

BOLETIN de la FUNDACION INTERAMERICANA

Segundo Trimestre 1980
Vol. 4, Num. 2



Cuzco, Perú.

Foto por Beryl Goldberg.©

Reflexiones al asumir nuevo cargo

Peter D. Bell asumió el cargo de Presidente de la Fundación Interamericana, el segundo en la historia de la IAF, el 13 de mayo de 1980 en una ceremonia auspiciada por Peter T. Jones, Presidente de la Junta Directiva de la IAF, ante 250 amigos de la IAF, en las oficinas de la Fundación en Rosslyn, Virginia. Entre los invitados se encontraba el Diputado Dante B. Fascell del estado de la Florida, congresista fundador de la Fundación. El Diputado Fascell trazó el desarrollo de la IAF desde su fundación en marzo de 1971 bajo la dirección del predecesor del Sr. Bell, William M. Dyal, Jr.

Bell llega a la Fundación con diez años de experiencia en la Fundación Ford, en el programa de Latinoamérica y el Caribe. Durante ese período, vivió en Brasil cuatro años y en Chile otros tres años y medio. Recientemente ocupó el cargo de Asistente Sub-Secretario del Ministerio de Salud, Educación y Bienestar Social, coordinando las actividades internacio-

nales del Ministerio. Bell ha sido asociado en visita e invitado especial en Harvard y la Institución Brookings, respectivamente.

Comentarios de Peter Bell al asumir su nuevo cargo:

"La IAF . . . une varios aspectos de mi experiencia profesional que a veces han parecido divergentes—el desarrollo en Latinoamérica, el manejo de asuntos propios de una fundación, y los asuntos federales de gobierno. Por lo tanto, la IAF le ha dado una racionalización posterior a mi carrera profesional, que hasta el momento había tenido características zigzagueantes.

"Sin embargo, debo confesar que lo que verdaderamente me atrajo de la Fundación Interamericana no fue el hecho de que tenía sentido en cuanto a mi carrera profesional, sino el hecho de que es una organización muy especial que me permite darle expresión institucional a un idealismo que ha permane-



De izquierda a derecha: Peter D. Bell, William M. Dyal, Jr., Dante B. Fascell y Peter T. Jones.

cido intacto a través de mis experiencias pasadas.

“Al hacerle frente a la creciente frustración y pesimismo que está experimentando este país, es cada vez más importante que la nación y su gobierno apoyen instituciones que representen los más altos ideales en relación a lo que nosotros mismos y otros seres humanos podríamos llegar a ser. Una de las metas de la Fundación Interamericana es mejorar la calidad del entendimiento entre los pueblos del hemisferio. Pero la Fundación puede hacer mucho más que contribuir a que seamos mejores vecinos. La Fundación puede ayudarnos a convivir mejor, dejándonos llevar por nuestros mejores instintos y siendo fieles a nuestros ideales, según respondemos a las propuestas provenientes de nuestros colegas latinoamericanos. . .

“... en esta etapa en que las organizaciones son cada día más grandes y los procesos de toma de decisiones cada día más distantes, es importante recordar que hay personas en circunstancias específicas con ideas concretas para alterar sus situaciones, y que de esos proyectos pueden emanar cambios y mejoras en las vidas de estas personas. La misión de la Fundación Interamericana es encontrar estos proyectos y ayudar a lanzarlos. No se me ocurre tarea más satisfactoria.

En sus comentarios, Peter Bell hizo cuatro observaciones que darán forma a su trabajo:

Primero, que el nuevo Presidente se considera afortunado de heredar un equipo con dedicación y creatividad, y que la Fundación posee rasgos distintivos muy especiales que merecen ser cultivados.

Segundo, que la Fundación debe continuar la labor de refinamiento de sus metas y los criterios en el proceso de hacer donaciones al explicar porque somos más accesibles a ciertos grupos que a otros, y por que respondemos a



ciertas propuestas y no a otras.

Tercero, que la Fundación debe continuar evaluando y aprendiendo de sus experiencias pasadas, brindándole, al mismo tiempo, apoyo a los esfuerzos similares de nuestros donatarios. Me doy cuenta de lo complicada y delicada que puede ser esta tarea. También sé perfectamente que es mucho más agradable hacer donaciones que tratar de analizar las lecciones derivadas de las distintas experiencias; sin embargo, considero que la evaluación es elemento crítico en el refinamiento de los objetivos y los criterios de la Fundación, y además de aumentar nuestro profesionalismo en el

proceso de hacer donaciones.

Y cuarto, que la Fundación ha llegado al momento en que puede alcanzar a varios públicos—a fundaciones privadas, a organizaciones voluntarias, y a agencias gubernamentales para discutir y poner a prueba lo que creemos haber aprendido durante nuestra primera década. Esto no será fácil. Porque no debemos alejarnos de nuestros valores y propósitos centrales, pero tampoco debemos confundir la autonomía institucional con un insularismo institucional. Hemos aprendido lo suficiente y ganado la suficiente fuerza como para seguir adelante ■

El Teatro y el Caribe

Entrevista con Ken Corsbie
Robert Maguire

"... me preguntas qué debe intentar el teatro. Bueno, creo que debe de abarcarlo todo ... ¡Ay, Dios mío, lo que significa para un antillano verse en el escenario! Lo que hace es aumentar su sentido de amor propio, de identidad, y le da cierta fuerza ..."

Ken Corsbie nació en Guyana y vive en Barbados y Trinidad, donde es director independiente y consultor sobre asuntos teatrales. Todo el Caribe le sirve de 'oficina.' En esta entrevista, responde a una serie de preguntas sobre el teatro y las artes en el Caribe. Tiene una experiencia extensa en el teatro caribeño. Ha trabajado en Guyana en radio y teatro y ha viajado por toda la zona.

Corsbie está en el proceso de crear, a través del Theatre Information Exchange (T.I.E.), una red de comunicaciones para romper el aislamiento bajo el cual se han desarrollado las actividades teatrales en las islas antillanas. T.I.E. recibió una donación de la Fundación Interamericana en 1978 para crear una organización regional a cargo de la publicación de guiones y otros materiales y para servir de fuente informativa al servicio de los dramaturgos.

ORIGENES DEL TEATRO CONTEMPORANEO EN EL CARIBE

El Teatro Formal

"El fondo histórico del teatro es el fondo de casi todo lo que conocemos—de nuestra música, nuestro arte, nuestra política, todo. Lo que hacemos formalmente, ya sea dentro del sistema educacional, o simplemente leer y escribir, o cantar, lo heredamos de nuestra experiencia colonial. Las canciones que recuerdo haber cantado de niño eran canciones folklóricas inglesas: 'Inglaterra Será Libre,' 'Tierra de Esperanza y Gloria.' Nos gustaban mucho estas canciones, y 'Díos ... Dios Bendiga ... A Dios,' o acaso era 'Díos Bendiga a Ingla-

terra'? El drama formal, de mi época al menos, o sea, a principio de los años 50, habría incluido obras de Noel Coward, otras comedias inglesas, algunas obras americanas, y obras europeas. Todas eran obras excelentes en su tiempo, en el lugar adecuado. Esas eran las obras que conocimos en los años 50.

"Adentrémonos más en el pasado, en la época de Marcus Garvey, alrededor de 1930, y sus tres obras de un acto. Creo que las titulé 'Home in Jamaica' ('Hogar en Jamaica'), 'Slave Hut to Mansion' ('De Choza de Escalvo a Mansion'), y 'Coronation of an African King' ('Coronación de un Rey Africano'). Fue casi la primera vez que el pueblo negro comenzó a actuar en las Antillas, presentando obras sobre ellos mismos, al menos obras que surgieron de ellos mismos.

"Pero en la época de 1910 y 1920, cualquier presentación teatral formal se hacía porque los expatriados, por lo general ingleses en las islas del Caribe de habla inglesa, comenzaron a presentar obras que les gustaban, conocían, y podían actuar bien. Montaron muchas obras estrictamente inglesas, actuadas por ingleses en su mayoría. Los pocos nativos, o sea, los habitantes de las islas, hicieron lo mismo. Sencillamente se maquillaban de blanco, se vestían como blancos, presentaban obras de blancos, y actuaban como blancos. Por lo general eran caribeños de piel clara, o sea, negros que podían pasar por blancos con un poco de maquillaje.

"Recuerdo que en los años 50, cuando comencé a hacer teatro, creo que en todas las obras en las cuales tomé parte me tuve que aplicar maquillaje número 5 y 9 de Max Factor, que es lo que tú, Bob Maguire, probablemente tendrías que usar—el maquillaje que te correspondería si fueras a desempeñar tu propio papel—pero yo me veía obligado a aplicarme grandes cantidades, y pedía camisas, chaquetas y corbatas prestadas, y hasta trajes enteros, a un amigo inglés que



pantomima jamaicana ha venido a ser una obra musical netamente jamaicana, escrita por un jamaicano. Ahora por lo general la música es de Jamaica así como los actores y los bailes.

“Aquí en Barbados existe aún un grupo dedicado a la presentación de obras europeas, inglesas o americanas en su mayoría. Según se incorporan más y más nativos, el énfasis cambia. Están en busca de material antillano que pueda representar al europeo blanco, al nativo blanco, y al nativo negro. En Gran Caimán, el Inn Theatre presenta ‘*The Fantastiks*,’ obra norteamericana, ‘*Raisin in the Sun*,’ obra afroamericana, y una obra jamaicana titulada ‘*Smile Orange*.’ Así que cuentan en su grupo con blancos y negros. Tienen un repertorio bastante mezclado. La Asociación Teatral de Guyana ha venido haciendo esto durante los últimos diez a quince años. Han estado mezclando sus obras, y según se incorporaban los residentes de las distintas localidades, fue cambiando el énfasis.

vivía en Guyana, y así actué en obras de Noel Coward. Siempre hacía de caballero inglés o el joven inglés en esas obras.

“Creo que esto estaba bastante generalizado por todo el Caribe. Debe haber sido así. Los jamaicanos, por ejemplo, comenzaron lo que casi era verdadera pantomima inglesa, como lo hacían los expatriados ingleses y americanos que vivían en Jamaica, que trabajaban allí. Lentamente, un mayor número de jamaicanos—ya fueran blancos, de tez bronceada, o negros—comenzaron a interesarse por la pantomima estrictamente inglesa. Luego comenzó a tener lugar un cambio de trama y de énfasis. Por ejemplo, cuando presentaron ‘*Puss in Boots*,’ hicieron una versión jamaicana de dicha obra. El lugar donde se desarrolló la obra pasó a ser Jamaica, y las situaciones y los chistes y los ingredientes satíricos se volvieron más jamaicanos. Así fue sucediendo durante los años 50 y 60, hasta hoy, cuando lo que antes fue



“Pero tu sabes, Bob, que la historia del teatro, como dije anteriormente, es la historia de todo lo que nos concierne. Hoy en día, sin embargo, aproximadamente del 80 al 90 por ciento de las obras que montamos son de origen local o regional.”

