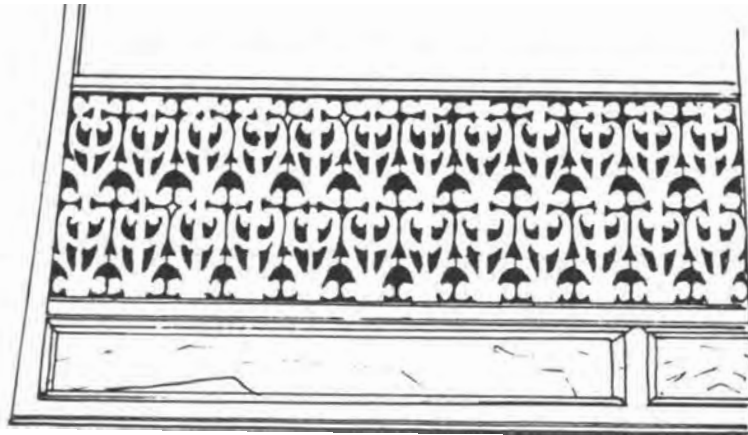




artesanías de colombia



GRUPOS NEGROS EN EL LITORAL PACIFICO

ARTE Y CULTURA

Informe Técnico

NINA S. DE FRIEDEMANN

Antropóloga

Entregado a: Artesanías de Colombia, S.A.

Abril 1988

INDICE

AGRADECIMIENTOS

Prólogo de Jaime Arocha	1
1. Introducción	2
2. Paisaje geográfico	8
3. Paisaje histórico	15
4. Escenario social y cultural	23
5. Ambito del proyecto de investigación	29
6. Arte étnico y cultura material	35
7. Estímulo y restauración de imágenes de la memoria cultural	38
8. Inventario básico de maderables en el paisaje geográfico	42
9. Uso de maderas	48
Habitación	
Muebles	
Utensilios domésticos	
Transporte	
Pesca	
Minería	
Instrumentos musicales	
10. Uso de bejucos, lianas, palmas y calabazos o totumos	54
Cestería	
Telas	
Anduyos, chancacas y mates de dulce	
11. El oro en el complejo artesanal orfebre de Colombia	57
La orfebrería tradicional	
La joyería comercial	
12. Registro de obras de cultura material para el estímulo de producción artesanal	65
13. Las posibilidades de la tradición en la innovación y en la producción	98
14. Nota final	102

INDICE (Cont.)

15. Mapas	
Complejo artesanal orfebre	63
Artesanías en el territorio de la investigación	69 A
1. Ruta de la investigación Guapi-Timbiquí-Saija	106
2. Ruta Guapi-Timbiquí-Coteje-Santa María	107
3. Ruta Atrato-San Juan (Chocó)	108
16. BIBLIOGRAFIA	109
17. Apéndice. Diseños en madera	
I Balcones	112
II Banquetas	126
III Cahunga	128

AGRADECIMIENTOS

A los habitantes de los ríos en los departamentos del Cauca, Chocó y Nariño.

A los habitantes de los puertos de Guapi, Santa Bárbara de Timbiquí, Santa Rosa de Saija, Santa María de Sesé y Coteje. A las gentes de Quibdó, Tutunendo, Lloró, Tadó, Itsmina y Yuto. A los viejos amigos de Barbacoas y Tumaco. A los funcionarios de Artesanías de Colombia S. A. en Bogotá. A su directora María Cristina Palau, por su especial interés en el arte étnico de nuestros pueblos y por su colaboración para la realización de esta investigación. A la Dra. Elena de Guerrero, a la Dra. Marlene de Samper y al Dr. Newe Herrera.

A los funcionarios de la CVC en Cali, entre ellos a mi colega Nancy Motta y en Guapi a Argenis Castellanos, Isabel Arturo, Darío Ruiz y Antonio Rueda. También a Camilo Arroyo.

A la Prefectura Apostólica de Guapi y allí al Prefecto e historiador Alberto Lee, a la Sra. María Yung y a Fray Vicente Valencia.

A mis asistentes en el terreno Jesús Grueso y Greta Friedemann.

Al fotógrafo Diego Samper en su viaje al Chocó. A los arquitectos Cristóbal Pérez Barrientos y Luciano Vidales por su colaboración en el trabajo del diseño arquitectónico de casas y balcones. A Inés Chaves Mendoza quien durante tantos años ha visto y transcrito mis notas sobre la cultura negra en Colombia. Al antropólogo Jaime Arocha quien amablemente leyó y comentó las distintas partes de este informe.

Artesanías de Colombia ante el
arte étnico del Pacífico

Usted puede reirse. Tendrá que reirse, cuando en estas páginas lea que Nina de Friedemann se encontró con un pescado esbelto, vestido de fiesta con lentejuelas, echando humo blanco y martillando el piso de la lancha en la cual viajaba por las aguas turbulentas del Pacífico. Este informe técnico no prohíbe ni la risa ni las lágrimas; por eso no parece un informe técnico y, por fortuna, no sólo puede leerse, sino que lo invita a saborearlo. De ahí que marque un hito: romper con esa tradición que mantiene que amor y humor son ajenos a la objetividad científica.

Le puede parecer increíble lo que digo. Pero, ¿por qué no pasa a la página 96 y se detiene en la ficha 27? Quizás no haya entendido qué es "churo" o "desborraje". Sin embargo, estoy seguro de que ante sus ojos se reveló cómo detrás de un objeto de orfebrería se escondía toda una cultura y un transcurso histórico. Imagínese un informe técnico cuyas fichas dejan de ser eficaces soporíferos, y se convierten en instrumentos pedagógicos.

Que ¿por qué le hablo así? Estará diciéndose: ¡si se trata de un prólogo a un informe serio! Quiero prepararlo para otra sorpresa: aquí Friedemann está *dialogando* con Artesanías de Colombia. Así, actúa al contrario de como lo hacen la mayoría de los investigadores sociales cuando trabajan para una entidad estatal. Ellos escriben con una neutralidad que jamás logra ocultar la descoñianza ante el contratante; parten de que éste

Prólogo

nada hará por los sujetos del estudio solicitado; de que el consultarles era un mero formalismo; por eso hablan para sí mismos. Por el contrario, ella se muestra optimista en su convencimiento de que Artesanías *si está* interesada en el arte y los objetos elaborados por los grupos negros del litoral pacífico. De ahí que se dirija directamente a la institución. Sin tapujos, pero con una amabilidad que debería convertirse en paradigma.

La invitación no es a congelar el pasado, sino a propiciar la innovación partiendo de la autenticidad y de la memoria cultural. Que de verdad existe y que puede ser avivada de maneras tan sorprendentes como la de mostrarle a los pobladores de Guapi la fotografía de una marimba del alto Volta, con sus enormes resonadores de calabazo. Y allí es donde se sitúan los grandes retos para los investigadores de la cultura. Ellos no son los interlocutores primarios de este informe. Sin embargo, tendrán que tomar nota de los hallazgos de Friedemann: ¿cómo puede ser que los negros de Santa Rosa de Saija hayan reconocido como propias las melodias senegalesas que ella les llevó en casetes y les tocó mediante una pequeña grabadora? No ¿dizque las culturas negras de Colombia eran otra cosa porque los esclavos, desmembrados y dispersos hace trescientos años habían tenido que empezar de cero para crear? Las raíces--esos "principios gramaticales" de los que hablan los expertos para referirse al acervo cultural de los africanos traídos a América--tendrán que redefinirse, para luego explicarse, mediante las innovaciones metodológicas que la autora ha

Prólogo

comenzado a esbozar en este trabajo.

De ahí que quienes hemos visto los borradores de este escrito, ya estemos ansiosos por recibir fotocopias para repartirlas entre nuestros estudiantes y ampliar las emociones de este viaje al pasado y futuro de los grupos negros. Si estas páginas invitan a preguntarse ¿qué mecanismos de aprendizaje y comunicación han permitido que permanezcan las huellas africanas en Colombia? ¿qué no decir del libro que por fortuna aparecerá después de este informe! La aventura intelectual por venir será irresistible.

Jaime Arocha Rodríguez

Departamento de antropología
Universidad Nacional de Colombia

INTRODUCCION

Este informe sobre arte y cultura material entre grupos negros del litoral Pacífico de Colombia es el resultado de un trabajo de investigación antropológica realizado en los departamentos del Cauca y Chocó en la zona de sus tierras bajas. El propósito de la investigación se delineó en el proyecto titulado Arte y cultura material de minorías étnicas: Negros en el litoral Pacífico, auspiciado por Artesanías de Colombia, S. A.

En la historia de innumerables países del Viejo y del Nuevo Mundo, el arte étnico ha sido parte del panorama cultural y de la creatividad de los grupos que conforman las naciones. No siempre, sin embargo, este arte, la artesanía y la cultura de las gentes que los producen han sido interpretados en maneras que se ajustan al tiempo, a las circunstancias y a las sociedades que los producen. Más grave aún, conforme el ensayista Edmund Carpenter menciona

"Hemos sacado al llamado hombre "primitivo" de su refugio, lo hemos revestido con el mote del salvaje noble, le hemos enseñado a tallar el tipo de arte que nos gusta, y lo hemos contratado para que nos baile sus danzas a la hora del almuerzo".

En el caso de los grupos aborígenes americanos, solamente a finales del siglo pasado las sociedades europeas y las americanas recién formadas en repúblicas independientes empezaron a reconocer

en esas obras de los indios a las que llamaban antigüedades, los perfiles de la creación artística.

Y en cuanto a las sociedades africanas, fueron los artistas europeos de vanguardia quienes en busca de nuevas formas, encontraron inspiración en el arte escultórico de las máscaras rituales africanas.

Hoy en día, los museos de Europa, Africa y América han acogido en sus salas de exhibición y de admiración obras provenientes de sociedades aborígenes ya desaparecidas como las de los indios precolumbinos en Colombia, o las de aquellos grupos que aún conservan perfiles considerados aún "primitivos".

En Europa a comienzos de este siglo el arqueólogo Conrad Preuss director del Museo Etnológico de Berlín y a quien le maravilló la estatuaria de San Agustín escribió su volumen titulado Arte Monumental Prehistórico. En Colombia y en torno al tema del arte de los indios, le cupo al pintor Luis Alberto Acuña en 1936 llamar la atención estética del ámbito artístico en el país, al escribir su libro El arte de los indios colombianos. De esta suerte los aborígenes colombianos, los de ayer y los de hoy iniciaron su presencia en el escenario de nuestra historia estética.

Pero hablar de arte étnico que es uno de los temas que preocupa al proyecto objeto de este informe, requiere una explicación frente al concepto de arte con el cual mayor número de personas están

más familiarizados. Como arte, el étnico tiene los elementos básicos de cualquier otro: un creador, que trabaja con diversos medios, sean cortezas, fibras vegetales, papeles, maderas, metales, barnices, textiles, para expresar estéticamente un símbolo, un sentimiento, una emoción, en el campo de la plástica. Del mismo modo cuando se trata de arte danzario o del escénico. En éstos la creación colectiva juega con elementos coreográficos, lingüísticos, de parafernalia, musicales para conmemorar o celebrar una deidad, un santo, un mito o un milagro.

Pero lo que diferencia al arte étnico es precisamente el proceso de producción social que es distinto al de producción individual en otras sociedades no-indígenas, o no negras, que es el caso de las etnias en Colombia. No obstante, este arte es susceptible de ser analizado en la interioridad y en la exteriorización de sus símbolos, de sus cánones estéticos, del tiempo y del espacio donde aparezca. Además, tiene la particularidad de interpretar no sólo la sociedad donde surge, sino la influencia de su contacto con otros grupos e ideologías.

En el Chocó por ejemplo, donde actualmente viven etnias indígenas y negras, su historia de contacto bajo la égida primero del conquistador y luego la del amo no indio y no negro se expresa en la cultura material en el arte, en la artesanía, en las creencias religiosas y mágicas y aún en la organización social. Ambos, indígenas y negros comparten perfiles en diversos aspectos de su coti-

dianidad y de su expresión artesanal y artística. Un escrito que revela algunos de esos perfiles aparece en el volumen Herederos del jaguar y la anaconda, bajo el título Emberaes: escultores de espíritus (Friedemann y Arocha 1985: 235-262). La escultura de madera dura usada en el ritual jaibaná de los indios, conforme allí se anota fue señalada en 1940 por el investigador sueco Henry Wassen como semejante a aquellos bastones de Angola y del antiguo Congo Belga, hoy Zaire. Existió entonces la influencia negro-africana en la cultura indígena?

Por otro lado, si examinamos la historia del arte arqueológico de los indios, el impacto destructor de la conquista española quedó plasmado en la repentina desaparición de horizontes de orfebrería escultórica o en el empobrecimiento de formulaciones artísticas como sus textiles o cerámicas. Y en la historia del arte escénico de los negros africanos llegados en la trata a partir del siglo XVI puede deducirse que mucho se perdió y que otro tanto nunca llegó a América aunque la esencia de su gusto por el drama aún puede percibirse. Una huella de ese pasado surge en las representaciones de la semana santa en el poblado de Coteje, sobre una ribera del río Timbiquí en el departamento del Cauca. Las figuras católicas formales comparten un escenario de conmemoración de la muerte de Cristo con el culto a los ancestros a través de una danza de ánimas y la algarabía de varios pilatos, personajes festivos que salen de la iglesia el viernes santo a divertir a viejos y chicos.

Lo que enseñan estos ejemplos es que no todas las manifestaciones étnicas de visiones del mundo y sus expresiones plásticas, musicales, danzarias o teatrales sucumbieron ante el dominio durante el contacto. Y que las que sobrevivieron pudieron adaptar e integrar en su cultura, particularmente en el arte y en la artesanía las consecuencias de ese choque.

Lo anterior explica que la permanencia de grupos étnicos en el marco del Estado colombiano no quiere decir que el proceso de cambio del sistema de valores de los indios y de los negros se haya detenido. Al contrario, podría ser más acelerado a no ser por las urgencias de afirmación de identidad que desde hace varios años se formulan no solamente en Colombia sino en muchos de los países de América Latina. Son estas urgencias las que han provocado acciones para contrarrestar la imposición de una unicidad cultural en desmedro de la ^{pe:}independencia socio-política de tales países. Y en esta tarea es que se han postulado elementos tradicionales de las culturas étnicas y derivados de éstas como son los de las culturas populares. Con ello en Colombia se intenta reconstituir las raigambres culturales aborígenes y negras junto al legado occidental para cimentar los sentimientos de nacionalidad útiles en la defensa de una autonomía nacional.

Pero es en el horizonte de los grupos étnicos donde esta búsqueda de raíces es feraz. La creatividad que imprimen uno o varios individuos determina que en un oficio o en otra actividad como la de bailar o contar cuentos surja ese perfil que convierta al ob-

jeto o al cuento en una obra de arte.

La artesanía por su parte como concepto de trabajo tiene la cualidad de ser compartida en oficio dentro de la comunidad y en marcos definidos por una tradición. Y por supuesto también está sujeta a los procesos de cambio originados por los diversos contactos culturales de los grupos. Asimismo, ella puede ser menos repetitiva y más creativa que imitadora, siendo esta cualidad una de las esencias de su adaptabilidad. Y además el germen del que eventualmente surja el vuelo que la lleve a convertirse en arte étnico.

Esa dilucidación en el campo de la marimba en el litoral Pacífico, un instrumento que es interpretado por numerosos individuos, es la que permite señalar a José Torres en una orilla del río Guapi como un artista de la marimba y ^{en otro campo} a Silvestre Sánchez Cuenú en el sector de Puerto Cali, en Guapi, como un maestro en la talla de balcones de madera.

El proyecto de investigación a que alude este informe, su cronograma de trabajo en el terreno y la elaboración de sus materiales se han venido desarrollando desde el mes de noviembre de 1987. Las rutas de viaje propuestas se cumplieron a cabalidad y aparecen señaladas en la sección de mapas. En el registro de las obras de cultura material aparecen aquellas que presentan posibilidades de producción con destino a mercados de arte y artesanía innovada con apoyo en tradiciones regionales.

Paisaje geográfico

El Pacífico colombiano ha sido señalado como un territorio sorprendente desde el punto de vista geográfico. En la región las lluvias son perpetuas, la humedad es sofocante cuando el sol la convierte en columnas de vapor que se levantan del piso empedrado en los poblados mineros, o de las trochas angostas en el bosque enredado por lianas y bejucos y sonidos de enigma. El mundo del manglar que bordea los esteros que recorren como culebras las zonas costeras interiores presenta el más intrincado componente biológico modelado por las mareas, las corrientes de los ríos y naturalmente el agua de la lluvia. La zona coralina al norte del Cabo Corrientes, en Gorgona y Malpelo muestra también arrecifes y recibe sobre sus aguas marinas la lluvia perpetua que descargan las enormes nubes grises que cuando lo permite la marea, alcanzan a reflejarse en las aguas saladas.

El escenario del Pacífico colombiano abarca el 6.2% de la superficie de la nación colombiana y técnicamente es conocido como las tierras bajas del Pacífico, un área del trópico americano y el más húmedo.

Es tal la cantidad de lluvia que cae sobre el territorio del Pacífico, que supera la de cualquier otro lugar ecuatorial en el mundo. Por supuesto que hay unas áreas más húmedas que otras como por ejemplo la cuenca alta del Atrato donde se han registrado promedios de más de 10.000 milímetros de lluvia anual. La precisión técnica de esta característica tan importante en la vida geográfi-

ca del Litoral Pacífico se encuentra consignada en el trabajo del geógrafo norteamericano Robert West (1957).

La experiencia del investigador social frente a esta característica del área puede apabullarlo en un comienzo, pese a que esté preparado intelectualmente y conozca el fenómeno de la humedad en estadísticas o en descripciones poéticas. El investigador puede demorarse un tiempo antes de acostumbrarse a escribir en papel húmedo, a vestirse con ropas húmedas, a dormir en colchonetas o sobre sábanas o en hamacas húmedas y también tiene que educar su olfato para aceptar el vaho que arrojan las hojas de árboles en la selva o tantos materiales orgánicos en descomposición en los caseríos o en las ciudades, a las orillas de los ríos o en los desembarcaderos de los puertos grandes y pequeños.

De cualquier modo la lluvia que cae generalmente en la noche arrastra muchas de las materias en descomposición y el sol que en la mitad del día es caluroso, vuelve a estimular las emanaciones y vapores.

Las temperaturas en el Litoral oscilan entre los 28 y los 31 grados centígrados, hallándose el área más cálida en la depresión Atrato-San Juan donde la temperatura media es de 27° C. Sin embargo, uno se encuentra con temperaturas máximas del 41° C. en Quibdó, la ciudad sobre el río Atrato en el interior de las tierras bajas. Asimismo en La Guayacana, un lugar en el interior en territorio del departamento de Nariño donde se han registrado temperaturas de 40° C. En cambio en lugares de la costa como Tumaco, la máxima tempe-

ratura en un periodo determinado fue de 32° (West 1957: 24).

Ambas costas experimentan un amplio rango de mareas, las cuales penetran por kilómetros adentro de los ríos grandes en el segmento de la costa aluvial. Esta circunstancia que conlleva el arrastre y el depósito de barro y arenas influye en la formación de esteros, playas y bancos. Lo cual a su vez modela características de la riqueza sub-acuática y por supuesto de la vida humana en los asentamientos que han escogido sus vecindades.

