- Alangasí
- Amaguaña
- Atahualpa (Hasbaspamba)
- Calacalí
- Calderón (Carapungo)
- Conocoto
- Cumbayá

- Chavezpamba
- Checa (Chilpa)
- Guayllabamba
- Gualea
- Guangopolo
- La Merced
- Llano Chico
- Lloa
- Mindo
- Nanegal
- Nenegalito
- Nayón
- Nono
- Pacto
- Perucho
- Pifo
- Pintag
- Pomasqui
- Puéllaro
- Puenbo
- Quinche
- San Antonio de Pichincha
- Santo Domingo de los Colorados
- San José de Minas
- San Miguel de los Bancos
- Tababela
- Tumbaco
- Yaruquí
- Zábiza

CAYAMBE

CABECERA CANTONAL CAYAMBE

- Azcáubi
- Cangahua

- Olmedo (Pesillo)
- Otón

- Santa Rosa de Cu su bamba

MEJIA

CABECERA CANTONAL MACHACHI

- Aloag
- Aloasí
- Cornejo Astorga (TANDAPI)
- Cutuglahua
- Chaupi
- Tambillo
- Uymbicho

PEDRO MONCAYO

CABECERA CANTONAL TABACUNDO

- La Esperanza
- Malchinguí
- Toachi
- Tupigachi

RUMIÑAHUI

CABECERA CANTONAL SANGOLQUI

- Cotogohoa
- Rumipamba
- San Pedro de Taboada
- San Rafael

SANTO DOMINGO DE LOS COLORADOS

CABECERA CANTONAL SANTO DOMINGO DE LOS
COLORADOS

- Alluriquín

Creemos que es válido el ampliar el universo de la investigación en la medida en que se puede, en base a un estudio comparativo, ver de que manera se dan las distintas manifestaciones, la técnica de trabajo, materiales con los que ejecutan, formas de comercialización, lugares de expendio, precios, etc.

El análisis de todos estos puntos antes mencionados, podrán darnos una visión más clara de la problemática de las manifestaciones artísticas contempladas; como también, del mismo análisis emanarán criterios más lógicos y coherentes de lo que ha de ser la difusión y proyección de las artes populares.

ALCANCE

- * Descriptivo
- * Explicativo