Desenvolvimientos Populares Paralelos

“En un sentido, el teatro popular ya existía en los años 20, 30 y 40. En casi todas las islas probablemente existe alguna persona—probablemente ya muy anciana o difunta—que fue el elemento catalizador de esa época. Recuerdo a Sam Chase en Guyana. Montaba números cortos satíricos cuando yo era niño, como por ejemplo, una presentación cuyo tema central bien podía ser algún suceso que había aparecido en el periódico del domingo. Podía ser sobre un tópico de contenido social, algún cuento sobre un mártir, o sobre alguna malversación. Podía ser sobre la política, pero siempre estaba basada en algún suceso verídico. Pero siempre el enfoque era satírico, muy semejante a la forma de las canciones de calipso. Presentaron muchos de esos números, tu sabes, y el estilo lo determinaba la gente. Esto no es lo que conocemos por teatro legítimo, pero sí era actuado en un escenario. Era legítimo en el sentido de que la gente iba, pagaba, y veía una presentación. Tal vez la actuación duraba una hora. Cada tema podía durar de diez a treinta minutos. Había música, y luego otra presentación. Desafortunadamente, existe muy poca información escrita sobre estas obras.

“Y, por supuesto, ha existido la música de máscara, con músicos y luego baile. Son danzas de máscaras de origen africano. Los bailadores se montan en zancos, se visten con ropas femeninas, y hacen movimientos exagerados. La música era, en la mayoría de las islas, de tambores y flautas—esas pequeñas flau-

tas baratas que se tocan en las islas. Y, luego, el Carnaval de Trinidad siempre ha sido teatro callejero—un festival callejero. Ahora existe el teatro callejero legítimo.

“Creo que era inevitable que, después de la guerra de 1940 el enfoque cambiara. Surgieron nuevas inquietudes políticas, y el teatro pasó a ser una manifestación de los pensamientos políticos que comenzaron el autoexamen. Comenzamos a volvernos más concientes de dónde estaban funcionando las universidades y qué hacían. La gente comenzó a graduarse y a hablar de temas tales como la literatura antillana.

“Yo creo que toda la década de los años 50 fue una etapa de retirada progresiva de la presencia inglesa y colonial, porque varios pueblos lograron su independencia en los años 60. En 1953 los ingleses llegaron a Guyana y suspendieron nuestra constitución. La política e inevitablemente, el drama, como todo lo demás, siguió la marcha de todo el sistema, y nos adentramos en el, porque así era nuestra naturaleza.

“Naturalmente que así éramos. Yo, de niño canté, de pie bajo la lluvia, con una banderita en la mano, el día del cumpleaños de la Reina, ‘Reine Breaña, reine Breaña sobre las olas...’

“Recuerdo también que cuando tenía unos 10 u 11 años, el dueño de un cine en Guyana me pateó—sí, me pateó—porque cuando tocaron ‘Dios Guarde a la Reina,’ cosa que hacían antes de comenzar la función, y no me preguntes por qué—sí, me pateó porque osé permanecer sentado.”

TEATRO ANTILLANO CONTEMPORANEO

“Para generalizar, la gente ahora escribe obras teatrales con una especie de conciencia social. Creo que escriben sobre lo que ven a su alrededor, sobre sus experiencias, y sobre lo que querían

que otros supieran y vieran. Pienso que nosotros los escritores y dramaturgos queremos promover cierto cambio, crear cierta conciencia, ampliar el conocimiento de nosotros mismos, de manera que cuando la gente venga a ver una obra se vaya del teatro con una mayor conciencia de la sociedad y de algunos de los problemas.

“Por ejemplo, hablemos de ‘Night Box,’ de Alwin Bully, que presentó en Dominica y luego en Antigua, Montserrat, y por último, en St Kitts, donde tuvo gran éxito. Esa obra trató el tema de las enfermeras dentro del servicio civil cuando se lanzaron a la huelga en Dominica debido a las pésimas condiciones existentes dentro de los hospitales—bajos sueldos y toda una serie de cosas. Trato sobre la prohibición de asamblea y sobre la persecución. Creo que Bully habló en esa obra tanto de lo que estaba observando a su alrededor como también pronosticó mucho de los problemas futuros. Hubo huelgas de empleados civiles en Dominica antes, durante, y después del estreno de la obra de Bully. Creo que Bully se estaba anticipando a los eventos. Estaba observando los sucesos a su alrededor, y tomando en cuenta el pasado, y esto produjo su obra. Creo que, probablemente, esta obra es típica.

“Creo que las obras de Dorbrene Omarde examinan los eventos y los problemas. Reacciona a ellos—generalmente en forma crítica—y escribe sobre los hechos tal y como son. Por lo tanto, sus obras son consideradas altamente políticas. Hoy en día los escritores escriben sobre problemas, temas contemporáneos. Creo que esto se generaliza universalmente, ya se trate de una comedia, un musical, o cualquier otro tipo de obra. Y en algunos casos, escribimos en alabanza a lo que está sucediendo. Si a la gente le gusta lo que descubren en sus vidas, lo incluyen en sus obras.

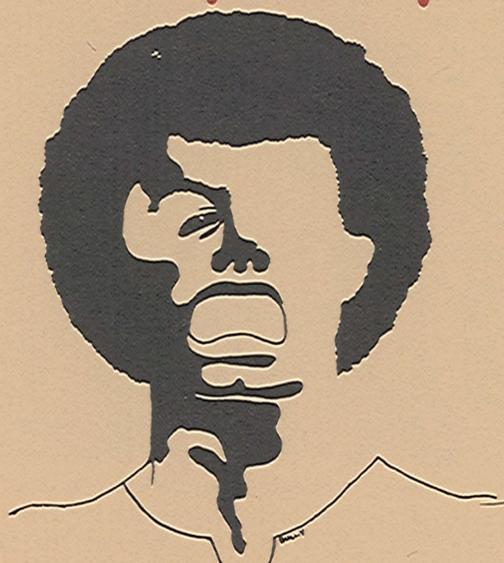
“Creo que el teatro permite esto,

THE ARTS COUNCIL OF DOMINICA

PRESENTS

SPEAK, BROTHER, SPEAK

A Play For Our Times By Daniel Caudeiron
Directed By Alwin Bully



St. Rose's High School Georgetown Aug. 31st. Sept. 1st. 2nd

Carifesta '72

como todas las artes, como cualquier pensamiento humano, cualquier actividad, o sea, seguir los sucesos e informar sobre ellos. El teatro también marcha paralelo a algo—a cualquier cambio—según este cambio se desenvuelve. El teatro también, como cualquier forma de expresión artística, tiene la habilidad de predecir y anticiparse a los sucesos. No creo que el teatro sea distinto a la música, la literatura, a la poesía, o al pensamiento político, porque después de todo, el teatro es simplemente un reflejo de lo que hace la gente, y solamente puede presentar lo que la gente dice en realidad. El teatro es un reflejo de la vida, y ese reflejo también incluye mirar hacia atrás y decir, 'Así sucedió...' Y entonces se puede decir, 'así sucedió, y esto es lo que creo que no debiera haber sucedido.'

"Me preguntas que debe intentar el teatro. Bueno, creo que debe de abarcarlo todo, como cualquiera otra actividad humana, cualquiera filosofía, o cualquier pensamiento sobre cualquiera cosa. Reaccionar a los sucesos actuales y presentarlos tal y como son. Sirve la función doble de espejo y en algunos casos de espejo y de comentarista. En ciertas instancias, servirá de pronosticador. Mirará hacia el futuro y dirá, 'Caramba, al paso que van las cosas, esto es lo que va suceder a menos que cambiemos esto otro.' El teatro debe ser todas estas cosas. Esa, en mi opinión, es su verdadera función.

"No creo que el dramaturgo se considere a si mismo como un destructor. Los dramaturgos, como muchos artistas, se consideran personas de desarrollo. Desafortunadamente, como resultado de una obra, pueden aparecer como que siempre están opuestos a algo, y por lo tanto provocan la excesiva reacción de aquellas mismas personas que generalmente discutirían la política y la sociedad intelectualmente. Ellos no simpatizan con los dramaturgos contemporáneos porque

el drama es arma poderosa. Derek Walcott dijo hace algún tiempo que, 'Debemos estar alertas; nos acechan,' refiriéndose al gobierno que uno de estos días buscará la venganza contra los dramaturgos. Dijo en forma de sátira que si él estuviese a cargo de la política de un país, primero que nada se acercaría a los dramaturgos para paralizarlos o bien dirigir lo que estos hacen y dicen, porque está convencido de que en una hora, la serie de pensamientos e ideas que se desatan en el cerebro del público no se pueden presentar de ninguna otra forma que no sea a través del teatro. Las cosas que le pueden suceder a uno observando una obra de teatro, y los cambios que se desatan dentro de nuestro cerebro pueden reflejarse hasta diez años más tarde en nuestras acciones. El teatro es extremadamente poderoso.

8 "El teatro tiene ese poder. Todo arte toma mucho de la vida y la concentra como en una especie de bordado, como en la acupuntura. Va directamente al grano. Sabes, puede tomar diez años de vida, una idea, cien años de un concepto, para llevarla a través de tus ojos, hasta el mismo centro de tu cráneo y tocar un nervio. Así veo el poder del teatro, el poder de las artes. Sabes, viene a ser como la filosofía. No concibo del arte sino como de un ejercicio filosófico. Oímos hablar de los filósofos antiguos—de los poetas, los escritores, dramaturgos y compositores. Cat Stevens, Neil Diamond, y Shakespeare son filósofos. Considero que Bob Marley, Sparrow, y los calipsonianos, y los escritores y poetas—los Walcotts y los Brathwaites—sí, no son más que filósofos. Y han encontrado un medio para expresar su filosofía de la vida.

Teatro Regional e Identidad Cultural

"Creo que el teatro del Caribe posee varias características que lo identifican como tal. Tal vez son cosas no muy dife-

rentes de otros teatros mundiales, como el uso de la lengua principal y el hecho de que los escritores de teatro caribeño son políticos. Y eso tal vez no los diferencia de alguien como... Shakespeare! En el teatro del Caribe, observamos más y más un esfuerzo por emplear rituales o la mitología, como la obra 'Ti Jean,' de Derek Walcott, que viene a ser un mito. Sospecho que el DOE Theatre de Surinam está empezando a emplear mucha mitología y rituales y vestimentas típicas. El uso de la música en el teatro caribeño va en aumento. El hecho de que se presenta un drama puro no quiere decir que no se puede tener música. La música tiende a ser local.

"Parece haber comenzado un intercambio en el teatro a través del intercambio de guiones. Parece que al fin se está estableciendo un sistema con el Theatre Information Exchange que se está movilizándose por las islas. La obra del dramaturgo jamaicano Pat Cumper, 'The Rapist,' fue presentada en Nevis porque T.I.E. les suministró el guión. Una vez que la gente comienza a intercambiar obras, algo se les pega. Si algún día escriben una obra, puede que lo hagan bajo la influencia de algo que vieron. La influencia se extenderá y una vez que esto suceda, se podrán detectar ciertos hilos comunes.

