
CONTENIDO

Nota editorial	3
El Cidap y la cooperación técnica regional INES G. CHAMORRO	5
Diez años del Cidap CLAUDIO MALO G.	9
La investigación de la cultura popular en el Ecuador JUAN MARTINEZ B.	21
El Museo Comunidad de Chordeleg: Un intento de respuesta a los desafíos de la educación contemporánea. CLAUDIO MALO G.	41
Museus didácticos comunitários IONE CARVALHO	51
Ponencia sobre el Museo Comunidad de Chordeleg RAUL CABRERA JARA	69
La promoción artesanal DIANA SOJOS DE PEÑA	79
El Museo de las Artes populares. un museo con vida LUCIA ASTUDILLO DE PARRA	83

89

El artesano en la sociedad contemporánea
MARIO JARAMILLO PAREDES

99

Las bordadoras de la Isla Negra
MARJORIE AGOSIN
WELLESLEY COLLEGE

103

II Seminario Iberoamericano de Cooperación
en Artesanías

104

La artesanía memoria colectiva
ANA ABAD RODAS

107

V Salón Nacional de Artesanías

108

Mi pueblo está de fiesta
RAUL CABRERA JARA

115

Información bibliográfica

119

Publicaciones del Cidap

123

Artículos publicados en los 19 números
de la revista del Cidap
BEATRIZ SOJOS DE BARRAGAN

140

El escritor y el artesano: El pan
A ALFONSO MORENO MORA

nota editorial

Ensayos e investigaciones; noticias de reuniones que trataron diferentes aspectos artesanales; informes de encuentros y seminarios; estudios específicos acerca de artesanías concretas; y tantos otros que a lo largo de los años se han enfocado en esta publicación desde que en octubre de 1979 apareció su primer número, entonces llamado Boletín de Información.

A veces, las letras son ingratas: unas pocas páginas ocultan meses de investigaciones con todo lo que ellos implican de lecturas, preparación, encuestas, informaciones, tabulación de resultados, etc. Unas conclusiones que aparecen enumeradas rápidamente esconden todos esos detalles que posibilitan una reunión, los fructíferos intercambios de opiniones y de ideas, respaldados por amplias experiencias y que permiten delimitar un problema, precisar ese concepto que se resistía.

Es el largo y complejo proceso que respalda a una publicación: que empieza en las ideas que dieron vida a la institución, que continúa en los trabajos realizados, que se plasma en resultados y estos, como la punta del iceberg, aparecen publicados en unas pocas páginas.

El buen lector, el lector cómplice, el que reconstruye todo ese proceso que permitió la escritura; el que capta las sugerencias, el que llena con sus conocimientos todos esos espacios que la escritura —necesariamente— debe dejar, podrá reconstruir bastante bien todo ese mundo que pasa por varios países y que es el trabajo y la dedicación de tantas personas, como el que se insinúa en el artículo de Inés Chamorro; podrá imaginar todo los esfuerzos que han significado para el personal del CIDAP todos los programas que muchas veces pasan de largo en una sola línea, en el de Claudio Malo; o toda la discusión metodológica y esa sucesiva depuración de conceptos y de métodos que respaldan al de Juan Martínez; las ricas experiencias en varios países que avalan el trabajo de Ione Carvalho y que se convierten en una nueva concepción del museo; la vida que insinúa el de Raúl Cabrera...

Ensayos e investigaciones, noticias de reuniones, informes... Esperamos seguir adelante, insinuando a través de Artesanías de América toda la riqueza de este mundo inmenso: el mundo de los artesanos, el mundo de las obras que salen de sus manos.

**EL CIDAP Y
LA COOPERACION
TECNICA REGIONAL**

“La unidad espiritual del Continente se basa en el respeto de la personalidad cultural de los países americanos y demanda su estrecha cooperación en las altas finalidades de la cultura humana”, es uno de los principios señalados en la Carta de la Organización de los Estados Americanos, que conjuntamente con el propósito de: “Promover por medio de la acción cooperativa, el desarrollo económico, social y cultural” de los pueblos, fundamentan la acción de la OEA como organismo de cooperación técnica y la existencia de sus Programas Regionales de Desarrollo Socio-Económico, Educativo, Científico y Tecnológico y Cultural.

Si bien la OEA ha realizado

desde su creación a fines del siglo pasado programas culturales, ampliados estos a través de la Unión Panamericana con sede en Washington D.C., reemplazada luego por la actual Secretaría General de la Organización de los Estados Americanos, fue sólo hasta 1969 cuando uno de los órganos del Sistema Interamericano, el Consejo Interamericano para la Educación, la Ciencia y la Cultura (CIECC) —constituido por los Ministros de Educación— creó en Maracay, Venezuela, el PROGRAMA REGIONAL DE DESARROLLO CULTURAL.

El Programa Regional recoge el pensamiento colectivo de los Estados miembros, expresado en distintas instancias oficiales y en

las reuniones técnicas de expertos en la variedad de manifestaciones que integran la vida de la comunidad local, regional y nacional. Los contenidos originales del Programa Regional de Desarrollo Cultural se han enriquecido paulatinamente con los aportes de las experiencias proporcionadas a través de la realización de proyectos nacionales, subregionales e interamericanos.

Las orientaciones del Programa Regional aprobadas para 1986/87, incluyen las áreas de políticas Culturales, las Artes y el Patrimonio Cultural, concebido en el más amplio de sus significados, o sea la incorporación de todos los haberes tangibles e intangibles de los pueblos a través de su devenir histórico.

En los aspectos de funcionamiento, el Programa Regional está a cargo del Departamento de Asuntos Culturales de la Secretaría General de la OEA. Este a su vez, cuenta con divisiones técnicas que mantienen las relaciones institucionales con las instituciones ejecutoras de los distintos proyectos de desarrollo. En este sentido, corresponde a la División de Patrimonio Cultural la coordinación de los campos programáticos de: 1) Sistemas y Servicios de Información y Comunicación; 2) Patrimonio Monumental, Histórico y Artístico; y 3) Cultura Popular.

La cooperación técnica a cargo del Programa Regional de Desarrollo Cultural se lleva a cabo utilizando diversos mecanismos, en especial apoyando la cooperación horizontal y coordinando sus actividades, en lo posible, con las de otras agencias internacionales de desarrollo. Una de las principales características de la cooperación horizontal que ha contribuido al éxito del Programa Regional, es el aprovechamiento de adecuadas infraestructuras nacionales, que fortalecidas financieramente y además por las posibilidades de la propia estructura regional de la OEA, han podido realizar una acción efectiva de cooperación técnica en campos específicos del desarrollo cultural. Asimismo, al establecerse el Acuerdo entre el Gobierno del país sede de cada institución cooperante y la Secretaría General de la OEA, se ha previsto que al término del Convenio, continúa el compromiso de participar en la acción interamericana en proyectos de la especialidad, esporádicamente.

Estos organismos cooperantes se han denominado Centros Interamericanos, que constituyen uno de los canales más importantes de la cooperación técnica a cargo del Programa Regional. Su existencia, fundamentalmente, se originó en el hecho mismo de la variedad cultural de los pueblos americanos y en la ausencia, en esos momentos, de infraestructu-

ras oficiales a cargo del desarrollo cultural, como de otros Programas Regionales que cuentan con la estructura de Ministerios, con políticas y programas concretos.

Otro aspecto fue la consideración de la trayectoria de los países en los campos técnicos y la imposibilidad de dotar a cada Estado del equipo necesario para toda la gama de actividades de desarrollo cultural integral. Por tanto, se aprovechó la experiencia nacional en determinados campos de la cultura, que permitió el establecimiento de trece Centros Interamericanos, de los cuales once tienen tal calidad y los otros dos, con sede en el Instituto Nacional de Antropología e Historia, en México, D.F., sobre Restauración Arquitectónica y Museología y Museografía, trabajan actualmente con el Programa Regional en algunos cursos interamericanos.

Los once Centros Interamericanos que en 1986/87 cooperan con el Programa Regional son:

Argentina - Centro Interamericano de Desarrollo de Archivos (CIDA)
Costa Rica - Centro Interamericano de Estudios Instrumentales (CIDESIN) - Centro Regional de Estudios Especializados en Artes Gráficas (CREAGRAF).
Chile - Instituto Interamericano de Educación Musical (INTEM)
Ecuador - Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares

(CIDAP)

Guatemala — Subcentro Regional de Artesanías y Artes Populares

Jamaica - Inter-American Center for Caribbean Cultural Development (CARICULT)

Panamá - Centro Interamericano de Restauración de Bienes Culturales Muebles, especializado en cerámica precolombina.

Perú - Centro Interamericano de Restauración de Bienes Culturales Muebles, especializado en pintura y escultura.

República Dominicana - Centro Interamericano de Microfilmación y Restauración de Documentos, Libros y Fotografías (CENTROMIDCA).

Venezuela - Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF).

7

En su capacidad de Centro Interamericano cooperante con el Programa Regional de Desarrollo Cultural, el CIDAP, ha constituido uno de los principales modelos de la cooperación técnica. Su establecimiento en 1975 ha significado la posibilidad de ampliar la acción regional en beneficio del sector artesanal hacia diversos ámbitos del Continente, incorporando de esta manera nuevas instituciones, nuevos expertos y extendiendo la cooperación técnica hacia un área de mayor envergadura.

Las dimensiones del presente artículo, no permiten incorporar las acciones realizadas por el

CIDAP en el campo del desarrollo artesanal. Se señalan sí, las líneas en las cuales lleva adelante su actividad tanto en los niveles oficiales como en los de las propias estructuras comunitarias: La capacitación técnica en una gran variedad de especialidades que contribuye en gran medida a proporcionar uno de los principales elementos del Patrimonio Cultural de los pueblos, como son sus recursos humanos indispensables para todo programa de desarrollo, la investigación de las tecnologías tradicionales, que son igualmente una importante parte del patrimonio y que por tanto constituyen fuentes de educación y desarrollo; documentación, que contribuye a formar las bases para el análisis de cada situación inherente al desarrollo del sector; trabajos en el desarrollo comunitario y estímulo a la creación y fortalecimiento de infraestructuras locales y propias de los grupos artesanales; difusión de todas las experiencias captadas a través de los proyectos específicos. Se destaca además, su contribución como facilitador del diálogo sobre el tema de la integración de la cultura popular y la educación, cuyo fin es colaborar con las comunidades para el rescate de sus propios procesos educativos, para que estos sirvan de fuente de la educación formal con el fin de mejorar la calidad de vida y a la vez de elemento transmisor de las formas de pensar, decir, hacer, de las comunidades, apoyando la prepa-

ración adecuada que les permita obtener los beneficios del progreso tecnológico caracterizante de esta parte de la historia.

El CIDAP ha proporcionado a Cuenca una dimensión de centro importante en la dinámica de la cooperación técnica internacional, trayectoria que ha sido extendida también a todo el Ecuador. Es necesario, por tanto, presentar en esta ocasión a todos los que han hecho posible la obra del CIDAP, un reconocimiento a los asesores que contribuyeron a su organización representados en la persona del distinguido humanista y médico, el antropólogo, Dr. Daniel F. Rubín de la Borbolla, así como el personal del CIDAP, igualmente representado en sus Directores, Sr. Gerardo Martínez Espinosa, iniciador, y luego del Dr. Claudio Malo González, actualmente en funciones. También, a la labor que realiza la Dra. Ana María Duque, Especialista en Artesanías y Artes Populares de la División de Patrimonio Cultural, en la coordinación técnica e institucional por parte del Departamento de Asuntos Culturales de la OEA. Asimismo, un reconocimiento al aporte del Profesor Sergio U. Nilo, Jefe de la División de Planeamiento, Investigaciones y Estudios de la Educación, del Departamento de Asuntos Educativos, en los esfuerzos tendientes a la revalorización de la cultura popular en el proceso educativo con identidad propia. ○

**DIEZ AÑOS
DEL CIDAP**

Por decenas de miles y, en cierto sentido, por millones de años el hombre satisfizo sus necesidades materiales y espirituales mediante trabajos que dependían preponderantemente de sus manos guiadas por el cerebro. Por períodos similares de tiempo, expresó sus inquietudes estéticas y religiosas mediante procedimientos íntimamente ligados a la búsqueda de soluciones a las urgencias vitales. En otras palabras fue el ser humano un artesano por antonomasia, y la división entre arte y cultura popular y elitista o no existía o no era radical.

La revolución industrial cambió el panorama. La deificación de la máquina y la multiplicación de la energía aplicada a la

producción engendraron sueños de grandeza y esplendor, de desaparición de las estrecheces, limitaciones y penurias, de eliminación de los conflictos sociales, de estómagos siempre repletos y espíritus risueños. Frente a este futuro cercano y maravilloso, sobresalía obscuro, sombrío y miserable un pasado de ignorancia, angustia y lágrimas, de rostros famélicos y estómagos permanentemente atormentados.

El dualismo radical, propio de la euforia que acompaña a cambios profundos en el devenir humano, identificó a la producción industrial —centrada en la máquina— con el bien, la felicidad y la verdad; y a la producción artesanal —hija del hombre— con el mal,

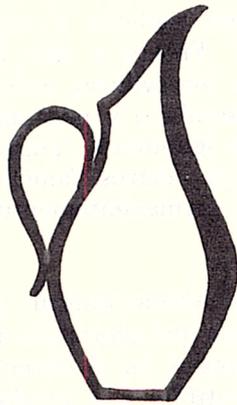
la infelicidad y el error, con manifestaciones condenadas a desaparecer ante el arrollador y triunfal avance de la industria.

En los países marginados del proceso de la revolución industrial, transformados en menestrales de los industrializados, las minorías detentadoras del poder político y económico tuvieron actitudes similares. La salvación de los pueblos estaba íntimamente ligada a la imitación servil y carente de crítica de las sociedades industrializadas, mientras más exacta, más rápido el ritmo del progreso, más cercana la realización de la

utopía. La copia conllevaba necesariamente el rechazo a la cultura tradicional popular, causa y emporio de los males y desgracias, el desaliento a sus manifestaciones, la agresividad y discriminación contra sus cultores. Estar en la verdad era estar con el progreso y consecuentemente contra el retraso encarnado en las estructuras culturales populares y tradicionales.

Los grupos dominantes renegaron de la sabiduría y concepciones estéticas acumuladas por el hombre a lo largo de miles o de millones de años, e identificaron ciegamente desarrollo con renuncia y desprecio por la identidad cultural.

No fue necesario mucho tiempo para que la cruda realidad despedace las ilusiones de los deificadores de la máquina. La cara obscura de la revolución industrial mostró un nunca imaginado refinamiento de la capacidad de matar, avalado por cifras escalofriantes de víctimas en las guerras mundiales, una nunca vista agudización de los conflictos sociales y de las desigualdades en la distribución de riqueza, un deterioro preocupante de la razón de ser de la vida humana explicitado en millones de drogadictos que no estaban precisamente en los sectores "retrasados" de campesinos que vivían en un pasado superado.



En serios sectores de personas reflexivas —extrañas y desconcertantes inicialmente— se cuestionó la visión unilateral del proceso industrial y sus derivaciones sociales, se cuestionó la conveniencia y bondad del desarrollo del hombre al margen y en contra de su cultura. Se concluyó que no era legítimo hablar de culturas superiores e inferiores ya que cada cultura tiene sus propias metas y sus parámetros para establecer los ideales de maldad y bondad, fealdad y belleza, honor y deshonor, etc.; que el desarrollo equilibrado del hombre tiene que darse manteniendo fidelidad a su cultura, que los indudables beneficios del desarrollo científico y tecnológico no excluían necesariamente la presencia de los valores culturales fundamentales que habían conformado y dado fisonomía a un pueblo. Por otra parte, en los países marginados del desarrollo, millones de seres humanos, despreciados y mirados de hombros para abajo, continuaban ganando su sustento cotidiano elaborando artesanías que eran utilizadas por muy significativos sectores de la población pese a la invasión del latón, la fibras sintéticas y el plástico; ajenos a los vilipendios y mortificaciones cotidianas, seguían expresando sus sentimientos estéticos y celebrando sus fiestas a la usanza de sus antepasados.

La toma de conciencia de los valores presentes en la cultura

popular, el acelerado proceso de descolonización que siguió a la Segunda Guerra Mundial y que llenó de rostros y voces de ciudadanos de “segunda categoría” —según el arrogante complejo de superioridad de los pueblos “civilizados”— los foros y organismos internacionales, los llevó a tomar con seriedad el problema y a buscar mecanismos efectivos para impedir la contumaz agresión a las culturas populares y propiciar su robustecimiento y admisión en las sociedades globales.

En lo que concierne a la Organización de Estados Americanos, la VI Reunión del Consejo Interamericano Cultural celebrada en Puerto España, Trinidad y Tobago, en Junio de 1969, aprobó el Programa Regional de Desarrollo Cultural dentro del que se estableció la Unidad Técnica de Defensa y Promoción del Folklore y las Artes Populares. En Junio de 1973, se llevó a cabo la Primera Reunión Técnica de Artesanías y Artes Populares que resolvió la elaboración de la Carta Interamericana del Arte Popular y las Artesanías. Entre las recomendaciones de esta reunión técnica a nivel interamericano se encuentra la de la creación de un Centro Interamericano de Artesanías y Arte Popular. Se dieron los pasos pertinentes, se escogió como sede para el mismo a la República del Ecuador en mérito a la intensa actividad artesanal

que en ella se da y a la permanencia de múltiples formas de cultura popular. Se suscribió el convenio entre la Organización de los Estados Americanos y la República del Ecuador, constituyéndose jurídicamente el CIDAP. El gobierno ecuatoriano a su vez decidió que las oficinas de este organismo especializado se establecieran en la ciudad de Cuenca. En 1975, el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP, daba sus primeros pasos bajo la guía de uno de los más brillantes y apasionados estudiosos y defensores de la cultura popular, el antropólogo mexicano Daniel F. Rubín de la Borbolla.

12

Las actividades previstas que debía cumplir este organismo fueron las siguientes:

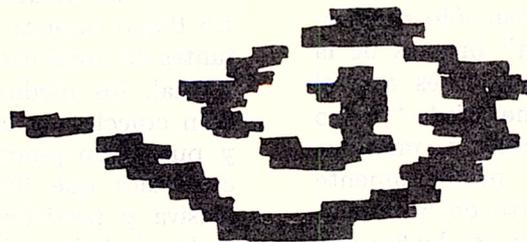
- a) Formar expertos en las diferentes especializaciones en los campos de las artesanías y las artes populares.
- b) Ser el centro documental que reúna, conserve y enriquezca la bibliografía especializada.
- c) Reunir y conservar los inventarios de formas, diseños y motivos decorativos de los productos de la artesanía americana; y las materias primas, herramientas, equipos y técnicas;
- d) Servir de centro de investigación, información y divulgación;

- e) Prestar servicios de asesoramiento artesanal y de consulta.

El cumplimiento de estos propósitos exigía acciones altamente complejas y de gran responsabilidad. Había que buscar caminos apropiados para revitalizar y restituir la respetabilidad social a actividades humanas que en el cercano pasado habían sido sistemáticamente despreciadas y desalentadas. Ciertamente, en grupos minoritarios de estudiosos y políticos se había operado un cambio de mentalidad y de actitud con respecto a la cultura popular, pero en las grandes mayorías de los países americanos subsistía consciente o inconscientemente la mentalidad deificadora de la máquina.

El solo hecho de definir el universo de las artesanías constituía una muy seria tarea dada su complejidad y confusión con otros tipos de actividades; decidir hasta dónde llega el arte popular y desde dónde comienza el arte elitista o clásico no es problema simple. Los gobiernos habían privilegiado el desarrollo industrial con buenas intenciones, pero con poca visión, a expensas del quehacer artesanal abandonado a su suerte, como si se tratara de un enfermo sin posibilidades de cura.

La problemática de las artesanías y de las artes populares te-



nía que enfrentarse desde dos puntos de vista diferentes:

— El de la situación real de los artesanos y de los artistas populares, sus condiciones marginadas en la sociedad, las medidas que debían tomarse para mejorarlas, las políticas económicas y jurídicas que tenían que ponerse en práctica para revitalizar estas actividades; la búsqueda de soluciones para conciliar adecuadamente la producción artesanal con las innovaciones radicales que se habían producido en el campo de la tecnología; los cambios que necesariamente debían operarse de acuerdo con las características de la sociedad contemporánea, la capacitación del artista popular y del artesano para que aproveche los nuevos mecanismos de la sociedad manteniendo a la vez las características fundamentales culturales de sus producciones; la creación de incentivos suficientes para que el artesano y el artista popular mantenga sus oficios resistiendo las presiones y atracti-

vos que otras profesiones ejercen sobre ellos; la búsqueda, en síntesis, de un sano equilibrio entre la preservación de los valores culturales de estos quehaceres y las indispensables innovaciones de diversa índole que ofrecen y exigen las características y peculiaridades de la sociedad industrial o en proceso de industrialización. Siendo las artesanías y las artes populares realidades vivientes, su supervivencia no es posible si es que no logran adaptarse a las maneras de ser de la sociedad global en forma funcional, pues su presencia como curiosidades de un pasado superado las condena indefectiblemente a una temprana o tardía desaparición.