Con una extensión de 71.000 kilómetros cuadrados, y sobre un escenario selvático que se levanta desde la terminación del bosque cordillerano occidental hasta las playas marinas, el Litoral Pacífico colombiano se caracteriza por dos tipos distintos de costa. Desde el Cabo Corrientes yendo en dirección norte hasta Punta Garachiné en Panamá, la costa es montañosa y arrancando del mismo Cabo Corrientes en el departamento del Chocó hacia el sur hasta la provincia de Esmeraldas en Ecuador, la costa baja aluvial está bordeada por un bosque denso y cuenta con playas arenosas (West 1957: 52).

West ~~anota~~ para la costa aluvial a partir del Cabo Corrientes, una secuencia de cuatro cinturones geográficos que es importante mencionar para los propósitos de este informe:

1. Un cinturón de bajíos y de superficies de barro o bajos muy cerca a la costa.
2. Una serie discontinua de playas de arena, interrumpida por esteros, estuarios y anchas superficies de barro.

3. Una zona de manglar generalmente entre media y tres millas de ancha.
4. Un cinturón cenagoso de agua fresca impulsada por la marea y que se encuentra detrás del manglar de agua salobre.

Adentro de las ciénagas de marea en tierras ligeramente más altas se extiende el bosque lluvioso ecuatorial que cubre gran parte de las tierras bajas del Pacífico (1957: 53).

El conocimiento de estas características geográficas en la costa y de aquellas en la selva adentro es básico para programas o planes gubernamentales o privados que intenten acercarse a la población que vive en estas áreas. Más todavía si tales planes implican involucrar a la población en acciones de producción para un posible mercado dentro del área o fuera de ella. Lo cual inmediatamente remite a la consideración de las vías de comunicación con las que cuenta el Litoral Pacífico.

El hombre del Litoral se moviliza mayormente por agua, y los productos de su habitat se transportan de un lado a otro en canoas, en lanchas con motor de gasolina o en barcos grandes que bordean la costa y en circunstancias de grandes rios como el Timbiquí, en el departamento del Cauca, entran hasta donde el caudal de aguas lo permite, para devolverse a encontrar la vía y los puertos marítimos.

De todos modos, el conocimiento por ejemplo del cinturón de bajíos

y de bajos tiene que acoplarse con el saber de las mareas altas y bajas que cambian de hora cada día, cada mes y cada año. La experiencia práctica de la gente de la región enseña cómo en marea baja las porciones más altas, llamadas bajos quedan a la vista y sobre ellas las olas rompen sus aguas. Encima de esos bajos es posible ver familias enormes de pájaros acuáticos que se van cuando la marea sube y los sumerge. A esos bajos en algunos lugares se les conoce como cuervales, una clara alusión al cuervo de mar. Como la parte alta de estos bajos cambia de posición continuamente debido a las olas y a las corrientes, la navegación es muy peligrosa cerca a la playa aún cuando se trate de canoas o de lanchas. Las enormes olas que se levantan y se desbaratan en la marea alta ayudadas por los vientos, son un impedimento para la navegación de las canoas. Y para las embarcaciones con motor, también las mareas tienen que tenerse en cuenta, especialmente cuando se trata de movilizarse de poblaciones adentro de los ríos hacia el mar usando la vía de los esteros. Y asimismo para aquellas que combinando la vía "por fuera" es decir por mar, con el trayecto ribereño y el de los esteros. El trayecto de los ríos en las bocanas requiere el saber de los bajos, los bajíos y las mareas. Un motor puede quedar inutilizado al toparse con un bajo y un navegante puede enfrentarse con "el fracaso" -manera eufemista para referirse a la muerte en el agua- si además del bajo, su tiempo de navegación no ha tenido en cuenta el estado de la marea en el momento de embarcarse.

Pero si en la costa, la movilización por agua requiere un conocimiento específico, adentro en la selva el trayecto no es simple. A medida que se suben los ríos hacia la cordillera, sus lechos llenos de piedras convierten sus corrientes en fragor. Las canoas se mueven con dificultad, sus viajeros deben empujarlas contra la corriente, y manejar los rápidos con palancas, habilidad y fuerza.

Naturalmente que el transporte por tierra es una alternativa frecuente cuando se trata de trechos que no son muy largos y cuando la carga no es voluminosa y pesada. Existen una serie de vías en la selva que se usan aún cuando se esté viajando en canoa. Si ésta va muy cargada, los pasajeros aligeran el trabajo de los bogas, caminando por las playas de piedra o cruzando de un caserío a otro o de una vuelta del río a otra para facilitar el ascenso de la canoa. Pero en caso de necesidad, el habitante del Litoral se lanza por las trochas en jornadas de días para llegar al lugar requerido. De esta suerte, es posible trazar un mapa de estas rutas que seguramente eran más usadas en el tiempo cuando los motores para canoas no habían llegado aún al Litoral.

Aunque existen algunas carreteras como la de Quibdó-Itsmina-Santa Cecilia-Pereira y Quibdó-Medellín, o Barbacoas-Pasto-Tumaco, no puede decirse que viajar por tierra es una alternativa. Guapi, que es uno de los focos de este informe sólo tiene acceso por agua o por aire. Y hablar de Guapi que es un puerto sobre el río de su nombre, implica referirse a una vasta zona en el departamento del

Cauca cuyo litoral Pacífico está recorrido por un sistema de ríos cuyas vértebras son además el Guapi, el Timbiquí, el Micay y el Saija.

El avión como medio de transporte y de carga masivos no es alternativa. Es apenas suerte a veces conseguir un asiento para llegar a Guapi en el departamento del Cauca, operación que sólo puede hacerse desde Cali en el departamento del Valle en un avioncito de 25 pasajeros. Para Quibdó, Tumaco y Buenaventura la vía aérea tiene mejores posibilidades, particularmente desde Bogotá la capital del país. Pero lograr un viaje aéreo desde Guapi hasta Quibdó o hasta Tumaco es francamente una ilusión en el mismo litoral. Ni qué hablar cuando desde Barranquilla alguien quisiera trasladarse directamente a Itsmina.

A partir de la visión administrativa de la nación colombiana, el territorio del Pacífico se halla enmarcado en cuatro departamentos a saber: Chocó, Valle, Cauca y Nariño. El trabajo de terreno específico realizado para este informe se cumplió en lugares de los departamentos del Chocó y del Cauca. (Véanse mapas con las rutas). No obstante, algunas alusiones a los departamentos del Valle y de Nariño se apoyan en terrenos y trabajos escritos elaborados por la autora con anterioridad. Y naturalmente en consultas bibliográficas pertinentes.

Paisaje histórico

En el siglo XV, la época de la exploración de Europa en otros mundos, el poder de sus naciones se expresaba a través de la capacidad de obtención de metales preciosos. El encuentro de América significó también el hallazgo del oro, un metal que alimentó la fiebre de explotación y dominio de bastantes generaciones contribuyendo a nuevas formaciones socio-económicas en el mundo nuevo. Conforme dice Germán Colmenares (1972: 188) en su Historia Económica y social de Colombia 1537-1719, "la historia de la economía minera en la Nueva Granada es una historia de fronteras sucesivas". Y también es una historia de la explotación del trabajo de los aborígenes americanos y de los aborígenes africanos traídos éstos a la fuerza desde sus territorios también hallados por el mundo europeo en su carrera de exploración. (Friedemann 1978: 8); Friedemann y Arocha 1986: 30).

Tales fronteras de minería están atadas a los sitios donde se concentró en determinado período la explotación de los yacimientos auríferos. Así, Cáceres y Zaragoza captaron la atención de los españoles en 1580 después de ese período de conquista entre 1536 y 1550 cuando el agotamiento de otras localidades y la extinción de los indios obligó a la búsqueda de nuevos distritos mineros. En 1590 los aluviones del río Nechi ilusionaron a las gentes de Remedios. Pero entrado el nuevo siglo XVII, la frontera del Litoral Pacífico en Chocó y en la zona de Barbacoas vino a presentar soluciones a los problemas de comida y rebelión de

negros e indios y que ya acosaban a las fronteras anteriores.

Desde 1511 cuando se supo que había oro en el litoral Pacífico, las expediciones no se habían hecho esperar. Por el norte los españoles entraron navegando el Atrato y desde Antioquia vinieron por tierra a través del valle de Urrao. Desde el sur los puntos de partida fueron Popayán, Cali o Cartago por entre brechas de la cordillera occidental. Desde Buenaventura el puerto que Pascual de Andagoya inició en 1536, los expedicionarios se dirigieron al río San Juan. Al encontrar las corrientes y los depósitos de oro aluvial en los flancos orientales del San Juan y del Atrato, se acentuó el ansia de dominio sobre la población aborígen para que trabajara en la minería. Nóvita y Tadó sobre el río San Juan y Citara (Quibdó) y Lloró sobre el Atrato, se convirtieron en los principales centros mineros del Chocó durante la colonia.

Con todo, los resultados en un principio no fueron tan halagüeños. La hostilidad de los indígenas, lo tupido de la selva, las nubes de insectos y la escasez de comida marcaron el fracaso de muchos exploradores durante años y años. Los indios mataban y se hacían matar. No querían trabajar la tierra para los españoles ni lavar las arenas de oro para los blancos, ni moler las cañas para el sustento de los expedicionarios, ni dar las hijas para los "ejercicios cotidianos" (Velásquez 1985: 72^a).

Las vicisitudes de la expedición de Francisco Redondo en 1576

son un ejemplo de la tenaz lucha de los indios. Redondo, vecino de Cali se armó de 120 hombres, veinte arrobas de pólvora y otras tantas de plomo, caballos, viandas, bastimento, municiones y dos sacerdotes. Su misión era la de pacificar y poblar la provincia de los indios chocoes y de los chancos. Pero él no contaba con que los indios tenían flechas, que conocían el veneno mortal de sapos y ranas y que usaban tácticas de defensa y ataque mediante emboscadas, uso de cerbatanas, fuego rápido en sementeras y tambos. Y no le concedía importancia a la agilidad de la navegación indígena en potrillos, al lenguaje de los indios, a su conocimiento profundo de la selva. Redondo tampoco conocía los ríos hondos y sin playas, con vueltas laberínticas, con cascadas y saltos y sembradas de troncos donde anidaban las serpientes. (Velásquez 1985: 75). Así, una vez en el terreno y a medida que encontró la realidad, sus hombres hallaron la muerte y el fracaso fue el mensaje que Redondo pudo llevar en su huida de regreso.

Pero el ansia por el oro no disminuyó ni frente al aniquilamiento de los indios ni al agotamiento de los distritos mineros de Antioquia que sufrían problemas por abastecimiento de comida y a causa de las sublevaciones de los esclavos, trabajadores traídos a la fuerza del Africa. Ni tampoco frente a los problemas de los expedicionarios con los indios aguerridos y rebeldes y con el terreno inhóspito. Los buscadores del metal se lanzaban por entre arroyos, torrentes, ciénagas y flechas indígenas, ayu

dándose de la brutalidad, del fuego y de las armas.

Así, en 1630 Francisco de Prada y Zúñiga encontró oro en la provincia de Barbacoas, hoy departamento de Nariño. Los ríos Micay, Timbiquí, Iscuandé, Patía y sus afluentes contenían las arenas doradas. Y allí vivían indios que podían lavarlas fuera de que se adornaban el cuerpo con piezas de oro y enterraban a sus muertos con ornamentos también de oro.

Era otra vez El Dorado en una nueva frontera de explotación. Robert West (1957: 227) anota en su libro cómo en 1635 al menos una mina ya estaba en operación sobre el Timbiquí. Los buscadores de oro llegaban a los ríos, agarraban a los indios a la fuerza y los hacían trabajar en minería. Transhumaban con ellos y con negros en campamentos rústicos que armaban a lo largo de los ríos. Claro que tenían que vivir en estado de alerta a causa del asedio de las tribus rebeldes que seguían defendiéndose de la invasión. Así, fue como de uno de estos asentamientos de españoles, mestizos y mulatos debió surgir la aldea que primero se llamó Santa María del Puerto en 1620, al borde del río Telembí, y que luego se convirtió en puerto de Barbacoas.

En este momento de la historia del Litoral Pacífico en el área de Barbacoas, cuando ya los españoles andaban en sitios también habitados por mulatos y mestizos, hacía casi cien años que gente negra procedente del Africa había sido conducida a trabajar en los lavaderos y minas de oro. En efecto, desde 1544 esclavos

procedentes del Africa trabajaban en minas cerca de Popayán. Ha bían llegado a través de Cartagena y después de ser comprados habían sido transportados hacia las provincias del Chocó, Popayán y Antioquia.

Africa es un continente enorme, rico en la historia del hombre a través de todos los tiempos, si se tiene en cuenta que el pasado del género humano con edad de millones de años está ligado a Africa Central. Y si también se recuerda que en tiempos más recientes como los de hace unos setecientos años en el mismo territorio africano central de sabana y bosque tropical, así como en el Sudán Occidental existían estados que ostentaban poder y esplendor comparables a los de las civilizaciones que por el mismo tiempo surgían en Europa: reyes y cortes, sociedades y jerarquías religiosas, mercados y ejércitos; sacerdotes y artistas; arquitectos y artesanos, mineros y orfebres, bibliotecas y maestros.

Pues bien, de este continente y de estas sociedades encontradas por los europeos como fuentes de comercio y después de brazos para trabajar, hace unos 550 años se arrancaron las gentes que luego llegaron a América, en la indigna trata de esclavos. Al Litoral Pacífico llegaron mayormente gentes de Africa Central y de la Costa Occidental. Los nombres actuales que aún son apellidos en puertos y ciudades del Pacífico colombiano son testigos de esa historia: Carabalí, Bioho, Lucumí, Loango, Balanta, Cuenú, Mina, Caradongo, Cambinda, Lumbalú, Angola o Melemba. Su

arte y su gesto, su visión religiosa, su magia y los diversos lenguajes de su sentir y hacer dentro del conjunto cultural de Colombia son testigos también de la permanencia de un legado africano en la cultura de nuestra nación.

Hay que anotar, claro, que en el mundo de los siglos XVI y XVII, el medio ambiente natural del litoral Pacífico con sus filones de oro y una economía política-mercantil explotadora del trabajo de los negros mediante el uso de conceptos de racismo biológico (Whitten y Friedemann 1974: 94) confluyeron en el trasplante de los africanos.

West (1952) y otros estudiosos cuentan mucho sobre la esclavitud en el litoral Pacífico. Entre 1680 y 1700 el distrito de Popayán se puso a la cabeza de la producción de oro en la Nueva Granada con un 41% de la producción total y las primeras explotaciones aparecen, conforme mencionado anteriormente, en la provincia de Barbacoas, en los ríos Micay, Timbiquí y Patía. La continuación o expansión de la actividad minera a la vuelta del siglo XVIII marca el casi total aniquilamiento de la cultura de los indios, así como la rápida expansión de los grupos negros. Durante esos cien años las minas se cerraron muchas veces gracias a las revueltas de mineros negros e indios, aunque hubo negros que consiguieron su libertad. Pero según West (1957: 100) "en la mitad del siglo XVIII cada río principal que cruzaba la planicie costera contenía cuadrillas de esclavos negros" y "para

fines del siglo XVIII Iscuandé, Santa Bárbara, Timbiquí y San Francisco de Naya se contaban entre los pueblos mayores a lo largo de la costa occidental de Nueva Granada" (West 1952: 19).

En el complejo minero, las piezas claves fueron negros y negras, tanto esclavos como libres. Sin embargo desde el punto de vista económico no puede asumirse que la importancia económica de agregados humanos, como éstos de los negros, implicase para ellos poder social y político; la institución misma de la esclavitud desmiente esa noción. Cuando el poder social y político se obtiene debe mantenerse y éste generalmente se encuentra en relación inversa al valor de un grupo humano determinado en el ámbito de su fuerza de trabajo.

Desde el punto de vista cultural, el baraje masivo de elementos de la cultura del negro y las subsecuentes adaptaciones en este litoral deben enfocarse en términos de la dinámica de maniobras o estrategias de supervivencia de los africanos y sus descendientes ante la explotación primero de los europeos y después de sus descendientes. El crecimiento y desarrollo de la cultura negra en la Costa del Pacífico en Colombia debe así entenderse mirando su potencialidad de ajuste social y luego precisando su contribución mediante sus estrategias de adaptación. En tanto no se niega la persistencia y elasticidad de huellas de la tradición africana, no se desconoce y por el contrario se llama la atención a los aspectos creativos de adaptación de aquellas formas de vida

logradas como respuesta a los retos del medio ambiente y del ámbito social y cultural.

Escenario social y cultural

Con la conquista española, actos de liberación y lucha del negro por conseguir poder social y político fueron constantes en la Nueva Granada. A lo largo y ancho del territorio que hoy es Colombia, en cada lugar a donde se transportaron esclavos, se encuentran descripciones de rebeliones, de fugas y en muchos casos del establecimiento de poblados fortificados que se conocieron como palenques. No solamente se rebelaban los cimarrones como se llamaba a los esclavos huídos, y resistían los ataques que se lanzaban contra ellos sino que en muchos casos contra-atacaron a las minas, a las plantaciones y a las rutas de transporte adquiriendo de esta manera capital, materiales, destreza en guerrear y más adeptos para sus filas de entre los esclavos que liberaban en esos contra-ataques.

En un volumen sobre el Palenque de San Basilio (Friedemann^{y Patiño} 1983) cuyos descendientes han llegado hasta nuestros días, se examinan las estrategias de esa formación rebelde y en mapas sucesivos aparecen desde el siglo XVI hasta el XVIII un número de palenques recopilados en documentos históricos. Que no son todos. Porque por ejemplo en el Litoral Pacífico solamente se anotan el de Tadó en 1728 en Chocó y otro en 1732 en Nariño en las proximidades del río Patía, nombrado como Castillo, pero que en realidad es Castigo. Y en 1816, o sea ya en el siglo de la independencia de España y de la abolición oficial de la esclavitud, las noticias históricas anotan una sublevación en las minas del Real de Santa Rosa

en cabeceras del río Saija que condujo a la formación de un palenque con al menos 80 esclavos. (Velásquez 1985: 76).

Hay que tener en cuenta que esta recopilación no incluye las innumerables rebeliones de mineros que no conducían a la formación de nuevos palenques, sino al ingreso de los que ya existían. En el caso de Negua por ejemplo en 1688 la sublevación a causa de la opresión, del crecido trabajo y castigo, la escasez de alimento y la carencia de descanso empujó a aquellos negros que lograron sobrevivir a huír.

En 1821 Colombia promulgó una ley que liberaba a aquellos esclavos nacidos después del 21 de julio de ese año, y tan pronto cumplieran los 18 años. Con todo, la zozobra racial no amainó. Un ejemplo de ello lo cuenta el historiador Randall Hudson (1964: 237) en relación con el ataque del guerrillero Agualongo en el sitio de Barbacoas en 1824. El dice que la mayoría de los historiadores colombianos señalan el ataque como un movimiento de acción Realista contra el movimiento independentista. Por el contrario, lo que anota el viajero inglés citado por Hudson es el de que las tropas de Agualongo estaban constituídas por esclavos huídos de las minas de oro. Y añade que Tomás Cipriano de Mosquera, comandante de las tropas de Barbacoas, mencionó en una carta que escribió a Bolívar en relación con el ataque, que el proyecto de Agualongo era el de encabezar el levantamiento de los 4.000 esclavos de la provincia Buenaventura y hasta los del Chocó.

Lo cierto es que existía presión de todos lados para la abolición de la esclavitud que finalmente se consolidó oficialmente en 1851.