"En mucho del Caribe—debido a los paralelos históricos recientes y del pasado, y desenvolvimientos actuales muy similares, puede que una obra escrita en una isla encaje exactamente en otra isla en cuanto a estilo, sentimiento, y lenguaje. Absolutamente perfecta, relevante, correcta. La obra de Trevor Rhone, 'Smile Orange,' que trata sobre un pequeño hotel y la influencia que los turistas ejercen sobre los nativos y vice versa, y las respuestas de ambos, son verídicas en muchos de los pequeños hoteles en muchas de las islas. Así que tenemos que 'Smile Orange,' su temas, estilo e historia, encajan perfectamente

bien en varios otros lugares. Hay intercambios, sin lugar a dudas.

"Probablemente existen muy pocas personas en el Caribe que no tienen familiares en una de las otras islas. El Caribe casi empezó por Barbados, moviéndose hacia afuera durante la época del comercio de esclavos. Los hermanos fueron acá, las hermanas allá. Y hay familias dispersas por todas las islas. Solamente ayer estaba hablando con un director, productor, y educador de aquí de Barbados. Me decía que, a pesar de lo que digan los políticos y lo que hagan oficialmente los departamentos de inmigración, la gente se relacionará entre sí, debido a que un mayor número de personas están participando en las artes, y por ese motivo el intercambio continuará y crecerá. Y este es un intercambio muy fuerte que está sucediendo continuamente. De hecho, lo que debiera haber es más, mucho más intercambio.

"Carifesta, por ejemplo, el gran festival de las artes que tiene lugar cada dos o tres años en forma muy oficial, permite un tremendo intercambio. ¡Es fenomenal! Pero lo que hay que hacer es crear sistemas, bien con la ayuda del gobierno, o de agencias de desarrollo, de grupos artísticos, asociaciones, o artistas individuales. La tremenda cantidad de fertilización, de intercambio y oportunidades para compartir van en aumento, y la gente quiere más mientras más intercambio hay.

Teatro y Pueblo Caribeños

"¡Ay, Dios mío, lo que significa para un antillano verse en el escenario! Aumenta su sentido de amor propio, de identidad y le da cierta fuerza. Por ejemplo, tenemos la obra musical 'Bimshire,' aquí en Barbados. Comenzó siendo una pantomima, muy parecida a la pantomima original jamaicana, pero ahora es todo un musical completo, y sigue mejorando diariamente. Capta un público de 600 personas en cada una de sus 13 actua-



ciones, en un país pequeño como este que no tiene una gran tradición teatral!

“El impacto ay, Dios mío, es como tener una política propia. Como tener lenguaje propio, un primer lenguaje ... al menos el poder hablarlo sin tener que avergonzarse. Lo que quiero decir es que crecí en una cultura donde la gente hablaba del buen y mal cabello. Todos

los negros tenían mal cabello y todos los blancos tenían buen cabello, y uno se casaba con una mujer o hombre, según sea el caso, que fuera de más clara piel que uno porque se trataba de ir mejorando el color y llegar a tener la piel más clara. ¡Esa es una situación increíble!

“También estamos hablando acerca de situaciones donde, si se escuchaba a

las estaciones de radio en el Caribe, se oía a casi todos los locutores hablar en acentos inglés o norteamericano. Uno no podía darse cuenta qué estación estaba escuchando. Todas las islas tienen acentos diferentes, pero en la radio no se podía distinguir de donde venía la transmisión hasta el momento en que la estación se identificaba.

Mitos y Realidades

“Otro aspecto—menos alegre—es que una vez que uno comienza a presentar una obra americana o inglesa, uno tiende a incluir mucho sexo o violencia o alta política . . . ¡muy bien! Pero una vez que uno comienza a presentar obras locales, se cuelan los mismos temas y uno se sale del ámbito mitológico y pasa al real.

“Déjame darte un ejemplo. La obra musical ‘Bim,’ escrita en Trinidad por Raoul Pantin, trataba sobre un antillano en Trinidad en 1950. Viaja, de niño, al Puerto España negro, se mete en problemas, problemas raciales, etc. Luego se mete en la política. Hay actos de violencia y armas de fuego, etc. Se mete en la alta política y al final, se vuelve loco. Alguien mata a su mujer, y se vuelve loco o algo por el estilo. Una historia muy poderosa. Bueno, este tema ha sido tratado en todo tipo de obras Hollywoodenses e inglesas, muy bien hechas. Pero una vez que se cuele el tema dentro de una obra de Trinidad, pasa del mito a la realidad, y nos resistimos a esto. El hecho de que de pronto todo se vuelve desagradable, hay demasiada violencia, demasiada política, se le considera anticristiano, y se encontraron todo tipo de razones para prohibirla en la isla. Fue censurada en este país. Paso por tiempos difíciles, y sin embargo era una obra excelente.

“Algun día vamos a tener que encararnos a los hechos y las verdades. No nos interesa mucho la realidad. Por eso es que tenemos carnavales, que son un mito, una especie de bacanal.

Problemas y Limitaciones

“El problema del teatro es como autosustentarse. Cuando la televisión llegó a los Estados Unidos, traía un historial técnico extenso—drama, teatro profesional, radio, y una larga historia en las universidades, de clases de tecnología y arte. Así que tenía un amplio sistema de apoyo—cultural, tecnológico, y social. El

circuito simplemente se regeneró. En otra palabras, la televisión encajaba en el medio ambiente. Hay muchas cosas en el Caribe que le son ajenas. Cosas que surgieron—no en forma natural, sino porque alguien las introdujo, y no las estoy condenando. Aquí . . . de pronto . . . la televisión! Aquí . . . de pronto . . . el teatro! Cuando los ingleses y americanos comenzaron su teatro en las islas en los años 20, 30, no existía una historia de producciones teatrales aquí. Llegaron e hicieron teatro. Lo que nos dejaron fue algo con asentamiento superficial, y carecíamos de muchas cosas, como por ejemplo, toda la infraestructura.

“Otra cosa. En una o dos de las islas, solamente la gente pudiente hace teatro, y ponen las entradas a precios altos. Así que se convierte en algo exclusivo. Aún en lugares como Guyana, yo se bien que mucha gente lo percibe como cosa exclusiva, excepto que esto viene cambiando durante los últimos cuatro, cinco años.

“Lo que sucede es que el teatro no se hace dentro del sistema educacional. Mientras que las universidades y escuelas superiores norteamericanas e inglesas tienen una larga historia de algún tipo de teatro, en el Caribe no ha existido esa tradición. Las universidades y escuelas superiores antillanas aún se limitan a la literatura. Aún presentan obras de Shakespeare, pero las aprenden en forma académica, no en escena. Aún más, están aprendiendo drama en los libros. Todavía *hablamos* sobre teatro aquí en las universidades. De vez en cuando, se presenta una obra navideña o de fin de curso. Puede ser que alguna maestra haga una pantomima en una escuela superior o elemental, tal vez una vez al año, o algo que sirva de fondo para la presentación de premios, durante las graduaciones, pero no viene a ser algo integrado. Es periférico. Es superficial. No surge de las raíces. Los estudiantes no salen de la escuela con algun

conocimiento de la historia del teatro.

“Algunos artistas aún se consideran parte de una élite intelectual y capaces de expresarse muy bien. El teatro en el Caribe ha venido a ser ‘respetable.’ Mira como la religión por poco mata el teatro en Sta. Lucía. Los dos hermanos Walcott te pueden hablar acerca del problema: persecución del teatro, de las artes verdaderas, por parte de los Católicos, los curas de Sta. Lucía. ‘Por qué?’ Se parece a la persecución por motivos políticos.

“El teatro abre mentes. Todos los ‘ismos’—ya sea catolicismo, socialismo o capitalismo—en efecto sirven para cerrar mentes, estrechar visiones. No importa lo que digan, al final lo limitan a uno a un camino estrecho, excluyendo todo lo demás. Lo que el teatro tiende a hacer, lo que tienden a hacer todas las artes, en su plenitud, es abrir mentes. Es exactamente contradictorio a nuestras administraciones, a las burocracias, diseñadas para, en efecto, mantenernos en el camino estrecho. En el Caribe todavía los actores tienen fama de ser poco disciplinados, inmorales y anarquistas. Aquí, las artes aún sufren estos estigmas. Ahora bien, si se practican las artes ‘adecuadamente,’ entonces serían aceptables. Tu hija toma ballet porque el ballet es ‘bueno,’ ¿ves a lo qué me refiero? Y en cuanto a la música, el piano está bien, pero no las bandas de calipso. Está bien cantar madrigales, pero no ‘kaiso’—calipso. ¿Cuántas escuelas en el Caribe enseñan calipso? Casi ninguna.

“Hay problemas técnicos y físicos. Cuando construimos un teatro, nos preocupa más su apariencia que su funcionamiento. Guyana construyó un teatro que costó \$13 millones que parece haber salido de Budapest! Por dentro, puede ser de Budapest o Londres, pero muy mal hecho. Y no entrenaron a nadie para manejarlo. Emplearon a quince personas, y ninguna tenía experiencia en el teatro o sabía nada del aspecto técnico



del teatro. No hay noción de las cosas. Me preguntas qué pasa con el teatro y cuales son los problemas. Hay cientos de problemas. Es tremendo. Sabes, entre Carifestas y Carifestas, un evento al cual contribuyen mucho dinero la mayoría de los gobiernos, no pasa nada. No hay apoyo de otras actividades. No hay teatro educacional, ni teatro infantil. La radio y la televisión lo han descuidado. Y la gente del teatro no colabora entre sí. Pero todos estos son obstáculos que se pueden vencer.

Participación Popular en el Teatro

“Creo que mucha gente quiere actuar. Una razón es que los antillanos tendemos a ser extravagantes. Tenemos los carnavales, nuestro idioma es exagerado, y nos gusta hacer cuentos. Las raíces

culturales nuestras han sido verbales, muy orales. Esto forma gran parte de este proceso, y gran parte también es porque consideramos que es algo glamoroso. Nos satisface el ego. Ahora, en cuanto a por que queremos hacer teatro, no estoy muy seguro! Nos sentimos bien haciéndolo.

“No todos nos metemos en el teatro porque queremos cambiar la sociedad. Creo que mucho viene a ser cuestión de ego. Y por falta de otra cosa que hacer, en muchos casos. La gente quiere hacer algo mejor de lo que estaban haciendo antes. En algunos casos, forma parte de una búsqueda. En otros, como una forma de recibir alabanzas. Para algunas personas es simplemente algo que hacer. Otras, lo usan como una verdadera fuerza promotora de cambios. Me

preguntas ‘por qué actúan los antillanos? Por qué nos gusta jugar criquet con extravagancia; por qué tenemos carnavales fantásticos; por qué somos tan expresivos en nuestro hablar? Creo que aún somos un pueblo muy oral y que esto tiene mucho que ver.

Apoyando el Teatro y las Artes como Parte del Desarrollo

“El teatro y las artes estimulan el sentido de amor propio. Permite que nos examinemos a nosotros mismos. Nos da una forma de expresar ese examen y llegar a conclusiones y presentárselas a otros. Creo que es igual que ayudar a una escuela. No se diferencia de enseñar matemáticas, francés, inglés, comercio. Lo que se logra es construir, permitirle a

la gente que examine su naturaleza. Y puede que en algunos casos nos permita ver cosas que de otra manera no habríamos visto.