— El otro enfoque del problema artesanal tiene que ver con las actitudes y valoración del gran público en relación con las artesanías y las artes populares. Si se mantiene y robustece la tendencia general a considerar como valiosas tan sólo las creaciones de tipo industrial, si es que se aprecia en los objetos sa-

tisfactores de necesidades materiales y espirituales tan sólo su eficacia y "perfección" propias de la producción masiva, si es que el gran público asume que lo "hecho a mano" y mediante métodos tradicionales es necesariamente inferior al producto de la máquina; si es que se da por hecho que las formas de expresar valores estéticos por parte del pueblo merecen el calificativo de vulgares y son indefectiblemente emporios de mal gusto, las artesanías y las artes populares desaparecerán indefectiblemente, pues es evidente que sobrevive sólo aquello que una sociedad aprecia y valora. Por esta razón el objetivo básico del CIDAP y otras organizaciones similares: "Preservar y robustecer la cultura popular", requiere para su cumplimiento de políticas y acciones destinadas a cambiar la manera de pensar y actuar de los sectores no artesanales de las sociedades. Por acertadas y positivas que sean las medidas que se tomen para mejorar la situación del artesano y del artista popular, seguirá siendo sombrío su porvenir si no hay un cambio de comportamiento apropiado y generalizado por parte del conglomerado social. Si la actitud generalizada en un país es la de apreciar y valorar aquellos productos culturales fundamentados en su identidad, la de sentir vergüenza por la vergüenza que antes provocaban esas manifestaciones, la de incorporarlos a sus modos de vida, el robustecimiento

de ellos se encuentra garantizado. Lo dicho implica acciones importantes en áreas como la educación formal, los medios de comunicación colectiva y la estructuración y puesta en práctica de políticas culturales que lleguen en forma masiva y persistente al habitante de las ciudades y del campo en nuestra época.

La problemática de las artesanías y del arte popular tiene componentes económicos, técnicos, culturales y otros. Siendo el CIDAP una iniciativa del Comité Interamericano para la Educación, Ciencia y Cultura, el enfoque que tiene para cumplir con sus objetivos es principalmente cultural. Son ellos manifestaciones de la cultura de los pueblos que se han acumulado a lo largo de muchísimos años; la sabiduría milenaria del ser humano y sus maneras de apreciar y expresar lo bello están presentes en las artesanías y las artes populares constituyendo invaluable patrimonio de las culturas y elementos configuradores de sus fisonomías y de su identidad; cualquier pérdida o deterioro que se den en este campo, son pérdidas y deterioros de tesoros espirituales de la humanidad.

En la práctica, el problema artesanal y del arte popular es único aunque complejo y cualquier enfoque unilateral, sea económico, técnico o cultural, pecaría de

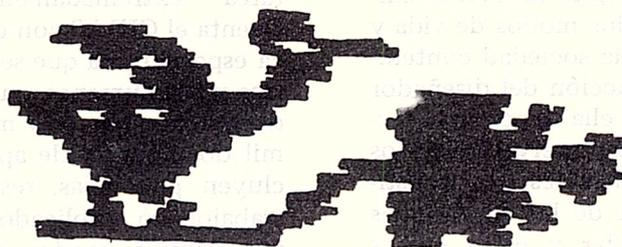
reduccionista; por esta razón, el CIDAP, si bien privilegia el aspecto cultural, no prescinde de los otros. Una adecuada medida económica, a la larga beneficia lo cultural, y una acertada medida cultural repercute positivamente en lo económico. Si las medidas son desacertadas en una u otra área, tarde o temprano repercutirán en la totalidad del problema.

Las principales acciones concretas que se han realizado en los diez años de existencia del CIDAP se han organizado dentro del marco conceptual brevemente expuesto en los párrafos anteriores.

Se han llevado a cabo cursos interamericanos con participantes provenientes de todos los países miembros de la OEA; el énfasis ha estado en tres tipos de alumnos:

1) Personas que en los diversos países se encuentran al frente de organizaciones públicas o privadas cuya finalidad es poner en práctica

políticas tendientes a preservar y robustecer las artesanías y el arte popular. Los asistentes se caracterizan por la heterogeneidad de su formación académica (economistas, abogados, sociólogos, antropólogos, visitadores sociales, arquitectos, artistas plásticos etc...) El objetivo ha sido crear en los alumnos conciencia clara de la necesidad de reforzar los valores culturales insertos en las artesanías como base de toda acción, ya que cualquier concesión que deteriore la identidad cultural, si bien puede dar resultados positivos inmediatos, en el futuro acaba desprestigiando al producto artesanal con las graves consecuencias que de ello se siguen; se pretende también que quienes tienen a su cargo programas de desarrollo artesanal, tengan criterios homogéneos, con la debida flexibilidad para adaptar los principios generales a las circunstancias peculiares de los países y regiones. Se ha denominado a estos eventos cursos interamericanos para especialistas en arte popular, o para dirigentes arte-



sanales.

2) El artesano ha estado presente en los Cursos Interamericanos para Artesanos Artífices. No se pretende enseñar artesanías a los artesanos; la razón de ser de estos cursos es reunir un grupo de maestros artífices de América provenientes de diferentes países para discutir la problemática de las artes populares en los aspectos culturales, económicos, técnicos, legales, de diseño etc. El intercambio de experiencias y el desarrollo de sentimientos de solidaridad americanos se tornan en estos encuentros tanto o más valiosos que las enseñanzas teóricas y prácticas vertidas por los maestros.

3) Siendo el diseño un elemento crítico en la problemática artesanal, se han organizado Cursos Interamericanos de Diseño Artesanal; están ellos dedicados a personas con formación académica superior en el área de diseño y su meta es incorporarlos al universo de las artesanías para que se introduzcan los cambios indispensables que las tecnologías modernas exigen así como los modos de vida y apetencias de la sociedad contemporánea. La acción del diseñador es esencial, de ella depende la tergiversación o la preservación de los contenidos culturales que constituyen el alma de las expresiones del arte popular y estos cursos buscan preparar expertos para que

se dé sistemáticamente esta segunda alternativa.

Se han realizado dieciséis cursos en los que han participado cuatrocientas veinte personas. La mayor parte de ellos han sido en Cuenca por las ventajas que la Sede del CIDAP ofrece, pero también han tenido lugar en otras ciudades y países como Bogotá y Popayán en Colombia, Catamarca en Argentina, México, Guatemala, y Kingston en Jamaica. Este año se han previsto dos, el uno en Brasil y el otro en la Sede del CIDAP.

4) Como complemento se organizan talleres relacionados con artesanías concretas como joyería, cerámica, textilería etc... los más importantes han tenido como sede Cuenca, Ecuador, y Montevideo, Uruguay.

5) No habiendo estudios sistemáticos sobre el arte popular y las artesanías, no existiendo carreras universitarias dedicadas a ellas, la recolección de bibliografía y documentos en estas áreas ha sido una tarea extremadamente difícil. Cuenta el CIDAP con una biblioteca especializada que se acerca a los tres mil volúmenes y un centro de documentación con más de ocho mil documentos de apoyo que incluyen ponencias, resoluciones y trabajos no publicados, diapositivas, revistas, casetes, afiches etc... Para la coherente organización de

estos materiales fue necesario elaborar un Tesauro que permite una clasificación con varios criterios. La computarización de estas dependencias, que ya se ha iniciado, permitirá proporcionar un servicio ágil y eficiente a quienes, en toda América, interesen.

6) El museo, entendido como centro de preservación de objetos con excelencias en sus campos, como permanente fuente de información acerca del Arte Popular y las Artesanías, como intuición docente teórica y práctica, ha servido para cumplir con el compromiso de conservar e inventariar, piezas, formas, diseños, materias primas, herramientas y equipos. Cuenta con tres mil piezas provenientes de todos los países americanos y continuamente realiza exposiciones especializadas que luego recorren otras ciudades y países. También se han desarrollado acciones tendientes a recoger información gráfica de diseños y técnicas de artesanías tradicionales, sobre todo las que están en peligro de desaparecer. La fotografía ha sido de gran ayuda para este objeto y se ha iniciado un programa que aprovecha las modernas técnicas de video. La sabiduría popular, dispersa, no sistematizada y a veces abandonada, pretende ser incorporada a un gran centro, procesada y debidamente clasificada para proporcionar material a los estudiosos que año a año se

interesan por este aspecto del quehacer humano.

Si no existen fundamentos, objetivos fiables, las políticas y programas destinados a la preservación de las artesanías y el arte popular corren serio riesgo de fracasar. Las acciones deben partir de lo que es y no de lo que se piensa o imagina que es. Por esta razón el CIDAP ha puesto especial empeño en la investigación; se han realizado treinta, que van desde un censo artesanal y recolección de bibliografías nacionales hasta estudios de procesos y técnicas concretas y levantamientos de la cultura popular en regiones y países. Además del esclarecimiento de los hechos pretende el CIDAP desarrollar modelos y metodologías de investigación que puedan ser aplicados en otros lugares en campos en donde existe poca experiencia.

La difusión funciona a través de la Subdirección de Publicaciones que edita la revista Artesanías de América cuya entrega número veinte incluye este artículo. Se han realizado también publicaciones de libros tanto en ediciones de lujo como en cuadernos de difusión popular. Es preciso no solamente proporcionar al público material informativo sino también crear conciencia acerca de la importancia de preservar los valores vivientes en las creaciones populares, y de las grandes posibilidades que en la vida actual tienen

los componentes de la cultura popular. La temática de las publicaciones es variada, incluye temas estrictamente técnicos como estudios sobre la elaboración de tejidos con procedimientos de tinturado previo como el ikat y memorias de personas que han dedicado su vida a la reivindicación del arte popular como "El Folclor que yo Viví" autobiografía de Olga Fisch.

Dentro del área de promoción, destaca la organización de los Salones Nacionales de Artesanías, cuya temática varía año a año. Eventos como salones o bienales se han limitado tradicionalmente al arte académico. La inclusión del arte popular en este tipo de actividades tiene un doble propósito: dignificar ante la opinión pública a las artesanías y conseguir fortalecer el sentimiento de autoestima en el artista popular. Los cinco salones nacionales que hasta la fecha se han llevado a cabo han sido cada vez más exitosos.

En la medida de sus posibilidades el CIDAP ha proporcionado asistencia técnica en aspectos relacionados con políticas y organización y en diseño y tecnología. Ha estado presente en un muy significativo número de talleres, seminarios y reuniones técnicas, participando en la discusión y elaboración de documentos sobre los múltiples temas e inquietudes

generados por la cultura popular.

La incorporación de niños y jóvenes a los sistemas de educación formal tiende aceleradamente a universalizarse en América; la escuela y las instituciones de educación media y superior, al servicio de la manera de pensar de los grupos dominantes, han sido en muchísimos casos instrumentos para desacreditar la cultura popular, e inclusive para tratar de destruirla, especialmente en los sectores rurales escudada en una falsa y reduccionista idea de progreso. Ante la necesidad de terminar con esta actitud y de hacer de la educación formal mecanismo eficaz para lograr la estima y valoración de la cultura popular, el CIDAP ha puesto especial empeño en participar efectivamente en programas, seminarios y reuniones técnicas que tengan este propósito, especialmente en talleres organizados por la OEA, para incorporar la cultura popular a los sistemas educativos oficiales. El porvenir de las artesanías y las artes populares dependerá, en gran medida, de las actitudes, sentimientos e ideas que el día de mañana tengan frente a ellas los niños y jóvenes que hoy concurren a las aulas, y de lo que a esos niños y jóvenes se les diga y en la forma como se les motive.

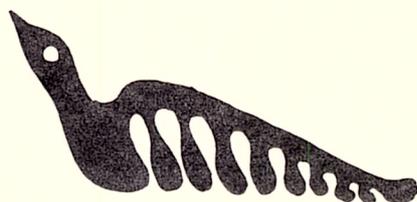
El programa Museo Comunidad ha merecido especial esfuerzo. Las artes populares y las

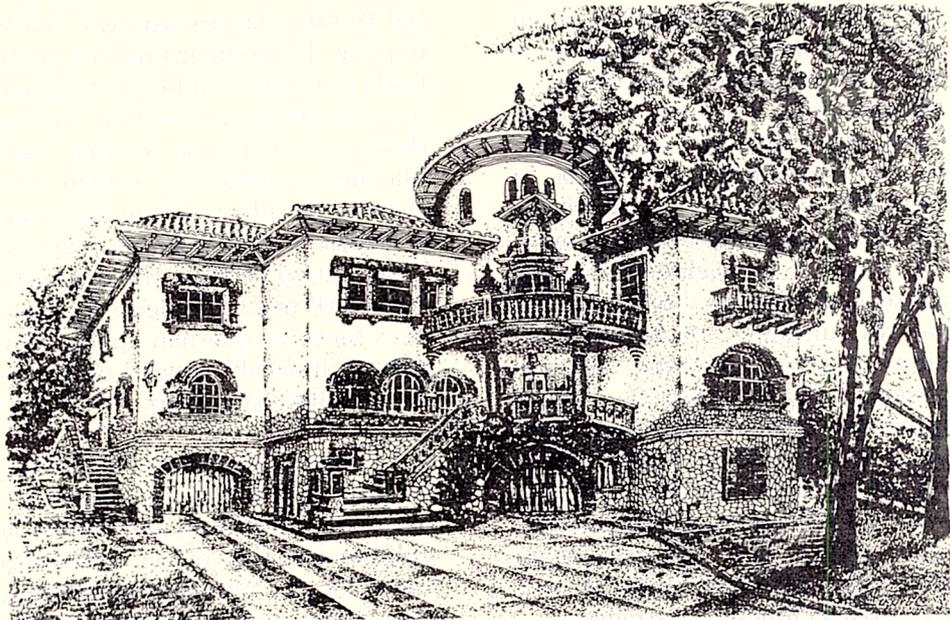
artesanías son parte del patrimonio cultural no solamente de los países, sino de manera especial de las pequeñas comunidades, y en última instancia corresponde a esas comunidades mantenerlos y dignificarlos. Pretende un museo comunidad ser una organización de la comunidad manejada y dirigida por ella y que mediante acciones permanentes y sistemáticas como exposiciones, cursos, asistencias técnicas, fortalezca los valores culturales con la participación activa y creativa de sus generadores y cultores. Si el interés se centra solamente en personas extrañas a la comunidad se ha solucionado una parte del problema; la solución definitiva tiene que partir de quienes viven intensamente los problemas con sus satisfacciones y frustraciones.

No pretende este artículo ser un informe completo de lo que ha ocurrido en el CIDAP a lo largo de diez años. Ciertamente se han desarrollado actividades importan-

tes, pero lo más alentador es observar un cambio de actitudes en los integrantes de la sociedad global frente a las artesanías y al arte popular; la vergüenza ha sido sustituida por sano orgullo y el rechazo por entusiasta aprobación. Los artistas populares, se sienten cada día menos aislados y toman conciencia del alto valor de sus obras y realizaciones. Sería pretencioso e inobjetivo atribuir íntegramente al CIDAP este fenómeno, hay muchos factores que han concurrido, pero es innegable que su contribución en algo ha pesado.

Largo, muy largo es el camino que queda para conseguir incorporar con el peso que merece la cultura popular en la estructura social de los pueblos americanos, pero se ha ganado terreno, lo que torna necesaria la concentración y coordinación de fuerzas dispersas y la unificación de criterios para poder decir después de diez años que luego de muchas batallas se ha ganado la guerra. ○





Edificio administrativo del Cidap. Hermoso dibujo realizado por nuestro colaborador Arq. Salvador Castro.

JUAN MARTINEZ BORRERO

**LA INVESTIGACION
DE LA
CULTURA POPULAR
EN EL ECUADOR**

Una de las tareas que le corresponden al Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP) según su acuerdo constitutivo es “servir de centro de investigación, información y divulgación de la defensa, promoción y desarrollo de las artesanías y artes populares”, y “reunir, conservar, registrar inventarios de formas, diseños y motivos decorativos de las artesanías americanas y de las materias primas, herramientas, equipos y técnicas empleadas en el pasado o en la actualidad”.

Estas obligaciones han llevado al CIDAP a realizar amplias tareas de investigación bibliográfica y de campo que han permitido el desarrollo de una metodología y

un cuerpo teórico de importancia para la adecuada comprensión de las artesanías y el arte popular de los países miembros de la Organización de los Estados Americanos.

21

Los resultados de estos trabajos de investigación han sido publicados en la revista “Artesanías de América” (antes Boletín de Información) y en publicaciones monográficas. La amplia circulación de la revista y de las publicaciones han asegurado la difusión de los contenidos de estas investigaciones.

Si, como lo conocemos, el estudio de las artesanías y el tratamiento de su problemática muestra múltiples aspectos, ya que debe atenderse simultáneamente y

en forma interrelacionada a criterios culturales, económicos, sociológicos que se refieren al productor y al consumidor con sus diversas categorías, la investigación de las artesanías y el arte popular no puede por una parte limitarse a recopilación de técnicas, diseños y motivos sin incluir los conceptos de significado, uso, intercambio y otros no menos importantes y, por otra parte, no pueden cumplirse sus objetivos sin que los resultados del trabajo de alguna manera retornen a los grupos de informantes y artesanos que son los portadores de determinadas manifestaciones de la cultura popular que han sido objeto de investigación.

22

La investigación que se limitaba a recoger los datos de un grupo cultural y transformarlos luego en un libro o artículo al alcance de lectores especializados o profesionales cumplía, evidentemente, con objetivos importantes, pero la investigación en la que participa activamente el portador de las manifestaciones populares más como autoinvestigador que como informante y en la que los resultados se utilizan, a más de en la publicación pertinente, en proyectos específicos de recuperación de las manifestaciones culturales populares, cumple, indudablemente, con un papel mucho más importante y consecuente en cuanto, de alguna forma, los conocimientos populares benefician de manera

directa a los propios portadores de esos conocimientos.

Estos planteamientos en torno a la investigación ya no solamente de las artesanías y el arte popular sino de la cultura popular en general, (cuyo alcance trataremos de establecerlo más adelante) se originan en diferentes propuestas surgidas de reuniones, seminarios y talleres interamericanos y en la experiencia alcanzada por el CIDAP en el desarrollo de proyectos concretos vinculados con artesanos, como el Museo Comunidad, una de cuyas actividades es, precisamente, la investigación popular.

En estas reuniones, a la que nos referimos, uno de los temas fundamentales que se ha planteado constantemente es el de la relación que puede establecerse entre la cultura popular y la educación formal.

Los sistemas de educación formal, llámense escuelas, colegios, liceos, academias o centros de enseñanza, surgen como una respuesta del estado a la necesidad de educar e instruir a los niños y los jóvenes en los diversos países. La educación formal parte de la planificación central del currículum que, sin entrar en detalles, se dirige hacia lograr un hombre útil a la sociedad y capaz de integrarse adecuadamente en ella. Como

propuesta del estado los objetivos a cumplirse con la educación formal deberán coincidir con los objetivos generales del estado que, habitualmente, tienden a uniformar y generalizar a las personas a fin de que las instituciones del estado actúen con mayor eficiencia. Las consecuencias de una propuesta educativa generalizada suelen ser fatales para manifestaciones culturales diferenciadas. Los medios habituales de transmisión de conocimientos, los elementos considerados útiles en la comunidad, los conceptos que se manejan a diario en los pueblos, rara vez tienen cabida dentro de la educación formal y es así como consciente o inconscientemente la educación formal se convierte en el principal enemigo de la cultura popular.

Es por ello que los asistentes a los talleres de incorporación de la cultura popular en la educación recomiendan adoptar como marco inspirador de la educación formal las manifestaciones culturales propias de cada pueblo o grupo diferenciado. Se planteó el que la única forma de evitar la destrucción de la cultura popular por parte de la escuela era transformar a los organismos educativos en centros activos de promoción de la cultura popular a través de la investigación, la valoración y la integración a la enseñanza de los conocimientos populares.

Estas recomendaciones y conocimientos llevaron al Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares a plantearse el ambicioso proyecto de investigación "La Cultura Popular en el Ecuador" con el apoyo del Ministerio de Educación y Cultura, conscientes de la importancia de recuperar los elementos de la cultura popular para integrarlos en la educación formal.

LAS BASES DEL PROYECTO DE INVESTIGACION

En la Primera Reunión Técnica sobre Educación y Cultura Popular, realizada en Cuenca, Ecuador, bajo los auspicios del CIDAP, en Octubre de 1979, se reconoce claramente la importancia de la diferenciación que existe entre los grupos culturales que habitan en un mismo país. Esto determina que se recomiende en el informe final de dicha reunión, entre otras cosas, lo siguiente:

- Adoptar, como marco inspirador de la actividad educativa, la actividad vital diaria de las comunidades que mantienen y practican las varias manifestaciones de la cultura popular tradicional.
- Establecer diferencias claras entre los contenidos y métodos educativos destinados a la comunidad nacional en general, y aquellos dirigidos a grupos étnicos o cultura-

les poseedores de una cultura popular tradicional propia, de manera tal que, en el segundo caso, sean los mismos grupos los que determinen los contenidos básicos y métodos de su educación.