Una mirada panorámica al escenario del negro en Colombia desde su llegada del Africa muestra un fluír de gentes durante 350 años, que aunque sometidas se rebelan en huídas, en revueltas y en enfrentamientos y asentamientos palenqueros. La manumisión lograda por la compra que el mismo esclavo hacía de su libertad y a veces la libertad concedida por el dueño de la hacienda generalmente se dio desde el comienzo de la esclavitud. De otro lado, el hijo de un blanco y una esclava negra era legalmente libre. Entonces, tanto libertos como esclavos existieron desde el siglo XVI hasta la mitad del XIX. Para comprender la adaptación negra en la América dominada por España y luego en las repúblicas libres que abolieron la esclavitud tienen que tenerse en cuenta estos factores de libertad temprana por varias causas y libertad por abolición. Factores que deben complementarse con el examen de los caminos seguidos por los grupos negros, que de diversos modos estuvieron en contacto con los españoles y también con los indios.

El examen de los procesos de adaptación de estas gentes es nada menos que el estudio de la evolución de su sociedad y de su cultura. Este informe intenta contribuir al conocimiento de algunos de los perfiles de la cultura negra en el campo del arte y de artefactos artesanales que aún existen en la vida contemporánea del Litoral Pacífico y que constituyen huellas de la historia afro-co

lombiana no borrada del todo. Este propósito no puede dejar de en marcarse en el panorama geográfico y en el escenario histórico social y cultural que aquí se ha esbozado, pero que está respaldado por una bibliografía abundante.

Es además necesario hacer una referencia a las estrategias socio-culturales que han elaborado las gentes en el Litoral Pacífico dentro de las áreas ambientales de costa, bosque y pantanos del mangle citadas anteriormente. Así, es preciso anotar en este punto que en 1851 cuando el negro que aún era esclavo fue declarado libre, su vida entonces encaró la fuga a las regiones selváticas o su sometimiento como asalariado en haciendas y minas. Y que los nuevos patrones vendrían a ser sus antiguos dueños. Libertad para muchos además, no implicó tener derecho a la tierra o recibir herramientas para trabajar. Pero para aquellos que se internaron en el litoral significó la oportunidad de trabajar por su cuenta y riesgo en unas tierras que se consideraban baldías. A aquellos que tomaron esta alternativa es a quienes Norman Whitten (1974) se ñala como pioneros en una existencia de frontera. Descendientes de ellos se encuentran hoy día en el bosque tropical muy húmedo del litoral pacífico, dedicados a la minería del oro, a la pesca, a una agricultura de subsistencia, al corte de maderas y con el crecimiento de algunas ciudades y la emigración rural-urbana, en diversas actividades de resuelta participación en los quehaceres gubernamentales, educativos y comerciales en las distintas regiones.

Pues bien, de acuerdo con Whitten (1974) en el litoral Pacífico sus habitantes se mueven en cuatro nichos culturales: los case-ríos rurales dispersos, los caseríos rurales compactos, los pue-blos y las poblaciones urbanizadas. Todos sobre una infraestruc-tura en expansión hecha de pocos caminos, muchas trochas y tentácu-los de agua que permiten el tránsito hacia el interior. Actualmen-te en 1988, el proceso de producción sigue mirándose en un esquema de economía fluctuante de auge y decaimiento donde el negro ha sur-gido como pionero. El auge en épocas ha sido distintamente de oro, caucho, tagua, madera, conchas marinas y a veces hasta construcción de ferrocarriles, unas pocas carreteras, puertos, refinerías de pe-tróleo (ej. el procedente de la zona de Putumayo). Sin embargo en los ámbitos rurales, la estrategia ha sido a través de formas eco-nómicas de subsistencia en actividades de agricultura de corte y descomposición orgánica, cacería, pesca y minería. Y cuando se trata del ámbito urbano la fuerza de trabajo del negro ha seguido siendo usada como desde su llegada del Africa. Durante años ya en el período de la república especuladores extranjeros y luego tam-bién colombianos obtuvieron en el marco de compañías multinaciona-les oro, maderas, mangle, bananos, peces, cocos, etc., empleando al negro como hachero, arrastrador de trozos de árboles hasta los aserraderos, pescador independiente para las industrias de produc-tos del mar, o peones en las dragas.

En este escenario, los grupos blancos continúan siendo escasos. Viven en los puertos y en las poblaciones urbanizadas como Tumaco,

Guapi, Buenaventura, Bahía Solano, Quibdó o Itsmina y se ocupan del comercio o son propietarios de aserríos. Actualmente existe una población residente pero no permanente, constituida por los funcionarios y técnicos de organismos gubernamentales como la CVC o el ICBF, Inderena y similares.

Por supuesto que dentro del proceso demográfico-histórico del Litoral Pacífico, el contacto indio-blanco-negro ha resultado en la presencia de una población con un fenotipo diverso, notorio particularmente en los puertos y pueblos urbanizados. No obstante, el rostro del litoral Pacífico que hace 500 años a la llegada de los europeos era enteramente indio, fue substituído por el rostro dominante de los descendientes de africanos. Actualmente, se calcula que la población de etnia negra en el litoral alcanza a ser un 92% (Cifuentes 1986: 13) en una totalidad de 500.000 habitantes (Motta: 1985: 67).

Ambito del proyecto de investigación

De acuerdo con el proyecto básico, el trabajo sobre el cual se escribe este informe se desarrolló así:

1. En el bosque húmedo, en caseríos y puertos ribereños del departamento del Cauca. Una ruta precisa del trayecto se encuentra en los mapas Nos. 1 y 2, cada uno correspondiente a un trabajo en terreno.

El primero tuvo lugar a finales de noviembre y hasta mediados de diciembre de 1987. El trayecto recorrido fue Bogotá-Cali por vía aérea, Cali-Guapi por avión. Desde Guapi y por el río de su mismo nombre, viajando en lancha con un motor Mercury de 5 caballos, hasta Limones, El Cuerval, Isla Chacón en la costa marina y luego adentrándose por el río Timbiquí hasta Santa Bárbara de Timbiquí. De Santa Bárbara, en otra jornada por canoa volvió a salirse a la costa marina para conseguir la boca-na del río Saija, alcanzar el caserío de Camarones, luego Saija y después Santa Rosa de Saija. Regreso por la misma vía.

2. Un segundo viaje a la misma región, a finales de marzo y parte de abril 1988 pero desplazándose sobre los altos del río Timbiquí se realizó como la primera vez hasta Santa Bárbara de Timbiquí, de ahí en adelante, en una segunda jornada el desplazamiento en canoa con motor de 25 caballos, pero con la ayuda de palanqueros, que son prácticos que pueden halar la canoa sobre los rápidos y las piedras del río. El punto de llegada fue Co teje en la desembocadura de este río sobre el Timbiquí. Y una

jornada adicional en canoa también se hizo hasta Santa María, el viejo poblado donde a comienzos de este siglo estuvo instalada la Timbiquí Gold Mines de franceses e ingleses, explotadores de oro.

Santa María está situada sobre el Timbiquí y en la desembocadura del río Sesé. Regresa por la misma vía.

3. Zona minera en el departamento de Chocó. Viaje realizado a principios de marzo 1988 en sitios de minería, chagras y caseríos en el borde de los ríos. El punto focal fue propuesto como Tadó. Su acceso vía Quibdó por avión, requirió un viaje en bus desde Quibdó. Para llegar a Tadó que es una población sobre el río San Juan, debe cruzarse en ferry el río Atrato en el punto de Yuto, a una hora de Quibdó. De ahí en adelante, se sigue por carretera hasta Las Animas, donde se reparte a Istmina y a Tadó. El recorrido se hizo también hasta Istmina sobre el río San Juan. Sobre el Atrato se visitó la histórica población de Lloró. Y a media hora de Quibdó el poblado de Tutunendo sobre la carretera que conduce a Medellín. Regreso por la misma vía. (Véase mapa No. 3).

En cada uno de estos viajes, la investigadora N. S. de Friedemann estuvo acompañada de un asistente, de acuerdo con la propuesta del trabajo.

En cada uno de los viajes, la investigadora tomó datos escritos, hizo grabaciones en cassette, tomó fotografías y diagramas necesarios para la comprensión de la información requerida por el proyecto.

to. Además, consiguió muestras de objetos, también de acuerdo con la propuesta del trabajo.

En las páginas siguientes hago la transcripción de una ficha que muestra los detalles de uno de los trayectos por agua, en la zona de Guapi. La ficha fue escrita en terreno, al día siguiente de la llegada a Santa Bárbara de Timbiquí el 30 de noviembre de 1987:

"Por el río, por el agua

Nov. 30, 1987

Avanzamos en la lancha, pasamos por Limones, bordeamos la orilla marina hasta llegar al sitio llamado El Cuerval (ver mapa) donde cuando el agua es apropiada uno se mete por los esteros para lograr entrar al río Timbiquí. Pero esto es posible si los esteros tienen agua que le permitan a la lancha y a su motor maniobrar. A esa hora ya no había agua en los esteros, entonces un par de hombres parados en el fango de la playa nos hicieron la seña con la mano, que tocaría ir por fuera, es decir por entre el mar!

Ya metidos entre el agua del océano, empezamos a sentir las olas debajo de la lancha. Esta subía y bajaba tratando de esquivar la cresta de la próxima ola. A cada lado una nube blanca de agua subía en crespos más altos que el borde de la embarcación. Al desahacerse los crespos, chorros de agua golpeaban los bordes de la lancha y de rebote toda el agua como lluvia feroz nos caía encima. Qué cantidad de agua por todas partes y de todos lados, le comenté a Chucho Grueso, mi asistente. El piso de la lancha recogía más y más agua. De pronto, ésta corcoveó como un caballo que

quiere librarse de su jinete. El motor resopló como un monstruo bravo. Grueso saltó como un resorte cuando Lucho el motorista mas culló una palabra que no entendí. Grueso se arrojó hacia adelante sobre el timón. Las tres papayas que habíamos comprado en la plaza de Guapi cayeron entre el agua del piso de la lancha. Grueso ahora dio una vuelta hacia la parte de atrás de la lancha. Entendí que el pasador del motor se había soltado. Otro resoplido del motor volvió a hacer corcovear la lancha y a Grueso los ojos empezaron a desorbitársele. A otra palabra de Lucho, se movió rápidamente y trató de levantar el cuerpo del motor de entre el agua. Ahora habíamos tocado un bajo. La lancha seguía hacia adelante, dejando una huella de espuma mezclada con arena. Nada le pasó a la hélice oí decir a uno de los dos hombres. En ese momento avisamos la Playa Chacón con sus edificaciones de madera nueva, levantadas después del maremoto de 1981. Llovía más y más cada momento. Arrimamos a la playa. Caminamos sobre el piso de barro blandito. Ahí en una de las casas hay un enorme frigorífico donde se acumula pescado que traen los pescadores de la zona. Luego vienen los barcos, lo recogen y se lo llevan para los puertos de Buenaventura y Tumaco.

Gloria, la hermana de Lucho que era la otra persona que viajaba en la lancha quería ver si allí podría comprar pescado para llevar a Santa Bárbara de Timbiquí. Los que cuidaban el frigorífico dijeron que sí. Nos invitaron y abrieron el congelador enorme. El humo blanco por dentro del mismo no dejaba ver nada. Sacaron enton-

ces los peces hechos piedra. Enormes, para mi experiencia andina. Eran sierra, dijeron. Cada uno tenía como un metro de largo. Los colocaron sobre el piso. Se veían plateados, elegantes, largos y como vestidos de fiesta: sobre sus cuerpos les brillaban circuli-
tos dorados como lentejuelas. Escogimos algunos. Cada kilo costaba 200 pesos. Después le vendieron a Gloria una libra de camarones a Ps. 250.00.

Salimos de nuevo hacia la playa donde nos esperaba la bendita lancha. Ahora estaba llena de agua y la maleta de avión de Chucho Grueso y mi tula parecían nadar. El cielo era gris. Lloviznaba. Eran las 5 y media de la tarde. Otra vez al motorista y a Chucho Grueso se les había olvidado quitarle el espiche que le permitía al agua salir de la lancha. Nos tuvimos que meter en eso que parecía una taza de agua, porque solamente durante la marcha podía quitársele el espiche. Grueso trató de hacerlo pero no pudo, entonces pasó al timón y Lucho se fue atrás a bregar con el espiche. Pero en la lancha no había ni un martillo, ni tenazas, ni alicates. Qué hacer? Lucho tomó rápidamente una decisión. Présteme los pescados me dijo. Tomó un par de los cuerpos que seguían echando humo blanco como en el frigorífico y haciéndolos servir de martillo golpeó el espiche que finalmente salió. El agua empezó a bajar en la lancha. Lucho regresó al timón y por primera vez me dirigió la palabra:

- Se ve que usted ya ha pasado muchos trabajos en el agua, porque no dice ni una palabra, no es cierto?

Claro que pasábamos las duras y las maduras en ese pedazo de mar. Pero mis mandíbulas y mi habla estaban congeladas más allá de la frontera del miedo. Finalmente, entramos a las aguas del Timbiquí hechos unas sopas."

Arte étnico y cultura material

Aprovechar las enseñanzas de su experiencia histórica y los recursos reales y potenciales de su cultura es un ejercicio que a numerosos pueblos les está permitiendo construir un futuro más digno y mejor que el presente. A este esfuerzo se le ha denominado etnodesarrollo, particularmente en el marco de la existencia de etnias como la indígena y como las de grupos negros en distintas áreas rurales y aún urbanas en América Latina. En Colombia estas etnias han carecido de elementos para impulsar sus propios programas de etnodesarrollo y por el contrario sus tradiciones de arte y de cultura material han sufrido rechazo de parte de las sociedades dominantes. Sin embargo, desde hace unos años, una reflexión de carácter nacionalista y de afirmación de identidad cultural realizada por instituciones y por individuos ha permitido el impulso de programas cuyas metas enfocan actividades que respaldan el ejercicio del etnodesarrollo.

En la historia contemporánea de Colombia la cultura material de las sociedades aborígenes ha sido elevada a la categoría de arte hasta el punto de que sus obras han sido entronizadas en la sacralidad de recintos creados por la cultura occidental y conocidos como museos. (Friedemann 1987). En torno al Museo del Oro cuya médula es el metal en piezas realizadas por aborígenes arqueológicos, otras obras en cerámica, en pluma, en piedra y en madera gradualmente han entrado como parte de esa colección de arte. Más aún, objetos de cultura material hecha por indios contemporáneos empiezan a

ingresar en ese exquisito monumento al orgullo colombiano montado en los cimientos de la cultura aborígen.

Otro tanto ha sucedido en diversos países africanos con la cultura de sus aborígenes. Enormes museos en Senegal o en Costa de Marfil lo atestiguan. Pero asimismo, en países europeos o en lugares de los Estados Unidos, el arte africano ha llegado a formar parte de las colecciones de recintos tan importantes como el Metropolitan Museum of Art en Nueva York. Son obras que en su tiempo fueron realizadas por individuos casi siempre especializados en el manejo de los metales, de las maderas, de las fibras vegetales o de las arcillas y sus colorantes.

En ambos casos, en el de los aborígenes americanos y en el de los africanos, sus artífices generalmente expresaban un entorno físico, preocupaciones religiosas o esfuerzos por manejar imposibilidades consideradas sobrenaturales. Del mismo modo que los indios colombianos, descendientes de esos aborígenes arqueológicos, o los negros colombianos con ancestros africanos siguen expresando su ambiente físico y social y en esos contextos dibujan sus concepciones que comparten esencias culturales y formas de alguna manera distintas a las que sustentan el arte en las sociedades totalmente influenciadas por el pensamiento occidental. No obstante, en Colombia en el caso de los grupos negros, estos aún no tienen museos donde se exponga su historia cultural o artística.

De todos modos, hoy como ayer en estas sociedades étnicas el saber

cultural es compartido por muchos, pero asimismo existe la manifestación de la individualidad estética que puede elevar un objeto cotidiano al campo del arte.

En el litoral Pacífico, por ejemplo la batea de madera, un objeto cotidiano que expresa un entorno físico de bosque de madera y agua, es una canoíta que como tal hace parte del menaje de indios y de negros. Se la encuentra en la cocina, en los lavaderos de ropa, al borde de los ríos, o en los trabajos mineros para cargar piedra. No obstante, la inclinación estética de algunos talladores, logró una batea tallada artísticamente. Se trata de la batea de moro, una canoa dedicada a la crianza de un niño y cuya forma es capaz de modelar simbólicamente el cuerpo del infante para que éste crezca de acuerdo con un pensamiento estético de belleza, ajustado a los requerimientos de la sociedad colombiana. La batea de moro permite que las nalgas de los niños no sean pronunciadas. El nombre de la misma batea hace alusión al estado religioso del infante cuando éste es colocado en ella. Es un moro, es decir un ser que como en los tiempos del dominio musulmán o moro en España, está alejado del bautismo católico.

Es así, que cuando un infante muere sin haber sido bautizado, durante el velorio del niño, la batea es parte del ritual. En ella se coloca el cuerpecito y simbólicamente el infante navega en esa canoíta como un angelito hacia el firmamento en medio del canto y del juego de sus parientes y amigos.

La recolección de materiales como esta batea, en este proyecto se realizó con miras a estimular el conocimiento y el proceso de creatividad artístico y artesanal de los grupos negros en el Litoral Pacífico. La propuesta es la de iniciar una recuperación y la afirmación de la memoria cultural de los descendientes de africanos llegados a Colombia desde el siglo XVI. Por ello, se enfocaron expresiones de la cultura material y del arte étnico no sólo en los poblados y urbes, sino en caseríos al borde de los ríos. (Ver mapas de los sitios visitados).

Estímulo y restauración de imágenes de la memoria

El espejo cultural que han tenido los grupos negros en el litoral Pacífico ha sido aquel dominado por culturas externas a las del litoral. En la conquista, la religión católica, el habla del español, el traje al estilo occidental se impusieron sobre indios y negros esclavos. En la república aquellos que manejaron el poder desde la cúspide y desde los sectores medios de la pirámide sociocultural impusieron su estilo, su forma y su pensamiento. Las cartillas para aprender a leer o a conocer historia estuvieron hasta muy recientemente modeladas por imágenes que no eran las de los indios o las de los negros en este país que ha tenido una composición triétnica. Ahora bien. Si se pretende restaurar imágenes de memoria cultural de los negros ello implicará volver los ojos hacia el pasado. En la historia del negro colombiano eso puede significar el recuerdo de la esclavitud y más atrás en el tiempo la historia de

reinos y tribus africanas. Pero hablar de esclavitud entre grupos negros no es nuevo. Si hay algo que sí se ha mencionado en las cartillas de historia y en general dentro del transcurrir diario de las comunidades negras donde no faltan los no negros, es ese episodio indigno y cruel. Se menciona como táctica de discriminación socioracial y ha sido profundamente destructiva de la autoestima del negro. Porque se formula fuera de contexto y porque es la única historia que se le ofrece a los grupos negros. Entonces, queda la propuesta de la historia africana. Y algo más: el conocimiento de grupos negros en América del Sur, como los de Surinam, que son descendientes de los mismos africanos que llegaron a Colombia. Como su cultura y su arte no se han diluido tanto y siguen siendo dueños de extraordinarias expresiones, puede apelarse a tales imágenes, en el campo del arte étnico. Siguiendo estas reflexiones, se prepararon entonces los siguientes materiales para comprender un sondeo metodológico en el campo del estímulo cultural:

- a) Fotografías de esculturas y máscaras africanas.
- b) Láminas con dibujos de obras en madera, fibras, e instrumentos musicales procedentes de Surinam.
- c) Música de grupos africanos en casetes.
- d) Narrativas cortas sobre los reinos africanos en el siglo XIV y XV, cuando los europeos llegaron a las costas occidentales de Africa.