“¡Qué si el teatro puede servir de inspiración y dar modelos a seguir? Bueno, examinemos a Alwin Bully otra vez. Tres semanas después que el huracán David azotara a Dominica, el ya había lanzado una serie radial titulada ‘Ventarrones de Cambio,’ que inspiraba, educaba, y le hablaba a la gente sobre problemas de sanidad, alimentación, transporte, y salud. Jugó el papel de desarrollista. En estos momentos la Caribbean Broadcasting Union está considerando una serie radial que tenga un enfoque sobre la mujer en el Caribe. La Conferencia Caribeña de Iglesias quiere usar el radio y grupos teatrales para escribir y montar obras que le enseñen a la gente conceptos de cooperativismo, agricultura, planificación familiar, y vida familiar.

“ ‘Ventarrones de Cambio,’ de Alwin Bully, puede servir de buen ejemplo, donde el apoyo de una serie radial que está teniendo lugar ahora mismo, tres semanas después del desastre en Dominica—está tratando de hacer que la gente se escuche entre sí, que se miren objetivamente. ‘Sí, hombre, no debes tirar los desperdicios de comida aquí porque entonces vendrán las moscas y ya sabes que el saneamiento, después del huracán, será deficiente . . .’ Bueno, si se les presenta en forma dramática, la gente escuchará y reaccionará en forma mucho más positiva que si se le presenta de otra forma.

“¿Por qué se apoyan al teatro, las artes? No veo que sea diferente del apoyo que puedan ofrecer a una escuela—siempre pienso en términos de escuela, porque creo que las artes sirven para educar, y que en efecto, sirven para

dar expresión total al pueblo, y sin eso, no pueden tener éxito otros aspectos del desarrollo. El desarrollo será impulsado entonces, y sea político, social o económico, porque la gente tendrá sentido de amor propio. Podrán empezar a verse, a entenderse, y a menos que se tenga esto, ¿qué se puede lograr? Se pueden construir carreteras. Se puede hacer de todo. Y ¿qué importará? Tendremos un montón de robots, de gente que no piensa, gente insensible caminando por estos bellos parajes, comiendo. Así, se pueden desarrollar escuelas, caminos, cosas, pero las artes desarrollan al ser humano. Pienso en todas las otras cosas que se pueden desarrollar—caminos, bancos, árboles, agricultura—y no son más que cosas. Si eso es lo que se quiere lograr—gente que posean bienes—muy bien, pero si lo que quieren lograr es desarrollar a la gente para que sepan controlar las cosas, eso está mucho mejor. Las artes tratan sobre los seres humanos primero que nada, porque todo esfuerzo por el desarrollo conduce a que la gente viva mejor. Si por dentro la gente no se entiende o no tiene sentido de amor propio, pero tienen todas las demás cosas, la vida no se puede desarrollar, en cierto sentido.

“Una última palabra, y ahora voy a citar a Astor Johnson, el bailarín de Trinidad. ‘No podemos sonreírnos simplemente por sonreírnos, así que tenemos que establecer ciertas verdades en cuanto a lo que tratamos de expresar en nuestro arte.’ Desarrollar las artes viene a ser como desarrollar la verdad. Creo que hemos acertado. Estamos hablando de hechos y verdades, porque las artes estudian las verdades de nuestras vidas. Como dije anteriormente, forman una filosofía. Podríamos decir que actuar es una forma de creer que el arte es la verdad. La gente religiosa se mortificará al oír esto, porque ellos creen que tienen el monopolio de la verdad. Los políticos

creen tener la verdad. Puede ser que suene arrogante, pero como cualquiera de ellos digo que, tal vez el arte equivale a la verdad ■

Esta entrevista fue grabada por Robert Maguire, que ha sido representante de la IAF para el Caribe desde el mes de mayo de 1979.

Manos del Uruguay

Patrick Breslin

La industria casera puede no ser el camino que saque de la pobreza al Uruguay, como Gandhi pensó que lo era para la India, pero un grupo de prácticas mujeres uruguayas están demostrando que los esfuerzos de cientos de artesanas ampliamente dispersas pueden aportar positivamente al éxito económico.

En poco más de una década, Manos del Uruguay, una asociación sin fines de lucro de 1022 artesanas de varios pueblos y ciudades pequeñas del interior, se ha convertido en uno de los 10 mayores empleadores del país. El año pasado, las ventas de suéteres, alfombras, ponchos y otros productos de lana y de fibra, de Manos alcanzaron a 1.3 millones de dólares el año pasado. Más de la mitad de la producción fue exportada a famosas capitales de la moda tales como Nueva York, París y Tokio.

Manos ha exigido normas de alta calidad desde sus primeros días, lo cual, de acuerdo a Olga Artagaveytia, fundadora y fomentadora de las actividades de Manos, es una de las razones de su éxito. Los salones de exposición de Manos en el sector antiguo del centro de Montevideo confirma este aserto. Alfombras de apretada trama en ricos colores terrosos cuelgan de perchas a lo largo de una pared blanqueada. En las otras paredes, los escaparates muestran coloridos suéteres, bufandas, sombreros, mantelitos de fibra, ponchos estilizados y mantones. Frazadas y cubrecamas de fulgurante lana lavada están apiladas sobre las mesas. Otra sala de exposición está dedicada a una variada colección de tapices contemporáneos para colgar.

Los diseños, a veces simples, a veces intrincados, no se parecen a los que se ven en los productos artesanales de otros países de América Latina. Uruguay, un país poblado casi enteramente por inmigrantes europeos, no tiene la rica tradición artística de muchas de las naciones andinas. Los diseñadores de

Manos no se inspiran en el pasado sino en sofisticadas fuentes modernas. Pero el resultado es impactantemente original. Manos ha desarrollado un estilo propio, uno que está encontrando creciente favor en los mercados internacionales.

Manos fue creada en 1968 como un intento para mejorar la endémica pobreza rural. La propiedad de tierras en Uruguay está altamente concentrada, en un relativamente pequeño número de criadores de ovejas y ganaderos. Este hecho, junto con la continua baja en los precios de las materias primas latinoamericanas en el mercado internacional, ha restringido las posibilidades del desarrollo rural. Las avanzadas reformas sociales y la legislación obrera, que caracterizaron al Uruguay y que han sido revocados por el gobierno actual, jamás alcanzaron al campo. La magra paga y la falta de trabajo se han combinado para empujar al labriego fuera de sus tierras hacia la ciudad capital de Montevideo.

De acuerdo a los propósitos establecidos por la organización, Manos busca que sus miembros artesanos participen en la dirección de la empresa tanto como de las utilidades de un empleo e ingresos fijos. Con este fin, Manos ha asistido para que los grupos artesanos, libremente estructurados, se conviertan en negocios cooperativos manejados por ellos mismos, mediante un programa extenso de entrenamiento técnico, administrativo y cooperativo. A pesar de todo esto, la contribución de Manos al crecimiento y desarrollo humano de sus miembros ha estado limitado en cierta forma por el esfuerzo de asegurar su base económica. "Se han hecho muchos otros intentos como Manos" dijo la señora Artagaveytia, "y siempre fallan. Nosotros queremos que esto sea económicamente sólido."

En el corazón del sistema de Manos existe un sofisticado centro de servicios alojado en los edificios que rodean sus salas de exposición en la antigua Monte-



Una tejedora en el telar usado para hacer ponchos, frazadas y tapices para colgar.
Foto por Patrick Breslin.

video. Quizás la mejor forma de observar la estructura de Manos es seguir un nuevo producto, digamos un suéter, a lo largo de todo el proceso desde el diseño hasta el producto terminado.

El taller de diseño, una habitación de alto techo en el segundo piso de las oficinas centrales de Manos, está en total desorden con mesas de diseño, bocetos clavados en las paredes, muestrarios de telas de lana y montones de revistas de modas de todo el mundo. Las alfombras y las frazadas cambian poco año a año, pero la moda de las prendas de vestir sí cambian. Manos tiene dos diseñadores permanentes que planean las colecciones anuales. Viajan a las exhibiciones internacionales, se mantiene al día con los sucesos del mundo de la moda y adaptan ideas nuevas al estilo de Manos.

Un típico suéter, por ejemplo, se inicia con un boceto en la mesa de dibujo. Junto con un montón de otros bocetos y muestras, creados en un pequeño laboratorio de diseño, va luego al departamento comercial, que es el responsable de la venta. Las decisiones de ese Departamento se basan en su conocimiento de los mercados doméstico e internacional. Una vez que un nuevo estilo de suéter se elige para producción, un estilo de suéter, entra a funcionar el departamento técnico, se descompone el diseño, paso a paso, en planos con instrucciones específicas en cuanto a medidas, cantidad de lana a ser utilizada, colores para el teñido, moldes y tensión del tejido, medido al centímetro.

Después se hacen muestras de los suéteres en un taller de la central de Manos, utilizando el mismo equipo y materiales que usan las mujeres artesanas. La cantidad de tiempo necesario para hacer la prenda se calcula cuidadosamente, porque ello determinará el horario así como el pago a los artesanos.