— Introducir en los contenidos del sistema educativo destinado a la comunidad nacional en general, el conocimiento y valoración de los elementos configurantes de la cultura popular tradicional de cada país como suma de las características propias de los diferentes grupos, comunidades o subgrupos que pertenecen al país, así como sus relaciones con otras culturas de América.

24

— Que se oriente el sistema educativo nacional hacia la identificación, revalorización, desarrollo, protección y divulgación de los valores que configuran la cultura en cada uno de los países con miras a lograr la afirmación de la identidad nacional. (CIDAP 1979).

La reunión y estas recomendaciones, entre otras, han servido para que el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP) formule un proyecto piloto de investigación de ambicioso alcance que intenta registrar las manifestaciones de la cultura popular ecuatoriana de tal manera que puedan ser utilizadas operativamente en proyectos de educación formal y educación no formal

que intenten la integración de la cultura popular en sus contenidos.

Este proyecto de investigación: "La cultura popular en el Ecuador" se ha enfrentado, en las etapas ya ejecutadas y en las que están actualmente en ejecución, a la realidad ecuatoriana en la que pueden observarse manifestaciones pluriculturales claramente diferenciadas que se relacionan directamente con aspectos como la lengua, los sistemas de producción y las relaciones sociales, dentro del marco general de la cultura ecuatoriana.

Si, de acuerdo con las recomendaciones arriba anotadas, es necesario contar con la cultura popular de las comunidades que forman parte del estado nacional, se han planteado como objetivos preliminares cuando menos los siguientes, a los que, en parte, hemos intentado responder en el marco de nuestro trabajo:

- la limitación del ámbito de la cultura popular en términos operativos para la investigación de campo y para la posterior aplicación de los contenidos a la educación.
- el establecimiento de los rasgos diagnósticos que permitan caracterizar a zonas homogéneas desde la perspectiva de su cultura popular.
- el establecimiento de grandes temas actuantes en el campo general de la cultura popular.

El presente trabajo se refiere en forma concreta al segundo de los aspectos anotados, es decir a la caracterización de zonas homogéneas para el estudio de la cultura popular y considera la experiencia lograda a lo largo de cuatro años, aproximadamente, de trabajo de campo en las provincias ecuatorianas de Azuay, Cañar, Bolívar y Cotopaxi situadas todas ellas en la región interandina o sierra ecuatoriana y Esmeraldas, situada en la costa del Ecuador.

Consideramos que la experiencia lograda tiene como aspecto significativo el considerar a la cultura popular en un ámbito extenso y sin perder de vista el carácter determinante de la influencia que posee la interrelación de los fenómenos socio-culturales dentro de un estado organizado; hemos pretendido, de acuerdo a los enfoques modernos en la investigación, no perder de vista la estructuración que existe entre la vida de un grupo humano, cualquiera que este fuese e independientemente del criterio que utilicemos para definirlo, y un ámbito más amplio, nacional y mundial.

“Pero se ve que muchas de las comunidades estudiadas en América Latina... poseen una heterogeneidad interna de patrones culturales que dependen de las diferencias de clases, diferencias entre residentes rurales y urbanos de la misma co-

munidad, y otros factores demasiado numerosos para ser nombrados. Por lo tanto resulta difícil clasificar la cultura de una comunidad local en su conjunto como “cultura folk” o “cultura urbana” (en el sentido que plantea Redfield: 1941), o también como “indígena” o “creole” Wagley y Harris: 1974 (1955)

Si partimos de la necesidad de ratificar una declaración tan añeja, y que por otro lado no fueron Wagley y Harris los primeros en establecer, se debe entonces considerar las opciones de investigación que pueden presentarse en el trabajo de campo en un proyecto de amplio espectro como “la cultura popular en el Ecuador”.

Es necesario, por otra parte, ratificar en este trabajo la importancia de la cultura popular. Hemos encontrado que la persistencia de la cultura popular solamente puede ser explicada por su carácter funcional ligado en forma directa a las necesidades de los individuos y grupos que la poseen.

Mencionamos, para centrar adecuadamente, nuestra área de trabajo y sin la pretensión de que estos elementos sean aceptados más que como un marco referencial, lo que entendemos como ámbito y características de la cultura

popular:

“El término que se ha empleado para el presente trabajo de investigación es el de “cultura popular”, excluimos el término “tradicional” porque la cultura es tradicional por definición. De acuerdo con esto creemos que la cultura popular abarca todas las manifestaciones socialmente determinadas y socialmente significativas que son producto de las formas normales de comportamiento de un pueblo, en contacto con otros grupos, regidas por las normas ideales y la organización social.

Todavía hace falta establecer claramente los elementos que pueden incluirse dentro del concepto de “cultura popular”. Algunas de las características que se le pueden atribuir serían:

- es homogénea desde la perspectiva del grupo que participa de ella, pero heterogénea si utilizamos un punto de vista nacional
- en ocasiones se opone al concepto de “cultura oficial” o “cultura del estado” (*)
- no posee necesariamente una identificación étnica o de clase
- no debe identificarse con la

“cultura rural” o “cultura marginada”

- sus elementos cumplen con una función determinada y no son arbitrarios o caprichosos
- aparece como cultura de contraste con otro tipo de manifestaciones que se dan en el mismo estado
- sus características dependen de condiciones históricas determinadas
- se transmite, comúnmente, por mecanismos no formales
- aparece, desde una perspectiva general, como una cultura subalterna
- permite a quienes participan de ella identificarse como miembros de una misma entidad cultural
- quienes la comparten participan en su reproducción en mayor o menor medida. (Martínez 1984)

CRITERIOS DE APROXIMACION A LA REALIDAD CULTURAL

Las perspectivas empleadas en antropología para la aproximación a la realidad cultural presentan variaciones determinantes de acuerdo a las concepciones, teóricas y prácticas que se empleen.

(*) “Cultura oficial”: entendemos por “cultura oficial” la serie de patrones teóricos que se consideran ideales ante una situación y que son impuestos por los grupos que detentan el poder político con el fin de lograr determinados objetivos ideológicos. (Martínez:1983 a.)

Podemos mencionar superficialmente los intentos realizados desde la perspectiva del área cultural, el enfoque folk urbano, el tipo cultural y la tipología de las subculturas como marco de referencias para nuestra propia perspectiva. Es necesario saber que no pretendemos considerar a nuestros planteamientos como más correctos o elaborados en el plano teórico, sino como criterios operativos válidos para la realidad cultural nacional.

El área cultural, criterio considerado original de la escuela del particularismo histórico, plantea que estas "son zonas geográficas en las que se pueden reconocer patrones culturales característicos, por la asociación repetida de rasgos específicos y, por lo común, uno o más modos de subsistencia relacionados con un medio particular" (Enrich, Henderson: 1974:521).

A pesar de este planteamiento general se reconoce que "si las fronteras (entre áreas culturales) no están bien marcadas, pueden existir zonas de cultura mixta o de características mezcladas que conviertan en gradual la transición de una a otra. Sin embargo dentro de una misma área pueden coexistir formas de vida totalmente distintas, como modelos característicos" (idem: 522)

En esta afirmación se reco-

noce implícitamente la posibilidad de la complejidad de los fenómenos culturales interrelacionados, estos no pueden plantearse como aislados o independientes de la relación que existe entre los grupos humanos. Desde una perspectiva teórica es posible aislar un grupo de otro pero de acuerdo con nuestros planteamientos iniciales es necesario reconocer que los elementos que caracterizan a la cultura popular no pueden ser entendidos aisladamente de un amplio contexto socio económico (Martínez 1983 b).

El planteamiento de que resulta fundamental el estudio de las zonas ecológicas, las pautas de integración cultural y las correlaciones entre características difundidas independientemente (Enrich, Henderson: 1974) permite relacionar esta concepción con las teorías específicas de la ecología cultural. En ellas se establece que existe un área nuclear en los sistemas socioculturales que es sensible específicamente a la adaptación ecológica: la división del trabajo, el tamaño y estabilidad de grupos locales y su distribución en espacio y reglas de residencia (Keesing 1981; Steward 1955).

Se plantea explícitamente que esta perspectiva intenta "... desarrollar un sistema taxonómico con el propósito de establecer un paralelismo cultural cru-

zados y regularidades más que establecer contrastes y diferencias”. (Steward: 1953:321) lo que concordaría, teóricamente, con la opción que se presenta para el estudio de la cultura popular.

Es necesario, además, señalar que “la dificultad de la determinación empírica de tipos significativos ha constituido el obstáculo principal para la búsqueda de regularidades y paralelismos” (idem: 321).

Los planteamientos de Redfield se caracterizan porque “utilizó las variables sociológicas de tamaño relativo, aislamiento y homogeneidad para construir un continuo hipotético entre las sociedades rurales y las urbanas... una comparación sincrónica de las diferencias entre ellas revelaba relaciones causales entre los niveles progresivos de desorganización, secularización e individualización culturales”. (Leslie: 1974:145).

Resulta fundamental además el planteamiento de que “Concebía las sociedades civilizadas como estructuras históricas con estilos de vida y modos de relación característicos.

Las comunidades urbanas constituyen una dimensión de tales sociedades: las estructuras de las comunidades rurales y campesina otra... estudió la utilidad de

los conceptos de ámbitos, centros, sedes y niveles seccionales con el fin de descubrir la articulación de las comunidades campesinas con las sociedades más amplias de las que forman parte (idem: 146)”.

A partir de una base de carácter sociológico se afinan los conceptos que conducen a una concepción global del problema del estudio de los grupos culturales en la que debe, necesariamente, incluirse la relación existente entre los elementos de una realidad total.

Planteamientos como la teoría de sistemas deben, sin duda, constituir nuevas perspectivas para la investigación del fenómeno de la cultura popular, pero se espera una concepción concreta aplicable a las condiciones de Latinoamérica.

Como una última referencia a planteamientos que se relacionan con la categorización de los sectores en donde puede manifestarse la cultura popular, debemos enunciar lo que se plantea en Wagley y Harris: 1974 (1955) en su artículo “Una tipología de subculturas latinoamericanas”.

En este trabajo se reconoce la complejidad de la clasificación tipológica subcultural en Latinoamérica “uno de los problemas más desconcertantes en el estudio de las complejas culturas nacionales o

regionales que existen en América Latina lo constituye la diversidad de sus patrones e instituciones. Pero el "denominador común" de la América Latina moderna no consiste simplemente en esas instituciones, valores y patrones compartidos por la mayoría de la población latinoamericana. Hay que tener también en cuenta las diferencias culturales regulares dentro de las complejas y heterogéneas sociedades nacionales. Se necesita un sistema conceptual basado en estas diferencias que provea un contexto para la gran cantidad de datos y que sirva de guía para una investigación futura" (Wagley y Harris: 1974:11)

De acuerdo con estos autores es necesario distinguir nueve tipos diferentes de subculturas:

- 1) Indígena tribal
- 2) Indígena moderno
- 3) Campesino
- 4) Plantación engenho
- 5) Plantación usina
- 6) Urbano
- 7) Clase alta metropolitana
- 8) Clase media metropolitana
- 9) Proletariado urbano

"Se llaman "subculturas" porque son variaciones dentro de una tradición cultural más amplia... los denominamos "tipos" porque su contenido difiere según el medio, la historia y las tradiciones locales distintivas de la nación

o subregión en que se encuentran" (idem: 12)

Aquí se reconoce la importancia del medio, la historia y las tradiciones locales para una clasificación tipológica. Esto permite considerar que estos factores son determinantes para establecer clasificaciones locales, útiles para la obtención de datos culturales, que pueden emplearse en la educación formal.

LOS CRITERIOS DE APROXIMACION UTILIZADOS EN EL PROYECTO "LA CULTURA POPULAR EN EL ECUADOR"

Se ha planteado como un aspecto fundamental para el establecimiento de los criterios de aproximación al estudio de la cultura popular la necesidad de contar con informaciones utilizables en el programa, de largo alcance, de integración de la cultura popular en la educación, pero ha sido también muy necesario señalar las áreas de investigación que presentan aspectos particulares de mayor interés que pudiesen ser profundizados en investigaciones monográficas. Por otra parte está presente la necesidad de comprender adecuadamente a la cultura popular en su relación funcional interna y en su capacidad de respuesta a los elementos de la cultura oficial y

de la cultura de grupos metropolitanos específicos. Se ha planteado que debería considerarse al margen de la cultura popular a la cultura de los grupos aborígenes o grupos indígenas tribales, pero es poco probable que alguno de los grupos indígenas sea ajeno a la influencia que emana de la sociedad nacional como un todo. La investigación de la cultura popular en el Ecuador pretende entonces, cubrir en la forma más amplia posible aquellas manifestaciones que consideramos fundamentales y para ello se han aplicado con carácter experimental tres modelos que serán expuestos brevemente con sus rasgos sobresalientes: el criterio administrativo extenso, la etnicidad como factor determinante y el criterio de relaciones de producción historia y ecología.

— **El Modelo Administrativo Extenso:** Ha sido aplicado a la investigación de la cultura popular de la provincia del Azuay en el sur de la región interandina o Sierra. Al ser el primer criterio de aproximación utilizado para la investigación de este tema en el Ecuador, se planteó la necesidad de utilizarlo de acuerdo con el alcance más amplio posible, habiéndose optado por realizar la investigación en base a la división administrativa provincial que contempla como unidades político-administrativas a los cantones y a las parroquias. Existen en la provincia seis cantones:

Cuenca, que es además la capital provincial, Paute, Gualaceo, Girón, Santa Isabel y Sígsig cada uno con parroquias urbanas y rurales que suman aproximadamente noventa poblaciones distribuidas en cuatro áreas geográficas: la llanura costera, los declives externos de los Andes, los páramos y los valles interandinos (CREA: 1977). Para realizar el estudio se visitaron todas las cabeceras administrativas parroquiales y sus áreas de influencia, a excepción de dos parroquias en ese entonces casi completamente aisladas. Se pudo observar la forma en que la jerarquización de los centros urbanos era determinante para la configuración de ciertos elementos de la cultura popular y en especial para la configuración de los sistemas de producción, sistemas de relación social, relación económica, y otros como el sistema de fiestas y aún el compadrazgo y otros sistemas de relación individual y familiar. (Martínez: 1983 b).

Este criterio de aproximación de tipo administrativo extenso ha permitido:

- una jerarquización de los centros poblados en la provincia y la influencia de esta jerarquía
- el reconocimiento de lazos y redes de relación entre grupos distintos
- establecer áreas de cultura popular afín y la presencia de formas

de cultura popular superpuestas o compartidas

— establecer zonas en las que se presentan temas recurrentes tanto en la cultura popular general como en manifestaciones específicas: tradición oral, juegos populares y otros elementos.

El criterio de carácter administrativo extenso, por el contrario, ha imposibilitado:

— estudiar en profundidad manifestaciones locales de interés

— apreciar en forma adecuada la importancia de áreas alejadas de los centros poblados administrativos

— establecer caracterizaciones zonales desde una perspectiva socio-económica

— identificar diferencias culturales específicas entre áreas de cultura similar.

De acuerdo con estos conceptos, creemos que para lograr una caracterización adecuada de un área específica de un país, en este caso la provincia del Azuay en el Ecuador, es posible utilizar este criterio administrativo extenso si se desea una visión general que pueda ser complementada, posteriormente, con investigaciones en profundidad de temas previamente identificados (identificados por medio de la investigación por centros administrativos y su área de influencia).

— La Etnicidad como criterio de

aproximación: Se aplicó como criterio de aproximación la etnicidad en la provincia del Cañar, al norte de la provincia del Azuay, considerándola como el aspecto caracterizador fundamental de esa provincia. De acuerdo con los conceptos utilizados se establecieron como áreas diferenciadas el área de cultura mestiza, el área de cultura indígena, el área de cultura mestiza-indígena y la cultura costeña, diferente a la de la región andina.

Recientemente ha cobrado una importancia considerable el estudio de la etnicidad como elemento fundamental para la comprensión de las características de los grupos culturales (Naranjo: 1979; Whiten: 1981; Whiten, Naranjo y Pereira: 1977).

Este enfoque, si bien no posee una limitación en cuanto a su aplicación, parece ser más útil en áreas en las que existe una considerable diferenciación basada en aspectos étnicos. Para efectos de este enfoque se ha considerado a la etnicidad como un concepto inclusivo amplio que comprende factores culturales, sociales y económicos que giran fundamentalmente alrededor de la auto identificación de los grupos locales.

Para la aplicación concreta del trabajo de campo se partió de la bibliografía existente y del pre-

vio conocimiento de las características fundamentales de la provincia. Esto permitió identificar teóricamente las áreas diferenciadas desde una perspectiva étnica y aproximarse a ellas utilizando no un enfoque extenso, como en el caso anterior, sino un enfoque restringido a grupos sociales característicos de cada una de las zonas previamente definidas.

A diferencia del enfoque administrativo extenso, el empleo de la etnicidad como categoría de clasificación permite utilizar un enfoque teórico previo que se aplica, para su comprobación o negación, al trabajo de investigación de campo. Por lo expuesto este criterio de aproximación ha permitido:

- Considerar amplias zonas geográficas bajo un mismo enfoque teórico
- reducir la extensión horizontal de la investigación en beneficio de la dimensión vertical de ella. Al procederse por medio del estudio de grupos humanos característicos de cada tipo previamente identificado se emplea el enfoque de "modelos" y no el de cada elemento constitutivo
- observar de manera coherente las relaciones existentes dentro de cada zona étnicamente diferenciada
- establecer generalizaciones válidas en problemas fundamentales como las relaciones sociales, la

religiosidad y visión del mundo.

De acuerdo con lo enunciado el empleo de la etnicidad como criterio de aproximación es válido, pero presenta problemas que deben ser resueltos por investigaciones guiadas por la necesidad de resolver problemas básicos que trascienden el nivel local.

— **Las relaciones de producción, la historia y ecología:** Este enfoque ha sido aplicado fundamentalmente a la investigación de la cultura popular en la provincia de Cotopaxi en la sierra norte del Ecuador.

Para este criterio se emplea como concepción teórica el cruce de elementos ecológicos, históricos y de modos de producción, considerando dentro de la ecología tanto a las relaciones de los grupos con el medio como el concepto de nicho ecológico que implica la relación con otros grupos. De acuerdo con esto se procede a establecer zonas geográficas distintas y a la jerarquización de los centros urbanos, para lo cual es necesario, obviamente, contar con una investigación previa. Se cruza con este criterio el tipo de relaciones de producción existentes al momento de realizarse la investigación y ciertos conceptos histórico -sociales que pudieran ser determinantes. Ideal-

mente en base a estos tres elementos, que establecen muchos subelementos comparables individualmente, se puede obtener una caracterización zonal de amplia validez; vale la pena mencionar que se considera como zonas particulares a las áreas metropolitanas y su zona de influencia aunque, por supuesto, estas áreas intervienen como un elemento más para el cruce ecológico y de sistemas de producción.

A diferencia del enfoque anterior (la etnicidad) aquí se procede a establecer una zonificación sobre la que se actuará por muestreo (arbitrario o matemático) sin conocerse previamente si la zona así establecida será homogénea en lo que se refiere a su cultura popular. Esta característica, de no conocer previamente si las zonas establecidas teóricamente son de hecho homogéneas, puede superarse con una investigación preliminar que plantee la recopilación de elementos diagnósticos utilizando una abreviación del criterio administrativo extenso.

NECESIDAD DE ESTABLECER UN UNICO PROCEDIMIENTO DE APROXIMACION

Creemos que, idealmente, los tres criterios anotados pueden combinarse no sólo porque resulta más conveniente la aplicación de un solo método al resto de provin-

cias del Ecuador sin investigar, sino porque, conforme lo hemos explicado, cada criterio posee aspectos positivos que pueden, en cierto sentido, permitir el superar los aspectos negativos de los otros criterios de aproximación.

Consideramos posible el siguiente enfoque que combina las cualidades de los tres enunciados y permite superar sus limitaciones:

Una investigación previa de carácter administrativo extenso que tienda a recopilar variables claramente establecidas y válidas para obtener un enfoque general, combinada con una investigación bibliográfica en profundidad que permita cruzar los datos, obtenidos en la investigación de campo previa, con los recopilados en ella y la inclusión de la etnicidad como factor fundamental para establecer las zonas definidas por criterios socioculturales y económicos cruzados, junto, lógicamente a los criterios ecológicos en el sentido que se explica más arriba.

En esta forma, si llega a ser operativo un criterio cruzado amplio para identificar zonas de cultura popular homogénea e interrelacionada, será posible aplicar los contenidos que se obtengan en forma adecuada al proceso educativo formal con el fin de lograr el

adecuado cumplimiento de las recomendaciones que se presentan al inicio del presente trabajo.

La tarea de investigación continuará y los aportes que cada grupo de investigación realice enriquecerán los planteamientos en torno al proyecto "La Cultura Popular en el Ecuador".