Entre grupos de Guapi, Saija y Timbiquí se introdujeron estos materiales. Las reacciones fueron sorprendentes. Historia de los rei

nos africanos nunca habían oído. Algunas personas las escucharon con incredulidad. Fue preciso mostrarles dibujos de las cortes en Africa Occidental conforme aparecen en el libro De sol a Sol. (Friedemann & Arocha 1986). El concepto de "infalibilidad" del libro como artefacto de la sociedad dominante logró quebrar su incredulidad. Tan ausentes de su propia historia se encuentran muchas de estas comunidades!

Las reacciones frente a las láminas con dibujos de arte en madera procedentes de Surinam provocaron una gran empatía. Por ejemplo, cuando vieron los peines en madera, el comentario fue el de que así los hacían antes y con madera de mangle, pero ahora ya habían llegado los de plástico. No obstante, fue tal la emotividad, que un par de artesanos solicitó quedarse con la lámina para hacer unos peines similares. En efecto, días después, habían tallado varios peines como en los viejos tiempos, en madera de mangle.

La cucharas de calabazo, sus dibujos, los mates tallados, y los calados en madera también suscitaron identidad de recuerdos de otros dibujos y comparación con otras formas que antiguamente hacían sus abuelos.

La música africana y los dibujos de instrumentos de percusión captaron su atención de manera especial. Hubo un momento en varias de las sesiones cuando al oír un toque, el comentario fue el de que era música de mapalé y en otra instancia el de que era bulle-
rengue.

Los resultados de este sondeo metodológico son muy halagüeños en cuanto los materiales permiten un acercamiento casi veloz a grupos variados de personas. La información en torno al pasado histórico artístico empieza a fluír. En Santa Rosa de Saija por ejemplo Justa Rufina Núñez Perea, una mujer de unos 70 años llegó con el artefacto de madera -panelero- con el cual hasta hace muchos años se hacían las panelas. Era un objeto largo y pesado -que acostumbraban a tallar los hombres- que ella casi arrastra hasta donde estábamos hablando. También quería que lo fotografiáramos.

Se entiende, claro está, que un trabajo de recuperación de memoria requerirá cronogramas de trabajo extensos en tiempo y amplios en espacio. Los resultados, vale decirlo, contribuirán a la afirmación de identidades artesanales y artísticas de acuerdo con los nuevos propósitos de entidades como Artesanías de Colombia.

Inventario básico de maderables del paisaje geográfico

El trabajo en el terreno del litoral Pacífico y la consulta bibliográfica respectiva, permitieron hacer un inventario de materiales que han sido utilizados por las comunidades negras en la preparación de sus obras, tanto antiguas como contemporáneas. Teniendo en cuenta las características de bosque tropical aurífero y el desempeño adaptativo social y económico de sus gentes, es notorio el uso de elementos provenientes directamente del habitat. Esto quiere decir además, el empleo de maderas, hojas de arbustos, lianas vegetales y metales -oro y platino- sin la mediación compleja de procesos industriales para preservación, coloración o transformación del material. Además, es interesante notar la escasa combinación de unos materiales con otros. A no ser la arquitectura de la vivienda misma donde se conjuga la sabiduría sobre las calidades, cualidades y estética de las maderas del bosque. O la elaboración de algunos instrumentos musicales cuyas exigencias de material están en relación con la potencia del sonido, el sitio donde va a ser tocado y quién será el dueño.

Asimismo, en algunos lugares rurales, son escasos los elementos de la sociedad industrial que participan en la elaboración de una obra con perfiles tradicionales. Claro que sucede el caso del reemplazo de una pieza total por otra proveniente de la sociedad no tradicional, o externa a la comunidad. Los peines tallados en maderas de mangle, fueron reemplazados por peines hechos en material plástico. En el área urbana de Guapi, aunque todavía quedan cagüingas,

que son palas de madera para rebullir el cocimiento de la caña de azúcar, este artefacto está siendo reemplazado por cucharas grandes de metal procedentes de fábricas situadas en centros urbanos mayores. En Coteje, un poblado en los altos del río Timbiquí, si gue existiendo el calabazo utilizado como recipiente para cargar agua del río o de la quebrada hasta la casa, pero también se observa la olla de aluminio que en otros lugares ya reemplazó al ca labazo en estos menesteres.

El inventario de las maderas utilizadas en los diversos aspectos de la vida en el litoral Pacífico es muy amplio si se tiene en cuenta que la base de la vida allí reside en el aprovechamiento del bosque, del manglar, de las condiciones de los ríos, etc. Así, antes de hacer la enumeración obtenida en el propio terreno dentro de la investigación, es preciso enumerar los estratos donde se encuentran algunas de las maderas usadas en el Litoral. Siguiendo al geógrafo West en su descripción del bosque lluvioso y del bosque de pantano y otras formaciones puede anotarse lo siguiente:

En el estrato vegetal más alto del bosque lluvioso hay numerosas especies con alturas que van de los 15 hasta los 30 metros y que forman esa sombrilla verde y tupida que parece una grama vista desde el avión. Muchos de estos árboles son de especies diferentes, pero de acuerdo con West (1957: 41), hay un gran número que pertenecen a la familia Laurel (Laureaceae), tal como el conocido chachajo (*Aniba perulitis*). También se encuentran: la Jigua, ji-

guapiedra (Nectandra, spp.), el ceibo (Ceiba pentandra), el Guayacán (Tabebuia, spp.), el cedro (Cedrela odorata), la damajagua, majagua (Poulsenia armata), el sande (Brosimum utile), el anime (Protium heptaphyllum).

En el estrato vegetal mediano hay una variedad de árboles delgados y cantidad de palmas que crecen a la altura de unos 6 a 10 metros, esparcidos, sin formar la sombrilla del estrato anterior. Entre éstas se encuentran la palma milpeso (Jessenia polycarpa), la palma amarga (Welfia regia), la tagua (Phytelephas, spp.).

En los bancos estables de los ríos, hacia las partes altas se encuentran árboles frutales como el guamo (Inga, spp.), el pichindé (Zygia longifolia) y el chontaduro que también se ve en los cursos medios y bajos de los ríos. El chontaduro (Guilielma Gasipaes) es una palma considerada como el durazno del Nuevo Mundo y tal vez una de las más importantes en el litoral Pacífico, porque provee material para el techo, para las paredes y para los pisos de la habitación. Familiarmente se le llama a la madera chonta.

En los bancos bajos de los ríos frecuentemente se encuentra la caña brava (Gynerium Sagittatum) y en los viejos sitios de depósitos aluviales, hay el árbol del yarumo (Cecropia, spp.) cuya aparición técnicamente se considera como testimonio de zonas alteradas. Asimismo, a lo largo de los ríos en zonas que han sufrido estas alteraciones se encuentra una vegetación característica de ese fenómeno. Es una variedad de enredaderas y de plantas de ho-

jas anchas como el platanillo (*Heliconia*, spp.) y el bijao (*Calathea*, spp.). Cuando este tipo de vegetación surge en terrenos que han sufrido alteraciones y se deja quieta durante años, empieza entonces a crecer como se dijo antes el yarumo (*Cecropia*, spp.) y otros maderables muy valiosos como el balso (*Ocroma*, spp.), el bambú (*Guadua angustifolia*), y el totumo* (*Crescentia cujeta*); y el terreno se torna apropiado para el cultivo de varios plátanos y palmas.

Existe por otro lado la llamada vegetación de pantano conocida como zona de guandal que generalmente se da en las partes medias y bajas de los grandes ríos. Ahí se encuentran enormes palmas de 6 a 10 metros de altura entre las cuales se distingue la palma quitasol (*Mauritiella pacífica*), las palmas frondosas guangare o jícara (*Manicaria saccifera*), el naidí o palmiche (*Euterpe Cuatrecasana*). Este cinturón de pantano se forma cuando la marea empuja al agua dulce a las partes bajas de las corrientes de los ríos haciendo que áreas extensas se irrigen cada 24 horas. Pues bien, en estas áreas crecen unas pocas especies entre las cuales el gigantesco nato (*Mora megistosperma*) es dominante. Crece a una altura de más de 30 metros y a veces se mezcla con el mangle. Asociado al nato también está el naidí mencionado antes y el manguillo (*Tovomita Phizophoroides*). También el sajo (*Camptosperma panamensis*), el cuángare (*Virola*, spp.) y el tangaré (*Carapa*, spp.)

Además, hay la zona de ciénaga donde se encuentra el famoso cativo (*Prioria copaifera*) que es un árbol alto y muy valioso monetaria y

En el litoral Pacífico se le dice calabazo cuando aun está en el árbol. En Chocó y en el Valle del Cauca se le llama totumo o mate cuando ya está seco, sin semillas y trabajado.

culturalmente. A menudo la zona de cativo contiene una variedad de palma con espinas, conocida como chuscará. El cativo es un árbol cuyo tronco es derecho, imponente y tan alto que alcanza entre 24 y 30 metros. Ya en la zona del mangle que es una de las más exuberantes en el mundo, el mangle (*Rhizophora*) es una comunidad vegetal de riqueza variada. El mangle rojo por ejemplo, crece por encima de los 30 metros de altura con troncos de un diámetro de más de un metro. West (1957: 63) señala en el litoral Pacífico, cuatro géneros mayores: el mangle rojo (*Rhizophora*), el mangle negro (*Avicennia*), el mangle blanco (*Laguncularia*) y el llamado botón de madera (*Conocarpus*). A estos cuatro mangles, el geógrafo West añade el iguanero (*Pelliciera rhizophora*), que dice es miembro de la familia del té y que se encuentra solamente en la costa de América tropical. En el manglar son pocas las especies asociadas al *Rhizophora*, aunque se encuentran orquídeas y plantas bromeliáceas (*Tillandsia*, ssp.) en los troncos del mangle. El mundo del mangle ya sea en aguas dulces o saladas conforme se ve es tan complejo como el mundo sub-acuático donde se sumergen sus raíces. Los habitantes de la zona conocen sus variedades y sus propiedades, saben de su dureza y también de su utilidad. En Tumaco y otros lugares del litoral el mangle desgraciadamente ha sido constantemente víctima predilecta para la elaboración del carbón. Es resistente, quema despacio y se consigue en lugares asequibles. Ya en el terreno de la información sobre las maderas su uso y utilidad, por parte de los habitantes del Pacífico su sa

biduría botánica se complementa con la creatividad lingüística. En una región a un bejuco o a un árbol pueden dársele uno o dos nombres y en otra otros. El guayacán por ejemplo que es un árbol muy apreciado en la construcción de la vivienda, también se le llama palomulato. Con todo, su identificación científica ha sido hecha hace años y en un informe antropológico no es difícil hacer la equivalencia desde el ámbito cultural hasta el taxonómico. No obstante, pueden encontrarse nombres de plantas cuya identificación taxonómica no es posible a partir del nombre cultural regional. Dentro de este trabajo, por ejemplo, no he podido localizar la equivalencia científica del piposito, el perdí, la perena,^o la pulga.

Esta anotación refleja la necesidad de un trabajo interdisciplinario entre la ciencia de la botánica y la de la cultura. Realizada en un ámbito comparativo regional traerá a la luz no solamente una correspondencia taxonómica-cultural, sino una precisión en la variedad regional de usos lo cual realzará la sabiduría de las gentes que comparten el habitat tan de cerca con el mundo vegetal.

El siguiente inventario anota los nombres de las maderas y de los bejucos o lianas que se utilizan en diversos ámbitos de la vida del litoral Pacífico. Estos nombres fueron recogidos dentro del trabajo de terreno realizado para el proyecto al cual corresponde este informe.

Uso de maderas

. Habitación

Piso: nato

Columnas: guayacán o palomulato
nato o mangle (para habitación lacustre)

Pisos y paredes:

Tangaré

laurel

palo plátano

suaji

naide

jiguarastrojo

jiguapava

anime

anime yuca

corocillo

carbonero

sajo

cedro

aceite marío

cielo raso:

quinde

peinemono

vigas: guayacan

azoteas:(lugares elevados como jardines de cebollas y hierbas)

guayacán o palomulato

mangle rojo

anime

guadua

pambil

naidi

chonta

techos: paja jicra, jicrilla

corozo (hoja)

hoja de iraca

lianas y bejucos para amarrar:

bejuco de granadillo

rabo de zorro

yaré

majagua

rampira

mandiva

matambilla

lecho

matamba (Desmoncus spp.) - Bejuco alcalde

balcones: chachajo

cedro rojo

Muebles

quinde

guadua amarilla

guadua verde

bejuco de chaldé

Utensilios domésticos

Cagüinga:

mangle

pilón:

recipientes y cucharas:

susunga:

totumo o calabazo

totumo o calabazo

guayacán

guadua

bateas:

chachajo

chachajillo

bancos, mesas:

guayacán

madera para quemar en el fogón:

chanul

mangle

Transporte:

Potrillos:

tangaré

purga chonta

guayacán o palomulato

anime

sande

lana canela

lana naguera

lana carras

dormilón
guavo palialte
palialte amarillo
laurel canelo
palialte
jigua pava

canaletes:

chachajo
garza
machare
marío
chachajillo canelo
jiguarastrojo
cedro

bancos de mujeres en canoas:

cedro
chachajo

espejo de la canoa para motor:

nato

Pesca

corrales de pesca:

pambil
naidi
palma mulata
gualte

bejucos de pitigua
negro o chaldé campana

catangas:

chaldé
gualte

Minería

Bateas: y pondos:

chachajo
chachajillo

Instrumentos musicales

Bombo, cununos, tambores, tumbadores

anime
garve infernal
corredera
chimbuza
balso
totumo

Marimba:

chontaduro amarillo
quitasol
guevere
gualte
guadua
chachajo
caucho
jiguanegra

Guasás:

guadua

achira

Sonajeros:

totumo

achira

Uso de bejucos, lianas, palmas y calabazos

Cestería

Una pesquisa específica sobre la cestería en el área de Guapi, fue realizada por la antropóloga Carmen S. Ariza en 1987. Allí ella precisa los materiales utilizados en la artesanía de canastos, sombreros, esteras y una gama diversificada de objetos hechos a partir del manejo de la paja y de la vena, como llaman las artesanas a tales materiales.

La paja proviene de las palmas tatora (*Scirpus Validus Vahl*), conocida en áreas del litoral Atlántico como junco, y de la llamada te tera. La tatora crece en lagunas tanto de climas cálidos y húmedos como el litoral Pacífico, y en lugares de tierra fría.

La vena proviene de las palmas amargo, chocolatillo, milpeso, milpesillo y la San Pedro.

Además, usan el famoso bejuco matamba (*Desmoncus spp.*), conocido también como yasitara y como bejuco alcalde útil para los armazones de los objetos por su textura fuerte y gruesa. Tiene la cualidad de que es incorruptible en el agua donde puede dejársele sumergido largo tiempo. La palma de la que proviene es una trepada espinosa. Esta palma desgraciadamente se encuentra en vías de extinción en la zona de Guapi.

Sombreros

Junto con la cestería, el arte del sombrero en las tierras cálidas debajo del sol donde siempre han trabajado los grupos negros, es un arte que comparte cronología con la cestería como base de

cualquier obra artesanal. Así, sombreros tejidos en las pajas to-
tora y tetera se encuentran a lo largo del litoral tanto como aque-
llos en hoja de castaño (Matisia Castaño). Este es un árbol fron-
doso que aunque crece en el litoral, aparece clasificado como cas-
taño de Barbacoas. Pero en Chocó, en Nariño y en el Cauca el som-
brero de castaño ha sido usado por los mineros en sus trabajos del
oro y del platino. El sombrero es conocido como S. ranchado.

Telas

La damagua (Poulsenia armata) que también es conocida como damaja-
gua y majagua entre otros, es un producto a partir de golpear el
tronco de este árbol con agua para obtener una tela gruesa que lue-
go puede adelgazarse con más golpes y servir de traje, de sábana
para una cama y en fin para muchos menesteres.

En Quibdó actualmente están elaborando flores ornamentales, y
otras obras de artesanía, en las que se combina la damagua con el
cabecinegro que es una palma que en esa región proviene del río
Quito. Parece que este cabecinegro es la palma de jícara que pro-
duce una espata que cubre sus inflorescencias y cuando ésta caduca
en forma de un cucurucho carmelito de fibras entrelazadas forma co-
mo una red. Estas espatas sirven como mochilas o jiqueras y se las
emplea con gorras y aún como sombreros y bolsos (Pérez Arbeláez
1978: 576).

Anduyos, chancacas y mates de dulce

Estos son nombres de productos derivados del manejo de frutas y

de la caña de azúcar y que se mencionan aquí porque utilizan directamente materiales del habitat para el empaque. El anduyo de papa ya y azúcar de caña se convierte en una masa dura que se envuelve en hoja de plátano para su comercialización.

La chancaca utiliza coco y azúcar de caña. Su forma es rectangular y asimismo usa la hoja del plátano como envoltura en dobles precisos y llamativos. Los mates de dulce, tienen la presentación más atractiva en cuanto son pequeñísimos calabazos llenos de dulce de guayaba o de sidra, cubiertos con hoja de plátano y amarrados exquisitamente con pajilla de totora.

El oro en el complejo artesanal orfebre de Colombia

En la Colonia, Pedro Cieza de León, uno de sus cronistas escribía cómo en su tiempo, los indígenas que habitaban la cuenca del río Patía en el actual departamento de Nariño, poseían objetos de orfebrería. Pascual de Andagoya también contaba cómo en el Valle de los Cedros, frente a la Isla del Gallo, las mujeres usaban anillos de oro en los brazos, y López de Gomara refiriéndose a la misma región describía a los aborígenes adornados con sartales, clavos y granos de oro. Conforme se anotó en páginas anteriores, la llegada de españoles al territorio colombiano desde el siglo XVI influyó en la formación y el crecimiento de centros de población alrededor de la explotación del oro y de grupos de esclavos negros cuya fuerza de trabajo fue unida a la de los indígenas sometidos.

La presencia de los indios en los sitios mineros da cuenta de la necesidad de utilizar el conocimiento aborígen en la minería. No obstante, no se descarta el hecho de que para algunos de los trabajadores africanos proviniendo también de sitios en Africa Occidental (Friedemann y Arocha 1986) las técnicas artesanales de explotación aurífera les fueran familiares. Y asimismo las de orfebrería que habían hecho de sus artífices en los viejos imperios de Ghana, Melli y Darfur y en el reino de Ashanti, verdaderas castas de trabajadores. Una muestra de semejantes obras de arte aún podemos verla en la máscara de oro de Ashanti, parte del tesoro del rey Kofi Kakari del siglo XIX. La máscara pesa 1,5 kilogra-

mos y actualmente hace parte de la colección Wallace de Londres. En las fiestas, el señor de Ashanti lucía un traje adornado con incrustaciones de oro y en el pecho se colgaba un pectoral hecho de una gran placa del mismo metal. Asimismo su trono cuyo reino se había originado a finales del siglo XVII, estaba adornado con estrellas y rosetones de oro y el espaldar cubierto con láminas de oro (Kizerbo 1978: 268).

Los Ashanti fundían hasta hace poco figurillas y máscaras con la técnica de la cera perdida, usaban la filigrana que con antigua procedencia del norte y nordeste de Africa alcanzara a establecerse en Senegal y en la Costa de Marfil. Esta es la filigrana que con los moros llegó a España y que luego viajó a América durante la época colonial seguramente por dos vías: 1) la de la cultura ibérica influenciada por la de los árabes moros que habían ocupado la península durante ocho siglos hasta 1492 y 2) la de los africanos del occidente, quienes también habían recibido la influencia cultural de los árabes. Desde el año 732 atraídos por las riquezas inagotables del oro al sur del Sahara, una primera columna conquistadora árabe había seguido las rutas de las caravanas comerciales que desde el norte cruzaban el desierto. Y había llegado a las cabeceras de los ríos Níger y Senegal, en el estado de Oagadu, establecido por el clan Cisse de los Soninkes en el siglo III, es decir 300 años antes.