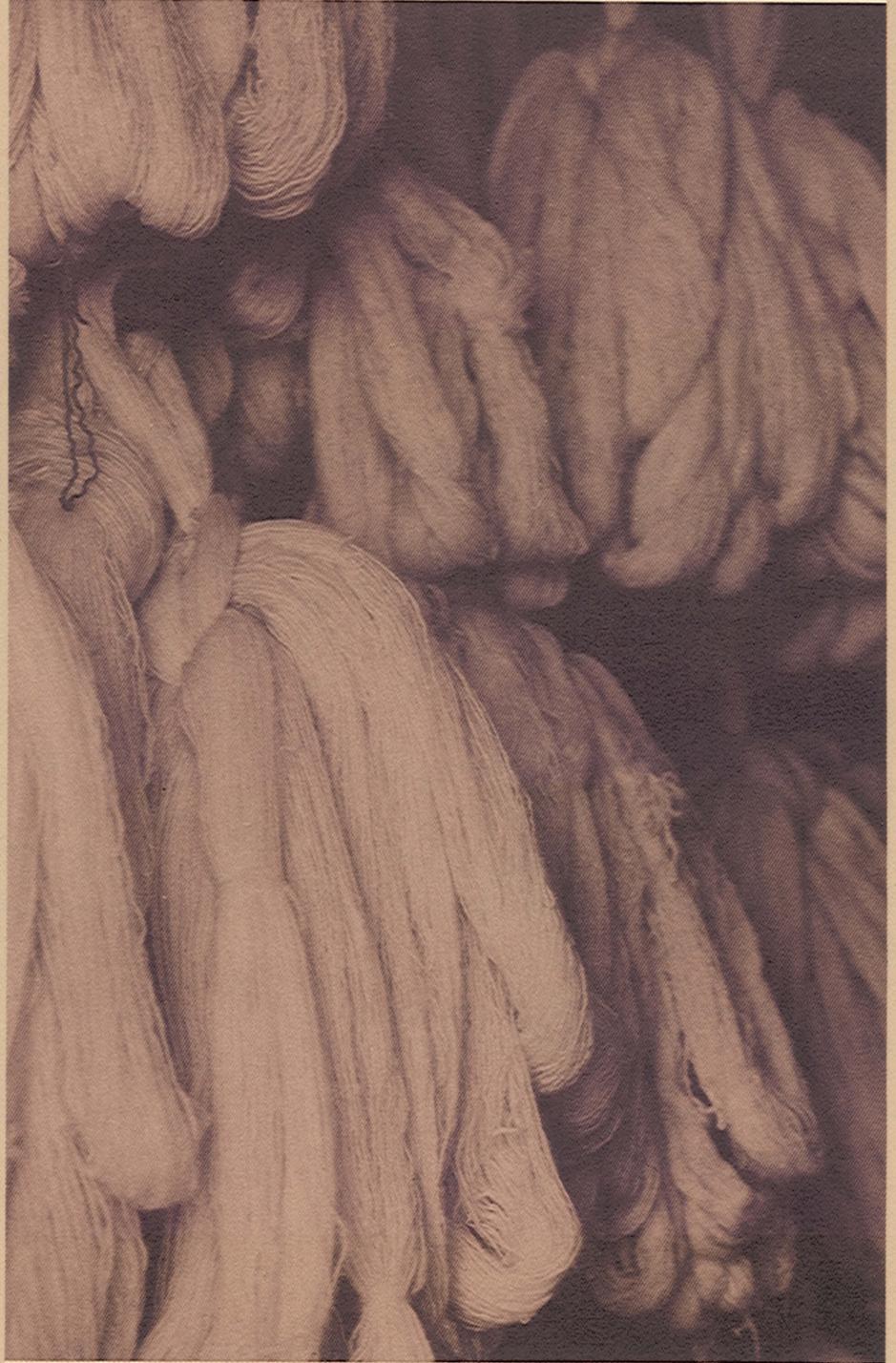
Finalmente, el departamento de producción y promoción, que distribuye el trabajo a cada grupo de artesanas en

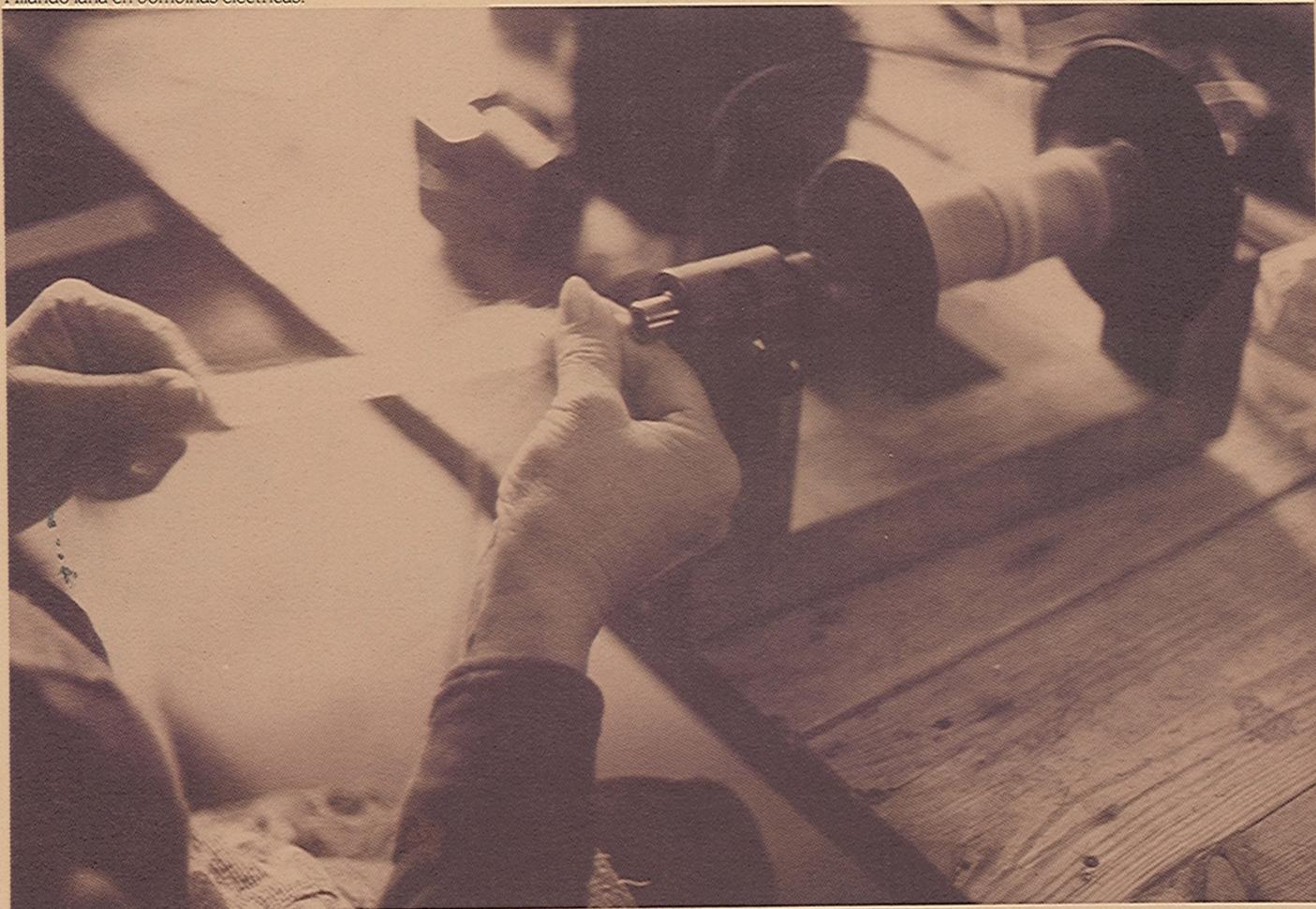
todo el país, asigna los pedidos por tantos suéteres a uno o más grupos y establece la fecha de entrega de las prendas de vestir. Los moldes para el nuevo suéter son presentados a los grupos por una coordinadora, generalmente una mujer con experiencia en enseñanza o trabajo social en las áreas rurales. Ella es el eslabón entre la cuidadosamente calibrada organización en Montevideo y las artesanas. Las coordinadoras visitan regularmente a sus grupos, casi siempre viajando en omnibus nocturnos a todos los rincones del Uruguay, llevando nuevos diseños, resultados de los estudios de horas-hombre sobre métodos de producción más eficientes o nuevas políticas decididas en Montevideo. También coordinan la provisión de materias primas a los grupos (Manos compra todo al por mayor—lana, tintes, fibra, hasta las bolsas en que los productos terminados son enviados al depósito de Montevideo).

Para las artesanas, un suéter recién diseñado significa un nuevo molde para estudiar y aprender, y una específica fecha de entrega que cumplir. “No es raro que se nos vea venir por la calle en los días de entrega, dándole las últimas puntadas a la manga de un suéter” dijo irónicamente una mujer del pequeño pueblo de Risso. “Todos estos cambios de estilo causan problemas a las mujeres” dijo otro miembro de Manos de Trinidad, “pero comprendemos que para competir en el exterior, Manos debe mejorar siempre.”

Una manera de mejorar es la constante atención a la calidad de las prendas producidas. Cuando se entrega un suéter, debe pasar un control de calidad realizado por otro miembro del grupo artesanal antes de ser enviado a Montevideo. Allí es nuevamente controlado. En ambos lugares, no resulta raro el rechazo de las prendas que no reúnan las condiciones especificadas en los moldes.

Las innovaciones introducidas por Manos van más allá del cambio de estilo,





16

incluyendo cambios en los equipos y materiales. Muchos de los grupos han visto recientemente el reemplazo de las tradicionales ruecas de hilar por bobinas accionadas por pequeños motores eléctricos.

Uno de los cambios más importantes fue el traslado del local de trabajo, de la casa a un lugar central. Manos comenzó como una auténtica industria casera con el trabajo realizado por mujeres que tejían e hilaban, quizás durante medio día, en sus propias casas. Pero, gradualmente, tanto la tecnología como las preferencias de las mujeres hicieron que

comenzaran a trabajar juntas en un taller. Un típico taller de Manos es una pequeña casa en un pueblo rural con dos o tres habitaciones en las que trabajan las mujeres, otra habitación para depósito y un patio en el fondo, con espacio tanto para descansar como para hacer el fuego a leña sobre el cual se tiñe la lana. Con telares y ruecas eléctricas instalados en los talleres, las mujeres campesinas pueden trabajar dos turnos durante el día, especialmente porque muchas mujeres del campo comienzan a trabajar a las cinco de la mañana. El traslado a talleres centralizados fue estimulado por

un préstamo de US\$500.000 del Banco Interamericano de Desarrollo hace unos años, lo que ayudó a varios grupos a que compraran o construyeran un local. Una donación anterior de US\$88.104 de la Fundación Interamericana ayudó a que Manos mejorara sus servicios técnicos a las artesanas y financió seminarios sobre cooperativismo, administración y habilidades técnicas para las mujeres artesanas. Actualmente, la IAF ayuda a Manos en varios esfuerzos que tienen el propósito de hacer posible que la mujer artesana asuma mayores responsabilidades en el manejo de sus cooperativas locales

y de la entera organización de Manos.

Desde el punto de vista de las artesanas, la principal contribución de Manos es dar trabajo durante todo el año a las mujeres, en un lugar donde, anteriormente, no existía ninguna clase de empleo, en una sociedad donde los hombres solo trabajan durante la época de cosecha. Las mujeres que trabajan para Manos ganan el salario mínimo, algo más de US\$3,00 por día. Trabajan un promedio de 33 horas por semana. Antes de que existiera Manos, las únicas posibilidades abiertas a las mujeres del campo que buscasen trabajo era emigrar a Montevideo o trabajar localmente como sirvientas. Resulta comprensible que exista gran interés en pertenecer a Manos. Cada grupo tiene una lista de espera de mujeres, y algunos hombres, que desean ser admitidos. Los miembros deciden a quien admitir y varios grupos tienen actualmente programas de entrenamiento para aprendices.

Con su base económica aparentemente establecida, Manos está dando pasos graduales para aumentar la participación de las artesanas en la dirección y administración de la organización. El propósito es que las artesanas controlen el Consejo Directivo. Esto está todavía a alguna distancia en el futuro, aunque los primeros miembros del consejo de artesanas serán electos a fines de este año. Cambios en los estatutos de Manos, actualmente en consideración, darían también poder de decisión a las artesanas.

Al mismo tiempo, hay varios cambios que se están realizando a nivel de los grupos de artesanos. Diez y ocho de los grupos se han convertido en cooperativas y están buscando tener control total sobre sus asuntos financieros. Están comenzando a entrenar maestros para que ayuden a introducir nuevos diseños y trabajar con aprendices para no seguir dependiendo de alguien de Montevideo. Las centrales de Manos ayudan a estos cambios dando una serie de cursos de



tres a cuatro días que buscan aumentar la capacidad de las artesanas para manejar más sus propios asuntos.