DESARROLLO DE MATERIAL PARA LAS ESCUELAS RURALES

A la publicación de los tomos I y II de los resultados de la investigación, correspondientes a Azuay (Martínez 1984) y Cotopaxi (Naranjo 1985) seguirá la publicación de Bolívar (Moreno), Cañar (Hirschkind-Einzmann) y Esmeraldas (Naranjo). Al mismo tiempo se ha desarrollado el Cuaderno de Cultura Popular No. 6 "Mi Cuaderno de Cultura Popular" dirigido a los niños de las escuelas rurales de la provincia del Azuay y que se basa en los resultados de la investigación. Se encuentra, además en prensa el Cuaderno de Cultura Popular No. 7 dirigido a los profesores de las escuelas rurales de la misma provincia ecuatoriana.

Mi Cuaderno de Cultura Popular consiste en una publicación de carácter activo que utiliza frases cortas y sugerentes a fin de llegar a los niños de los últimos

grados (5o y 6o) de las escuelas rurales cuya edad oscila entre 11 y 14 años. La publicación se originó en experiencias realizadas con más de 500 niños en doce escuelas durante algo más de seis meses. Los materiales desarrollados por el Departamento Técnico del CIDAP, fueron presentados a los niños y posteriormente se realizó una evaluación que incluyó la comprensión de los textos, claridad en lenguaje y respuesta a las actividades sugeridas en el texto. Simultáneamente se aplicó una prueba de percepción de los colores a fin de incluir en la publicación final colores básicos que se relacionaran con conceptos positivos y de creatividad válidos para los niños.

Los resultados de las pruebas permitieron confirmar un alto nivel de comprensión y aceptación por parte de los niños quienes mostraron su entusiasmo por el proyecto. La participación de los profesores de las escuelas fue muy valiosa por las sugerencias que se recibieron para un mejor diseño del cuaderno.

La publicación final de Mi Cuaderno de Cultura Popular se realizó en los propios talleres gráficos del CIDAP y algunas de sus características más sobresalientes son:

Texto manuscrito con letra clara que permite a los niños una

mayor comprensión que la letra de imprenta habitual. La utilización del texto manuscrito se complementa con la introducción de un ritmo de diseño gráfico novedoso que permite a los niños reafirmar su actitud de descubrimiento fren-

te al texto, que contrasta con la consideración de la lectura como habilidad mecánica característica de los medios en los que los textos escritos forman parte de la vida diaria del alumno.

pero hay otros
CUENTOS
que te han
CONTADO
tus abuelos, tíos,
tu papá o tu
mamá.
Y ESOS
CUENTOS
PUEDEN NO
ESTAR
ESCRITOS.
y por eso pueden
olvidarse.



El ritmo variable en la composición lejos de causar problemas en la comprensión del texto por parte de los niños permite aumentar el interés y actúa como refuerzo de los contenidos del texto. Reafirmamos que este tipo de diseño gráfico se muestra adecuado para el medio rural en el que la utilización de una publicación como Mi Cuaderno de Cultura Popular es una experiencia nueva y posiblemente única. Recordemos la ausencia de otros libros que no sean el libro de texto de la escuela, muchas veces compartido con los hermanos o con otros compañeros, la ausencia total de libros o revistas en la casa y la inexistencia de bibliotecas en la escuela o en el pueblo. Recibir Mi Cuaderno de Cultura Popular, leerlo, escribir en él, dibujar en sus páginas, sentirlo como algo propio, en el contexto habitual que hemos señalado, constituye algo muy importante para el niño. Todo esto reafirma que la lectura del texto es un descubrimiento para el niño.

Utilización de motivos de la indumentaria tradicional como ilustraciones dentro del texto.

Los motivos de la indumentaria tradicional, en particular tomados del paño de la chola cuencana permiten al niño identificar en el texto elementos de su propia cultura.

Sugerencia de actividades

que vinculan al niño con los conocimientos de las personas mayores del pueblo y con los artesanos de su comunidad.

Conscientemente no se incluyen ejemplos de cuentos, leyendas o artesanías, sino que se plantea a los niños actividades que permitirán descubrir los cuentos, leyendas y artesanías en su propia comunidad.

Estas características de la publicación se complementan con lo que se plantea en el cuaderno de cultura popular para los profesores en el que se discuten los términos cultura y cultura popular, se relacionan algunos elementos de la cultura popular con situaciones típicas en clase a través de ejemplos y reflexiones, se plantea la importancia de las manifestaciones culturales populares y se insiste en la necesidad de utilizar Mi Cuaderno de Cultura Popular y en la aplicación de los resultados que se obtengan en las clases.

El diseño de Mi Cuaderno de Cultura Popular, las actividades que se sugieren para el alumno y el profesor intentan convertir a la escuela en un ente activo para la valoración de la cultura popular, abandonando su posición negativa frente a estas manifestaciones culturales e incorporando al trabajo de los alumnos y profesores la investigación sobre la cultura

Cuentos y Leyendas

Es LINDO que nos CUENTEN
UN CUENTO.

Es lindo OÍR a la mamá, a la
abuela, CONTANDO UN CUENTO.

37

Los mayores han SABIDO
MUCHOS CUENTOS, además
han sabido LEYENDAS; las
leyendas son MUY LINDAS
TAMBIEN.

LOS CUENTOS Y LEYENDAS

popular.

LA INVESTIGACION DE LA CULTURA POPULAR EN EL ECUADOR: UN RETO PARA EL FUTURO

Los medios a disposición de los portadores de la cultura popular para su conocimiento, estudio y difusión son casi inexistentes. Si comparamos los canales de que dispone la propaganda de elementos no tradicionales vinculados al consumo masivo para la difusión de determinados productos, con los canales disponibles para la difusión de la cultura popular, notaremos una diferencia abismal que bien podría terminar con el entusiasmo de cualquiera.

38

Pero existe una diferencia fundamental, que es la que inclinará en algún momento el movimiento actual del péndulo hacia la cultura popular: esta diferencia es la voluntad de la gente. La necesidad de identificación y aprecio que mantiene a las personas como tales, que determina la permanencia de la gente como ser humano. Esta característica es la que presta, precisamente, a la cultura popular su carácter dinámico, de respuesta inmediata a las nuevas condiciones y que, en muchos casos, determina la pérdida de los valores tradicionales. Sin embargo, si consideramos que el aprecio por la cultura popular y su respeto no es un

anclarse a formas caducas del pasado sino un saber pisar firme para dirigirse hacia un futuro comprensible y con significado humano, esta misma característica de cambio y transformación de la cultura será el elemento más valioso en su conocimiento.

Contar con una visión general de la cultura popular en un país, incorporar a la escuela el proceso de la valoración de la cultura popular convirtiéndola en un ente activo en esta tarea, sentar las bases para el desarrollo de la autoinvestigación y la valoración de la cultura popular por sus propios portadores y establecer los campos en los que la investigación o autoinvestigación en profundidad está recomendada, son algunos de los resultados de un proyecto de amplio espectro como el que nos ocupa.

Con esta tarea el CIDAP pretende establecer las bases para futuros proyectos que recojan las experiencias y los contenidos en este campo y los desarrollen en la forma más adecuada para contribuir a la valoración de la cultura popular en nuestros países.

CIDAP

I Reunión Técnica sobre educación y cultura popular.
Cuenca 1979.

Mi Cuaderno de Cultura Popular. Cuadernos de Cultura Popular No. 6. Cuenca 1985.

Cuaderno de Cultura Popular para profesores del área rural.
Cuenca (En prensa)

ROBERT REDFIELD

The Folk Culture of Yucatan, Chicago 1941

ENCICLOPEDIA INTERNACIONAL DE LAS CIENCIAS SOCIALES

Madrid 1974

KEESING ROGER

Cultural Anthropology: a contemporary perspective. New York, 1981

STEWART JULIAN

Theory of Culture Change, Urbana 1955

Ed. Handbook of South American Indians. Washington 1953

WHITEN, NARANJO Y PEREIRA

Temas sobre la continuidad y adaptación cultural ecuatoriana. Quito 1977.

NARANJO MARCELO

Etnicidad, estructura social y poder en Manta, Occidente ecuatoriano, Quito 1979.

La Cultura Popular en el Ecuador, Cotopaxi, Cuenca, 1985

MARTINEZ JUAN

La Cultura Popular en el Ecuador, Azuay, Cuenca 1984

La Pintura Popular del Carmen; Identidad y Cultura en el s. XVIII Quito, 1983a

Cultura y Economía: el caso de la fiesta religiosa en la provincia del Azuay, Andes Ecuatorianos, Cuenca 1983 b

WAGLEY Y HARRIS

Una tipología de subculturas latinoamericanas, Buenos Aires 1974 (1955)

CREA

Plan Integral de Desarrollo Regional, Cuenca, 1977

ENRICHN, HENDERSON

En enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales, Madrid 1974.

LESLIE

En Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales, Madrid, 1974. ○

museo y educación

CLAUDIO MALO GONZALEZ

EL MUSEO COMUNIDAD DE CHORDELEG: UN INTENTO DE RESPUESTA A LOS DESAFIOS DE LA EDUCACION CONTEMPORANEA

La capacidad de crear y desarrollar cultura, que libera al ser viviente de las imposiciones de su estructura biológica, marca la separación entre las innumerables especies animales y el hombre. Las culturas abren nuevos y múltiples caminos para el desarrollo del homo habilis, tornan al más desprotegido de los animales al nacer, en el mejor dotado para adaptarse a los más variados medios y para modificar el entorno físico en su provecho o daño.

Cuando un grupo humano estructura una cultura, hace todo lo posible para que sus nuevos miembros se integren a ella mediante un mecanismo de enorme eficacia: la educación que se la lleva a cabo de manera inmediata y directa, fundamentalmente a través de la relación padres-hijos y,

en el pasado, marginalmente, usando de otros mecanismos e instituciones sociales.

41

En lo que denominamos civilización occidental, la educación formal, es decir extrafamiliar, consolida un modelo en Grecia que subsiste con variaciones superficiales hasta la revolución industrial. La meta de este sistema es conservar los tesoros de la sabiduría del pasado mediante la transmisión de los mismos por parte de maestros o preceptores a las nuevas generaciones, tesoros que eran accesibles a una reducida élite definida por la nobleza, el sacerdocio o la riqueza. Se trata de un sistema educativo obsesionado por el pasado cuyo buen ejemplo debe imitarse sistemáticamente.

La revolución industrial se

sintetiza en un concepto: progreso. Por la investigación científica el hombre desentraña los secretos de la naturaleza y con la técnica traslada los recursos de ella al servicio del hombre. La educación se desliga del pasado y se enamora del futuro. Hay que aprender para progresar, es decir, para lograr un dominio teórico y práctico de la realidad que permitirá en el futuro la solución total y definitiva de todos los problemas de la humanidad, el pasado desciende de su sitial de ejemplo, a simple curiosidad, si es que no se convierte en chivo expiatorio de todos los males y desgracias del mundo.

La otra cara del progreso, evidenciada en las guerras mundiales y la permanente amenaza del holocausto nuclear, lleva al hombre a replantearse el propósito de la educación y a intentar una reconciliación del pasado con el futuro.

En los países colonizados este esquema acusa variaciones: la cultura del conquistador tiene pretensiones de verdad apodíctica y se la impone a los conquistados, inclusive un pasado totalmente ajeno a ellos. Educar es sinónimo de desculturizar. Aún hoy, la gran mayoría de los hispanoamericanos que han pasado por escuelas y colegios, conocen mucho más del Cantar del Mío Cid, de la Ilíada y de la Odisea que del Popol Vuh; y Carlo Magno y Julio César son bastante más familiares que Atahualpa o Cuauhtémoc. La independencia política refuerza la de-

pendencia cultural. Intimamente ligado este movimiento a la deificación del progreso, se intenta hacer de las nuevas repúblicas americanas pequeñas Francias, Inglaterra o Estados Unidos y se acomete con furia contra los elementos culturales tradicionales considerados como lastres que entorpecen la marcha triunfal hacia el progreso. Educar, dentro de este contexto, es exterminar la cultura americana.

Hoy podemos hablar de una seria búsqueda en los sistemas educativos de una síntesis constructiva. Por lo menos en teoría, se admite que educar supone la delicada tarea de incorporar a la sociedad los útiles de la civilización que permitan el mejoramiento de las condiciones materiales de vida y, al mismo tiempo, restituir al pasado su respetabilidad y su papel de proveedor de identidad cultural.

El museo, organización cultural con propósitos educativos, ha estado en su proceso evolutivo íntimamente vinculado a los propósitos y fines de la educación en sus diferentes etapas. El contenido etimológico de esta palabra: lugar de las musas, vincula al museo con el sentido elitista de la cultura en cuanto las musas inspiran la creatividad en diferentes áreas a un grupo privilegiado de personas para el goce espiritual de una minoría. Durante mucho tiempo la función del museo fue guardar objetos materiales que constituyen directa e indirectamente excelencias de un pasado digno de admira-

ción e imitación; la incorporación de una pieza a un museo constituye un reconocimiento de perdurabilidad. Tan vinculada se encuentra esta institución con el pasado que cuando pretendemos afirmar que algo o alguien carece de funcionalidad en el presente, decimos que debe recluirse en un museo.

Luego de la revolución industrial, aparecen en los países industrializados los museos destinados a exaltar la ciencia y la tecnología; se exhiben en ellos artefactos modernos y variados y se intenta explicaciones de su funcionamiento y de los principios científicos en los que se fundamentan. Es frecuente en este tipo de museos la presencia de máquinas, aparatos y "gadgets" que aún no se han incorporado a la sociedad de consumo, así como diagramas de objetos que se construirán en el futuro. En algunos casos, la distancia entre las piezas y el visitante disminuye y el encandilado turista puede mediante botones, poner en funcionamiento máquinas o sentarse por un segundo en la cabina de una réplica de la nave espacial que viajó a la luna. (El Museo del Aire y del Espacio del Smithsonian Institution en Washington y el Museo de Ciencias e Industrias de Chicago son ejemplos muy representativos).

De todas maneras, en los casos citados el museo reproduce los objetivos y estrategias de los sistemas educativos correspondientes: la relación dador-recibidor, la distancia profesor poseedor de la

sabiduría - alumno tabula rasa, el carácter definitivo del conocimiento del maestro y de la pieza del museo, la pasividad del visitante y del alumno frente al objeto-de-museo-profesor; los recursos pedagógicos del docente para hacer más fácil y digerible la entrega de sabiduría se equipararían a la habilidad de los museólogos para mejorar en el turista la imagen de la pieza. Ubicados en ciudades y edificios especiales, no disimulan la concepción elitista de los mismos.

A tiro de ballesta del siglo XX se ha producido un profundo cambio en la concepción de los sistemas educativos. Se acepta en el campo teórico: a) que la educación contemporánea debe ser humanista, en la medida en que intenta ayudar al ser humano a su realización armónica y plena y en cuanto es el hombre la razón de ser y el objeto de la educación; b) crítica creativa ya que lo que interesa es que el alumno "aprenda a aprender" más que a acumular conocimientos; c) participativa pues la escuela debe dejar de ser coto cerrado de maestros y recibir la colaboración real de los diferentes estratos de la comunidad; d) flexible, ya que siendo el cambio un factor no excepcional sino permanente en la vida actual, debe el alumno estar preparado para convivir con él teniendo mucho cuidado de conferir a los conocimientos la categoría de definitivos; e) identificada a la cultura teniendo como una de sus metas robustecer la identidad cultural y no, como antaño, destruir las cul-

turas vernaculares. Total, en cuanto está proyectada a todos los hombres y a todo el hombre. Realista, porque su finalidad es conseguir que el educando actúe en su medio y no en medios ideales o lejanos. Permanente, pues dado el ritmo acelerado del cambio ya no es posible vivir de las rentas de la sabiduría acumuladas en la escuela sino renovarse día a día.

Esta nueva concepción de la educación requiere de otro tipo de museo, y el Museo Comunidad de Chordeleg intenta, con muchas limitaciones por cierto, y circunscrito a las peculiaridades de su habitat, dar una respuesta positiva a la exigencia de una nueva clase de museo para un nuevo sistema y una nueva sociedad.

44

Vinculación a la comunidad:

Se intenta superar la imagen de museo asociada a edificaciones monumentales ubicadas en grandes ciudades (Louvre-París, El Prado-Madrid, Metropolitan-New York, L'Hermitage-Leningrado, Antropológico-México, etc...) de los cuales hablan con una cuasicómica mezcla de arrogancia e ingenuidad quienes, luego de haber dedicado muchos años de vida a la prosaica tarea de acumular riqueza, creen tornarse cultos de la noche a la mañana embarcándose en un tour y recorriendo arrebañadamente los grandes museos entre negocio y negocio; y se afirma el derecho que las pequeñas comunidades tienen a contar con sus mu-

seos, depositarios de su memoria y revitalizadores de sus valores. Se escogió Chordeleg por ser una población de tamaño reducido, sede de importantes asentamientos precolombinos, cuya riqueza arqueológica ha sido sistemáticamente saqueada; viven en ella un elevado número de artesanos cuya creatividad y destreza han sido reconocidas en todo el país y porque la presencia de una serie de circunstancias negativas a las que posteriormente haré referencia se presentaban como un serio reto que había que vencer.

Se seleccionó una casa tradicional y normal de la población a la que se hicieron las adecuaciones indispensables respetando su expresión y su distribución del espacio. Al igual que en muchas comunidades, en Chordeleg, la iglesia, la casa parroquial, la escuela y el colegio, están contruidos con materiales, concepciones arquitectónicas, patrones funcionales y elementos decorativos urbanos, constituyendo espectaculares monumentos al mal gusto. Este tipo de construcción que sirve de sede a las instituciones identificadas con la civilización y el progreso refuerzan rudamente el mensaje que equipara ciudad con bien y con acierto y campo con mal, con ignorancia y con desacierto y aparte de la masacre estética que provocan —ya que quienes enriquecen en el pueblo se “modernizan” construyendo casas que son desafortunadas imitaciones de las de la ciudad— ahondan la tendencia del campesino a sentirse incó-

modo con sus valores y forma de vida. El hecho de que el Museo Comunidad funcione en una casa común, quiere decir que la considera con méritos y valores dignos de aprecio al igual que todas las manifestaciones de la arquitectura popular.

Valorización del artesano:

Se exhiben en el museo piezas arqueológicas de la región, obras de artesanos fallecidos y reconocidos como grandes maestros y piezas de artesanos vivos. Se intenta romper con la idea que identifica museo con pasado y con la sacralización del mismo, reforzando la continuidad temporal de la creatividad humana. El artesano vivo cuyas piezas se encuentran en el museo es el continuador de la obra que la iniciaron los indígenas antes de la llegada de los españoles, que la prosiguieron los mestizos en la colonia, que sus inmediatos antepasados la mantuvieron. Entre la pieza arqueológica prestigiada por varios centenares de años de subsistencia y la del artesano contemporáneo no existe un abismo insalvable ni una distancia irreversible, sino un ritmo de continuidad que las une y vincula.

El artesano, al observar sus piezas y las de sus amigos, padres o abuelos expuestas con técnicas museográficas, tiende a pensar —por lo menos eso se espera— que las obras de su creación no son las hermanas feas y deformes de los cuadros y esculturas de los grandes

artistas, sino que reúnen méritos de belleza y destreza que las hacen acreedoras a un sitio en los museos.

Talleres de creatividad:

Las artesanías son una realidad viva y en un museo tradicional se corre el riesgo de reducirlas a categorías de momias o, en el mejor de los casos, de especies en proceso de extinción que, como los pandas, deben ser preservadas y expuestas al mayor número posible de espectadores. En el Museo Comunidad de Chordeleg se han integrado talleres de creatividad en los que los artesanos trabajan en sus obras, intercambian experiencias y reciben respetuosas sugerencias de técnicos de fuera. Estos talleres se prolongan a comunidades que se encuentran bajo el área de influencia de Chordeleg, pretendiendo ser un centro generador de ideas y revalorizador de aquello que forma parte de la identidad de la comunidad y, a la vez, un centro de unión en donde quienes no viven en Chordeleg se sienten en casa.

Participación de la comunidad:

La meta del Museo Comunidad consiste en que, cuando llegue el momento oportuno, la comunidad asuma en su totalidad su manejo. La presencia de instituciones y técnicos ajenos a ella la consideramos transitoria. Los esfuerzos de estos primeros años se han proyectado a la formación de promotores culturales de la región,

a tratar de conseguir que los artesanos de Chordeleg y su área de influencia participen activamente en la organización del mismo y sean parte, cada vez más preponderante, en la toma de decisiones. El día en que el último técnico o asesor ajeno a la comunidad deba retirarse, será un día digno de gran celebración.

Mejoramiento económico:

Como en casi todas partes, el artesano es víctima inmisericorde del intermediario; las condiciones especiales de esta población han atraído a muchísimos de ellos, generando una dura competencia que no opera en favor del artesano sino en su contra pues, debido a las inagotables argucias del comerciante, se ve precisado a rebajar los precios. Si una de las metas de la educación es lograr mejorar las condiciones de vida de la población mediante un sistema más justo de distribución de la riqueza, el museo pretende convertirse en un centro en el que se lleve a cabo la comercialización de los productos quedando para el artesano la totalidad del beneficio. Simple es esta tarea cuando se la analiza frente a un escritorio con papel, lápiz y calculadora de bolsillo. Extremadamente difícil cuando se intenta ponerla en práctica haciendo frente al inagotable ingenio puesto al servicio de la ambición también inagotable del comerciante, a la implacable prepotencia del poder económico y a la complicidad, consciente o inconsciente, voluntaria o forzada de muchos artesanos.