Un estudio sobre la minería y la orfebrería artesanal en el Litoral Pacífico colombiano realizado durante varios años, a partir

de 1968 (Friedemann 1974) le permitió a la autora confrontar la documentación histórica y la antropológica de esta zona con la de otras zonas mineras en el país. Sus resultados en el campo de la orfebrería muestran la existencia de un complejo artesanal orfebre en Colombia en las mismas zonas auríferas de las tierras bajas del Pacífico y en los sistemas fluviales de los ríos Cauca y Magdalena, que produjeron el metal en tiempos precolombinos y de la colonia española. Este complejo orfebre se caracteriza por sus elementos comunes técnicos y estéticos. El coloreo del oro conocido como desborraje en Barbacoas y Guapi, sales en Santa Fe de Antioquia, color de borraja en Quibdó, color seco en Mompox, color de cazuela en Remedios, Zaragoza y Segovia es uno de tales elementos técnicos. Es la mise en couleur que permite a las piezas lucir con el color del oro natural, aun cuando la aleación lleve al contenido del oro a tener menos de un 75%.

La mise en couleur, abkochung, boiling in pickle o coloreo es una técnica que consiste en remover el óxido de cobre que se forma sobre la aleación con el oro, cuando ésta se calienta al aire sobre una llama viva. Esta remoción se logra hirviendo la pieza en un ácido con el resultado de que las partículas de oro suben a la superficie del objeto y se muestran con su color natural. La técnica permitió a los artífices precolombinos hacer aparecer sus obras con aleaciones de cobre y oro que se han denominado tumbaga y que en tiempos coloniales se conocieron como guanín, como de oro puro.

Esto no quiere decir que la labor artística y artesanal del oro en la totalidad del complejo orfebre de Colombia actualmente se realice con bajo contenido de oro. En Barbacoas, por ejemplo, se ha mantenido la tradición de trabajar con oro usando apenas un 10% entre cobre y plata, es decir oro natural (21 a 23 quilates). Lo cual no requeriría el coloreo, en tanto que en Mompox aun cuando hay solicitud para piezas con alto quilataje, la demanda es mayor para la fabricación de obras hasta de 10 y 12 quilates, y el coloreo es una obligación. No obstante, tanto en Barbacoas, Guapi y Quibdó, como en Mompox, las obras siguen coloreándose, lo cual indica la permanencia ^{cultural} de una tradición técnica, de estirpe aborígen, adoptada por los orfebres, muchos de los cuales han sido negros.

Aquí vale la pena mencionar el hecho de que en Quibdó se informó cómo durante mucho tiempo fueron los orfebres negros quienes se ocuparon de elaborar las joyas de plata de los indios. Estos traían o conseguían en Quibdó las monedas de 0.50 centavos o de 0.10 en plata, para que de ellas se hicieran los collares. Se machucaban las monedas y se recortaba la lámina en las figuras que solicitaban los indios.

En el campo de la orfebrería en hojalata, la iglesia de Tadó en Chocó, tiene una verdadera reliquia. Sus puertas están forradas en hojalata y con secciones superpuestas a manera de un encaje en colores gris claro y oscuro. Las torres de la iglesia exhiben el mismo tipo de encaje, pero los dibujos recortados en la hojalata

tienen espacios abiertos que permiten la penetración de la luz. Desgraciadamente en búsqueda de los artesanos de la lámina como allí los llaman se encontró que todos habían fallecido.

La inclusión de la orfebrería en hojalata dentro del aparte sobre el complejo artesanal orfebre. no es ningún despropósito. Se hace con la intención de requerir una reflexión por parte de Artesanías de Colombia S. A. En primer término porque Tadó se encuentra situado en el complejo orfebre. y en las rutas de la minería colonial y de la explotación de oro contemporánea. En segundo lugar, porque se trata de un arte y una artesanía que tienen elementos comunes con la estética de la filigrana del oro en las joyas ornamentales para el cuerpo de las gentes o de los santos y con la estética del calado o filigrana de los balcones de los ríos y de los puertos, de las banquetas en las canoas que reman las mujeres. En fin con el dibujo que aparece en las bateas de moro o en los guasás que suenan en las ceremonias del currulao. Todo lo cual empieza a ^mpliarse el complejo de la filigrana en oro en el litoral Pacífico a otros materiales igualmente nobles como las maderas o la hojalata.

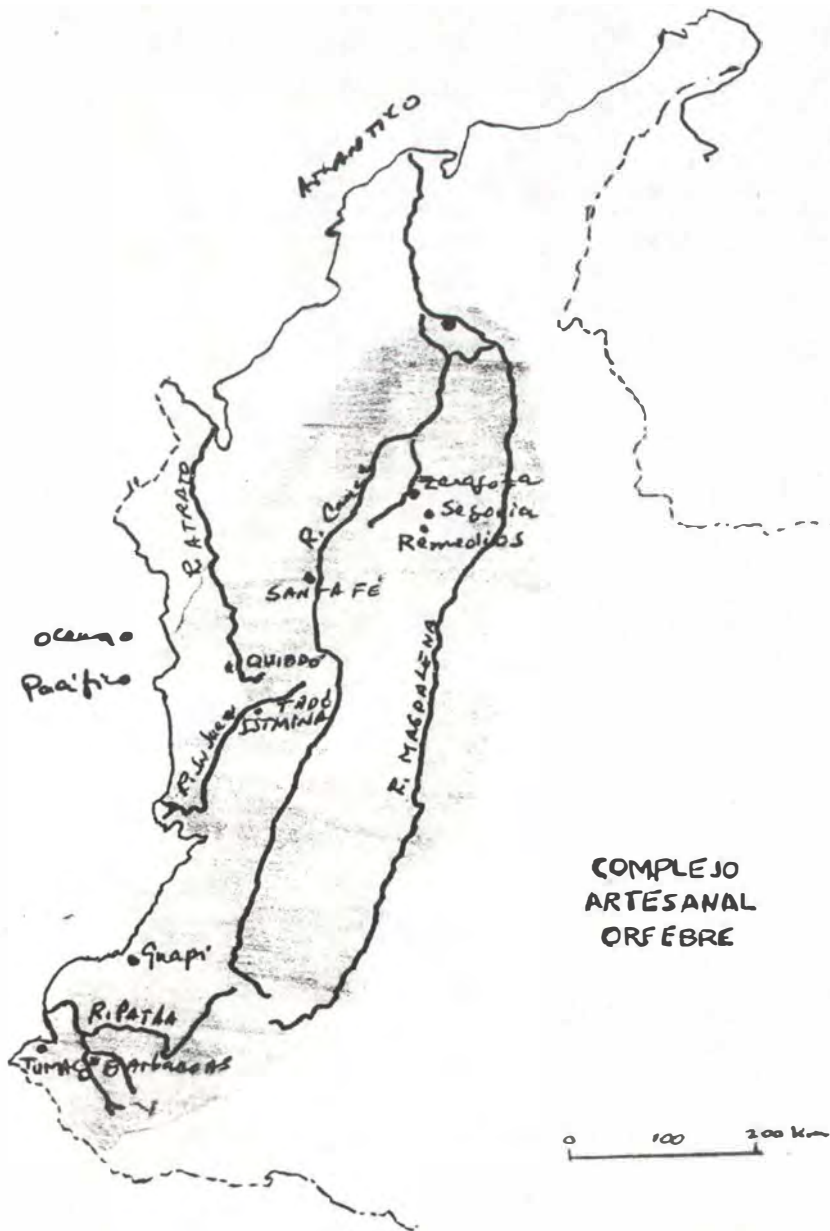
Orfebrería tradicional en oro

La filigrana por su parte, es uno de los elementos estéticos que caracteriza la orfebrería tradicional en todo el complejo artesanal y artístico de Colombia. Y se apoya en el manejo de hilos que se montan en soportes de alambre más gruesos. La técnica básica es la del estiramiento de los hilos de oro que luego se enrollan en espirales para formar planos lisos u oblongos de gran plasticidad que se articulan en formas orgánicas generalmente flores, insectos o aves. A este estilo se le conoce como repujado. Otra variedad es el tribul que se logra enrollando los mismos hilos delgados de oro, a modo de resortes cuyos extremos se unen en circunferencia. Estos tribules diminutos se sueldan cada uno sobre un armazón redondo de alambre fino que luego se colocan el uno al lado del otro sobre una lámina. El conjunto terminado se conoce como estilo tribul-tomatillo.

Existe además una forma de tejer hilos de oro delgadísimos en los llamados cordones de oro, en los que generalmente son expertas las mujeres. Estas obras requieren más que cualquier otra el uso de un oro de alto quilataje que ofrezca maleabilidad.

Otras obras de orfebrería tradicional utilizan la lámina cortada en diversas formas y ensamblada para formar cajitas que contengan piedras preciosas y semi preciosas. O bien laminillas que unidas por medio de argollas pequeñísimas se convierten en collares o hacen parte de otras joyas ornamentales como zarcillos. Muestra de toda esta orfebrería tradicional puede todavía encontrarse en ca-

serios y poblados o en los puertos grandes del Litoral Pacífico. Y así mismo en los ajuares de varios de los santos que viven en las iglesias. El caso más notorio es el del tesoro de oro de la Virgen de Atocha en el puerto Barbacoas. La virgen fuera de su vestido de oro hecho en Lima tiene un número considerable de joyas entregadas a lo largo de muchos años por sus fieles en la región. La filigrana, el tribul, las laminillas y las cuentas de oro son elementos que exhiben las piezas que hacen parte del cofre de la santa.



La joyería comercial

Actualmente una buena parte de los orfebres que elaboraban obras de filigrana y de lámina con modelos tradicionales regionales conocidos y con aceptación comercial por parte de un mercado externo a la región, se han visto abocados a elaborar modelos similares a los de una joyería de tipo internacional. Las revistas que anuncian joyas de fantasía o los catálogos de anillos, zarcillos o pendientes son suministrados por los clientes como modelos para interpretar o repetir. Asimismo, son frecuentes los casos cuando las obras antiguas se entregan al orfebre como material para ser fundido con destino a los nuevos y "modernos" estilos. Aún dentro de este esfuerzo, el orfebre en los puertos sigue trabajando artesanalmente, con escasas herramientas y además obteniendo gran parte de su materia prima, el oro en polvo, de los mineros que se acercan a su taller y directamente se lo venden.

Así y todo, existe gran apatía entre los orfebres del Litoral Pacífico. El precio del gramo por ejemplo en Guapi era de Ps.3,800.00 el 28 de marzo de 1988, y tener material disponible no es fácil para aquellos que quisieran diseñar y hacer obras con destino a un mercado de demanda permanente que fluyera hacia Popayán, Pasto, Cali o Medellín.

El orfebre se ve obligado a esperar a un cliente casual que le lleve el polvo de oro o que está dispuesto a darle dinero adelantado para conseguir la materia prima. Por otro lado, esta investiga-

ción no encontró orfebres que estuvieran ligados a programas de préstamos bancarios o de cooperativas de ninguna especie. Su trabajo tanto en el campo de la artesanía orfebre, como en el de la joyería comercial está enmarcado en gran incertidumbre.

Registro de obras de cultura material para el estímulo de producción artesanal

En este informe, los datos correspondientes al inventario de obras de cultura material y de técnicas artesanales, así como de las escasas herramientas que participan en su elaboración, serán anotadas siguiendo un formato de ficha de nueve preguntas utilizado por Artesanías de Colombia S. A. Se deja constancia de que la ficha fue usada sin que los documentos oficiales correspondientes a este proyecto, así lo especificara. De esta suerte, la entrega de estas fichas es apenas voluntaria y no constituye una obligación por parte de la investigadora N. S. de Friedemann.

Este registro de obras tiene por objeto señalar las piezas que desde el punto de vista de este proyecto, tienen mayor potencial en el campo del estímulo cultural, con miras al diseño de una artesanía innovada y naturalmente con el arraigo de la tradición. La cestería, por ejemplo, es un área que ya ha sido investigada en cuanto al uso de materiales, diseño tradicional, costo económico y social y también al alcance que tiene en el mercado nacional y posiblemente en el internacional. No obstante, aparece en este registro, porque sus posibilidades artísticas, artesanales y comerciales están lejos de haberse agotado.

El uso de la cestería combinada con la elaboración de muebles de bambú que se da en forma rústica en Guapi, es una de las aplicaciones que debería contemplarse en el campo del diseño. En el área del mueble está también la posibilidad de usar el diseño de los balcones rurales y urbanos que son verdaderas obras de cala-

do. Y también el rescate de las bateas de moro, que son las cunas de los niños y las naves de los angelitos. Estas podrían convertirse en piezas bellas del menaje de servicio de comedor. Su talla y sus líneas gráciles la podrían convertir en un objeto clásico de la identidad del Litoral Pacífico. Del mismo modo, los pilones de pilar el arroz podrían usarse como bases para mesas cuya superficie fuera de vidrio.

Este proyecto desde luego hace hincapié en la barrera que constituyen las escasas vías de comunicación y la ausencia de itinerarios fijos en las canoas, lanchas y buques en que tiene que efectuarse la movilización en el Litoral Pacífico. Para no mencionar situaciones como la del ferry sobre el río Atrato en el punto de Yuto, donde en muchas ocasiones el pasajero de un bus o de un carro particular tiene que esperar hasta tres horas para cruzar el río, ya sea vía Itsmina y Tadó en el río San Juan o bien desde puntos en éste hacia Quibdó o Mutunendo. De esta suerte al mencionar los centros o posibles centros de acopio de los objetos aquí registrados con posibilidades para la comercialización, los problemas y los costos del transporte tienen que tenerse en cuenta como barreras e impedimentos.

Desde luego que una producción continua de obras artesanales en el Litoral Pacífico requerirá de una planeación de la demanda y de la financiación. El artesano de la madera, del oro o de las lianas, palmas y bejucos requiere de adelantos monetarios para

sus necesidades vitales mientras ejecuta su labor. Así mismo necesita una financiación para conseguir sus materias primas. Frente a la demanda incierta hombres y mujeres buscan su manera de vivir en actividades que en numerosas ocasiones son distintas a las de la labor artesanal. Se da el caso por ejemplo de las artesanas de la paja tetera en Guapi, que solamente trabajan después de las 4 de la tarde, porque muchas de ellas atienden los hogares comunitarios del Instituto Colombiano de Bienestar Familiar que les reconoce un pago fijo mensual por la atención de niños y además les suministra víveres.

La situación de los hombres no es muy distinta al respecto. Los talladores de madera, cuando no tienen obras encargadas se dedican a labores de pesca o a las de agricultura. Así, no puede hablarse de artesanos dedicados sino más bien esporádicos.

Objetos y centros de acopio

			<u>Lugar de fabrica- ción</u>	<u>Lugar de acopio</u>
Ticha #	1	Balcón de madera segmentos	Municipio de Guapi Ríos de la regiones Timbiquí y Saija	Guapi (Cauca)
" #	2	Batea de moro	Ríos zona de Barba coas	Barbacoas (Nariño)
" #	3	Asiento de canoa	Ríos zona de Guapi y Timbiquí	Guapi (Cauca)
" #	4	Bombo (tambor)	Río Timbiquí: Santa Bárbara	Guapi Buenaventura
		id	Río Guapi. Punto El Partidero	id
" #	5	Cuno (tambor)	id	id
" #	6	Caja (tambor)	id	id
" #	7	Tumbadora (tambor)	Río Guapi. Punto El Partidero	id
" #	8	Guasá (sonajero)	Río Guapi Río Timbiquí Río Saija	id
" #	9	Peine de mangle y otras maderas	Barrio Puerto Cali Puerto de Guapi	Guapi
" #	10	Catanga	Poblado Coteje, Río Timbiquí Mpio. de Sta. Bárbara Ríos de Guapi	Guapi
" #	11	Picacebolla	Santa Rosa de Saija, Río Saija	Guapi
" #	12	Pilón	Ríos de Barbacoas Ríos de Guapi	Barbacoas Guapi Buenaventura
" #	13	Cabuinga	Santa Bárbara, Río Timbiquí	Guapi Buenaventura
" #	14	Panelero	Río Saija, Santa Ro sa de Saija	Guapi
" #	15	Susunga	id	id
" #	I5a)	Maracas	Río Guapi	Guapi
" #	I5b)	Nudos	Río Guapi	Guapi
" #	I5c)	Raiz de batir	Río Guapi	Guapi

Ficha # 16	Máscaras (Calabazo y balso)	Caseríos Chuare y Calle Larga Río Napi	Guapi
" # 17	Flores de Damagua y cabecinegro	Quibdó	Quibdó
" # 18	Cestos pequeños y grandes	Mpio. de Guapi	Guapi
" # 19	Abanico	Mpio. de Guapi	Guapi
" # 20	Sombrero de tetera	Río Guapi	Guapi
" # 21	Sombrero de castaño	Río Guapi	Guapi
" # 22	Esterilla de platanillo	Quibdó	Quibdó
" # 23	Dulce de papaya en calabazo	Caserío Coteje, Río Timbiquí	Guapi
" # 24	Chancaca	Río Iscuandé (Nariño)	Guapi
" # 25	Dulce de guayaba y de sidra en calabazo	id	id
" # 26	Rallo de madera	Poblado Tutunendo (Chocó)	Quibdó
" # 27	Orfebrería artesanal Varios objetos	Mpio. de Barbacoas Mpio. de Guapi Mpio. de Quibdó	Barbacoas Guapi Quibdó
27A	Hojalata	Mpio de Tadó	Tadó

En este registro se quiere hacer énfasis especial sobre la orfebrería de hojalata encontrada en Tadó, Chocó en la torre y en las puertas de la iglesia. Aunque la información actual es la de que sus artesanos murieron y no dejaron sucesores en su arte, por falta de estímulo, Artesanías de Colombia S.A. podría reflexionar sobre la instauración de un programa de estímulo para la recuperación de este bello arte. Conforme se dijo en el capítulo de la orfebrería, esta expresión hace parte del complejo artesanal orfebre que enriquece las áreas mineras del país.

69a



Artesanías (Ver ficha)

Quibdó 17, 22, 27

Tadó 1, 27, 27 A

Istmina 1, 27

Tutunendo 26

Guapi 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9,
10, 12, 18, 19, 20, 21, 27

Santa Barbara, Timbiquí 1, 3, 4,
5, 6, 8, 10, 13, 27

Santa Rosa, Saija 1, 8, 11, 14,
15

Coteje, Timbiquí 1, 10, 23

Chuare y Calle Larga, Napi 16

Iscuandé 24, 25

Barbacoas 1, 2, 12, 27

Tumaco 27

Buenaventura 27

1. Lugar de procedencia: Santa Rosa, Río Saija. Litoral Pacífico.
2. Grupo humano: Negro. Guapi, río Guapi; Santa Bárbara, río Timbiquí. También en Itzmina, Tadó, Lloró en Chocó. También en Barbacoas
3. Objeto: Balcón de madera.
4. Año de elaboración: desconocido. Casa actualmente deshabitada.
5. Nombre local: Balcón. Otros uevoos, otros antiguos.
6. Características físicas:
 - 6.1 Técnica: artesanal.
 - 6.2 Dimensiones: 1.30 mts x 2.80 mts.
 alto largo
 - 6.3 Color: gris natural.
 - 6.4 Forma: rectangular.
 - 6.5 Materiales: madera de la región. (Una recolección de nombres de madera utilizados alcanzó un número de 75, entre las cuales el chachajo, chachajillo, el sande, el guayacan o el cuangare son algunas de las usadas en la construcción de casas y en balcones.
 - 6.6 Peso aproximado: difícil calcular el peso de un balcón que está integrado a la estructura.
7. Características culturales:

Uso: ornamentación tradición de la vivienda rural y urbana en el Litoral Pacífico.