Esos cursos, que reúnen a mujeres de diversos lugares del país, también ayudan a aumentar el sentido de solidaridad entre ellas. "Somos una gran familia" dijo una mujer de Sarandí, Salto Grande. Detrás de ella, en la pared del local, colgaba una colorida afirmación de ese

sentimiento—un mapa del Uruguay que muestra todos los lugares en que están situados los grupos de Manos, todos ellos unidos por hebras de lana ■

Patrick Breslin, escritor independiente de Washington, D.C., escribe frecuentemente sobre América Latina donde ha vivido y trabajado. Mr. Breslin es el autor de *Interventions*, una nueva novela publicada por Doubleday Press.

Rompiendo el hábito de los productos químicos

Allan Williams

18

La Granja Natural de Andrew Royer (Granja Anronat) está situada en el villorrio de Giraudel, Dominica, en las montañas al norte de la ciudad capital de Roseau. El villorrio está habitado por pequeños agricultores que trabajan en la producción de vegetales. El terreno empinado de Anronat, a 300 metros de altura, está abancalado en la mayor parte de sus 1.2 acres (media hectárea) y, pequeño como es, es de un tamaño promedio en relación a las granjas de Dominica. Dado el sistema de cultivo intensivo utilizado en Anronat, su tamaño, sin embargo, parece ser casi óptimo para operaciones agrícolas.

Aunque similar a las pequeñas granjas del área en terreno y suelo, Anronat es distintivamente diferente en un aspecto muy fundamental—la manera en que está trabajada—ya que Andrew Royer es un agricultor moderno que evita el uso de productos químicos.

Royer se mudó al área de Giraudel en 1964. Compró un lote que entonces estaba cultivado con bananos. El suelo era muy compacto, la falta de agua un serio problema. Royer utilizó las prácticas agrícolas del área, dependiendo de fertilizantes químicos y herbicidas para obtener un razonable nivel de producción.

Después de tres años, notó que sus productos estaban adictos, por decirlo así, a los productos químicos. Los rendimientos y el crecimiento de las plantas declinaban drásticamente si se reducía el uso de fertilizantes, inclusive a un nivel modesto. Royer comenzó a romper el hábito a los productos químicos. Este ajuste necesitó una total reorganización de su granja.

Royer basó su plan en cuatro puntos claves:

- cultivar plantas mejor adaptadas a las condiciones del suelo,
- mejorar la calidad del suelo,
- abancalar toda la granja, y
- hacer todo lo expuesto más arriba como parte de un sistema integrado

de cultivo.

Tres consideraciones guían la operación de la granja. La primera es la economía. La granja es un negocio; así, debe producir cosas que se vendan con utilidades.

La segunda es la ecología. La granja no solo debe producir sino que debe seguir produciendo.

La tercera es el manejo. Un factor limitante de peso en la granja es la mano de obra. Royer maneja la granja por sí mismo y ocasionalmente con trabajadores pagados.

La granja Anronat tiene tres vacas, tres cabras, dos ovejas, un cerdo, un burro, 86 gallinas ponedoras; árboles de mango, limas, toronjas y aguacate. Sus productos (con dos cosechas) incluyen cebollines, perejil, apio, chalote, tomillo, ajo, jengibre, nabo, remolacha, cebollas, zanahorias, rábanos, lechuga, tomates, repollo, maíz, chaucha, berenjena, patatas dulces, café, bananas, pimientos dulces y picantes, batata y tannia. También hay caléndulas y azucenas.

Una serie de funciones complementarias entretejen los componentes de la granja dentro de un todo planificado. Los productos de la granja caen dentro de dos grupos: los que son para consumo y los que son para vender.

Las prácticas de manejo para los dos grupos difieren ligeramente. La carne, aves de corral y leche producidos en la granja son en primer lugar para la familia; por lo tanto, Royer no tienen que buscar la máxima producción de leche o preocuparse excesivamente por el engorde de animales. La alimentación animal puede estar por debajo de la utilizada para la producción comercial, pero esto no afecta la función esencial de algunos de los animales, que es la de producir estiércol para abono. Los productos comerciales—vegetales, otros productos y huevos—requieren más cuidado porque el propósito fundamental de Royer es producir bienes de consumo de calidad



para el mercado.

Royer cultiva pasto elefante en las pendientes no abancaladas de la granja para evitar la erosión. Las pendientes nunca están cortadas limpiamente, dejándose un rastrojo de cinco pulgadas, que cae y se mezcla con el estiércol del área. El pasto elefante se cultiva principalmente en las pendientes debajo de los corrales de los animales. La orina se desliza desde los corrales por las pendientes fertilizando el pasto. Las bananas, cultivadas en un pequeño pedazo de terreno

entre los árboles de frutos cítricos son fuente de alimentación para los cerdos.

Los productos son cultivados en cuadros elevados de un metro de ancho por tres a cinco metros de largo. Royer ha decidido cómo utilizar este espacio a través de los años, y solamente necesita hacer ajustes menores cuando observa cambios en las condiciones ambientales. Las maneras en que se utiliza el espacio determinará en un alto grado la cantidad de trabajo que se necesita para obtener una buena cosecha de productos.

Royer no prepara todo un campo a la vez. Prepara un cuadro y lo siembra de inmediato. Esta manera de hacerlo trazo por trazo le permite enfrentar las condiciones climáticas cambiantes y la cantidad de trabajo. Los espacios que dividen las áreas plantadas de los setos adyacentes, los pastos y otra vegetación, son mantenidos inmaculadamente limpios.

Usualmente, Royer cava un surco más profundo en la parte más baja de las acequias. Cuando una acequia recoge partículas de tierra traídas de los cuadros



de cultivo, el surco recoge la tierra que ha sido lavada de la inclinación hacia la acequia. Al final de la estación de crecimiento, hay muy poca definición entre acequia y los cuadros de cultivo porque

la acequia está llena de tierra arrastrada de estos cuadros. Royer revierte el proceso al reconstruir los cuadros.

Colocar el estiércol en los cuadros de cultivo es una actividad crucial en la pre-

paración de un buen cuadro, porque es la fuente principal de los nutrientes para las plantas. Royer no mezcla—como es práctica común—el estiércol con la tierra. Coloca una capa de estiércol en el cuadro y después coloca una capa de tierra encima. El estiércol forma entonces una barrera que disminuye la evaporación desde la segunda capa del suelo. El cuadro retiene, de esta manera, una mayor humedad que haciéndolo de otra forma.

Existen ventajas y limitaciones en esta práctica. Durante las épocas de prolongada sequía, sus cuadros retienen más humedad. Durante la época de lluvias, sin embargo, el suelo retendrá excesiva humedad, lo que puede causar la podredumbre de la raíz. Para compensar parcialmente, Royer cava sus acequias un poco más profundas durante las épocas de lluvia para facilitar el drenaje.

La siembra entre surcos y la rotación de los sembrados se emplean rutinariamente para una cosecha mayor, máxima cobertura de hojas, control de insectos y enfermedades y para seguridad del producto. Royer usualmente planta una siembra de productos de tuberculos después de una siembra de plantas frondosas encima del suelo.

Hay dos principios en este patrón de cultivos. El primero es sembrar entre surcos, en el mismo cuadro, un cultivo que requiere más espacio con uno que requiere menos. Por ejemplo, él siembra entre surcos apio y lechuga. El segundo principio es sembrar entre surcos los cultivos que se cosecharán en secuencia. Básicamente, la idea es utilizar el período de maduración de los cultivos para determinar el orden de plantación. También utiliza la siembra entre surcos con fines de control de plagas. Generalmente planta flores en las áreas periféricas. El tomillo se cultiva en los bordes de los cuadros y los cebollines y ajos sujetan el número de nematodos.

Ninguno de los cuadros en la granja

Anronat se extiende totalmente al perímetro de la granja. En efecto, este agricultor orgánico insiste en mantener una senda de un metro entre los cuadros y cualquier otra vegetación. Estos senderos facilitan el acceso alrededor de los cuadros. Royer también cree que los senderos son una primera línea de defensa contra las orugas que alcanzan los cuadros. Primero deben encontrarse con las hormigas y otros depredadores que habitan los senderos antes de poder cruzarlos.

La última palabra en el control de enfermedades y pestes en la granja Anronat es el saneamiento. Un buen sistema de remoción de desperdicios es parte integral de la granja.

Royer comercializa personalmente sus productos y mantiene un estricto control de sus cosechas conforme al mercado. El mercadeo de sus propios productos le da la oportunidad de vender cuando sus productos están en alta demanda. Así, generalmente tiene perejil y apio cuando estos no están en la estación. Demorar la cosecha para llegar al mercado cuando los precios son más altos puede causar pérdidas de hasta el 25 por ciento de un producto. Pero esto es raro, y él cree que los precios más altos compensan tales pérdidas.

El problema mayor en la granja Anronat es el control de las malezas. Algunos cuadros deben ser desmalezados una vez cada dos semanas. Royer no atribuye este problema a las semillas de maleza que puede contener el estiércol. "Cuando tu tierra es fértil, todo crece" dice. Desmaleza a mano, y luego da la maleza a los animales.

La granja Anronat tiene un pequeño sistema de cultivo muy bien organizado. No utiliza productos químicos y de acuerdo a todas las observaciones ha sufrido muy pocas enfermedades o ataques de insectos. Su ingreso es muy superior al ingreso de otras granjas del mismo tamaño. Es un sistema muy



abierto, que permite un alto grado de flexibilidad en la sustitución de productos, el esquema de espacio y el tiempo de cosecha. Esta flexibilidad fue puesta a prueba recientemente después del huracán

cán David, en agosto de 1979, que devastó los productos de consumo de Dominica. Aunque la granja Anronat fue severamente dañada, los componentes básicos, interrelacionados, siguieron in-

tactos. Inmediatamente después del huracán, Royer limpió su granja de escombros, reconstruyó sus cuadros y comenzó a cultivar con su siempre presente fuente de estiércol. Anronat es, sin duda, un interesante ejemplo de lo que la agricultura a pequeña escala puede ser en el Caribe.

En Mayo, Andrew Royer, viajó como voluntario, por un mes a Pilate, Haití, para compartir sus experiencias con agricultores miembros del Movimiento para el Desarrollo de la Comunidad de Pilate (MODECOP), beneficiarios de una donación del IAF. El IAF pagó sus gastos de viaje y un sacerdote local donó dos acres de tierra para el lote de demostración.

Unos 50 granjeros trabajaron con Royer para transformar un malezal en una mini-granja planificada. Las mañanas se dedicaron para el cultivo. Por las tardes, Royer dictaba clases. Royer hará por lo menos una visita de control a Pilate y espera establecer otra granja de demostración allí, ésta a ser operada por una sola persona, para demostrar la utilidad de una pequeña granja organizada. Royer, con una pequeña donación del IAF, también está abriendo una escuela en su granja de Dominica donde tres estudiantes recibirán instrucción, cada mes sobre sus métodos de cultivo ■

Allan Williams es miembro de la Junta Directiva de la Asociación para la Transformación del Caribe (ACT).