Flexibilidad, cambio y tradición:

La preservación de los valores que forman parte de la identidad cultural no implica una cerrazón absoluta al cambio y a la innovación social. El Museo Comunidad de Chordeleg no se alinea con los culturalistas a ultranza que creen se debe mantener intocados las expresiones técnicas y procesos aunque sea a costa de la miseria de los involucrados y de los ingentes gastos de energía que desembocan en rendimientos ridículos. Es posible mantener los valores identificadores y propiciar la renovación técnica. La introducción de elementos mecánicos que aceleren los procesos (molinos de arcillas, laminadoras de metal) son incentivados al igual que los cambios en la expresión, siempre que procedan de la propia comunidad y no de la imposición forzada o subliminal de elementos ajenos a ella. Los artesanos bordadores que limitaban su trabajo a adornar prendas de vestir con motivos florales, decidieron elaborar piezas decorativas reproduciendo motivos de la región, esta innovación no atentó contra los valores culturales sino que los reforzó.

Las posiciones puristas, sea que se abandericen con la tradición o con el cambio, son negativas. Lo deseable es una actitud flexible que armonice las dos posiciones.

Acción total:

La proyección educativa del

Museo Comunidad intenta ser total en cuanto educa al artesano proporcionándole oportunidades para fortalecer y renovar sus conocimientos mediante cursos y talleres; educa al niño y al joven mediante los talleres de creatividad cuya meta es desarrollar su imaginación y abrirles nuevos caminos en la vida con el aprendizaje de alguna artesanía; educa a la comunidad que puede reconocer en él la memoria de su pueblo debidamente valorizada; constituye un complemento a la formación que escolares y colegiales reciben en sus centros formales. Educa al visitante en la medida que puede captar de manera organizada la expresión estética artesanal de la región; educa a las comunidades que se encuentran bajo su área de influencia integrándolas y proporcionándoles la oportunidad de intercambiar experiencias en forma continuada.

Integración a la comunidad:

Se va convirtiendo el museo comunidad en un centro cultural y cívico de Chordeleg, cuyas actividades rebasan las estrictamente artesanales, como limpieza y embellecimiento de la población, participación activa en las festividades influyendo para que no desaparezcan las formas tradicionales de llevarlas a cabo con bailes especiales, escaramuzas, disfraces, etc... concursos para niños y jóvenes. Campesinos incentivados por el museo han emprendido en la plausible tarea de investigar las leyendas y creencias que permanecen

en las mentes de los ancianos, de recopilarlas y en algún caso publicarlas. Pese a problemas e incomprendimientos la integración a la comunidad es día a día más estrecha, profunda y creativa. Personeros del museo, de manera especial su promotor cultural, han sido frecuentemente invitados a participar como conferencistas en eventos organizados en distintas ciudades del país que tienen interés por conocer esta experiencia.

Educación permanente:

Siendo el museo una institución que funciona ininterrumpidamente y que renueva su tipo de actividades, proporciona a los habitantes de Chordeleg la posibilidad de una educación permanente; el artesano ya no está condenado a vivir de aquellos conocimientos que algún día los aprendió y los repitió sistemáticamente, puede ahora renovarlos y —con limitaciones— estar al tanto de innovaciones y enriquecerse intercambiando experiencias con otras personas.

El camino recorrido:

Los fundamentos y aspiraciones no se han cumplido en su totalidad, se ha recorrido un camino en el que no todo ha sido color de rosa; conflictos de mayor y menor grado de intensidad han estado presentes casi permanentemente, nacidos de las condiciones sociales y económicas de la comunidad, de errores inevitables en la dirección, de la sospecha que algo nuevo despierta, de la amenaza

que constituye para los beneficiarios de una situación eminentemente injusta.

Las condiciones excepcionales de Chordeleg, su tradición histórica, las aptitudes fuera de lo común de sus artesanos, su capacidad de expresión multifacética, se contrapesan con otra cara de la moneda. El quehacer artesanal de esta población, que la ha hecho famosa en todo el Ecuador, es poco valorado en el propio Chordeleg; socialmente es una ocupación de segunda categoría y si las condiciones lo permiten, los hijos de los artesanos buscan otro tipo de profesión económicamente mejor remunerada y que les otorgue más prestigio. Progresar y superarse supone dejar de ser artesano; por llevar el nombre de uno de los dictadores de turno se creó un colegio secundario con una envidiable infraestructura física y un equipamiento insólito para un centro educativo de parroquia. Las especializaciones que se escogieron para el bachillerato fueron en físico-matemáticas para los varones y secretariado bilingüe para las mujeres. Debido al pánico que los profesores de matemáticas se encargan de fomentar en los estudiantes en relación con esta disciplina, se considera en las ciudades que esta es la especialización para los inteligentes. En la medida que se espera que la mujer, una vez obtenido el bachillerato, busque algún empleo decente y bien remunerado, se establecieron en las ciudades las especializaciones en secretariado bilingüe y quienes real-

mente reúnen los requisitos apropiados gozan de buenas remuneraciones y de prestigio. Al trasladar al campo este sistema de valoración de la ciudad sin darse el trabajo de realizar un elemental análisis crítico, de funcionar efectivamente, las especializaciones del colegio de Chordeleg estarían cumpliendo con la ingrata tarea de preparar a sus jóvenes para obligarlos a abandonar su comunidad ya que la salida lógica del bachillerato en físico-matemáticas es el ingreso en la universidad en una carrera de ingeniería, y la de secretariado bilingüe la incorporación a una gran empresa que, obviamente, no existe en la población. Lejos de preparar al estudiante para que se convierta en un elemento de desarrollo de la comunidad, este colegio actúa como un mecanismo para sacar de ella a los mejor preparados. Lo obvio: un tipo de colegio secundario relacionado con la actividad artesanal, no pasó siquiera por la mente de sus directivos, y si pasó la rechazaron con espanto como si se tratara de un mal pensamiento.

El alto aprecio por las artesanías de Chordeleg y una espontánea corriente turística para conocerlas y comprarlas en condiciones ventajosas dió la voz de alerta a los comerciantes. Llegaron en cantidades para desempeñar el papel jugoso de intermediarios y apoderarse de los huevos de oro de la gallina; la aparición y permanente aumento de almacenes artesanales incentivó el turismo, que dejó de ser espontáneo y

se transformó en dirigido. No sólo se vende en esta población lo que en ella y sus alrededores se produce, sino artesanías de todas las regiones del Ecuador y aun de otros países, obviamente de muy dudosa calidad. Sin tener aeropuerto, tiene Chordeleg una gran profusión de artesanías de aeropuerto. A causa de su poder económico, los comerciantes conforman un grupo sumamente fuerte, que ven en la toma de conciencia del artesano la muerte de la aurífera gallina y; por lo tanto, ponen en juego todas sus fuerzas e influencias para impedir que cualquier iniciativa de auténtica promoción humana prospere.

Ha sido Chordeleg un pueblo acosado por los investigadores sociales y los salvadores de los artesanos. Todo estudiante con infulas de científico social con un mínimo o sin ningún entrenamiento y que confunde a las ciencias sociales con pretexto para pasear por las zonas rurales, cuando de realizar rutinarios trabajos de investigación se trata, va a Chordeleg para bombardear por enésima vez al artesano con preguntas ultra repetidas y carentes de sentido pleno. Técnicos e instituciones rectoristas, sin darse el trabajo de consultar con los interesados, y partiendo de la base de una realidad que solamente existe en sus cabezas, han elaborado costosos proyectos y han llegado a Chordeleg para redimirlo mediante su puesta en marcha, para concluir luego del evidente fracaso, que la estupidez de sus habitantes no es-

tá a la altura de su sabiduría.

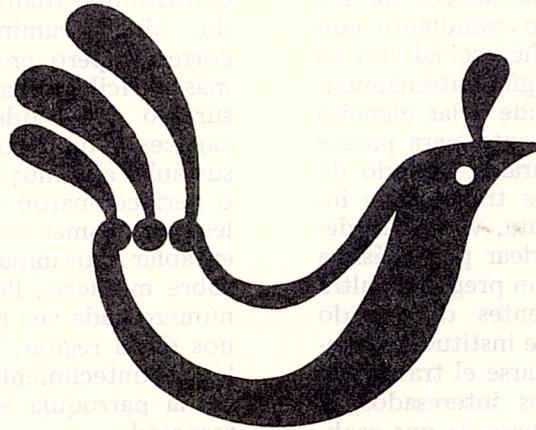
Las precarias condiciones de vida no han actuado como un elemento unificador de los artesanos, recelosos y llenos de sospechas frente al advenidizo y viendo en sus compañeros, más que aliados en la lucha por la superación, rivales que amenazan privarles del magro pan, han disuelto buena parte de sus energías en soterradas y a veces abiertas luchas intestinas.

Pese a estas dificultades, desde que Ione Carvalho, supliendo con su seria formación antropológica, su avasalladora simpatía y su mística para el trabajo, las dificultades de comunicación verbal de su portuñol, hasta esta fecha el museo comunidad se ha constituido, afianzado y progresado. Mucho camino queda por recorrerse, pero creo que la etapa más difícil se ha superado: han surgido de él líderes campesinos capaces y honestos, han salido de sus aulas alumnos que aprendieron o perfeccionaron oficios artesanales; para tomar serias decisiones o entablar interminables discusiones sobre minucias, llega al museo un número cada vez mayor de artesanos de la región. Su presencia en los acontecimientos importantes de la parroquia es consistente y respetada.

Preciso es seguir con entereza, pero con mucha humildad. Los pasos dados han sido positivos pero no suficientes, las amenazas persisten. Hubo excesivo optimismo con respecto al tiempo que se

juzó suficiente para que la comunidad tomara el control total de su museo, pero cada día que pase en estas condiciones, hace que se esfumen las esperanzas de quienes por una razón y otra desean ver pasar el cadáver del Museo Comunidad de Chordeleg y añadirlo a la lista, lamentablemente larga, de acciones fallidas que finalmente no consiguieron sino acentuar la frustración y la desconfianza de los artesanos.

Tenemos fe en la capacidad y calidad humana del artesano. Estamos convencidos de que, contando con una organización que se cimente en su realidad y no en modelos ajenos, encontrará en el Museo Comunidad un camino que le conduzca al afianzamiento de su identidad, a la respetabilidad de su vida y de sus obras y a un lugar justo y humano en la sociedad global. ○



**MUSEUS
DIDÁTICOS
COMUNITÁRIOS**

Acreditamos necessário, como introdução, dizermos que nossa experiência de trabalho, nos últimos anos, foi diretamente com comunidades, principalmente de pequenos centros urbanos e zonas rurais. Não encontrarão aqui mais que exemplos de trabalhos desenvolvidos em Museus, ao sul do Brasil, na Nicarágua e Equador. (1)

Depois de trabalharmos alguns anos em Museus, atuando sempre no setor técnico, em pesquisa e montagem de exposição, sentíamos que por mais esforço que dedicássemos para tornar as exposições didáticas, quem mais assimilava a informação éramos nós, técnicos, porque tínhamos o contato direto com os objetos e pesquisa. Além desta constatação

tão simples, mas significativa, acreditávamos que ao tratar-se de história local, em pequenas comunidades, quem tinha o direito de desenvolver este trabalho deveria ser o próprio povo, herdeiro direto da história. Não acreditando em projetos que venham de cima para baixo, ou seja, da “elite intelectualizada” ao povo, pensamos que a função social do técnico era de transmitir a comunidade o que de uma maneira “privilegiada” aprendera nas Universidades. A capacitação da comunidade para que ela mesma dirija seus programas de educação popular e cultura é a única alternativa viável, a nosso entender, para os povos do Terceiro Mundo. Poucos são os que chegam até as universidades, e ao contrário de produzirem para a maio-

ria marginalizada, passam ao quadro de exploradores, que buscam guardar para si o que sabem, mistificando muitas vezes o trabalho, que com alguma orientação bem dirigida, pode ser assumida por qualquer elemento da sociedades. Portanto os “conhecimentos adquiridos” passam a ser uma arma de poder individualizado e não se multiplica a favor dos carentes e da própria sociedade em geral. Portanto acreditamos que a comunidades, seja ela urbana escolarizada, seja ela de indígenas ou camponeses, tem o mesmo potencial, e acima de tudo o direito de “manusear sua cultura”.

52

Não faremos aqui retrospectivas históricas, mas lembraríamos que sempre os povos mais fortes buscavam subjugar os mais fracos através da força, mas essa situação de domínio só se efetivava quando conseguiam enfraquecer ou até mesmo descaracterizar a identidade cultural. Na América pré-colombina, os antigos Incas dividiam as comunidades vencidas e trasladavam-se de um território a outro, buscando com que eles perdessem seus vínculos culturais para que se subjugassem mais facilmente ao império. Mas, apesar desse esforço, muitas comunidades mantiveram-se unidas, mesmo separadas fisicamente, por força de seus vínculos culturais.

Todo nosso trabalho é vol-

tado principalmente para comunidades carentes. Portanto, os exemplos aqui apresentados acreditamos não sejam aplicáveis a países desenvolvidos, mas sempre servirão para mostrar uma realidade de uma parte considerável de homens.

Nosso trabalho não pode ser delineado facilmente porque decorre das necessidades e características de cada comunidade. Cada indivíduo reage diferentemente diante da perspectiva de poder participar ativamente em algo a que ele nunca teve acesso e na maioria dos casos até desconhece. As comunidades por nós trabalhadas no Brasil tinham um poder aquisitivo mais alto que as da Nicarágua e Equador. Apesar de encontrarem-se em zonas rurais, como no Estado do Rio Grande do Sul, estão relativamente mais desenvolvidas economicamente que em outras regiões do Brasil. Isto significa que tinham elas informação por televisão, jornal e rádio. Todos sabiam o que é um Museu, e um número significativo sabia da importância de preservação de patrimônio cultural. Já em Camoapa, interior da Nicarágua, a situação era um pouco diferente, principalmente pelo fator histórico que está vivendo esse país. Encontramos um povo muito politizado, consciente de seu dever em participar de todas as atividades comunitárias com predisposi-

ção em atuar nos programas estabelecidos.

No Equador, foi escolhida uma área ao sul, província do Azuay, numa região tradicionalmente de artesãos. Essa área que se tornou conhecida pela alta qualidade e criatividade de seus produtos, encontra-se em um processo crescente de decadência, fruto da exploração comercial massificante. Os produtores são camponeses indígenas, localizados nas áreas mais altas, e o comerciante, estabeleceu-se em sua maioria no povoado de Chordeleg, apesar de muitos serem de outros centros maiores, como Cuenca, Guayaquil e Quito. Nosso trabalho basicamente era com os camponeses, pois muitos deles até hoje não possuem luz elétrica em suas casas, e muito menos água tratada, vivendo em situações precárias. A maioria da comunidade envolvida no projeto "Museu Comunitário" não tinha noção do que era um Museu e grande parte dos adultos, para não dizer a grande maioria, também era de analfabetos, apesar de muitos deles terem seus filhos nas escolas.

Os projetos que desenvolvemos chamam-se Museus Didáticos Comunitários ou simplesmente Museus Comunitários. Todos eles foram resultado do trabalho conjunto de técnicos e comunidade, com custos muito baixos, já

que essencialmente se trabalha com voluntariado e doações. Cada Museu é distinto do outro, pois são fruto de trabalho de pessoas e culturas diferentes.

Os museus têm um potencial incalculável de ensinamento pois as portas estão abertas a qualquer público, seja ele escolarizado ou não, seja adulto ou criança, e devemos em países pobres aproveitar toda esta potencialidade de educação de massa. Mas é muito importante que não esqueçamos dentro de nossos projetos de analisar as diretrizes educacionais dos governos. Os programas de educação e cultura não podem ser vistos como duas atividades separadas. Devem, muito ao contrário, buscar uma coerência como unidade entre os dois programas. Segundo Anibal Ponce, "as reformas de educação aparecem na Grécia do sec. V com os sofistas, na Roma do sec. III, com os professores de retórica, no feudalismo do sec. XI com as universidades e no renascimento do sec. XVI com os humanistas. Em todos esses casos as "reformas" de educação sucederam a "transformações" mas não profundas alterações sociais. As quatro reformas aludidas, foram um contragolpe na educação de processo econômico, mediante o qual uma sociedade aristocrática e agrícola retrocedia sem vacilar à frente de uma sociedade comerciante e industrial." (2)

Apesar das revoluções socialistas e mesmo no mundo capitalista, onde as comunidades passam a ter uma participação direta em várias atividades, a maioria dos Museus seguem com sua estrutura autoritária, onde um grupo de técnicos cria e desenvolve os programas e o público é convidado a assistir ou a participar dentro de normas já estabelecidas. Podemos encontrar em países do terceiro mundo, Museus de "cultura popular", instalados em construções gigantescas e luxuosas, onde o próprio povo que ali está representado tem constrangimento de entrar, pela grandiosidade arquitetônica e pela linguagem utilizada que ele não tem capacidade de decodificar. Fala-se de Museu para o povo, mas ele é um convidado estranho que observa as exposições.

Os Museus Didáticos Comunitários que viemos desenvolvendo é uma tentativa de superar as barreiras até hoje existentes, em nossos países, entre comunidade e técnicos. Muitas pessoas concordam com a idéia de que os Museus são elitistas, já que a maioria está feita e dirigida para a classe dominante e, por isso, seus textos, sua linguagem, sua mensagem é ininteligível ao povo, que passa a encará-los como algo obsoleto. O operário, o camponês, o indígena, enfim, as classes marginalizadas do processo histórico cultural, têm pelas condições de vida oferecidas

a eles, uma visão prática das coisas. Sua preocupação primeira é sobreviver, e nesta luta elas se encontra diariamente. Portanto, os Museus têm para o povo um sentido de "supérfluo", pois não trazem nenhum benefício imediato, ou a longo prazo, que eles possam perceber. O período de encararmos cultura como algo "romântico", o belo, o estético, passou. Cultura é tudo que o homem produz, até e, principalmente, o "dia-a-dia". Para que o povo entenda a importância do trabalho de um Museu, deve identificar-se com os objetos que ali se encontram, realizar a relação importante entre o passado e o presente, e muitas vezes buscar até alternativas para seus problemas, em experiências ou técnicas passadas. O passado não pode ser visto ou apresentado como algo morto. Se este passado é importante é porque até hoje ele se reflete no presente e aí é que se encontra a conexão entre passado e presente. Para alcançarmos essa conexão, temos que nos despojar de todo o preconceito "elitista" característico dos Museus tradicionais. Temos que fazer com que a comunidade sinta a necessidade de preservar seus sítios arqueológicos, como é o caso dos camponeses do Azuay equatoriano (3) porque aqueles artefatos pertencem a eles, foram produzidos pelos seus antepassados, e até hoje eles como herança cultivam a cerâmica, que se transformou em um meio de

sobrevivência. O passado passa a ser algo do presente, mais valorizado, preservado, com vida, e não morto.

Este trabalho direto com as comunidades nos provam que os Museus são elitistas até na seleção dos objetos a serem expostos, pois geralmente são os mais belos, mas muitas vezes não são a expressão mais autêntica de povo. O que um técnico de museu pode destacar como sendo uma peça representativa, usando evidentemente seus critérios pessoais ou estabelecidos, muitas vezes reflete as características especiais de uma determinada pessoa, até mesmo da “elite cultural” da época, não tendo o mesmo significado que uma panela de barro simples, bem usada, mas que teve uma importância significativa para aquele grupo social. Outro problema que apresentam as exposições é que a maioria pressupõe que todos os visitantes sabem ler e que têm um conhecimento da matéria que se está expondo. A aprendizagem se dá quando existe interação e para que esta ocorra tem que haver um processo de decodificação da mensagem. A decodificação só ocorre quando existe conhecimento anterior do que está sendo exposto, pois com apenas uma pequena informação (texto ou expositiva) não assimilará a visita ao Museu.

Este problema é em grande

parte solucionado nos Museus Comunitários, já que as exposições são elaboradas pela própria comunidade, que expressa nos painéis de cores fortes, ou na reconstrução de ambientes, ou de pequenos dioramas feitos pelas crianças, com base nas fotografias antigas do povoado, seus elementos culturais. Dessa forma os símbolos, a linguagem utilizada, não são desconhecidos, propiciando a interação e identificação do povo com o Museu, e com sua própria história.

Assim como Paulo Freire (4) diz que “ninguém educa a ninguém, ninguém se educa sozinho, os homens se educam entre si”, muito lógico na área de cultura que este processo seja conjunto. Não se pode estabelecer linhas de atuação de cima para baixo, de forma vertical. O desenvolvimento humano processa-se de baixo para cima. Portanto em cultura não se ensina, se aprende em reciprocidade de conhecimentos; não existe um professor, existe um coordenador ou promotor, que tem a função de dar as informações solicitadas pelos respectivos participantes e proporcionar condições favoráveis a dinâmica de grupo, reduzindo ao mínimo sua intervenção direta no curso do diálogo.