Lugar de fabricación: en los talleres artesanales donde se fabrican camas, asientos, mesas.

Nombre del hacedor: No pudieron informar en la localidad.

Poseedor: En este como en otros casos no pudo averiguarse el nombre del dueño de la casa, porque la documentación visual fue intensa. Esta es apenas una muestra de muchas casas con diseños diferentes. Algunos balcones se tomaron en fotografía desde la canoa en la cual se recorrían los ríos y los esteros.
8. Significación: Ornamento de vivienda. Gusto estético. Señal de prestigio. Tradición.
9. Descripción: Balcón en filigrana de madera, o encaje de madera o calado.
10. Precio de un segmento 1.00 metro x 0.25 mts. Ps. 3,000

1. Lugar de procedencia: Los Brazos, rio Guelmambi, Narino
2. Grupo humano: Negro
3. Objeto: B atea
4. Año de elaboración: 1952
5. Nombre local: Batea de moro le dicen en Choco
Batea de niño en otros lugares, artesa, cuna
6. Características físicas
 - 6.1. Talla artesanal
 - 6.2. Dimensiones 1 metro x 0.30 cms. ancha
 - 6.3. Color: madera chachajo
 - 6.4. Forma: Ovalada con borde tallado
 - 6.5. Materiales: Madera del bosque aurifero: chachajo
 - 6.6. Peso aproximado 950 gramos
7. Características culturales

Uso: Sirve de cuna a todos los hijos de una mujer, y luego se destina a utensilio domestico, o se entrega a los marranos como vasija de alimentacion.

Pero si el niño muere, la artesa será la canoa que lleve al "angelito" al cielo, y en ella reposara el cuerpo del niño muerto, sobre un altar donde pasa la noche en medio de juegos y regocijos fúnebres que le rinden las mujeres y niños del caserio

Nombre del hacedor: Generalmente la talla un hombre

Poseedor: Hace parte de una vivienda donde hay una mujer en edad de ser madre
8. Significación: Es un objeto doméstico con funciones rituales
9. Batea para criar niños. En areas del departamento del Cauca se ha usado con el objeto de lograr la buena formación del cuerpo del niño. Esto en términos de formación implica un cuerpo sin la acumulación grasa en los gluteos.

1. Lugar de procedencia: Guapi, Río Guapi. Litoral Pacífico (Cauca.
2. Grupo humano: Negro.
3. Objeto: Asiento de canoa.
4. Año de elaboración: desconocido.
5. Nombre local: banco, banquetta.
6. Características físicas:
 - 6.1 Técnica: artesanal.
 - 6.2 Dimensiones: 50 cms. x 60 cms.
 ancho alto
 - 6.3 Color: madera, a veces pintado en varios colores.
 - 6.4 Forma: asiento.
 - 6.5 Materiales: madera de la región. (Una recolección de nombres de madera resulta en unos 75, entre las cuales el chachajo, el sande, el guayacán y el cuangare son algunas de las usadas en los bancos para canoa.
 - 6.6 Peso aproximado: 4, 5 libras.
7. Características culturales:

Uso: Para los viajes en canoa, generalmente son las mujeres y quizás los hombres viejos quienes obligadamente la usan. Las mujeres pescadoras y vendedoras tienen los banquitos en sus casas y cuando se embarcan los colocan en sus canoas. En el mercado de Guapi la profusión de diseños es admirable. Cada banco tiene un calado diferente.

Lugar de fabricación: En cada uno de los caseríos a lo largo de los ríos.

Nombre del hacedor: es una artesanía compartida por muchos.

Poseedor: Arriba se mencionó cómo cada canoa tiene un dueño y cada banco también. Es pertenencia individual.
8. Significación: Es parte de la parafernalia del viaje acuático que es el único transporte en infinidad de sitios.
9. Descripción: banco para sentarse en el piso de la canoa. Sirve para sentarse en la casa también.

1. Lugar de procedencia: Santa Bárbara de Timbiquí, río Timbiquí.
2. Grupo humano: Negro.
3. Objeto: Bombo, instrumento musical (tambor)
4. Año de elaboración: 1987.
5. Nombre local: bombo.
6. Características físicas:
 - 6.1 Técnica: artesanal.
 - 6.2 Dimensiones: alto 43 y 1/2 cms. diámetro 43 cms. peso 12 libras.
 - 6.3 Color: varios naturales (véase materiales).
 - 6.4 Forma: cilíndrica.
 - 6.5 Materiales: aro de galve, caja de anime, palos de galve, piel de venado y piel de tatabra.
 - 6.6 Peso aproximado:
7. Características culturales:

Uso: membranófono que se toca con palillos para ejecutar música en rituales sagrados y profanos.

Lugar de fabricación: Santa Bárbara de Timbiquí. Taller abierto debajo de una casa parada en pilotes de madera.

Nombre del hacedor: Manuel de Jesús Riascos.

Poseedor: entregado a Artesanías de Colombia.
8. Significación: Es un instrumento que actualmente hace parte de la tradición musical en el Litoral Pacífico y particularmente entre los grupos negros de comunidades rurales y urbanas.
9. Descripción: El bombo es un objeto cultural con ascendencia africana. Hace parte del complejo tambor, cuya percusión se realiza de acuerdo con códigos, cuyos significados son sagrados o profanos, pero constituyen una manera de comunicación. Y como tal pueden ser sus toques, descodificados y analizados en tiempos y espacios diversos.
10. Precio de compra: Ps. 12,000.00

1. Lugar de procedencia: Santa Bárbara de Timbiquí. Río Timbiquí.
2. Grupo humano: Negro.
3. Objeto: Cuno, instrumento musical (tambor).
4. Año de elaboración: 1987.
5. Nombre local: Cuno, cununo.
6. Características físicas:
 - 6.1 Técnica: artesanal.
 - 6.2 Dimensiones: alto 49 cms. diámetro 0.19
diámetro abajo:
Peso: 5 libras
 - 6.3 Color: varios naturales (véase materiales).
 - 6.4 Forma: cónica.
 - 6.5 Aro de galve, caja de anime, palos de galve, piel de tatabra.
 - 6.6 Peso aproximado: 5 libras.
7. Características culturales:

Uso: membranófono que se toca con palma de manos en rituales sagrados y profanos.

Lugar de fabricación: Santa Bárbara de Timbiquí. Taller abierto debajo de una casa parada en pilotes de madera.

Nombre del hacedor: Manuel de Jesús Riascos.

Poseedor: entregado a Artesanías de Colombia.
8. Significación: Es un instrumento que actualmente hace parte de la tradición musical en el Litoral Pacífico y particularmente entre los grupos negros de comunidades rurales y urbanas.
9. Descripción: El cununo o cuno es un objeto cultural con ascendencia africana. Hace parte del complejo tambor, cuya percusión se realiza con códigos, cuyos significados son sagrados o profanos, pero constituyen una manera de comunicación. Y como tal, sus toques pueden descodificarse y analizarse en tiempos y espacios diversos.
10. Precio de compra: Ps. 7,500.00.

1. Lugar de procedencia: Santa Bárbara de Timbiquí. Río Timbiquí.
2. Grupo humano: Negro.
3. Objeto: Caja, instrumento musical (tambor).
4. Año de elaboración: 1987.
5. Nombre local: Caja.
6. Características físicas:
 - 6.1 Técnica: artesanal.
 - 6.2 Dimensiones: alto: 31 cms. diámetro 36.5 cms.
peso: 4 y 1/2 libras.
 - 6.3 Color: madera natural.
 - 6.4 Forma: cilíndrica.
7. Características culturales:

Uso: membranófono que se toca con palitos en rituales sagrados y profanos.

Lugar de fabricación: Santa Bárbara de Timbiquí, taller abierto a la calle.

Nombre del hacedor: Manuel de Jesús Riascos.

Poseedor: entregado a Artesanías de Colombia.
8. Significación: Es un instrumento musical que actualmente hace parte de la tradición musical en el Litoral Pacífico y particularmente entre los grupos negros de comunidades rurales y urbanas.
9. Descripción: La caja, es un objeto cultural con ascendencia africana. Hace parte del complejo tambor, cuya percusión puede ser descifrada. El significado de sus códigos mostraría un sistema de comunicación cuyos signos quizás no están todavía perdidos. Podrían analizarse en tiempo y espacio y naturalmente en el cambio que seguramente tales códigos han sufrido.
10. Precio de compra: 7,500.00 Ps.

1. Lugar de procedencia: Guapi, El Partidero, Cauca, Lit. Pacifico
2. Grupo humano: negro
3. Objeto: Tambor de calabazo y piel de tigrillo
4. Año de elaboracion: Permanente. Igual que otros instrumentos de percusión
5. Nombre local: Tumbadora
6. Características físicas
 - 6.1. Técnica artesanal. El cuero del tigrillo generalmente se tiempla hasta que esta seco. Luego se coloca encima de un calabazo que ha sido cortado en unas 3/4 partes, previamente desocupado y puesto a secar para hacer una especie de recipiente o caja.
 - 6.2. dimensiones: 15 cms. de diametro y 25 cms. de alto aunque estas dimensiones varian de acuerdo con el calabazo escogido
 - 6.3. color: el cuero es arena claro y el calabazo ocre claro
 - 6.4. forma: Es totalmente ovalado, excepto por la parte superior que es plana, donde el cuero va templado.
 - 6.5. calabazo y cuero de tigrillo generalmente
 - 6.6. peso aproximado: varía de acuerdo con el tamaño del calabazo al que esta ficha se refiere es de aprox. 300 gramos
7. características culturales: Hace parte de los instrumentos de percusión recreados por los negros en el litoral Pacifico y es la que posee una ascendencia africana notable.
8. Significación: La tumbadora conjuga en su estructura física, en el simbolismo de su mismo nombre y en la función, perfiles de tradición africana. Las marimbas africanas siguen teniendo cajas de resonancia similares a la tumbadora.
9. Lugar de fabricación: El partidero, una orilla en el rio Guapi
Nombre del fabricante: José Torres.
Descripción: Calabazo a manera de caja de resonancia con una membrana para percutir sonidos rítmicos.
10. Precio: Ps 2,000.00

Fecha: Dic. 1987

1. Lugar de procedencia: Guapi, Río Guapi, Litoral Pacífico.
2. Grupo humano: Negro.
3. Objeto: Guasá.
4. Año de elaboración: 1987.
5. Nombre local: Guasá.
6. Características físicas:
 - 6.1 Técnica: artesanal.
 - 6.2 Dimensiones: 50 cms. de largo
ancho: diámetro 12 cms.
 - 6.3 Color: madera.
 - 6.4 Forma: cilíndrico.
 - 6.5 Materiales: madera de chonto.
 - 6.6 Peso aproximado: 1/2 libra.
7. Características culturales:

Uso: Es un sonajero con semillas de achira, que utilizan las mujeres para acompañar sus cantos y la música hecha por los tambores.

Lugar de fabricación: en Guapi.

Nombre del hacedor: la familia de los Torres sobre el río Guapi.

Poseedor: entregado a Artesanías de Colombia.
8. Significación: Es un instrumento musical que generalmente lo tocan las mujeres al lado del conjunto de tambores. Acompañan su canto con el guasá. Es la presencia permanente de un ritmo de acompañamiento en rituales de alabanza a los santos o de coloquio hombre mujer en un currulao.
9. Descripción: A simple vista el guasá es un pequeño instrumento. Un examen detenido enseña dibujos intrincados y un tratamiento de humo que sobre la superficie lo hace ver oscuro, pero que de acuerdo con los músicos es una condición que lo hace más sonoro, es decir más hablador y con mejor voz.
10. Precio de compra: Varía, según la intensidad de lo ahumado.
Pero su precio empieza en los Ps.600.00.

1. Lugar de procedencia: Guapi, Cauca. Litoral Pacífico.
2. Grupo humano: Negro.
3. Objeto: peinilla.
4. Año de elaboración: las peinillas fueron elaboradas a sugerencia de la investigadora, con el tipo de calado que poseen los balcones, para reconstruir la memoria cultural.
5. Nombre local: peinilla.
6. Características físicas:
 - 6.1 Técnica: artesanal.
 - 6.2 Dimensiones: 10 cms por 15 de largo
 - 6.3 Color: madera natural.
 - 6.4 Forma: básicamente es rectangular, pero el calado varía en formas.
 - 6.5 Materiales: madera de la región. De las 75 maderas podemos mencionar el chachajillo, cuangara y chachajo.
 - 6.6 Peso:
7. Características culturales:

Uso: Peine para el cabello.

Lugar de fabricación: Barrio Puerto Cali en Guapi.

Nombre del hacedor: Gilberto Campaz y Gonzalo Campaz

Poseedor: entregado a Artesanías de Colombia.
8. Significación: Gusto estético, donde su intrincada elaboración aumenta según el prestigio del poseedor.
9. Descripción: su base es la de una peinilla corriente, pero su mango es encaje de madera, filigrana.
10. Precio: Ps. 1,250 .00 (muestra para la investigación)

1. Lugar de procedencia: Coteje, Timbiqui, Guapi, y en general todo Cauca. Litoral Pacífico.
2. Grupo humano: Negro.
3. Objeto: jaula para pesca (Catanga).
4. Año de elaboración: siendo un objeto de uso doméstico son elaboradas constantemente, ya que en su uso se van deteriorando.
5. Nombre local: Catanga.
6. Características físicas:
 - 6.1 Técnica: artesanal.
 - 6.2 Dimensiones: Varían muchísimo. Pueden ser de 1 o más metros de alto y de ancho 50 cms en adelante.
 - 6.3 Color: café natural, o arena natural.
 - 6.4 Forma: cilíndrica.
 - 6.5 Materiales: madera de chonto.
 - 6.6 Peso: difícil de calcular. Es de variada dimensión .
7. Características culturales:

Uso: para la pesca.

Lugar de fabricación: en las casas al borde de los ríos.

Nombre del hacedor: la población del Cauca.

Poseedor: la población del Cauca. (Distintos dueños)
8. Significación: gusto estético, tradición, útil.
9. Descripción: jaula de madera cilíndrica.

1. Lugar de procedencia: Santa Rosa de Saija, Río Saija. Litoral Pacífico.
2. Grupo humano: Negro.
3. Objeto: Picacebolla. Objeto doméstico. Picador de aliño.
4. Año de elaboración: 1987.
5. Nombre local: picacebolla.
6. Características físicas:
 - 6.1 Técnica: artesanal.
 - 6.2 Dimensiones:
 - 6.3 Color: crema, natural de la madera.
 - 6.4 Forma: vulgarmente podría decirse que son dos platos unidos por un puente de madera. Estéticamente es un diseño funcional para la culinaria de estos ríos.
 - 6.5 Materiales: Es de madera. Del complejo número que existen en la zona y que llegan a más de 75. Puede ser sande o puede ser tangare.
 - 6.6 Peso aproximado: 1 libra
7. Características culturales:

Uso: en la culinaria del saija se utiliza la cebolla y variados condimentos que se machacan con una piedra sobre este utensilio.

Lugar de fabricación: Peté en el río Saija.

Nombre del hacedor: Gilberto Ruiz.

Poseedor: entregado a Artesanías de Colombia.
8. Significación: En la culinaria del litoral Pacífico, durante mucho tiempo, los utensilios de trabajo eran de madera, fabricados por los hombres. En este momento el significado de este picacebolla es apenas de recuerdo de otros tiempos cuando no había los instrumentos de plástico y metal y también cuando había más comida en esta zona.
9. Descripción: Dos cucharas planas unidas por mangos en un encuentro de tipo siamés.
10. Precio de compra: Ps. 900.00a María Pura Hurtado.

Fecha: Marzo 1986

1. Lugar de procedencia: Los Brazos, Rio Guelmambi, Narino; Valle del Cauca en el Alto de Triana; Cauca.

2. Grupo humano: Negro

3. Objeto: Pilon

4. Año de elaboracion: Aun se encuentran debajo de las casas

5. Nombre local: pilon

6. Características físicas:

1. Técnica: L abrado artesanal

6.2. Dimensiones: 1,50 mts. alto x 30 cms. a 40 cms. ancho de la boca

6.3. Color: madera

6.4. Forma: Dos conos, uno mas angosto que el otro

6.5. Materiales: maderas fuertes. Deben resistir el golpe del mazo que descascara el maiz o el arroz

6.6. Peso aproximado: 25 libras y a veces es mas pesado, de acuerdo con el tamaño.

7. Características culturales:

Uso: recipiente para procesar el arroz o el maiz después de la cosecha. Dos mujeres generalmente alternan rítmicamente con mazos dentro del pilon.

Lugar de fabricacion: en los caserios y pueblos de los rios. Viajando en canoa, es posible verlos de bajo de las casas, a veces cerca de los trapiches de madera.

Nombre del hacedor: los hombres los labran

8. Significación: La existencia de un pilon es sena del cultivo de arroz o maiz. Es presupuesto de la vivencia de una tradicion. (*)

9. Descripción: Elemento de madera con ascendencia cultural africana. En tiempos pasados, pilar cereales significaba también cantar y reunirse en torno al trabajo, la familia, el caserio.

(*) Hay una juga de laboreo que se conoce con el nombre de pilón. Hace alusion al instrumento de macerar el arroz, e introduce una significación erótica con intervencion de una voz y estribillo a coro. La voz trae la melodía, y el coro, con los tambores al fondo, desarrolla las glosas o estribillos salpicados de fonemas africanos.

1. Lugar de procedencia: Santa Bárbara de Timbiquí, Río Timbiquí.
Litoral Pacífico (Cauca).
2. Grupo humano: Negro.
3. Objeto: Cahuinga.
4. Año de elaboración: 1987.
5. Nombre local: Cahuinga.
6. Características físicas:
 - 6.1 Técnica: artesanal.
 - 6.2 Dimensiones:
 - 6.3 Color: crema, color de la madera.
 - 6.4 Forma: Vulgarmente la cahuinga es un rebullidor que hace recordar un cuchillo muy ancho, o un machete de madera, o una pala. Estéticamente es un utensilio cuyo mango tiene una talla en los bordes, que antiguamente debió ser más intrincada.
 - 6.5 Materiales: madera, a veces de mangle, porque ésta es muy resistente al calor.
 - 6.6 Peso aproximado: 1/2 libra
7. Características culturales:

Uso; El papel que ha jugado el azúcar en las comunidades negras que originalmente llegaron del Africa para trabajar en las minas de oro y en las plantaciones del azúcar en América, le presta a la cahuinga una profundidad histórica como uno de los utensilios que más prontamente debieron hacer parte del menaje de las casas de los amos y de las chozas de los esclavos. En cualquier casa hablar de la cahuinga es hablar de la paila del dulce, del calor del fogón y de la tradición.

Lugar de fabricación: Santa Bárbara de Timbiquí.

Nombre del hacedor: Andrés Ramos.