Notas sobre el desa- rrollo

Nueva Oficina en la IAF

La Fundación ha establecido una nueva Oficina de Planeamiento e Investigación para guiar y fortalecer sus actividades de investigación, evaluación y planeamiento. La Oficina ayudará a la Fundación a estudiar más crítica y analíticamente acerca de su trabajo y a desarrollar mejores formas para comunicar sus ideas y experiencias a los demás.

Específicamente, la Oficina colaborará estrechamente con las oficinas de programas de la Fundación en:

- el seguimiento y evaluación de los actuales proyectos de la Fundación;
- la conducción de estudios de evaluación en las áreas de concentración de programas tales como el crédito rural, empresas de autogestión, educación no-formal y expresión cultural;
- la aplicación de los resultados de las evaluaciones en las decisiones de donaciones de la Fundación y otras actividades de programas; y
- estimular la investigación y el análisis en los centros de América Latina y el Caribe sobre problemas de pobreza y cambio social en la región.

La Oficina también será responsable de la coordinación de los programas de becas y publicaciones de la Fundación.

Peter Hakim ha sido designado director de la Oficina de Planeamiento e Investigación. El señor Hakim trabajó anteriormente como oficial de programas agrícolas y de recursos naturales en la Fundación Ford y ha vivido por largos períodos en Chile, Perú y Brasil. Es autor de un libro y varios artículos sobre temas de alimentación y nutrición ■

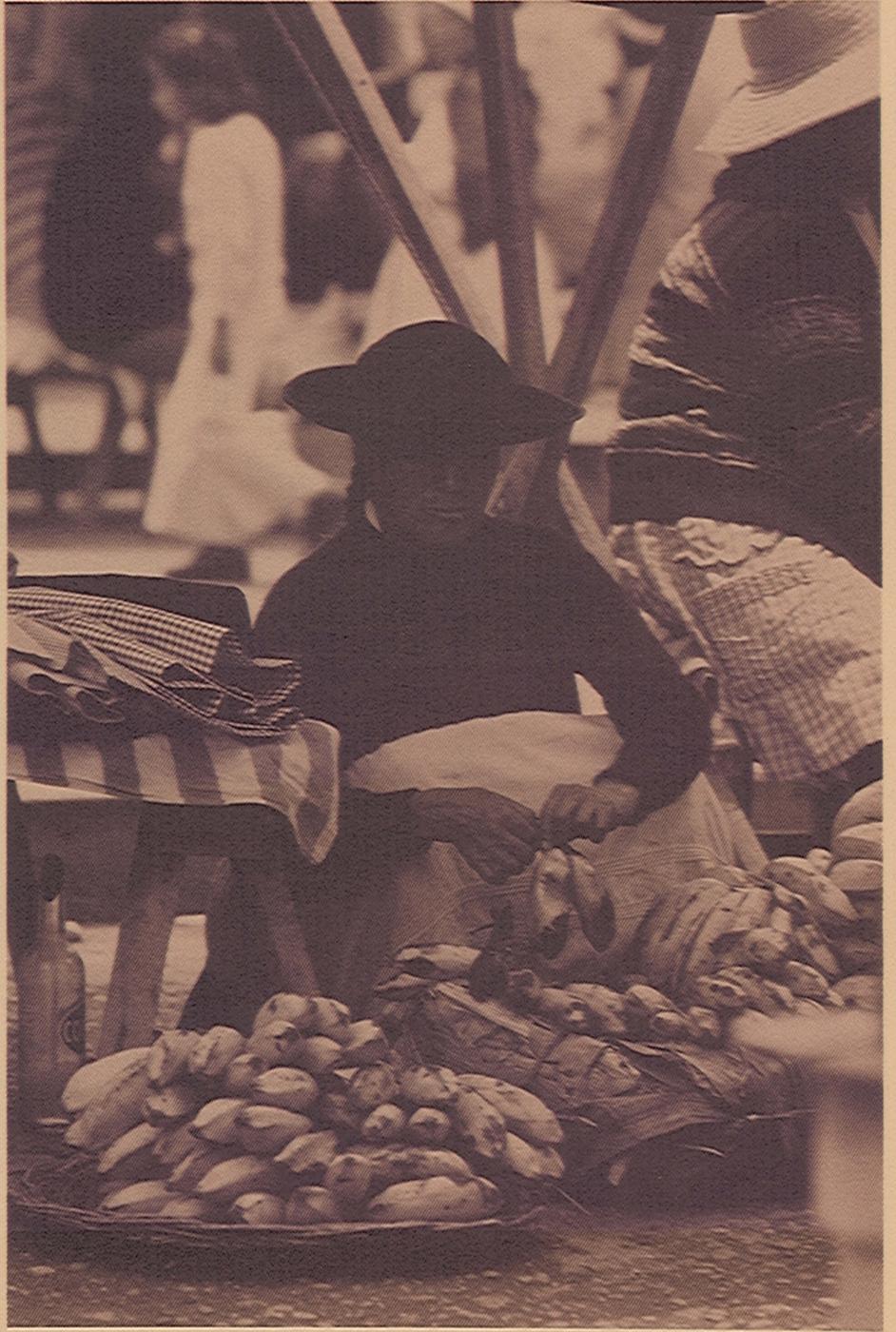
"Aquí no Hay Imposibles"

La Fundación Interamericana ha producido una película titulada "Aquí no hay imposibles" sobre tres proyectos de auto-gestión en el Perú. Los proyectos mencionados, que han recibido fondos de la IAF son: una fábrica de implementos agrícolas, una cooperativa de criadores de ovejas, y una industria de materiales de construcción administrada por la comunidad.

AVS Film Productions, de Carlsbad, California, pasó seis semanas en el Perú entrevistando y filmando los proyectos participantes.

Los miembros del personal de AVS tienen experiencia en trabajos de desarrollo y hablan español, lo que les permitió trabajar y comunicarse fácilmente con los participantes del proyecto. Los 28 minutos de la película pueden obtenerse en español o inglés.

Para mayor información, diríjase a Diana Parsell, Inter-American Foundation, 1515 Wilson Boulevard, Rosslyn, Virginia 22209, EEUU ■



De las Calles de Bogotá

En febrero de 1980, seis jóvenes de Bogotá, Colombia, tuvieron una poco usual visión de los Estados Unidos. Los muchachos—José Ramírez, Jaime Mendieta, Giovanni Ferreira, Israel González, José Antonio Poveda y Luis Eduardo Moreno—representaron a Bosconia, un programa para la juventud callejera, o gamines de Bogotá. El programa estuvo inspirado por el sacerdote salesiano Javier de Nicolás y ha tenido éxito donde otros intentos habían fallado en ofrecer una alternativa a cientos de jóvenes que, a la edad de cinco o seis años, salen a la calle y viven gracias a su ingenio.

Bosconia es un complejo entrelazado de escuela, comunidad y trabajo, que capitaliza la iniciativa natural y la determinación del joven veterano de la vida callejera. Respeta el valor que ellos más fieramente defienden—la libertad. Los jóvenes entran en el programa con un legado de vida de las calles—robos, drogas y la agresión forman parte de su estrategia para sobrevivir. La mayoría de ellos han entrado y salido de las cárceles y centros de detención juveniles de Bogotá. Los jóvenes participan voluntariamente en Bosconia; ciertamente deben ganarse el derecho a participar. El programa acentúa el respeto propio del individuo y la responsabilidad hacia sus pares y la comunidad. La disciplina está fundamentalmente en manos de los propios jóvenes, y en las últimas etapas del programa, la comunidad en aprendizaje” se gobierna a sí misma a través de líderes elegidos.

El incentivo para aprender y para contribuir se construye dentro del medio ambiente. El programa educativo estructurado tiene dos dimensiones: los muchachos dedican medio tiempo a estudios académicos y medio tiempo a trabajar en algo que esté relacionado con sus intereses y habilidades. Educadores jóvenes e imaginativos están ayudando a conver-

En reunión con la señora Hufstedler, Ministro de Educación. Foto cortesía del Ministerio de Educación.



tir la sabiduría callejera en un catalizador de cambio positivo.

Los seis jóvenes (17-19 años) que vinieron a los Estados Unidos están más o menos a medio camino de la duración del programa. Además de continuar sus propios estudios, están sirviendo como educadores asistentes, trabajando con los muchachos más jóvenes que se inician en el programa. Cuatro de ellos tiene puestos de responsabilidad en el cuerpo que gobierna la escuela. La Fundación Interamericana invitó a los jóvenes y de Nicolás a los Estados Unidos porque sintió que la experiencia de Bosconia debía ser compartida con personas de este país que están luchando con los problemas de la delincuencia juvenil y el fracaso de la educación.

Un viaje de diez días los llevó desde las cárceles de máxima seguridad hasta las salas del Congreso. Un evento importante de su estadía en Washington, D.C., fue una reunión con la Secretaria de Educación, Shirley Hufstedler y miembros de su secretaria. Los muchachos y de Nicolás respondieron el interés de la

Secretaria Hufstedler acerca de la filosofía y conceptos del programa y su habilidad para hacer atractivos el trabajo y el estudio a duros truhanes.

También se entrevistaron con el Diputado Dante Fascell, uno de los fundadores de la Fundación Interamericana, y visitaron brevemente al senador Moynihan de Nueva York. Pasaron un día con el personal del Programa Callejero de Washington y hablaron con los funcionarios locales que trabajan con los delincuentes juveniles. El segundo día lo pasaron en el Asilo de Caithness, un centro para jóvenes fugitivos de Maryland donde los colombianos tuvieron oportunidad de convivir con sus pares. Y durante la semana en Washington hubo momentos memorables para los muchachos—su primera nevada, la Sinfónica Nacional, patinaje sobre hielo y el Museo del Aire y del Espacio.

En Denver, Colorado, los muchachos fueron invitados cenar con tres prominentes jueces juveniles, se entrevistaron con el Director de los Servicios Juveniles



del Departamento de Instituciones de Colorado y presentaron su programa a los funcionarios de libertad condicional del Estado. Visitaron un campo para delincuentes juveniles, una escuela correccional para niñas cerca de Denver y la cárcel juvenil de máxima seguridad de Pueblo. Compartieron experiencias con jóvenes en varios programas alternativos, principalmente el proyecto New Pride (Nuevo Orgullo) de Denver y el Ekos House de Pueblo. De regreso en

Bogotá, los muchachos tuvieron la oportunidad de reflejar sus experiencias en los Estados Unidos y relatar sus aventuras a toda la comunidad. Los recuerdos son casi todos luminosos, pero existen algunas preguntas acerca de lo que vieron. Como dijo Luis Moreno en una entrevista en el *Denver Post*, "La gente de los Estados Unidos está tratando duramente de hacer algo en favor de los muchachos, pero no parecen saber exactamente cómo." La vibración, espíritu

abierto e insaciable curiosidad de los jóvenes colombianos surgen como un marcado contraste con el sentido evidente de alienación en muchos de sus pares de los Estados Unidos.