Para que possamos fazer este trabalho que remodela os Museus de uma forma radical, somente incursionando no campo da

educação popular e da participação comunitária, é que os Museus como instituição poderão sobreviver e desenvolver-se em países pobres. As experiências tradicionais dos Museus são uma forma muito autoritária e superficial de brindar informação ao público. O visitante em geral é um expectador passivo dentro dos Museus, não existindo uma integração entre visitante e objetos. Se não se dá a integração, não existe aprendizagem.

Segundo a visão de Ivan Illich, (5) “o efeito real da educação escolar na sociedade é negativo. A tecnologia da sociedade industrial de hoje tem pouco que ver com as necessidades do povo, mas serve para os anseios e aspirações de especialistas que mistificam a tecnologia e conhecimento”. Isto impede que a grande massa do povo compreenda as relações de sociedade e as separe da tecnologia e seu controle. Da mesma forma, os Museus nos últimos anos, como uma reação à situação de decadência em que se encontravam, passaram a receber (nos países desenvolvidos) somas consideráveis para construção de majestosos prédios. Mas nem sempre essa mudança espacial, arquitetônica, significa mudança nos seus princípios, na sua política, ou seja, elaborados por uma elite para o povo. Muitas vezes ocorrem esquecimentos propositalmente, como é o caso dos Museus americanos, que na sua

maioria dedicam pouco ou nada para o período da escravidão negra, inclusive em cidades como Washington onde a maioria esmagadora é negra.

A realidade dos tempos modernos nos coloca intimamente ligados aos fatores sócio-econômicos. Portanto, se estamos elaborando projetos na área de cultura e educação, não podemos abstrair-nos dessa problemática. Martin Carnoy (6) diz que o “número de empregos não aumentou tão rapidamente como o de pessoas instruídas, de modo que o incremento ao nível em média de escolaridade não foi utilizado plenamente pela economia. Nas sociedades capitalistas, a escola é um determinante importante de futuros papéis sociais, apesar de ela ensinar pouca coisa aplicável ao trabalho futuro”.

É extremamente difícil estabelecermos mudanças radicais na estrutura de “algumas” escolas e Museus, se não existe uma diretriz do próprio governo que garanta o seguimento desses projetos, além do que sempre ficarão como algo “localizado” para um determinado número de pessoas, nunca provocando uma mudança, uma revolução a nível de grande público, a nível nacional.

Ao tratarmos de programas de alfabetização de crianças e

adultos, ou mesmo de programas “culturais” em Museus, em comunidades carentes, devemos antes atender suas necessidades básicas de sobrevivência. Essa alienação que marcou por séculos a educação e cultura das questões mais inerentes ao povo, é que transformou tais programas, “às vistas do próprio povo”, em obsoletos e desnecessários.

O povo latino-americano ao referir-se a algo que está superado, que não tem mais importância, diz: “isto é coisa de Museu”, ou “isto não serve mais para nada ... deve ficar em um Museu”.

Esse estigma levamos por anos e buscamos através de programas especiais transformar os Museus mais dinâmicos e participativos. Os Estados Unidos e Canadá aplicam somas consideráveis em exposições, onde o uso da tecnologia moderna possibilita o visitante a participar mais ativamente (na maioria programas elaborados por técnicos de Museus, ou seja, de um grupo especializado ao público em geral). Sabemos, outrossim, que todos os grandes Museus americanos desenvolvem seus programas com a ajuda de voluntariado, que, em muitos deles, representa o dobro do quadro funcional. O sistema de voluntários nos Estados Unidos abrange, na maior parte de seus integrantes, uma classe média alta com um número considerável de senhoras, cuja única atividade

extra-lar é a de servir ao Museu com algumas horas por semana. Dentro de uma sociedade capitalista de alto nível econômico, onde a classe média representa a maioria da população e onde existe um grande número de mulheres que não necessitam ser remuneradas por seu trabalho, os Museus encontraram nesta faixa social a solução para seus problemas econômicos e funcionais. A realidade latino-americana é outra. O empobrecimento da população sofre um galopante crescimento, o índice de desemprego é altíssimo e a classe média dia-a-dia está se diluindo e aumentando a base da pirâmide social, onde a grande massa é de assalariados e desempregados. Os Museus sofreram um esvaziamento, assim como as escolas do perímetro rural foram abandonadas. No Brasil, o número de analfabetos e o abandono das salas de aula, a partir do primário, cresceu vertiginosamente nos últimos anos.

Como afirmou um indígena da província do Cañar, no Equador, “o tempo que temos, estamos trabalhando. Não temos tempo para estudar; nosso problema é sobreviver. Quem vai trazer comida para nossos filhos, enquanto estamos estudando”. Outro: “com muito sacrifício mandei minha filha estudar em Cuenca (centro cultural da região). E agora não encontramos trabalho para ela. Só como domestica”.

Se existe uma evasão tão grande das escolas; se elas já por sua estrutura atendem um número limitado de pessoas que se encontram divididas por idades e níveis; se temos a consciência que o currículo escolar da maioria dos países da América Latina estão dirigidos ao fortalecimento do "statu quo"; sendo assim a própria visão da história recebida nas escolas refletem o processo de dominação. Por exemplo: no Brasil o período de colonização, onde milhares de indígenas foram massacrados, o imigrante europeu é visto como herói, que conseguiu sobreviver e estabelecer-se neste solo de "selvagens". A justificativa dada para o tráfico de escravos negros vindos da África para o Brasil, na maioria dos livros escolares, é a de que o indígena era "preguiçoso", que não gostava e não sabia trabalhar. E podemos enumerar uma centena de exemplos que mostram a visão deturpada que o estudante recebe nas escolas do Brasil e na maioria dos países latino-americanos.

Já que temos que atuar em países que não sofreram mudanças radicais em sua estrutura, podemos através dos Museus atuar sobre esses espaços deixados em branco, ou deturpados, pela escola tradicional. Nesse campo desenvolvemos experiência de um projeto com criança de 6 a 8 anos, no Museu Antropológico do Rio G. do Sul. (7) Chamamos através

dos meios de comunicação crianças nessa faixa de idade. Não convocamos as escolas, porque queríamos organizar grupos heterogêneos, ou seja, crianças de diferentes níveis da sociedade.

Durante uma semana os pesquisadores do Museu desenvolveram atividades didáticas sobre os diferentes grupos de ocupação do solo pelo homem em nosso Estado, desde o período pré-cabralino, até os nossos dias. Segundo uma ordem histórica e cronológica, os técnicos buscaram transmitir às crianças uma visão antropológica dos fatos, ou seja, mostrar a história, não através de "vultos ou personagens", mas de um povo, de gente como eles. Com a dinâmica do diálogo, as crianças eram motivadas a perguntar, a refletir, a analisar, a comparar. Na segunda semana, pedimos que eles se organizassem em grupos, para que cada um apresentasse um trabalho inspirado no que se desenvolveu na semana anterior. Fomos surpreendidos com o efeito que causou esta atividade, já que grupos se formaram naturalmente, e de uma forma bem clara, notou-se a busca de identidade cultural entre eles. Os de origem negra se reuniram para estudar e apresentar um trabalho sobre os cultos religiosos afro-brasileiros. Da mesma forma se reuniram os de origem italiana, portuguesa, alemã e alguns que, por origem ou simplesmente por

simpatia, desenvolveram o trabalho sobre o indígena. O efeito maior foi nos de origem negra que se sentiam depreciados por ter uma cor diferente dos demais e por seus antepassados terem sido escravos. Depois desse trabalho de “conscientização”, passaram a ter orgulho de suas origens e, muito mais, entenderam o processo de exploração do homem pelo homem e das injustiças sociais.

A verdadeira função didática da escola e dos Museus não é a de dar todos os conhecimentos, mas de desenvolver o espírito crítico analítico e pesquisador no estudante. É a verdadeira práxis libertadora, a educação através da conscientização e reflexão. Um povo que não tem suas raízes culturais fortes torna-se vulnerável à penetração externa e não possui elementos que o possibilite discernir sobre o que deve ser aproveitado e o que deve ser deixado de lado. Devemos através dos Museus desenvolver programas populares de busca da “identidade cultural” e de suas raízes.

O primeiro Museu com o povo que fizemos foi em Uruguaiana, pequena cidade do interior do Rio Grande do Sul, Brasil, em 1977. Chamamos a comunidade através da televisão, para voluntariamente organizar e montar o Museu. A partir daí, o Museu passou a ser o ponto de encontro da própria comunidade.

Nossa experiência no campo da educação popular e programas comunitários nos permite afirmar que as comunidades sempre respondem favoravelmente quando somos honestos em nossos princípios e conseguimos “falar a linguagem deles”. Os problemas apresentados posteriormente nesses Museus são originados na sua maioria pelos próprios organismos nacionais e estatais que deveriam incentivar os programas, mas que por interesses e pressões da classe dominante, passam a retirar lentamente seu apoio, até desativá-los. Com isso podem alcançar o fim do Museu como instituição, mas jamais conseguirão apagar o trabalho de libertação intelectual e política realizado através dele.

59

O projeto Museu Didático Comunitário está baseado no trabalho conjunto de técnicos e povo. Desde a seleção do que será exposto, como será exposto, montagem e manutenção, tudo é feito pelo povo, com participação indireta dos técnicos. Nesse processo, a aprendizagem se dá desde o primeiro momento em que se reúnem para discutir sobre o que é Museu e o que será o seu Museu.

Antes de detalhar alguns subprojetos, gostaríamos de dar uma noção resumida da sistematização deste trabalho:

1- Nesse projeto temos atuado em

comunidades pequenas (de até 10.000 hab.), o que facilita este tipo de atividade. Acreditamos que muitos dos subprojetos que desenvolvemos podem ser aplicados a grandes Museus, com um chamamento específico à determinados grupos;

2- Os primeiros momentos são dedicados a entrar em contato direto com a comunidade através de palestras. Nessas reuniões buscamos dar noções de que é Museu; seu potencial como veículo de educação massiva; o direito que o povo tem de manejar as instituições culturais; a valorização dos elementos culturais da região; a técnica utilizada é o diálogo, a troca de idéias e experiências, a participação direta da comunidade no “discusso”. Esse período de “germinação” ocupa grande parte do tempo. Em comunidades politicamente conscientes organizadas como é o caso da Nicarágua, esse período é muito mais curto que no Brasil e muito menos que no Equador. O projeto que desenvolvemos em três meses até a inauguração do Museu de Camoapa, na Nicarágua, exigiu de nós, onze meses no Equador. O ritmo é extremamente variável dependendo de comunidade a comunidade. Nada pode ser pré-fixado. As coisas acotecem no seu ritmo normal. O andino tem uma noção diferente do tempo da de outros povos. Um dia não tem

necessariamente 24 horas, ou seja, ao prometerem algo para entregarem em um dia, isto não significa que em 24 horas se possa contar com este material. Pode-se até esperar uma semana. O tempo e espaço não podem ser medidos da mesma maneira em povos e comunidades diferentes. Na Nicarágua, as reuniões desde o início contavam com a grande maioria da comunidade, já que foram chamados por suas organizações de massa. No Equador, ao princípio contamos com duas, três pessoas, até que pouco a pouco começaram a comparecer reuniões maior número de pessoas. (8) No Brasil a reação das comunidades é muito favorável. O brasileiro, em geral, é mais aberto a inovações e sempre atende aos chamados para atividades em conjunto. Isso decorre mais de uma característica cultural que de uma consciência política da importância do trabalho comunitário. Mas assim como se aproximam para trabalhar ou participar, facilmente desistem, não tendo muita persistência neste tipo de atividade. Se houvesse uma conscientização política bem forte, estaríamos mais seguros da continuidade desta participação. Portanto no caso do Brasil é necessária a “realimentação” constante dos subprojetos e atividades, para estar consolidando essa participação comunitária.

Nesse primeiro período, que

denomino de “germinação”, desenvolvemos uma série de sub-projetos, que tem objetivos específicos, mas que possui um em comum, que é o de penetrar na comunidade e desenvolver atividades participativas, onde ao mesmo tempo que o técnico ensina ele aprende com a comunidade. Introducimos noções básicas de museografia, com ensinamentos de preservação e conservação dos bens culturais. Como a maioria de nossas experiências foram em áreas onde não existiam Museus, logo, grande parte da população jamais entrara nesse tipo de instituição.

Para familiarizarmos a comunidade com os Museus, mostrávamos slides de Museus do país, e de outros (grandes e pequenos) e principalmente daqueles programas que contam com a participação da comunidade, para motivá-los a produzirem o seu.

Depois de aprovado em assembléia geral da comunidade o Museu cria sua Associação de Amigos do Museu e as comissões de trabalho. Organizam-se em grupos por motivos afins de atividades, exemplo: comissão de pesquisa (sempre com assessoramento de pesquisadores), equipe museográfica (fichário, catalogação, exposição etc.) “logística” que ficam encarregados de conseguir fundos para desenvolver o projeto (pro-

movem shows, concursos, gincanas etc.). A base do trabalho está em prepará-los para que atuem nas áreas que se dispõem a atender e dar-lhes a segurança para atuarem com liberdade, sentindo-se verdadeiros agentes do processo cultural. Essa participação sempre se alcança com as comunidades, apesar de que em uns os processos são mais lentos e em outros mais rápidos. O ritmo e o grau de envolvimento variam, mas sempre é válida a experiência.

O importante dos Museus Comunitários, é que antes mesmo que ele exista como instituição, já atua como “verdadeiro gerador de cultura”. O processo de aprendizagem inicia desde os primeiros momentos, quando da conscientização da importância do trabalho comunitário, e da organização da própria comunidade.

Podemos inumerar uma série de subprojetos dos Museus Comunitários que alcançaram seus objetivos, de “resgate” (9) da identidade cultural. Partimos da auto-questão, da auto-análise das próprias comunidades, para que avaliem seu estágio e desenvolvam a crítica para relacionarem fatos e cheguem a suas próprias conclusões de seu “momento histórico”, das estruturas que o circundam e o oprimem.

Dentro deste pequeno e

grande mundo de um povoado e seus habitantes o Museu passa a ser uma porta aberta para ensinar e aprender o que a própria comunidade crê necessário. Para o próprio entendimento do presente, é importante que conheçam as suas origens.

Preservar é manter vivo

Uma das missões mais importantes de um Museu é a de preservação. Quando se trata de preservação de artesanato, de tecnologia tradicional, que se encontra em processo de extinção, o Museu depara-se com problemas que o levarão inevitavelmente a ocupar-se de assuntos sócio-econômicos. Por exemplo, no Projeto Museu Comunitário-Chordeleg no Equador, promovido pela OEA, CIDAP, Ministério de Educação e Cultura e Museu do Banco Central, além de instituições locais, nos deparamos com esta situação. Era importante preservar o artesanato da região que se encontrava em processo de decadência apresentando baixa qualidade dos produtos.

Um dos subprojetos do Museu, foi o de "preservação" dos "paños de Gualaceo", que são chales feitos na técnica de IKAT, ou seja, os desenhos são elaborados para seleção dos fios e tingidos, e quando os fios são tecidos no tear manual, aparecem os

desenhos. Como o mercado consumidor é muito restrito, na sua maioria são indígenas, que usam este chale para levar seus filhos nas costas, ou simplesmente para se protegerem do frio, e também alguns turistas que estão descobrindo a beleza deste material. Dia-a-dia diminui o número de artesãs que vivem deste trabalho. Na grande maioria são mulheres de 50 até 80 anos, que continuam esta atividade por "não saberem desenvolver outra", segundo seus próprios depoimentos. Os jovens não querem aprender porque vêem que esta atividade não traz nenhum benefício econômico, já que suas avós vivem em grande miséria. Portanto em 20 anos não terá mais quem saiba produzir um "pañó de Gualaceo", mas possivelmente eles estarão expostos nos Museus, como exemplo de técnica e arte. Preservar não é colecionar e expor num Museu apenas; preservar, nesse caso, seria fazer algo efetivo que mantivesse a tecnologia viva. Para isso, não bastava desenvolver oficinas de treinamento aos jovens, pois sabemos que se este trabalho não lhes oferece condições razoáveis de vida, eles o abandonarão e em poucos anos não saberão mais a técnica de produção. A tecnologia sobrevive com o "fazer" diário, de geração a geração.

Portanto, buscamos primeiro chamar todas as artesãs de

“paños de Gualaceo” para uma oficina de tintas naturais, promovido pelo CIDAP, sob a orientação técnica do Engo. Jaramillo, com a participação de mestres artesãos, velhos da comunidade que guardavam o conhecimento de tintas naturais, e com a “modernização” passaram a usar anilinas, que por serem importadas, sofrem um aumento quinzenal nos preços. Portanto, voltar ao uso de tintas naturais não só é importante por ser mais autêntico, como também mais econômico. A partir dessa oficina, consegue-se manter um ritmo de reuniões semanais, onde buscava-se conscientizar as artesãs da importância do seu trabalho, da capacidade que elas tinham de fazer algo tão belo e importante para o artesanato nacional. Buscávamos a valorização do ser humano, da potencialidade de suas capacidades, e conscientizá-las da necessidade de unirem-se na busca de solução para seus problemas. A desunião e competição existentes entre elas, até aquele momento, favoreciam a exploração por parte dos intermediários e comerciantes.

A partir do contato direto artesão/técnico, na tentativa de adequação da tecnologia tradicional/tecnologia moderna, o trabalho de aprendizagem conjunta e de valorização do homem e seu produto, fez com que essas senhoras passassem a ter uma esperança e uma vontade de produzir. Da

posição apática em que viviam, a espera que “alguém” viesse à sua casa comprar algo, passam elas próprias, organizadas, a buscar soluções para seus problemas.

A única alternativa para a preservação deste artesanato seria abrir um mercado consumidor que pudesse pagar bem e que não exigisse grandes quantidades, já que o produto não pode ser feito em série, necessitando algum campo para sua elaboração.

Não é justo a afirmação de que os artesãos de hoje não têm a mesma habilidade e capacidade que os de ontem. Eles, na verdade, foram transformados pela sociedade de consumo em máquinas repetidoras. Tal situação provoca um estado de angústia, descrença pessoal e miséria.

O artesão quer produzir qualidade, ou mesmo criar coisas novas, mas não sob pressão da sociedade, que exige um certo produto e estabelece o preço. Não podemos obrigar que um ceramista que produz 100 vasos de barro por dia, passe a fazer um vaso artístico, pois não encontrará mercado de venda para esse produto, que fatalmente será mais caro. Logo, a busca de novas fontes de trabalho é a consequência do problema. Estabelece-se um círculo vicioso em que os componentes são: grande quantidade, rebaixa a qualidade e

fatalmente baixa os presos.

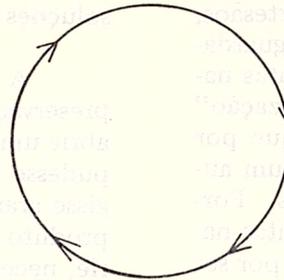
grande quantidade de produção

problemas sociais

rebaixa a qualidade

desprestígio artesanal

baixa os preços



64

Com os diagnósticos da situação e conscientização por parte dos próprios artesãos da problemática e detecção dos agentes opressores, e das alternativas para solução do problema, vimos que era imprescindível que apresentássemos o projeto aos órgãos governamentais, público consumidor em potencial desse artesanato.

Não podemos “preservar” o artesanato, se o próprio produtor está morrendo de fome e de doenças, por falta de atendimento médico e higiene. Se existe uma peça, um objeto, é porque existe um ser humano que o produziu.

O abandono da atividade artesanal, nas comunidades tradicionalmente artesanais, significa uma ruptura muito grande no seio da família e de sua organização. Geralmente o artesanato envolve vá-

rias pessoas da família, seja para elaboração da matéria-prima, na confecção do produto, ou na entrega e venda. Este trabalho comunitário, fortalece a família, como organização, e essa tradição é passada de geração a geração. O abandono desta atividade, geralmente pelos jovens, em primeiro lugar, e nos casos mais graves pelo próprio artesão, significa muito mais que “o simples fim do artesanato como meio de sobrevivência e expressão”, mas abre um abismo e deixa marcas profundas na cultura de um povo. O artesão migra para os grandes centros industriais, e passa a ser explorado e vive marginalizado em profundo estado de miséria.

Os referidos problemas muitas vezes podem ser solucionados. Mas, por questões políticas, inexistente interesse de efetiva-

mente enfrentá-los. Só virá solução se os governantes se “conscientizarem” da necessidade de enfrentar os problemas, não nos gabinetes, “de cima para baixo”, mas, em verdadeira comunhão com o povo, para que juntos se contraponham às dificuldades.

Nessa busca de “conscientização” da classe dominante para a problemática do artesanato da província de Azuay, organizamos uma apresentação do projeto nos salões do Ministério de Relações Exteriores, em Quito, com a presença de autoridades civis, militares e corpo diplomático. Queríamos provar que o artesanato organizado pode elaborar um produto de alta qualidade, e transformá-lo em algo consumível. Portanto, além de um audio-visual onde mostrávamos o processo de elaboração de todas as ramas artesanais, fizemos uma apresentação de roupas esportivas até vestidos de festas, totalmente confeccionados pelos artesãos. Os modelos mantêm a essência do artesanato tradicional, mas recebe um toque sofisticado, ao gosto moderno, da classe que pode consumir o produto.