Poseedor: entregado a Artesanias de Colombia.
8. Significación: En la culinaria del Litoral Pacífico, el tiempo de fiesta es tiempo de goce y tiempo de preparación de comidas y de menjurges especiales con azúcar de la caña. La cahuinga que revuelve la sidra con azúcar o ésta con la guayaba o el borojó es símbolo de alegría. Hablando de la cahuinga, las mujeres, los hombres y los niños sonrían.
9. Descripción: Un machete de madera decorado y que no es un machete.
10. Precio de compra: Ps. 700.00

1. Lugar de procedencia: Santa Rosa de Saija, Río Saija. Litoral Pacífico (Cauca).
2. Grupo humano: Negros.
3. Objeto: Panelero.
4. Año de elaboración: no se sabe.
5. Nombre local: Panelero.
6. Características físicas:
 - 6.1 Técnica: artesanal.
 - 6.2 Dimensiones: 30 cms. ancho x 1.70 mts. largo.
 - 6.3 Color: marrón profundo.
 - 6.4 Forma: la de un tronco de árbol partido por la mitad y ahuecado sucesivamente a lo largo.
 - 6.5 Materiales: madera de un árbol largo y fuerte. Seguramente chachajo o guayacán.
 - 6.6 Peso aproximado: 20 libras.
7. Características culturales:

Uso: Este utensilio se utilizaba para hacer panelas con la melaza de la caña. Los hombres fabricaban el panelero. Las mujeres cocinaban la melaza y la vertían en el panelero. Las panelas salían redondas abajo y planas encima. Se hacían bolas con las dos mitades.

Lugar de fabricación: Santa Rosa de Saija.

Nombre del hacedor: no se conoce.

Poseedor actual: Justa Rufina Núñez Perea de Sta. Rosa de Saija, de unos 65 años.
8. Significación: El panelero actualmente es un reliquia en Sta. Rosa de Saija. Hablando del azúcar y de la cahuin ga, fue mencionada la técnica de la hechura de pa nela. En el litoral Pacífico estos utensilios de madera también se encuentran en los grupos indígenas. Así estas piezas son compartidas por ambos grupos y seguramente empezaron a serlo de manera simultánea ya que los indios no conocían la caña de azúcar que fue introducida por los europeos.

1. Lugar de procedencia: Santa Rosa de Saija. Río Saija. Litoral Pacífico.
2. Grupo humano: Negro.
3. Objeto: Susunga, o colador de maleza de caña de azúcar.
4. Año de elaboración: desconocido.
5. Nombre local: Susunga.
6. Características físicas:
 - 6.1 Técnica: artesanal. Antiguamente los huecos se hacían con puntilla. Ahora los hacen con broca.
 - 6.2 Dimensiones: diámetro varía entre 15 y 25 cms.
 - 6.3 Color: natural del calabazo y de la melaza sobre éste.
 - 6.4 Forma: semi-esférica.
 - 6.5 Materiales: la fruta del calabazo despulpado, seco y abierto de modo que un recipiente pueda formarse.
 - 6.6 Peso aproximado: depende del tamaño de cada objeto.
7. Características culturales:

Uso: En el ámbito del procesamiento del azúcar, el calabazo vuelto susunga se convierte en un colador con un mango de madera, que se desempeña a la hora de limpiar la melaza hirviendo con destino a la fabricación de la panela o de los diversos dulces.

Lugar de fabricación: En las áreas rurales y en las urbanas donde aún la preparación de la caña de azúcar se realice en marcos artesanales.

Nombre del hacedor: Son los hombres quienes la elaboran.

Poseedor: Se le encuentra en las cocinas.
8. Significación: La susunga hecha con calabazo es apenas uno de los utensilios de la vida cotidiana en la vida ribereña del Litoral Pacífico. Referirse a la susunga implica aludir al complejo del azúcar y al papel que el calabazo ha jugado en el campo de la evolución de los grupos llegados del África. El calabazo tallado para el uso doméstico como la susunga es apenas una posibilidad junto al uso que tiene en otros ámbitos de la cotidianidad familiar, religiosa o económica.
9. Descripción: colador hecho de calabazo y atado a un mango. Utensilio doméstico para el manejo de la melaza procedente de la caña de azúcar.
10. Precio de compra: Nadie ofreció un valor monetario. En la región, si alguien necesita una susunga, la manda hacer y ofrece reciprocidad en "rama", i.e. panela o postre o algún servicio.

1. Lugar de procedencia: Rio Guapi, Cauca, Litoral Pacífico.
2. Grupo humano: Negro.
3. Objeto: Maracas labradas de calabazo.
4. Año de elaboración: 1988, son elaboradas con frecuencia.
5. Nombre local: Maracas.
6. Caracteristicas fisicas:
 - 6.1 Tecnica: artesanal; se deja secar el calabazo despues de vaciar su contenido y haberlo labrado.
 - 6.2. Dimensiones: varía de acuerdo al tamaño del calabazo. Pero por lo general su diámetro es de 20cmX25cms.
 - 6.3 Color: natural de calabaza seca, arena osuro.
 - 6.4 Forma: Ovalado atravesado por un palo.
 - 6.5 materiales: Calabazo y madera.
 - 6.6 Peso aproximado: depende del tamaño de cada objeto.
7. Caracteristicas culturales:

Uso: instrumento musical empleado en compania d el bombo, el cuno, la caja, la marimba.

Lugar de fabricacion: a 25 minutos de Guapi, en lancha de 25 caballos.

Nombre del hacedor: familia Torres.

Poseedor: entregado a Artesanias de Colombia.
8. Significacion: es un instrumento que actualmente hace parte de la tradicion musical de los grupos negros en el litoral pacifico.
9. Descripcion: Una calabaza labrada atravesada por un palo de madera, donde la calabaza puede o no estar labrada.
10. Precio de compra: Ps. 900.00

Dic 1987

1. Lugar de procedencia: Guapi, Cauca, Litoral Pacifico.
2. Grupo humano: Negro.
3. Objeto: Mues tra de nudos.
4. Año de elaboracion: la muestra fue elaborada exclusivamente a pe-
ticion de la investigadora en Diciembre de 1988.
5. Nombre local: no tiene nombre ya que es apenas una muestra.
6. Características físicas:
 - 6.1 Técnica: estos nudos o lazos tejidos, que se los denomina por lo
general "de pildé;" son elaborados con guadua y bejuco.
Su técnica es artesanal..
 - 6.2. Dimens_iones: 80 cms X 60 cms.
 - 6.3. Color: madera y fibra natural.
 - 6.4. forma: rectangular..
 - 6.5. materiales: Guadua, que se puede trabajar de manera similar al
bambú sumergiendolo con anterioridad en agua caliente.
7. Características culturales:

Uso: estos nudos o lazos tejidos de pildé son los utilizados en la ela-
boracion de sofás de dos puestos, sillas, mesas y esquineros.

Lugar de fabricacion: Barrio San Francisco. La direccion exacta es
Calle 12, cra 5 # 6 -22, Guapi, Cauca.

Nombre del hacedor: Leoncio Cuero.

poseedor: entregado a Artesanías de Colombia.
8. Significacion: estos lazos o nudos empleados en la fabricacion de
mueble es una mues_tra con la cual se pueden idear
otros elementos como estanterías, baules, etc.
9. Descripcion: rectangulo de guadua con varios nudos.
10. Precio de compra: Ps 3,000.00

1. Lugar de procedencia: Guapi, Cauca, Litoral Pacífico.

2. Grupo humano: Negro.

3. Objeto: Batidor de líquidos.

4. Año de elaboración: se elaboran constantemente.

5. Nombre local: Batidor.

6. Características físicas:

6.1 Técnica: artesanal. Sencillamente se le retira al palo de raíz las ramas y hojas que le sobre.

6.2. Dimensiones: 60 cm s. de largo.

6.3. Color: madera natural.

6.4. Forma: palo recto con puntas en forma de círculo en un extremo

6.5. Materiales: raíz.

6.6 Peso aproximado: varia de acuerdo al tamaño y grosor de la raíz

7. Características culturales:

Uso; es utilizado en el uso diario para batir líquidos.

Lugar de fabricación: Rios Guapi, Timbiqui, Cauca. En general es fabricado a lo largo de casi todos los rios en el Cauca, Litoral Pacífico.

Nombre del hacedor: casera en general.

Poseedor: en las cocinas, un ejemplar fue entregado a Artesanías de Colombia.

Precio de compra: Ps 300.00

Fecha: Marzo 1988

1. Lugar de procedencia: Chuare y Calle Larga sobre el rio Napi, Departamento del Cauca
2. Grupo humano: Negro
3. Objeto: Mascaras
4. Año de elaboración: Parte de la tradición. vistas en 1988.
5. Nombre local: máscaras
6. Características físicas:
 - 6.1. mechas en balsa y en calabazo. Pintadas con carbón del mismo madero de balsa, con achiote y con azafrán.
 - 6.2. Dimensiones: Mas grandes que la cara de una persona, para cubrirla.
 - 6.3. de color negro con otros colores vivos amarillo y rosado fuerte
 - 6.4. Forma: Alargada, tiene 4 huecos dos para los ojos , uno para la nariz, uno para la boca. Las barbas se hacen con el cabello del maiz. Segun la edad del personaje se busca el pelo que concuerde con el.
 - 6.5. materiales balsa y calabazo
 - 6.6. peso. entre una libra y libra y media.
7. Características culturales
 - uso: Son parte del ritual de semana santa y las usan el personaje que representa a Poncio Pilatos y a Judas.
 - Lugar de fabricacion: Algunas son antiguas todavia. Especialmente las de calabazo. Las nuevas son de balsa.
 - Nombre del hacedor: Los hombres las hacen.
 - Poseedor: En los poblados que celebran la semana santa con actos teátricos, el síndico de la semana santa tiene algunas.
8. El arte escénico en el litoral racifico, entre los grupos negros tiene una expresion importante durante la celebracion de la Semana Santa. Huellas del pasado colonial y de la historia antigua de personajes sagrados de Africa todavia tienen algunos perfils que se manifiestan en maneras sincretizadas dentro de personajes de las leyendas y mitos cristianos. Los pilatos de la semana santa recuerdan a la mojiganga del siglo de oro español. Y esta, bien sabido es un personaje salido de las cofradías de africanos que existían oficialmente en sevilla y otros lugares de la península y que empezaron a desfilar con las procesiones de Corpus Christi, tan temprano como en 1564, para luego llegar al Nuevo mundo convertidos en los diablitos del mismo Corpus Christi.

1. Lugar de procedencia: Quibdó, Chocó
2. Grupo humano: negro
3. Objeto: flores de damagua (tambien bolsas, zapatillas, individuales)
4. Año de elaboracion: Permanente
5. Nombre local: flores de damagua y cabecinegro
6. Características físicas:
 - 6.1. Técnica: artesanía sobre tela trabajada por los indios
 - 6.2. Dimensiones: varían las flores en diametro de 0.10 a 15 cms.
 - 6.3. Color: crema y tabaco
 - 6.4. Forma: el estilo de una rosa o flores de petalos
 - 6.5. Materiales: corteza de damagua preparada mediante machucada y lavada; palma cabecinegro de la que se usa el capullo donde se aloja la semilla.
7. Características culturales:

Uso: En un tiempo la tela de damagua se usaba como panal de bebe, como sabana en cama. Actualmente se trabaja como una tela y efectivamente se cose en maquina, se tine.

Lugar de fabricacion: Leonor Palacios tiene un almacen pequenito en Carrera 2. No. 24A 48 y a veces asiste a ferias lejos de Quibdo: en Cartagena, Bogota, Bucaramanga, Equilla.
8. Significación: La damagua es una corteza que puede reemplazar una tela de algodón. Actualmente esta en desuso como elemento cotidiano en la vida de las gentes de la ciudad.
9. Tela de la corteza de un árbol que combinada con el capullo de una palma son ingredientes básicos para una artesanía ornamental como son las flores, o una utilitaria como son las sandalias.

1. Lugar de procedencia: Guapi, Cauca. Litoral Pacífico.
2. Grupo humano: Negro.
3. Objeto: Canasto pequeño.
4. Año de elaboración: se hacen constantemente, ya que es el sustento económico de muchos hogares.
5. Nombre local: canasto.
6. Características físicas:
 - 6.1 Técnica: Artesanal.
 - 6.2 Dimensiones: 15 cms de ancho por 16 de alto.
 - 6.3 Color: habano, arena y café natural.
 - 6.4 Forma: Cuadrado en la base, redondo en la parte superior.
 - 6.5 Materiales: paja tetera.
 - 6.6 Peso aproximado: difícil de calcular.
7. Características culturales:

Uso: el primer uso de estos canasto, como el de toda la cestería es su venta, por lo tanto podemos decir que su uso es económico. El canasto sirve a quien lo compre como objeto decorativo, para regalos...

Lugar de fabricación: en las diferentes casas de las artesanas, y en el taller artesanal.

Nombre del hacedor: diferentes mujeres Guapireñas.

Poseedor: aparte de la gente de Guapi en general, se pueden mencionar a los turistas que las compran en el almacén del aeropuerto.
8. Significación: tradición.
9. Descripción: Canasto pequeño, de elaboración muy fina.

Marzo 1988

1. Lugar de procedencia: Guapi: Cauca, Lit. Pacífico
2. Grupo humano: negro
3. objeto: abanico
4. Año de elaboración: Son elaborados constantemente, ya que este es un objeto artesanal y su venta procura sosten economico a la artesana y a su familia
5. Nombre local: abanico
6. Características físicas:
 - 6.1. tecnica tejido a mano
 - 6.2. dimensiones 22 cms. x 33 cms.
 - 6.3. color: este varia de acuerdo al color en que este tenida la paja. Generalmente se combinan el color natural de la paja que es arena claro, con rosado fuerte, verde fuerte y amarillo.
 - 6.4. Forma: tiene la silueta de una gota de agua . Y tiene una asa de madera para manejarlo.
 - 6.5. materiales: paja tetera
 - 6.6. peso aproximado 30 gramos
7. Características físicas
Uso: para abanicarse el rostro cuando hace calor

lugar de fabricacion: en los hogares de las artesanas de la cesteria.

Nombre de la artesana: las mujeres de Guapi

Poseedor: gentes de Guapi, aparte de los turistas.
8. Significación: Es un objeto utilitario, hecho con la tecnica de la cesteria.
9. Descripción: Abanico alegre y facil de llevar.

1. Lugar de procedencia: Guapi, Cauca, Litoral Pacifico
2. Grupo humano: Negro
3. Objeto: sombrero
4. Año de elaboracion: Objeto de permanente uso y fabricacion
5. Nombre local: sombrero
6. Caracteristicas fisicas:
 - 6.1. Técnica artesanal similar a la de individuales y cestos tejidos
 - 6.2. Dimensiones: 60 cms. largo, 40 cms. ancho, 15 cms. profundidad. No obstante las dimensiones cambian de acuerdo con el individuo que lo use.
 - 6.3. Color: arena claro, a veces con bordes verdes o rosados cuando la paja ha sido tenida para el efecto.
 - 6.4. Forma: La de un sombrero ovalado. El ala puede ser grande o mediana de acuerdo con la estetica del usuario
 6. 5. materiales: paja tetera
 - 6.6. peso: 150 gramos o mas
7. Caracteristicas culturales

Uso: proteccion diaria contra el sol. Tambien, es parte del atuendo tradicional

Lugar de fabricacion: en los hogares de las tejedoras de la paja. Pero tambien las mineras en los rios saben hacer sombreros

Nombre del ~~h~~acedor: Las mujeres

Poseedor: los pobladores de Guapi, de los rios y en general del Litoral. Ademas los turistas.
8. Significacion: El sombrero es parte del atuendo femenino y masculino en el litoral. En dias de fiestas, las mujeres lucen nuevos ejemplares, amplios de ala y esteticamente muy bellos.
9. Descripción: un sombrero de alas con diversas formas.

Marzo 1988

1. Lugar de procedencia: Guapi, Cauca, Lit. Pacifico
2. Grupo humano: Negro
3. Objeto: sombrero de castaño
4. Año de elaboración: Es un producto artesanal de elaboración permanente
5. Nombre local: sombrero de hoja
6. Características físicas:
 - 6.1. técnica artesanal. Las costuras son hechas con fibra vegetal y cuando las hojas están aun húmedas
 - 6.2. dimensiones: El diámetro del sombrero es de 40 a 60 cms. siendo la copa la mitad de esta medida. Los hay también para decoración. Estos son más pequeños, de 15 cms. de diámetro
 - 6.3. color: las hojas son intercaladas dándole un aspecto bicolor, café más seco y arena más húmedo.
 - 6.4. forma: copa alta y al a recta
 - 6.5. materiales: fibra vegetal y hoja de castaño
 - 6.6. peso aproximado: entre 60 y 90 gramos
7. Características culturales:

Uso: Es un sombrero de uso cotidiano, a prueba de agua

Lugar de fabricación: hogares cercanos a las minas de oro

Nombre del hacedor: generalmente son fabricados por las mujeres en las áreas mineras.

Poseedor: Los mineros y los turistas. Generalmente estos adquieren la miniatura.
8. Significación: La técnica de este sombrero ha sido mantenida en su tradición, a juzgar por la intervención total del elemento vegetal y la obra de mano, sin intervención de máquinas de coser. Es firme y durable, en las condiciones de lluvia y humedad de las minas.

1. Lugar de procedencia: Quibdo, Choco
2. Grupo humano: Negro
3. Objeto: esterilla (tambien se hacen individuales)
4. Año de elaboración: 1988
5. Nombre local: estera de platanillo
6. Características físicas:
 - 6.1. Técnica: tejido artesanal
 - 6.2. Dimensiones 2 mts. x 1.50 mts.
 - 6.3. Color: madera
 - 6.4. Forma rectangular
 - 6.5. Materiales: corteza de platanillo en tiras
 - 6.6. Peso aproximado 5 lib-ras
7. Características culturales:

Uso: Ornamentación de la vivienda. Para los pisos, para ventanas.

Lugar de fabricación: en las casas, generalmente en la sala

Nombre del hacedor. Varios. Pero se registro el nombre de Juana Marta Serna en el barrio Medrano en el oriente de Quibdo.

Poseedor: se compro por Ps.2,800.00, entregado a Artesanías de Colombia.
8. Significación Objeto utilitario de gusto estetico. Cuando se usa como tapete, es señal de prestigio.
9. Descripción: Esterilla de fina madera de platanillo, amarrada con bejuco cuando se sigue a la tradición. A veces amarrada con fique o piola.

1. Lugar de procedencia: Coteje, Cauca. Litoral Pacífico.
2. Grupo humano: Negro.
3. Objeto: Dulce de papaya.
4. Año de elaboración: diariamente.
5. Nombre local: Anduyo.
6. Características físicas:
 - 6.1 Técnica: similar a la preparación de las conservas, pero con papaya.
 - 6.2 Dimensiones: 30 cms de largo y 5 cms de diámetro
 - 6.3 Color: por dentro color miel, por fuera café.
 - 6.4 Forma: Cilíndrico.
 - 6.5 Materiales: Hoja de plátano, papaya y azúcar.
 - 6.6 Peso aproximado: 100 gramos a 300 gramos.
7. Característica culturales:

Uso: comestible.

Lugar de fabricación: Coteje.

Nombre del hacedor: algunas de las mujeres del pueblo.

Poseedor: en la tienda del pueblo las venden.
8. Significación: tradición.
9. Descripción: cilindro de hoja de plátano, duro.

1. Lugar de procedencia: Iscuandé, Nariño. Litoral Pacífico.
2. Grupo humano: mestizo.
3. Objeto: Chancaca, dulce de coco.
4. Año de elaboración: son elaboradas diariamente, ya que constituyen parte de la alimentación diaria.
5. Nombre local: Chancaca.
6. Características físicas:
 - 6.1 Técnica: el coco rallado y $1/3$ parte de la leche del coco se mezclan en una paila con la cahuinga. Se le agrega el dulce de la caña de azúcar, hasta que la mezcla esté al punto se cocina a fuego lento. Se "puntea" en un totumo, es decir se prueba si su consistencia es la requerida para envolverla en la hoja de plátano una vez cortadas las chancacas sobre una superficie plana.
 - 6.2 Dimensiones: 1 cm de grueso, 10 cms de larga y 4 cms de anchura.
 - 6.3 Color: la envoltura es café y el dulce es marrón oscuro.
 - 6.4 Forma: rectangular.
 - 6.5 Materiales: coco, azúcar, agua y hoja de plátano.
 - 6.6 Peso aproximado: 20 gramos aproximadamente.
7. Característica culturales:

Uso: comestible. Durante las fiestas por ejemplo las de semana santa o de navidad su consumo se incrementa.