Su historia atrajo la atención de educadores y funcionarios que diariamente trabajan con los dilemas de los delincuentes juveniles. Se han establecido los lazos para otras visitas de seguimiento y posterior intercambio, particularmente con grupos de Colorado ■

Concesión de Becas para el Año 1980

Mediante la concesión de becas para la investigación de campo en América Latina y el Caribe, la Fundación Intera-mericana busca fomentar una mayor atención académica hacia los asuntos de desarrollo que afectan a los grupos pobres y menos favorecidos de la región. Este año, se otorgaron becas a un académico post-graduado, a 14 candidatos al doctorado y 20 estudiantes de Maestría.

María Patricia Fernández, de Rutgers, que recibió la beca de post-grado, preparará una historia oral de la mujer trabajadora en Ciudad Juárez, México.

Los becarios a doctorado y sus proyectos son:

Hilary Ainger, Columbia University, *El Cambio Histórico y la Reforma Agraria en la Sierra del Sur del Perú*.

Marc Edelman, Columbia University, *El Impacto de una Economía de Exportación en Expansión en la Producción Campesina de Granos Básicos para la Alimentación, Guanacaste, Costa Rica*.

Bernard Gellner, University of Wisconsin, *Los Recursos Socio-Culturales y el Desarrollo Económico en Ecuador*.

Ernest Greco, Boston University, *La Política del Cuidado de la Salud y el Cambio Social en Colombia*.

Erick Langer, Stanford University, *La Sociedad Rural y la Consolidación de la Propiedad en una Economía en Declinación: Chuquisaca, Bolivia 1880-1930*.

Diego Berrio, University of California en Los Angeles, *Sistemas Tradicionales de Curación entre los Indios Paez de Colombia: un Estudio de Caso de un Hechicero y un Curandero*.

Deborah Merrill, Cornell University, *El Sistema Agrícola Mixto de Subsistencia-Comercial entre los Indios Mayas de Yucatán, México*.

Martin Murphy, Columbia University, *La Industria Azucarera Dominicana: sus Raíces Históricas, Desarrollo y Estado Actual*.

Michael Paolisso, University of California en Los Angeles, *El Cambio Socio-económico, la Producción de Café y la Repuesta Individual: Una Investigación Ecológica de la Horticultura Yukpa de Venezuela*.

Alberto Rivera Gutiérrez, University of Minnesota, *La Forma Pastoral de Producción entre los Guajiros de Colombia*.

Pauline Riak, Stanford University, *Consecuencias Sociales de la Expansión Educativa sin Cambios Estructurales en Jamaica*.

Michel-Rolph Trouillot, The John Hopkins University, *Los Pequeños Terratenientes y la Nacionalidad: El Caso de Dominica*.

Cathy Winkler, Indiana University, *Posiciones de Autoridad de las Mujeres en un Pueblo de Artesanos de México*.

Aron Zaueta, University of California en Davis, *El Estado y la Modernización Agrícola en el Noroeste de México*.

Los candidatos a grados de Maestría que recibieron becas son:

Wayne Bernhardson, University of California en Berkeley, *La Conservación y los Derechos de Recursos Indígenas en el Parque Nacional Lauca, Chile*.

José López, University of Florida, *Espiritismo y la Integración de Creyentes dentro de la Cultura Nacional de la República Dominicana*.

Nicholas D'Amico, University of California en Los Angeles, *Manejo de Programas Educativos No Formales en el Área de Santa Cruz en Bolivia*.

Edmund Davis, Harvard University, *Etnobotánica de los Indios Aucas de la Amazonia Ecuatoriana*.

Pamela Erickson, University of California en Los Angeles, *Creencia sobre la Salud y Conductas en la Búsqueda de la Salud en Guatemala*.

Larry Ewing, University of San Diego State, *Actitudes y Puntos de Vista Personales de los Migrantes Mexicanos*.

Damien Fernández, University of Florida, *Pueblos Jóvenes en Trujillo, Perú*.

Daniel Halperin, University of California en Berkeley, *El Cambio en las Prácticas de Alimentación del Niño en una Comunidad Rural de Honduras*.

Richard Hogeboom, University of California en Los Angeles, *Organizaciones Comunitarias y Potencial Empresarial en los Barrios de Maracay, Venezuela*.

Kimberly Larson, George Washington University, *Análisis Comparativo de Tecnologías en la Producción de Alimentos en el Caribe*.

Luis Leriche Guzmán, University of Texas, *El Papel de las Agencias Centrales de Gobierno en el Desarrollo Regional y Comunitario de México*.

Leslie Gill, Columbia University, *Desarrollo Agrícola y el Pequeño Agricultor en el Oriente Boliviano*.

Becky Niemann, Cornell University, *Nutrición en La Paz, Bolivia: Adaptación a Nuevos Hábitos Alimentarios*.

Susan O'Connor, Georgetown University, *El Efecto de la Planificación Familiar en los Valores Culturales de Costa Rica*.

Elin Peterson, Columbia University, *Los Efectos de la Colonización Agrícola de los Recursos Forestales del Valle del Río Apurímac, Perú*.

Rita Prochaska, University of California en Los Angeles, *El Descifrado de los Códigos Metafóricos de las Sociedades Analfabetas en los Diseños Textiles Simbólicos del Perú*.

Carolyn Rensch, University of Texas, *La Migración en el Valle del Colca, Perú*.

Charles Rodabaugh, Stanford University, *El Desarrollo Económico Urbano en la Región de Guanacaste, Costa Rica*.

David Skipp, University of Miami, *El Movimiento Cooperativo Lechero en la Sábana de Bogotá, Colombia*.

John Wilson, University of Florida, *Los Pioneros Brasileños en el Este del Paraguay*.

Los 35 beneficiarios de becas fueron elegidos de un total de aproximadamente 200 solicitantes. La selección fue hecha por una Comisión compuesta de ocho académicos y dos miembros del personal de IAF. Cuatro miembros del Comité—Laura Nader, de la University of California en Berkeley, Salvatore Pinzino, de la Fundación Interamericana, Johannes Wilbert, de la University of California en Los Angeles, y Charles Wagley, de la University of Florida—completaron sus términos este año y se retirarán del panel. Los miembros recién designados al Comité son Larissa Lomnitz, de la Universidad Nacional de México, Benjamin Orlove, de la University of California en Davis, Le Roy Richardson de la Fundación Interamericana y Peter Smith, del Massachusetts Institute of Technology. Ellos se unirán a los miembros que continúan—William Glade, de la University of Texas, Kevin Healy, de la Fundación Interamericana, Rodrigo Medellín, Alejandro Portes, de la Duke University y William Thiesenhusen, de la University of Wisconsin ■

Publicaciones de la IAF

Bottom-up Development in Haiti—por Robert Maguire

Una monografía acerca de los esfuerzos desarrollistas de Haití con enfoque especial en los programas de entrenamiento de líderes campesinos del Institut Diocésain d'Education des Adults (IDEA).

First Steps: The Inter-American Foundation's First Three Years—por Bennett Schiff

In Partnership With People: An Alternative Development Strategy—por Eugene Meehan

Ellos Saben Como... Una experiencia en asistencia para el desarrollo

Para pedidos de publicaciones, sírvase dirigirse a Diana Parsell, Inter-American Foundation, 1515 Wilson Blvd., Rosslyn, Virginia 22209 ■

La Fundación Interamericana (IAF) es una organización gubernamental, creada en 1969 por el Congreso de los Estados Unidos como una alternativa experimental a los programas establecidos de ayuda económica que benefician a la América Latina y el Caribe. Con autonomía para desempeñar sus funciones independientemente de otras agencias formuladoras de la política exterior del gobierno, la IAF dirige sus esfuerzos hacia la promoción de métodos de desarrollo económico y asistencia extranjera que sean más equitativos, responsivos y participatorios. Aproximadamente el 60 por ciento de los fondos de la Fundación lo proporciona el Congreso por medio de apropiaciones. El resto proviene del Fondo Fiduciario de Progreso Social del Banco Interamericano de Desarrollo.

De acuerdo con el mandato legislativo que la rige, la IAF tiene la responsabilidad de:

—Cooperar con las iniciativas de organizaciones latinoamericanas o del Caribe que proporcionará oportunidades para el desarrollo social, económico y cultural, a grupos de bajos recursos o en condiciones poco favorecidas.

—Fomentar la participación en el desarrollo económico, tanto al nivel nacional como al nivel local, de aquellos grupos que generalmente no participan en las decisiones que afectan dicho desarrollo y que, en la mayoría de los casos, no gozan de los beneficios de los programas establecidos.

—Fomentar la formación y el desarrollo de instituciones democráticas en América Latina y el Caribe.

—Contribuir a la educación y al debate públicos en lo relativo a las instituciones, las políticas y los programas que dan forma a y restringen el desarrollo económico y social de la región.

Durante la década pasada, la Fundación Interamericana hizo donaciones por más de US\$100 millones a unos 900 proyectos, en aproximadamente 27 países de América Latina y el Caribe.

JOURNAL of the
INTER-AMERICAN FOUNDATION
1515 Wilson Boulevard
Rosslyn, Virginia 22209 EEUU

EN ESTE NUMERO...

Reflexiones al Asumir Nuevo Cargo Página 2

Juramento del nuevo presidente de la IAF, Peter Bell.

El Teatro y el Caribe Página 4

Una entrevista con Ken Corsbie

Robert Maguire

Manos del Uruguay Página 13

Artesanas textiles compiten en el mercado de la moda internacional

Patrick Breslin

Rompiendo el Hábito de los Productos Químicos Página 18

Un agricultor en Dominica maneja, con éxito, una finca orgánica y autosuficiente

Allan Williams

Notas Sobre el Desarrollo Página 22

Nueva oficina en la IAF
"Aquí No Hay Imposibles"
De las Calles de Bogotá
Concesión de Becas para el Año 1980

Los artículos publicados en el BOLETIN son del dominio público y pueden ser reproducidos, ya sea total o parcialmente, sin permiso previo. Sin embargo, solicitamos que se reconozca la fuente del artículo que se utilice. Solamente se requiere permiso para la reproducción de aquellas fotos que indiquen derecho de autor.

El BOLETIN recibe gustosamente cualquier manuscrito no solicitado que se le envíe, pero no puede garantizar su devolución a menos que vaya acompañado de un sobre con la dirección del remitente y el correspondiente franqueo. Sírvanse incluir, además, una breve biografía. El editor se reserva el derecho de revisar todos los artículos que serán devueltos, cada vez que sea posible, a los autores para que den su aprobación antes de publicarlos.

Agradecemos la correspondencia al editor. Cualesquiera comentarios y solicitudes de información deben dirigirse a: Diana Parsell, Editora
JOURNAL of the
Inter-American Foundation

Si desea que se agregue o suprima su nombre de nuestra lista de correspondencia, sírvase enviar su nombre, nombre de su organización y dirección a: Ellyn Stein

Cambios de domicilio también deberán dirigirse a la Srta. Stein.