Portanto, os “paños de Guallaceo” que antes eram usados como chale pelas indígenas, ou mesmo vendidos 500o/o mais caro, em forma de roupas por algumas poucas boutiques de Quito, passam a ser oferecidos diretamente

pela comunidade artesã, por um preço mais baixo que as boutiques, mas por um valor mais alto do que realmente eles recebiam, através do intermediário. Evidentemente, esse tipo de trabalho recebe críticas por parte dos mais tradicionais que não vêem no Museu a função de “preservar” a produção ... que se tem o comprometimento apenas de “guardar” as peças. Por outro lado, os comerciantes que por anos viviam da exploração do indígena artesão, passam a ver este trabalho como algo pernicioso e nefasto. Mas, consciente de que essa é a verdadeira função de um Museu Moderno ou qualquer instituição cultural, que atue principalmente no terceiro mundo, com comunidades carentes, as críticas negativas e até mesmo boicotes nos dão cada vez mais a certeza de que aí está o caminho que devemos percorrer, certamente o mais difícil, porém o mais humano.

Segundo Gilberta Martino Jannuzzi, “é preciso que exista a coragem nos que se propõem a fazer do diálogo, o método de educação popular; pois que, ser povo emerso é correr os riscos tanto por parte da classe dominante que está interessada na continuidade do “estar sendo” que lhes garante o privilégio de serem os únicos sujeitos, quando da classe popular, que “hospedando” o opressor percebe a realidade tal como o dominador a vê”. (10)

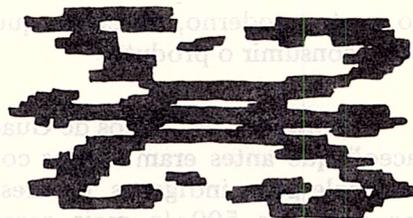
É extremamente difícil relatar em poucas linhas todas as experiências que vivenciamos com diferentes comunidades, nem esse é o objetivo desse artigo. Nossa intenção é apenas de colocar algumas idéias e a forma de realizações das mesmas. O trabalho não é fácil, pois depende muito do promotor cultural, da sua capacidade e vontade real de integrar-se à comunidade. Décio Freitas, diz “cada formação social possui suas leis próprias e as categorias teóricas que servem para explicar umas, não servem para explicar outras”. (11) Na verdade, cada momento que se apresenta é diferente do outro. Para desenvolvermos esse trabalho temos que penetrar no “pensamento linguagem do povo” que segundo Freire, “este pensar em torno deles é uma tentativa de tornar-se “companheiro”, para que, captando a realidade tal como eles a percebem, se possa ajudá-los a captá-la mais criticamente”.

Nós, técnicos, ou promotores culturais, temos que ter uma posição humilde e buscar sempre uma comunhão de conhecimentos em contato direto com a comunidade. O trabalho cultural e educativo só se realiza efetivamente quando se dá o encontro humilde, onde todos se sentem iguais; “no lugar do encontro não existe ninguém com o saber absoluto e ninguém absolutamente ignorante,

mas homens que procuram compreender melhor a realidade para transformá-la. Se alguém se julga superior, já cessa a possibilidade de diálogo, pois que acaba a razão de se encontrar com os outros na posição de horizontalidade, uma vez que nenhuma contribuição pode esperar deles”. (12)

É também importante que se tenha esperança em que esta interação, este diálogo ajudará os homens a superarem seus problemas básicos através do fortalecimento da identidade cultural e da união entre eles.

O trabalho cultural comunitário dentro deste modelo aqui apresentado é fruto de uma grande fé e amor aos homens, e por isso mesmo busca romper com as estruturas “arcaicas e românticas” dos Museus tradicionais, alheios a problemática da sociedade e da classe marginalizada e oprimida do Terceiro Mundo.



com "usam de projetos para desenvolver os seus conhecimentos para os seus alunos e depois os aplicam em projetos de trabalho, em vez de serem ensinados a aprender a aprender".

8) Esta palavra é muito usada na América Latina, mas não me parece mais adequada. De uma outra maneira de "algo" poderia ser "alguma".

107. Gilberta Martins Jannuzzi - Contorno Pedagógico - Paulo Freire e Morais.

111. Estudos e Exatões de Pesquisas - Mercado Aberto - 1983 - Porto Alegre - Rio de Janeiro - UFRJ.

- 1) Na Nicarágua trabalhamos como consultora técnica da UNESCO e OEA (Organização dos Estados Americanos), em 1981/82. No Equador, como consultora técnica da OEA ao CIDAP (Centro Interamericano de Artesanías e Artes Populares), em 1982/83.
- 2) Anibal Ponce - Educación y lucha de classes-Mexico.
- 3) Desenvolvemos oficinas de arqueologia popular, onde os participantes da comunidade em geral (adolescentes e adultos) receberam aulas teóricas de história e arqueologia, experiências de trabalhos de campo. O objetivo principal é trazer o conhecimento científico ao povo, colocando-os em contato direto com os cientistas; a conscientização da importância de preservação do patrimônio cultural não se alcança através de leis e proibições, mas da conscientização adquirida através do conhecimento; possibilitar que o próprio povo esteja habilitado a preservar seu patrimônio, sendo um parceiro dos cientistas nesse labor. Desenvolvemos oficinas similares a partir de 1980, no Museu Arqueológico do Rio G. do Sul, onde éramos diretora e trabalhávamos com uma equipe de cinco arqueólogos.
- 4) Paulo Freire - Pedagogia do Oprimido - Brasil.
- 5) Ivan Illich - Deschooling society. N. York, Harper Row-1971.
- 6) Martin Carnoy - The economic value of education - N. York - Columbia University - 1964.
- 7) O Museu Antropológico do Rio G. do Sul, encontra-se em Porto Alegre RGS-Brasil.
- 8) Essa falta de resposta imediata aos chamamentos por parte das comunidades do Equador são decorrentes de vários fatores. Em primeiro lugar, dizíamos que é um fator cultural. O indígena andino, em geral, é resistente a pessoas alheias a eles. Esse fator protegeu-os muito até hoje, mas apesar de toda essa resistência, existe também a descrença de parte do indígena em relação às instituições estatais e privadas. Segundo as comunidades os políti-

cos “usam de projetos para conseguirem os votos necessários para sua eleição e depois os abandonam completamente”. Na verdade, essa região da Província do Azuay foi “bombardeada” por instituições, organizações e até comerciantes de todo o país, já que se tornou um dos maiores centros artesanais do Equador.

9) Esta palavra é muito usada na América Latina, mas não me parece a mais adequada. Dá uma noção autoritária de “algo” perdido que “alguém” encontra.

10) Gilberta Martino Jannuzzi - Confronto Pedagógico - Paulo Freire e Mobraal.

11) Escravos e Senhores de Escravos - Mercado Aberto - 1983 - Porto Alegre - Brasil - Décio Freitas.

12) Paulo Freire - Pedagogia do Oprimido. O

museo y educación

RAUL CABRERA JARA

PONENCIA SOBRE EL MUSEO COMUNIDAD CHORDELEG

INTRODUCCION:

¿Cuántos y cuántas veces nos han preguntado quiénes son los campesinos? Con esta pregunta nos adentramos a un problema propio del campesino, de su mundo, de su vida, de su trabajo y de su cultura; pues con esta premisa partiría diciendo que yo como campesino libre de esta tierra, alejada de aquel mundo desconocido para mí, como lo es la ciudad con su bullicio, con su gente que nos mira indiferente, llena de incomprendiones y malos tratos, con comerciantes y charlatanes, llena de vendedores ambulantes, pobres, artesanos y estudiantes que para nosotros siempre son nuevos.

Campesino como soy, amo

y hermano de mi mundo rodeado de árboles, pajarillos que entonan sus alegres melodías, campo cubierto de florecitas grandes y diminutas, pero llenas de color y de perfume, tierra mecida por el viento y besada por la brisa mañanera y fresca, con sus chocitas de paja hilachadas, volando banderitas triunfantes situadas en las lomas como ninacuros que descansan caprichosas.

69

Campesinos cobijados con ponchitos de mil colores y edades, fiesteros los nuevecitos, deshilados los de trabajo por el tiempo y el uso fuerte y permanente, rayados y plumillas que juegan con los colores del arco iris, centinela de nuestra serranía.

Campesinas cargadas a sus guagüitas que caminan puntuales a sus quehaceres diarios, y van decididas a laborar y laborar la tierra sin horario ni descanso, pues el sol no cesa su camino ya se ve cerca la montaña amenazante de terminar la jornada cuando el trabajo está casi entero.

Tantas cositas lindas de mi campo, esas no las cambio por nada; qué feliz me siento al poder llegar a mi casa, poder ver a mi familia, a mis hijos y construir junto con ellos un mundo lleno de comprensión y trabajo, matizado de amor y esperanza eterna.

70 Los que nos conocen saben que la realidad ha sido siempre dura; tantos y tantos políticos e instituciones, han hablado sin descanso de nosotros, nos han ofrecido maravillas fantásticas, canales de agua, luz eléctrica, reforma agraria, ayuda artesanal, liberación del pobre, pero nosotros seguimos igual.

Si algo hemos logrado ha sido con nuestro esfuerzo y trabajo continuo, en las mingas, en reuniones, en organizaciones, en las fiestas donde todo es armonía, organización, planificación y lucha.

Nos damos cuenta de que es muy importante la educación, la concientización, el conocimiento de letritas, de aquellos rasgos desconocidos y que hoy ingresan a

nuestras mentes, y transforman nuestros pensamientos; estas cosas nosotros las transmitimos a otros que también lo necesitan, y así nuestros niños ingresan a las escuelas para prepararse, y preparar un futuro que cada día es más difícil, en donde trabajar la tierra es como buscar oro.

Las semillas cada vez más caras, la rupturación del suelo se vuelve cada día más dura, por cuanto nadie quiere trabajar, y así el campo se abandona y se destruye.

Pero estamos en alerta y decididos a trabajar como lo hacían antes nuestros antepasados para hacer producir más, y por ende hacer un mundo mejor para todos.

Con estas palabras introductorias, empezaré contándoles una experiencia mía y que es la de todos los artesanos de Chordeleg, Sigsig, Gualaceo y sus comunidades campesinas del Museo Comunidad. Les diría que cuando escuchamos por primera vez este nombre me extrañaba; toda persona que se me acercaba me parecía rara, hablo de aquellos primeros días en que me conocieron en los talleres de la UNINCA; decían que se iba a hacer el Museo Comunidad, palabras difíciles de entender, personas que venían de otro país, de otros mundos diferentes y extraños, mentalidades opuestamente diferenciadas, sin embargo,

todos hablan de Museo Comunidad.

Pues la voz sonaba y todos comentaban, mientras una casa vieja en el centro de Chordeleg se estaba botando, y luego haciéndola nuevecita, pues era para que aquí funcione el Museo Comunidad; allá en el taller de bordado me encontré con Ione —así la decían— para nosotros era una gringuita buena y generosa, alegre y gentil que se acercaba día a día a los artesanos campesinos; conversando y conversando me pidió que fuera el promotor cultural del Museo Comunidad, me extrañó aquella propuesta pero creía que hablaba en otro idioma, comprendía que algo nuevo comenzaba a nacer, junto a ella apareció Jaime, éste no hablaba sólo miraba, escuchaba y trabajaba.

Luego empezó la fantasía, que poco a poco se convertía en realidad palpable, en un reto para el futuro, en una organización consciente y fuerte frente a la realidad. Los primeros pasos fueron el darme confianza, hacerme ver que soy útil y capaz; luego la preparación integral de mí; comencé a leer en mi casa en los ratos libres, a pensar seriamente lo que podría aportar en el futuro para mí, para mi familia, para mis compañeros artesanos; por supuesto ya no era sólo el bordado, también el taller de pintura donde

junto a Jaime empecé a aprender nuevas cosas y a ver el mundo de forma diferente y con una nueva ilusión y esperanza; comencé a dirigir reuniones, recibir cursos y así poco a poco hasta demostrar que sí era el promotor cultural que buscaban.

Pero nunca dejé de ser campesino, nunca cambié mi poncho de lana, nunca me creí superior a los demás campesinos, por el contrario, recién comprendí que era útil y que podía amar trabajando por todos y junto a todos; me di cuenta que podía pensar en ayudar a los demás que como yo esperaban que alguien los guíe.

Y lo que es más, comencé a conocer quiénes somos y quiénes debemos ser, para rescatar los valores propios de un pueblo lleno de tradición y de historia.

Así, poco a poco, fuimos adentrando a todo los sitios donde la presencia de Jaime y Raúl era cada vez más necesaria, algo había que hacer en cada lugar, no importa en nada sacrificar todo: hogar, salud, vida y aún lo máspreciado; pero que al cambio de la organización y concientización de la gente todo resulta poco.

Para comenzar a describir la historia del Museo Comunidad, podemos decir lo que al inicio significaba para el campesino, no era

otra cosa que sólo

UN NOMBRE EXTRAÑO

Por supuesto demasiado difícil de comprender ya que era primera vez que se hablaba de un museo para los artesanos.

En realidad si recordamos bien, esto tenía dos matices diferentes, el uno del centro del pueblo, recién despertando a la realidad comercial y al turismo en su fase inicial, se puede decir al dueño de almacén o tienda no le interesa un museo, sino el turista que le da dinero y de todas maneras atraían a los artesanos campesinos necesitados de un trabajo fuerte de su vida. Y el otro, el sector campesino, que no entendía de lo que se habla, rumores vienen, rumores van de boca en boca y nadie se explica de lo que se dice y se repite mil veces aquel nombre que parece como un sueño o una pesadilla.

Todo parece extraño, como algo de fantasía, funcionan talleres, llegan asesores extraños, hablan y hablan del Museo, se toma un artesano del taller de bordado, se pide que realice algunos dibujos costumbristas, populares y luego poco a poco se da a entender de lo que se quiere hacer. Un promotor campesino, para estar frente al artesano campesino, un hermano de la cultura para defender

su cultura y tradición.

Un museo, una reunión de cosas; un Museo Comunidad, una reunión de artesanos de personas amantes del arte, seres que dan vida a cada cosa que sale de sus manos. Reuniones en distintos sitios, clubes y casas particulares dan cabida a los formadores del Museo Comunidad, asisten pocas personas, casi siempre no pasan de cinco, pero cada uno con distintos pensamientos, con diferentes intereses, en la reunión parece haber entendimiento y fuera de ella los comentarios son diferentes.

Dura es la misión que cumple cada uno de los trabajadores. El proceso de concientización popular avanza, el Museo termina su construcción, se sale a los campos más lejanos en busca de cosas para formar las secciones del Museo, casi contra la voluntad algunos prestan sus cosas sin entender para qué lo hacen. Por fin el día de la inauguración del Museo todo parece confuso, algo raro, las personas del CIDAP, representantes del Gobierno, representantes de la OEA y entre ellos un campesino presenta su saludo a nombre de todos los artesanos de esta bella tierra, la tierra de los Cañaris, llena de historia, llena de arte y color.

Nadie se explica esto, pero al fin el promotor cultural comienza su tarea dura, pero decidido a

realizar como los campesinos, artesanos, agricultores, trabajadores incansables.

Dos días pasan de la inauguración, el local del Museo queda otra vez desierto, solitario y vacío, todas las cosas se retiran ya que desconfían sus dueños sobre la suerte que puedan correr sus piezas, aquí empieza el trabajo más difícil, la

TAREA DE CONCIENTIZACION POPULAR

Quién no podría recordar aquellos días difíciles, pero hermosos en que recorriendo todos los caminos de mi tierra, confundiendo la vida en el barro y el polvo de los senderos, entre la duda y la fe, en misión dura de buscar a mis hermanos campesinos, para animarles y juntos formar nuestro Museo Comunidad.

¡Qué duros aquellos días! Pero qué grandioso recorrer y visitar tantas casitas llenas de vida y calor humano, algunos nos acogían cariñosos y nos brindaban algo de comer en sus cocinitas sencillas, llenas de humo y calor de las leñas recogidas en los chaquiñanes y cercas.

Otros no querían saber nada, nos regañaban y decían que sólo eran palabras y mentiras sin ra-

zón ni fundamento, pero en definitiva recolecté piezas para el Museo, aunque la palabra piezas me sonaba raro y no comprendía, pero conversando con Jaime decidimos dar a los objetos este nombre técnico con el que se conoce en otros museos.

Las cosas recogidas quizás no eran grandes, pero estaban llenas de vida y de uso, tenían las huellas de tantas manos humildes y necesitadas que las convertían en cosas importantes y muy necesarias.

Cuántas veces estos cantaritos hermosos y ollitas viejas hasta se rompían al caminar por peligrosos y estrechos senderos que conducen desde los lejanos campos hasta el centro del pueblo, caminos recorridos con cariño y con el alma leal alentado siempre con la presencia constante y fiel de Ibelia, mi esposa, quien compartía mis primeros pasos, pasos algo inciertos pero decididos para llegar a la meta final. También por otro lado Jaime recolectaba piezas yendo de puerta en puerta por todo lugar, golpeando conciencias y corazones, en algunos casos teniendo que salir con desaires y soportando una serie de problemas.

En algunas comunidades obsequiaban o prestaban pocas piezas, unas de arqueología y otras

fantasías más, pero en ese entonces la casa del Museo parecían tan grande que no se llenaría nunca.

Poco a poco el equipo de trabajo iba mostrando al turista un Museo en constante renovación y cambio, cada vez nuevas secciones, otras vitrinas, otras ideas. Cuántas veces subido en una escalera, decoraba y decoraba el Museo conversando con los colores y dando forma a florecitas, pajarillos y frases campesinas iban poniendo el punto de atracción al Museo.

Como campesino amante del color, de la vida y la naturaleza no podía dejar al Museo sin esos tesoros hermosos como son las plantitas que hoy adornan los pasillos de esta casa, casa y cuna del arte y del artesano.

Esas florecillas saben y dicen en su lenguaje lo que para ellas significa la mano del campesino que las trata con cariño y con ilusión.

Cómo olvidar a este Museo, cuando después de tanto trabajo, de tantos fracasos, de tantos sinsabores pasados y que hoy es una realidad palpable y a la vista de todos.

Museo Comunidad donde tengo el contacto con todos los artesanos, los humildes, con aque-

llos que nunca tuvieron una oportunidad y que hoy tienen su casa y su techo acogedor.

Pues en realidad, aunque resulta muy difícil, no en una oportunidad el equipo de trabajo piensa en renunciar, pero poco a poco el deseo de salir adelante hace que se supere toda dificultad, poco a poco se implementa el Museo, sección por sección va tomando su forma hasta que hoy el Museo Comunidad muestra una imagen nueva y auténtica de la vida campesina, en él hoy podemos apreciar de cerca el cuarto campesino, la cocina campesina con su sencillez, con su estructuración rudimentaria y manual, lo que hace de ella una cosa extraña para los que todo lo tienen y lo miran como algo increíble y mentiroso, pero no, esa es la verdad y la realidad. Las creencias campesinas, su fe, su religión siempre basada en algo que la experiencia y la práctica le hacen convencer de lo que debe hacer.

Para lograr todo esto, hemos tenido que sufrir y pasar una serie de

PROBLEMAS Y SOLUCIONES

En primer lugar casi nadie cree en las instituciones, todos están rebeldes, pues muchos les han engañado y engañado a los campesinos, hasta que ellos se sienten cansados de escuchar tantas cosas,

ofrecimientos que nada solucionan.

Luego la ira que provoca el saber que frente al Museo Comunidad queda un campesino artesano pobre, aunque todos entienden que él es decidido y fuerte frente al trabajo y a las dificultades que en su camino se le presenten.

Muchos se van contra el CIDAP, se ofende a la institución organizadora, se ofrece apedrear al Museo, se toma la prensa para semana tras semana hacer ver a la gente que eso no sirve, se pide hacer una tienda de víveres en la casa del Museo, se pide hacer casa política o un club deportivo, y se dice que es un parador turístico que nadie visita, pero eso no desalienta a los trabajadores del Museo, se sabe perfectamente que dentro de esos entredichos otros son los intereses y otras son las realidades que se van encontrando; poco a poco se vencen las dificultades y se sale adelante, hasta que se reconoce al Museo como entidad defensora de la cultura, se difunde a través de la radio y se reconoce por medio de un acuerdo entregado por la Municipalidad del Cantón Gualaceo, la labor de este Museo; por otro lado se reconoce a la esposa del Promotor por parte de la Junta Parroquial de Chordeleg como la mejor artesana y como instructora del taller de bordado y por ende buenos trabajadores del Museo Comuni-

dad de Chordeleg.

Esto alienta a seguir adelante y se trabaja ahora en la

EXPANSION DEL PROYECTO

Cuántos caminos recorridos, en cuántas noches solitarias; cuántas veces bajo la luz de la luna se ha tenido que estar subiendo y bajando cerros, largas caminatas desde tres hasta diez horas, cargando implementos de trabajo con un solo fin: difundir y hacer conocer el proyecto a toda la gente, con una constante motivación y un decidido programa como el de "Conozcamos nuestro Museo", dedicado para todos los sectores, tratando de llegar a todos los lugares cercanos y lejanos, para dar proyecciones, charlas, diálogos y reuniones. Crear talleres, programas agrícolas y muchas cosas más, las que han ido creando confianza en la gente que paulatinamente se suma al proyecto y busca su ayuda.