Lugar de fabricación: un hogar en Guapi, 9 en Iscuandé.

Nombre del hacedor:

Poseedor: la chancaca es distribuída en los diferentes almacenes de Guapi para su venta, especialmente en la plaza. Su venta llega a hacerse hasta Buenaventura.
8. Significación: tradición.
9. Descripción: Dulce de coco, rectangular envuelto en hoja de plátano.

Ficha #

Fecha: Marzo 1988

1. Lugar de procedencia: Iscuandé, Nariño. Litoral Pacífico.
2. Grupo humano: Mestizo.
3. Objeto: dulce de guayaba y de sidra.
4. Año de elaboración: como todos los comestibles, son hechos diariamente.
5. Nombre local: Conserva de guayaba y de sidra.
6. Características físicas:
 - 6.1 Técnica: ya sea la sidra o la guayaba se ponen en una paila con el azúcar y se cocina a fuego lento. Luego se vacía en los recipientes, que son hechos a base de totumos, se recubre con hoja de plátano, y se amarra con paja tetera.
 - 6.2 Dimensiones: varía de acuerdo al tamaño de un totumo. Puede tener de 4 a 20 cms de diámetro, de 2 a 6 cms de profundo.
 - 6.3 Color: café y verde pálido.
 - 6.4 Forma: discoide con fondo.
 - 6.5 Materiales: hoja de plátano, paja tetera, guayaba, sidra, azúcar.
 - 6.6 Peso: varía de acuerdo al tamaño de la conserva.
7. Características culturales:

Uso: comestible.

Lugar de fabricación: un hogar en Guapi, aunque en Iscuandé quedan 9 familias que las elaboran.

Nombre del hacedor:

Poseedor: también es un artículo, como la chancaca de distribución para su venta.
8. Significación: tradición.
9. Descripción: medio totumo, envuelto por la hoja de plátano amarrado por paja tetera.

1. Lugar de procedencia: Tutunendo, Chocó
2. Grupo humano: Negro
3. Objeto: Rallo de madera para lavar
4. Año de elaboracion: De permanente uso y fabricacion
5. Nombre local: Rayo
6. Caracteristicas fisicas
 - 6.1. Tecnica artesanal. Generalmente con machete
 - 6.2. Dimensiones: largo 70 80 cms., ancho 25, 30 cms.
 - 6.3. Color: de madera y de acuerdo con el uso en el agua
 - 6.4. Forma: Semeja un pez generalmente
 - 6.5. materiales: madera dura resistente al agua permanente al jabon y al golpe de la ropa sobre él.
 - 6.6. peso: variable, dependiendo de la madera y del tamaño 1 libra generalmente
7. Caracteristicas culturales:

Uso: Las niñitas desde pequeñas tienen su rallo cuando van con su madre a aprender a lavar en el rio. La madre carga su propio rallo.

Lugar de fabricacion: Los hombres fabrican los rallos.

Poseedor: las mujeres, jovenes y viejas
8. Significacion: Es un utensilio que se entrega temprano a la niñas y que es instrumento para iniciarlas en la socializacion de sus deberes como mujeres en el hogar.
9. Descripcion: Una lamina en madera gruesa, con cortes al traves y que sirve de lavadero ambulante en los rios para lavar ropa.
10. Segun informes, se venden los dias de mercado por Ps.250.00

1. Lugar de procedencia: Barbacoas, Guapi, Quibdó, Litoral Pacífico

2. Grupo humano: Negros y No negros

3. Objeto: Orfebrería artesanal

4. Año de elaboración: Permanente . Hay obras antiguas que usan las mujeres y que guardan en sus cofres.

5. Nombre local: El oro, los oritos, las joyas, las prendas

6. Características físicas:

6.1. Técnica artesanal. Fundido del polvo, laminado, hechura de hilos, tejido de hilos, hechura de churos y de tribules, construcción en armazones de oro en lámina. Coloreado.

6.2. dimensiones: variadas, de acuerdo con las piezas.

6.3. Color: Oro natural. En Barbacoas se llama al proceso del coloreo desborraje y en Quibdó, color de borraja. En Guapi se lo llama como en Barbacoas

6.4. forma: Láminas, filigrana. Anillos, pulseras, broches, cadenas, diademas, collares

6.5. materiales: Oro suministrado casi siempre directamente por los mineros. Son contadas las ocasiones cuando los orfebres compran oro en las oficinas del Banco de la República. El oro de los ríos tiene un quilataje variado. Hay ríos que son conocidos porque producen oro de más alta calidad que otros. Hay ríos también que producen platino y este es separado del oro y generalmente vendido al Banco de la República.

6.6. Peso: Depende de cada obra. En gramos o en onzas en la zona de Barbacoas. En Chocó se habla de castellanos.

7. Características culturales:

Uso: Ornamentación. También se acostumbra obligar a los niños recién nacidos con polvo de oro para propiciar su buen desempeño como mineros. En poblados alejados de los puertos, el oro sirve para intercambio con artículos que allí no se producen, como sal y kerosene o como herramientas de hierro, tales como barras o machetes.

Lugar de fabricación: En los talleres de los orfebres, en los puertos generalmente.

sigue.....

Marzo 1988

Nombre del hacedor:

En Guapi: Wisner Ferrín	(de barbacoas)
Clelio Ortíz	id
Neri Jesús Páez	id
S. Sánchez	(de Guapi)
Lucho Vásquez	id
Ernesto Zúñiga	id
(recién llegado de Timbiquí)	

En Barbacoas la fiebre del oro en 1984 había aumentado el número de orfebres que permaneció estable desde 1968 cuando la autora realizó su primer estudio. El cambio empezó a generarse desde 1979. Existen actualmente más de ochenta contándose entre éstos los viejos maestros que a finales del decenio del 60 eran 12 en un conjunto de 56 artesanos. El grupo de 80 artesanos hoy en día incluye a los aprendices quienes de acuerdo con los viejos maestros ya no cumplen con los ritos antiguos de la iniciación que implicaba ir a las orillas del río Guagui para conseguir el barro y luego hacer el crisol para fundir el oro. El aprendiz recogía barro suave y arenas que amasaba en una bola y con ella en las manos debía caminar a la vista de las gentes en Barbacoas, para "botar su vergüenza". La de su ignorancia en el arte y aquella de rezago colonial, donde trabajar con las manos no era de la dignidad de ciertas clases sociales.

8. Precio actual: Doble del valor del gramo en polvo, por gramo trabajado.

Las posibilidades de la tradición en la innovación
y en la producción de artesanías

Cualquier aproximación a la producción tradicional o a la innovación en el campo del arte y de las artesanías de grupos negros en el Litoral Pacífico colombiano debería apoyarse en una memoria cultural de los grupos, que contara con una fecha o con varias dataciones. Y esa memoria cultural debería tener una descripción escrita, visual o museográfica. Desafortunadamente hasta la fecha existen solamente fragmentos casuales en dibujos de la Comisión Geográfica o de aquellos viajeros europeos que de regreso en su continente dibujaron sus apuntes de terreno. En Bogotá, en el Museo de Artes y Tradiciones Populares aparecen objetos artesanales que de alguna manera expresan perfiles culturales de los grupos negros. Sin embargo, las piezas están inmersas en una colección amplia de memorias regionales populares y aborígenes, que hacen invisible la situación particular de la etnia negra en Colombia.

De esta suerte, la memoria cultural de los grupos negros en el campo del arte y de la artesanía, aún se encuentra en los pueblos, en los caseríos y en el recuerdo de sus gentes. Este proyecto de investigación destaca algunas de las obras que contienen simbolismos de variada índole, pero de ningún modo es exhaustivo de la riqueza cultural de los grupos. Al referirnos a los tambores, lo hacemos aludiendo a aquellos encontrados en el área geográfica del Cauca durante el tiempo de la investigación. Sin embargo, es natural reconocer que cada uno de ellos debió sufrir un proceso de transformación o de ajuste desde el momento cuando el primer tambor fue

elaborado y también de acuerdo con el sitio donde fue hecho, si se tiene en cuenta la diversidad de materiales en las distintas regiones. Hoy en día, por ejemplo las cuerdas que tensionan los tambores han dejado de ser de cuero de animales y utilizan en cambio pita de algodón importada de fábricas. Así, la información contemporánea recogida hoy puede constituir la memoria cultural de un futuro, pero no es toda la memoria del pasado, aunque contenga elementos de la antigua tradición.

El anterior ejemplo señala la necesidad por una parte de elaborar un catálogo museográfico bien sea con las piezas mismas o mediante fotografía, dibujo, video o película. Por otra parte, es preciso realizar una recuperación de la memoria cultural mediante un programa de estímulo de imágenes en el terreno donde viven sus gentes, similar al realizado por este proyecto y anotado en la página 38 del presente informe. Los resultados de este esfuerzo encaminarían a algunos de los artesanos a producir objetos que hubieran sido parte de la tradición pero que actualmente están ausentes de la producción, como es el caso de los peines tallados en mangle o el de los calabazos tallados y dibujados, o el uso del calabazo como caja resonadora del tambor. A este propósito, en la historia de los instrumentos musicales de grupos negros en Colombia, no se ha visto aún el uso del calabazo como resonante de la marimba. Esto es propio de la africana. Sin embargo varios intérpretes de la marimba de chonta reaccionaron con admiración durante el trabajo de terreno de este proyecto, cuando una fotografía de la marim

ba del Alto Volta con calabazos como resonantes les fue presentada. Siendo éste un instrumento de la tradición africana y teniendo en cuenta que la esclavitud obligó a sus gentes a dejar atrás tambores, marimbas, arpas, mbilas o koras, la presentación de esta parte histórica de su cultura ancestral, seguramente enriquecerá las posibilidades creativas de artistas y artesanos descendientes de africanos y actualmente entregados a la fabricación y a la ejecución de instrumentos que aún evocan la tradición de africanos en Colombia. Una innovación en este campo podría resultar en la reinterpretación contemporánea de perfiles de instrumentos musicales de su pasado africano, que actualmente existen no solamente en ese continente sino también entre otros grupos negros en países de América.

La recuperación de las máscaras en calabazo y también en balso, que fueron registradas en 1988 como parte de las ceremonias de Semana Santa en los caseríos de Chuare y Calle Larga sobre el río Napí, podrían hacer parte de un programa no sólo de producción artesanal sino de restauración de rituales de teatro.

Otras posibilidades de innovación existen en la aplicación de la técnica y el diseño del calado de los balcones de madera con destino a usos distintos. Por ejemplo al de partes ornamentales de muebles: puertas, mesas, biombos, bancos. En un apéndice de este informe se han incluido algunos de los diseños de balcones que fueron documentados a lo largo de los ríos que se recorrieron. Aun-

que en los puertos en proceso de urbanización como Guapi o Barba-coas o ciudades como Quibdó, la arquitectura contemporánea y los planes de vivienda popular desechan el balcón de madera tradicional, como ornamento o como elemento funcional, éste como un perfil amable de la vivienda sigue siendo preferido aún en estos puertos en sectores periféricos al centro urbano. Y en las riberas de los ríos, siguen apareciendo balcones nuevos con diseños antiguos, en maderas menos duras que las usadas hace unos años. El gusto estético y el prestigio aún son acicates para la presencia de este arte en la arquitectura. No obstante, es necesario un programa de estímulo y conocimiento sobre el significado estético e histórico de estos balcones, porque la reacción general, especialmente en los puertos es que tales obras hacen parte de un pasado que ya quedó atrás.

En el mismo programa de estímulo hacia la recuperación y la innovación tendría que colocarse el calado en hojalata encontrado en el municipio de Tadó en Chocó. La aplicación de este arte y su técnica artesanal en la fabricación de muebles, puertas y ornamentación arquitectónica constituyen posibilidades de trabajo y de expresión regional.

NOTA FINAL

Releyendo los distintos capítulos de este informe aparecen algunos puntos que es preciso destacar así:

1. El perfil sobresaliente de esta investigación en terreno en el Litoral Pacífico se halla en el arte del diseño del calado y diversas tallas en madera: puertas, mesas de oficio en iglesias, y biombos entre otros. Los balcones calados en áreas rurales y urbanas son ejemplos vivos de la permanencia de un saber y de una técnica compartida a lo largo del litoral. En tanto que las bateas de moro talladas, en vía de desaparición, se están convirtiendo en recuerdos de una tradición cuyos símbolos religiosos siguen vigentes.

El balcón se presenta así como un elemento de identidad cultural frente al cual la totalidad de los habitantes de puertos y caseríos expresan sentimientos cálidos y orgullo regional.

Un programa de etnodesarrollo en la región del litoral, entendido en los términos citados en el capítulo Arte étnico y cultura material de este informe, en el caso del balcón debería a) trazar su trayecto socio-histórico y estético; b) difundir este conocimiento entre los habitantes del litoral y del resto del país; c) influir en los planes de construcción de vivienda que actualmente se trazan para la región, para que ellos incluyan el balcón como elemento ornamental o estructural.

2. La orfebrería en oro es asimismo un arte y una artesanía que es

compartida en todo el litoral Pacífico. Habiendo gozado de un auge extraordinario desde el punto de vista estético, sus líneas tradicionales se hallan en decaimiento. El esfuerzo del orfebre por sobrevivir aún en el marco de la joyería comercial con líneas "modernas" irremediablemente llevarán a la tradición al olvido. Es preciso emprender tareas de innovación en el diseño que permitan a la técnica de la filigrana competir en el escenario estético de la joyería comercial. Es necesario además, facilitar financiación a los orfebres y además encontrar mercados nacionales e internacionales.

3. El calado en hojalata encontrado en la torre y en las puertas de la iglesia de Tadó en Chocó muestra elementos comunes con la estética de la filigrana del oro y con el calado de los balcones en las riberas de los ríos y en los puertos. Su integración en el complejo artesanal orfebre de las rutas de la minería del oro contribuirá a la explicación del pensamiento creativo de las gentes en el Litoral Pacífico. Un programa de estímulo y recuperación seguramente encontraría eco en la región.
4. La cestería como artesanía tiene su punto focal en el puerto de Guapi donde viven las mujeres que desde hace unos años dedican parte de su tiempo a esa labor. Aun cuando la técnica del tejido y de la elaboración de objetos varios tiene numerosos aciertos todavía no existe un mercado estable que le permita a las artesanas dedicar suficiente tiempo al perfeccionamiento

de su oficio. De esta suerte, cualquier innovación exige un tiempo largo de aprendizaje y una tarea permanente de control de calidad.

Debe anotarse que en poblados como Santa Rosa de Saija donde la escasez de medios de vida entre muchas mujeres que allí se han quedado mientras los hombres adultos se han ido a buscar trabajo en Guapi o Buenaventura, la cestería podría ofrecer una alternativa. Sin embargo, los programas de estímulo artesanal no han llegado aún.

5. El calabazo, una planta sagrada entre muchos grupos aborígenes de Africa y América ha sido el material que por excelencia ha participado en la vida ritual y como utensilio doméstico y herramienta de minería en el desempeño cotidiano del Litoral Pacífico.

El calabazo verde aún en el palo puede amarrárselo para darle diversas formas antes de bajarlo para limpiarlo, ponerlo a secar y hacerle la talla.

Desde el punto de vista de este informe, el calabazo podría desempeñarse activamente en los programas de una entidad como Artesanías de Colombia S.A. Aquí mismo se anota cómo esta fruta se encontró como resonador en un tambor llamado tumbadora en el río Guapi, en el departamento del Cauca. Y también como máscara de la figura de Pilatos en el teatro religioso de la Semana Santa en Chuare y Calle Larga en el río Napi. Ade-

* Conocido con este nombre mientras aun está prendido al árbol.

En Nariño se le llama calabazo y sumbo al recipiente elaborado. En Cauca y en el Valle del Cauca es mate cuando ya está seco y sin semillas. En lugares del Chocó y del Valle es totum

más, en el departamento de Nariño y en el Chocó se usa en sonajeros llamados maracas, donde la talla exquisita se combina con pintura. Y en Iscuandé también en Nariño, se lo usa para empa-car el dulce de guayaba y de sidra que se amarra con paja de te-tera al calabazo de tal manera que su bella y delicada aparien-cia lo convierten en una obra de arte.

Desde luego que cualquier esfuerzo en el campo de la recuperación de la memoria cultural, de la innovación o del estímulo a la pro-ducción en el litoral Pacífico tendrá que resolver los problemas inherentes a las vías de comunicación. Actualmente si un objeto buscara viajar de lugares apartados a cualquier sitio de acopio tendría que encarar la ausencia de itinerarios, el costo elevado de fletes en canoas, lanchas o avión y además los espacios restrin-gidos que estos vehículos tienen para cargas grandes. Este proble-ma no es tan agudo cuando se trata de la vía Quibdó-Pereira que co-necta por carretera a la primera ciudad con los municipios de Ist-mina, Tadó, Condoto y Novita. O Quibdó-Medellín. Pero es difícil tratándose de los municipios del litoral en los departamentos del Cauca y Nariño. Barbacoas por ejemplo, siendo el corazón de una región aurífera, llena de tradiciones y de poesía, aún carece de una carretera apropiada^o de transporte aéreo que le permita al res-to del país acercársele.

BIBLIOGRAFIA

CARPENTER, EDMUND

- 1973 You can't unring a bell. Ponencia. Smithsonian Institution. Cita de Sally Price en Primitive art in civilized places. En Art in America. Enero 1986

CIFUENTES, ALEXANDER

- 1986 Introducción. Seminario Internacional sobre la participación del negro en la formación de las sociedades latinoamericanas. Bogotá: Colcultura.

COLMENARES, GERMAN

- 1972: Historia Económica y social de Colombia 1537-1719. Cali: Universidad del Valle.

FRIEDEMANN, NINA S. DE

- 1974 Minería, descendencia y orfebrería artesanal Litoral Pacífico, Colombia. Bogotá: U. Nacional
- 1978 Costa Atlántica colombiana: un escenario cultural del Caribe. Divulgaciones etnológicas. Barranquilla. Universidad del Atlántico. Pags. 5-23.
- 1987 Arte étnico y antropología: Barniz de Pasto y esculturas de espíritus. Arte en Colombia. No. 34. Septiembre.

FRIEDEMANN, NINA S. DE y CARLOS PATIÑO ROSSELLI

- 1983 Lengua y sociedad en el Palenque de San Basilio. Bogotá; Instituto Caro y Cuervo.

FRIEDEMANN, NINA S. DE y JAIME AROCHA

- 1985 Herederos del Jaguar y la Anaconda. Bogotá. Carlos Valencia Editores.
- 1986 De sol a sol. Bogotá: Planeta.

HUDSON, RANDALL

- 1964 The status of the Negro un Northern South America 1820-1860. Journal of Negro History. 49: 225-239.

WHITTEN, NORMAN

1974 Black frontiersmen: A Southamerican case. New York:
John Wiley & Sons.

WHITTEN, NORMAN y NINA S. DE FRIEDEMANN

1974 La cultura negra del litoral ecuatoriano y colombiano:
un modelo de adaptación étnica. Bogotá: Revista Colombi-
ana de Antropología. Vol. XVII. pags. 75-116.