Así, el radio de acción hoy está en los siguientes sitios: Chordeleg, San Juan, Bullcay, Bulshún, Shordán, Callasay, Delegsol, Sararsol, Chiguinda, Bermejós, Runahurco, en la región oriental del Ecuador con talleres y programas varios, sobre todo a la gente de los lugares más apartados que son los que más necesitan.

Además se ha dado asesoría al proyecto Cañar, sirviendo

como instructores en la rama del bordado, así como en corte y confección con la ayuda de la compañera Carmen Cabrera; se amplía el trabajo con los talleres de joyería; tintes con el artesano don Abel Rodas, quien lucha constantemente con los colores, los hilos y el fuego el taller de pintura popular.

Se ayuda en forma muy efectiva en el proyecto Turi, con talleres de aprendizaje y programas de desarrollo creativo, siendo los resultados muy halagadores.

Participamos en conferencias en Cuenca, Riobamba y Guayaquil, en programas educativos bajo la responsabilidad organizativa de la Subsecretaría de Cultura del Ecuador; le toca al promotor cultural abrir la exposición textilera del mejor artesano del Ecuador como lo es don Alejandro Quinatoa Santillán, acto realizado en el local del Banco Central del Ecuador, en un verdadero encuentro del hombre con el hombre y el hombre con el arte.

SE CREA EL TALLER INFANTIL

Para los niños del Museo dirigidos por el promotor cultural, en el primer paso con el dibujo y la pintura, luego con la cerámica sabiendo que los niños son el futuro de este Museo y ellos poco a poco van comprendiendo el valor

de ser artesanos y aman con más conciencia el trabajo del campesino.

Queda en el alma la satisfacción de sembrar en ellos la semilla del trabajo y el amor a su tierra.

Además se sigue adelante con el taller de bordado en el cual podemos ver como el color y la armonía de lo hermoso queda descrito en los hilos, en cada uno de los trabajos hechos con amor profundo por la bordadora Ibelia Cabrera, como instructora acoge con cariño a tantas compañeras que como ella aman lo bello y están empeñadas en demostrar sus cualidades artísticas.

Esto junto al paisaje de nuestra tierra recorrida y escudriñada por el grupo de investigación campesina, que en cada paso encuentra algo interesante como la leyenda, el mito, la medicina natural, la fiesta que se fue y no volverá, del danzante y el mayoral dejado de lado por un montón de razones a veces sin explicación; los campos y las cosechas, y las mingas comunitarias, es el punto a mirar para cada uno de los investigadores que llevan en su alma y en su corazón un canto a la vida, a la naturaleza y un lamento que se lleva el viento por las cosas que no están junto a nosotros.

MOTIVADORES COMUNITARIOS

Estas son gentes interesadas en revivir sus eternas realidades y buscar mejores días para cada uno de sus hermanos que caminan sin un rumbo fijo. Ellos se adentran a luchar por el adelanto del Proyecto Museo Comunidad, la casa del arte y la cultura.

Las asambleas, las reuniones, la animosidad de la gente que viniendo de lejos, muchas veces cansados, cuentan sus surgimientos, reclaman sus derechos, con sus alegrías, luchar por sus propios intereses.

Los motivadores y promotores de las comunidades trabajan decididos y más tarde serán los líderes que encontrarán ese amanecer que tanto anhelan los campesinos artesanos, que con dolor recuerdan aquella maldición de "anoheció en la mitad del día" cuando su cultura, su tierra, su arte y su vida era esclavizada, derrotada y despreciada.

Pero un día, esos mismos hombres cantarán y gritarán al viento de los pajonales aquella frase redentora de "amaneció en la mitad de la noche" y saltará la historia como corderillos que libres juegan.

El revivir de la cultura y tradición, vuelve a tener una aurora a través de la promoción y motivación, para junto a los habitantes de los demás caseríos recordar y

reorganizar las mingas comunitarias llenas de armonía, diálogo, amistad y alegría desbordante.

Y como si esto fuera poco, viene de nuevo la reaparición de las danzas y disfraces, muchos de ellos sepultados ya en el olvido desde hace años, pero que con nuestro apoyo van despertando a través de la juventud que toma los ropajes, la mascarillas, los chichos, las calabazas y tantas otras cosas que hacen el deleite de quienes lo admiran.

Los concursos de danzas folclóricas organizadas por el Museo Comunidad, así como las mingas comunales, están poniendo el punto de atracción para en un futuro no muy lejano podamos decir a propios y extraños "ésta es nuestra cultura y así es nuestro campo". Este campo que es arte, color, libertad y esperanza de las futuras generaciones.

Por esto y muchas razones podemos decir, el Museo Comunidad al estar en manos del campesino, está en buenas manos, manos encallecidas por el trabajo duro, pero honrado, manos sudorosas y duras, pero incansables y fuertes, manos generosas que dan a veces más de lo que reciben y agradecen si se les estrecha con cariño. Pero no hemos llegado a la meta trazada, aún queda mucho por hacer y esto nos obliga a presentar una serie de

RECOMENDACIONES NUESTRAS

Con el anterior análisis del proyecto Museo Comunidad, desde luego muy resumido, es necesario que presente algunas recomendaciones:

- Visita de la Dra. Inés Chamorro al Museo, para que tenga una idea de lo que es y pueda ver de cerca; estamos seguros que se sentirá feliz ya que todo marcha bien.
- Se necesita el apoyo respectivo y el financiamiento como lo planificado por lo menos hasta el 89, por las siguientes razones:
 - Estamos en la primera etapa de la comercialización y necesitamos tiempo para lograr éxito, y así poder financiar el proyecto.
 - Las experiencias comunitarias en nuestro país nos demuestran que para que un proyecto se maneje por sí solo son necesarios de diez a doce años.
 - Porque la presencia del Coordinador es necesaria, por cuanto está en la fase de entrega el proyecto a las comunidades respectivas, pero en ellas aún falta madurez organizativa.
 - Sería necesario que se nos entregue el proyecto Cañar y su trabajo, ya que sus líderes lo piden y es muy necesario por cuanto hay mucho que hacer.
 - Asesoramiento para que poda-

mos trabajar con el programa de educación artesanal campesina, dirigida a los grupos humanos de cada sector debidamente diferenciados.

- Facilitar de alguna manera la elaboración de cuadernos o folletos de la cultura popular, recogidos por el grupo de investigación cultural campesina, dirigidos por el promotor cultural, ya que al turista interesa mucho conocer los valores auténticos de nuestro campo, y para nosotros tiene un valor incalculable ya que cada día se pierden nuestras costumbres tradicionales.

CONCLUSIONES

Con lo antedicho espero haber enfocado en breves rasgos el desarrollo del proyecto Museo Comunidad, recalcando que es poco lo que pude decir por el hecho del corto tiempo, pero la idea queda flotante, y quienes por una u otra razón han ido al Ecuador y han visitado el Museo Comunidad de Chordeleg son testigos de lo que en realidad existe, pues no puedo despedirme sin antes presentar mi agradecimiento sincero a todos los que iniciaron el proyecto, a los personeros de la OEA y por supuesto al personal del CIDAP, quienes trabajan en beneficio de la cultura y el arte popular.

Somos lo que somos CAMPESINOS ARTESANOS, pero conscientes de lo que somos. ○

LA PROMOCION ARTESANAL

Las numerosas exposiciones que ha realizado el CIDAP, por su misma importancia, organización y presentación, le han otorgado un gran prestigio tanto nacional como internacional.

Desde los primeros años de vida, inició la presentación de exposiciones en los bajos del Municipio de Cuenca, que varios Alcaldes cedieron gentilmente al CIDAP para esta finalidad.

Se presentaron muchas exposiciones entre las cuales podemos ennumerar: Obras Selectas del Arte Popular Ecuatoriano, Retrospectiva del tejido en Colombia, Cerámica del Austro ecuatoriano, Tejidos de Guatemala, Pintura amerindia contemporánea,

Tapices de Otavalo, Cristos de Maestros Azuayos, El Códice Borbónico, Arte Popular Andino, El ikat en el Ecuador, Instrumentos Populares Musicales, etc. Algunas de ellas se han presentado también en Quito, Guayaquil y en otras ciudades importantes del país.

El Departamento de Promoción del CIDAP, ha organizado año tras año los Salones Nacionales de Artesanías con diferentes temas, destinados a dignificar al artista popular.

El primer salón se presentó bajo el título de "La Navidad en el arte popular". Participaron trabajos de todas las ramas artesanales inspirados en este motivo. Posteriormente se estableció una

modificación: los salones nacionales siguientes se convocaron para determinadas ramas artesanales, tales como cerámica, hojalata y forja, textilera y bordados.

Para octubre de 1986, se ha convocado a todos los tejedores de cestería del país; estos salones se han presentado en Cuenca, Guayaquil y Quito.

El Departamento de promoción ha desarrollado también una labor muy significativa, como la

de recuperar ciertas técnicas que se encuentran en proceso de desaparecer, mediante la organización de talleres para capacitación de artesanos. Así pues se han desarrollado actividades convenientes para obtener que se mantenga la utilización de tintes naturales, considerando que a estos elementos encuentran en su propio medio y pueden ser cultivados en las propias parcelas de los artesanos. También se han organizado talleres de creatividad para hijos de artesanos.

80



Doña Carmen Vanegas y Doña Julia Pérez, artesanas de Bullcay, en uno de los cursos de tintes naturales organizados por el CIDAP.

Dentro del país, como también en el exterior, el departamento de Promoción a mi cargo, ha organizado exposiciones y ha asesorado a instituciones nacionales e internacionales. Por medio del Departamento Cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores se ha organizado tres muestras sobre "Indumentaria Tradicional Ecuatoriana". La primera se presentó en Europa Occidental: Madrid, Sevilla y Cuenca, en España; Roma Italia; Bruselas Bélgica y Hamburgo en Alemania. La segunda continúa recorriendo los países de Europa Oriental: se ha



Doña Zoila Rodas, artesana ecuatoriana, demuestra ante el alcalde de Berlín occidental la técnica del tejido de paños.

presentado en Belgrado, Sofía, Bucarest, Budapest, Praga y Berlín Oriental, en este último país, se presentó en febrero del presente año. La muestra No. 3 fue destinada a presentarse en Sudamérica, actualmente está en el Perú.

Se les ha promocionado a nuestros artesanos tejedores mediante su participación con demostraciones de sus técnicas y con la utilización de sus trabajos aplicados en la moda actual, incentivando de esta manera al consumo de sus obras y fortificando las técnicas tradicionales antiguas y de gran valor, como las del ikat o jaspe.

Las poblaciones del Bullcay y de Bulzhún, actualmente, no sólo han reconquistado su condición de centros de tejedores, sino que se han incrementado notablemente sus talleres familiares y conservan los diseños propios de cada familia.

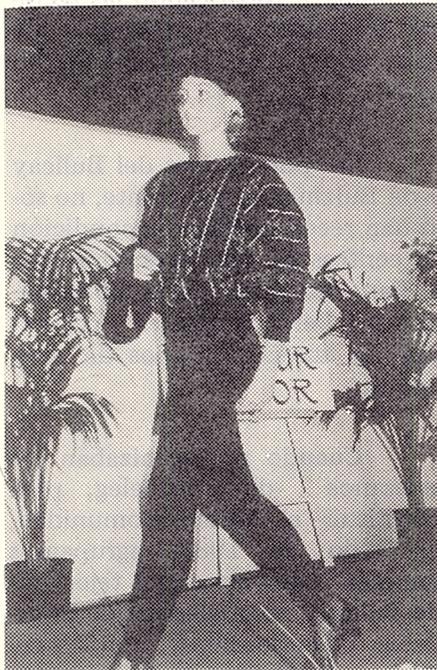
Cuando se organizaban los artesanos de Chordeleg, para constituir el Museo Comunidad, en julio de 1983, agrupamos también a los artesanos tejedores de Bullcay, zona aledaña de Chordeleg, posteriormente, con sus tejidos y bordados, formamos una gran colección y presentamos una exhibición en Quito en los salones de la Cancillería y luego en Cuen-

ca, en los salones del hotel El Dorado. Estimuladas con estas exhibiciones muchas personas comenzaron a usar ropa confeccionada con tejidos de ikat. Fueron pues estas presentaciones el comienzo de una gran promoción dentro y fuera del país.

Se ha abierto un progresivo mercado nacional y buscamos nuevos canales de comercialización en el exterior.

Hemos organizado, y con

82



Una modelo belga luciendo una bella prenda elaborada por artesanas azuayas, durante el desfile de modas realizado en el Foro de Naciones del Centro Anspach en Bruselas.

gran éxito, con fines de promoción internacional desfiles de modas, con la participación de modelos europeas, en importantes centros en Bélgica, en el Foro de Naciones de Bruselas; con la misión comercial del Ecuador en Hamburgo y en Washington con la Embajada del Ecuador.

El éxito de estas presentaciones ha sido notables. Esperamos que en el futuro se abran nuevas posibilidades de comercialización, de esta manera podríamos alcanzar un medio de bienestar para un pueblo que mantiene su tradición.

Con motivo de la visita de Juan Pablo II al Ecuador, como un ofrecimiento o expresión de afecto al Santo Padre, se le confeccionaron los ornamentos que usó en Cuenca en sus más importantes actos religiosos, con textiles elaborados con técnicas artesanales tradicionales del Azuay y del Cañar, trabajados en telar de cintura, por artesanos de estas dos provincias. La presencia de su Santidad, vistiendo los artísticos ornamentos fue de lo más conmovedora. ○

LUCIA ASTUDILLO DE PARRA

**EL MUSEO
DE LAS ARTES POPULARES
UN MUSEO CON VIDA**

El Museo de las Artes Populares nació en 1975 con el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares que menciona entre sus objetivos, la creación de un: "Museo Interamericano de Artes Populares que recogerá el acervo más completo posible de esta actividad tradicional del Continente, debidamente fundamentada en investigaciones y registros adecuados".

A lo largo de estos años el Museo ha incrementado sus colecciones. Aún no cuenta con local propio, funciona en una casa privada, adecuada para los múltiples programas que desarrolla. Las colecciones más extensas pertenecen a las artesanías de México, Guatemala, Colombia, Perú y por supuesto al Ecuador.

El Museo se ha preocupado principalmente en valorar y difundir por medio de sus exposiciones y otros proyectos la cultura popular y las artesanías de América. Se trabaja con la idea de que a pesar de que el Museo posee objetos inertes, estos pueden llegar a tener vida y servir en beneficio de la comunidad, si se utilizan los múltiples recursos materiales y principalmente humanos con que cuenta el Museo.

83

Vida local

El Museo es un gran catalizador del progreso cultural y social del medio en el que se desenvuelve, es un puntero que puede señalar, a través de sus programas, mejores posibilidades de

vida, para que la gente sea más humana. Se ha dicho y con mucha razón, que el museo se debe principalmente a la comunidad que le sustenta; el tratar de separar valores culturales de la vida real, no tiene sentido, la responsabilidad del museo se encuentra cerca de la vida y las aspiraciones de los miembros de una comunidad específica.

El Museo de las Artes Populares, del CIDAP, realiza los siguientes programas:

a. Exposiciones básicas del Ecuador

84

En algunas salas del museo, se han arreglado muestras de instrumentos musicales, festividades, textiles, cerámica y cestería.

Es constante la afluencia de estudiantes de primaria, secundaria y en ocasiones universitarios que vienen a realizar investigaciones sobre la cultura popular del país. Los adultos aprecian el trabajo y los turistas extranjeros, especialmente en el verano, admiran estas muestras de una cultura mestiza.

b. Exposiciones temporales

Estas exposiciones dan gran animación al museo. Se efectúan de cuatro a seis anuales y cuentan con material didáctico destinado a

estudiantes de diversas edades, quienes con horario, visitan el museo recibiendo una clase-guía sobre el contenido de las exposiciones; luego desarrollan el material preparado.

c. Talleres

De acuerdo a la realidad artesanal y a la cultura popular local se llevan a cabo varios talleres al año. Algunos tienen la duración de una a dos semanas. La mayor parte están destinados a niños, aunque también han participado adultos, con lo que se pretende involucrar a un número considerable de miembros de la comunidad cuencana. Los talleres son conducidos por los propios artesanos que desean enseñar su técnica para que no se pierda.

Algunos de estos talleres han sido los siguientes: Cocina Popular, para adultos: ¿Cómo elaborar los dulces del Corpus Christi?. Una tarde con el artesano y su familia, con charlas, audiovisuales e intercambio de experiencias, adultos y niños trabajando juntos. Instrumentos musicales del Ecuador, con demostración de los sonidos de las piezas y con interpretación de melodías nacionales. Cestería: aprendamos a hacer una canasta. Recorte de papeles: hagamos una mayorala (figura tradicional del Pase del Niño en Navidad). Tejido de la paja

toquilla: ¿cómo se hacen los tapetes?. Hagamos un rompecabezas: personajes de la cultura popular ecuatoriana. Títeres: hagamos hablar a ciertos representantes de la artesanía.

La asistencia y entusiasmo de los asistentes a estos programas ha constituido siempre un incentivo para que el museo siga adelante.

d. Extensiones a las escuelas

El Museo no tiene que circunscribir su acción al ámbito físico de su entorno, debe ir hacia la comunidad, buscar en qué puede servirle para poder cumplir sus objetivos: revalorización y difusión de la cultura popular y las artesanías.

Una experiencia específica que se tuvo fue con niñas de una escuela fiscal cuyas edades oscilaban entre los 10 y los 12 años. Las madres de las niñas, en su mayoría eran o habían sido tejedoras. El programa Museo-ambiente-escuela, a través de visitas a talleres artesanales, paseos a fábricas, charlas en el museo y especialmente clases regulares por dos trimestres, con una profesora artesana del tejido de paja toquilla, consiguió que las niñas valoraran el trabajo manual de sus antecesoras, y aprendieran a tejer para conservar esta técnica que

puede desaparecer en el futuro.

Otra experiencia que se realizó en el Museo fue un Proyecto piloto de investigación del currículum escolar en los colegios, para ver si el museo podía suplir, en alguna medida, las necesidades de un aprendizaje visual; en el Museo de las Artes Populares se tomaron como ejemplo algunas salas para dar clases de historia y cultura popular.

e. Cajas didácticas

El Museo prepara material didáctico sobre artesanía y cultura popular para ser difundido en las escuelas urbanas y rurales de la provincia. Esto se lo hace a través de las llamadas "cajas didácticas" que contienen los medios necesarios para proporcionar una enseñanza visual práctica.

85

Se ha elaborado material sobre: La paja toquilla en el Azuay, La hierbas medicinales. Una muy especial fue ¿Cómo comer mejor? en la que se utiliza la artesanía (figuras hechas en paja toquilla) para conseguir que niños y adultos aprendan a variar su alimentación. Esta caja fue empleada con asociaciones femeninas de programas rurales en Cumbe y Sancápac y en la escuela Especial Mundo Nuevo, con gran éxito.

La colaboración interinsti-

tucional es muy deseable, ya que se necesita unificar esfuerzos que redunden en beneficio de la comunidad, por ello se colaboró con la Municipalidad de Cuenca y la Asociación Femenina Pro-embellecimiento de Cuenca, para la elaboración de material didáctico, cajas y audiovisuales para una campaña de limpieza de la ciudad. Actualmente ha solicitado colaboración El Club de Jardinería. Hay que tener presente que el Museo trabaja por el bienestar de todos y que, cuando puede hacerlo, está listo a tender una mano amiga.

Vida nacional

86 Todos los años una o dos exposiciones preparadas por el Museo se exhiben en otras ciudades del país, especialmente Quito y Guayaquil, tratando de hacer conocer el trabajo artesanal de América. Podemos citar: La figura humana en el Arte Popular, Indumentaria de la Sierra Ecuatoriana.

Un programa de Exposiciones Docentes Itinerantes se concretó en 1982 cuando el Ministerio de Educación y Cultura, Subsecretaría de Cultura, firmó un convenio con el CIDAP para la realización de cuatro exposiciones sobre artesanías de algunas provincias del país. En ellas estuvieron representadas la Sierra: Textilería del Cañar y Metalistería del

Azuay; la Costa: Artesanías de Esmeraldas; y el Oriente: Artesanías de Pastaza.

Estas exposiciones canalizadas para estudiantes de las escuelas del país daban información sobre: Medio ambiente, vida artesanal, procesos y piezas terminadas. Se procuraba un montaje ágil y de fácil transportación, se completaba con un audiovisual, guía y hojas de actividad. El resultado fue excelente pues estas exposiciones recorrieron no sólo las ciudades principales, sino pueblos pequeños para que los alumnos tuviesen oportunidad de saber sobre otras realidades culturales y artesanales de su país. Más de 100.000 estudiantes asistieron a las muestras y se espera que con el trabajo pedagógico refuercen su aprendizaje.

Cabe señalar que dos de estas exposiciones, la de Cañar y Azuay, luego de su recorrido nacional, fueron llevadas a Cochabamba, Bolivia, para ser exhibidas en el Centro Portales.

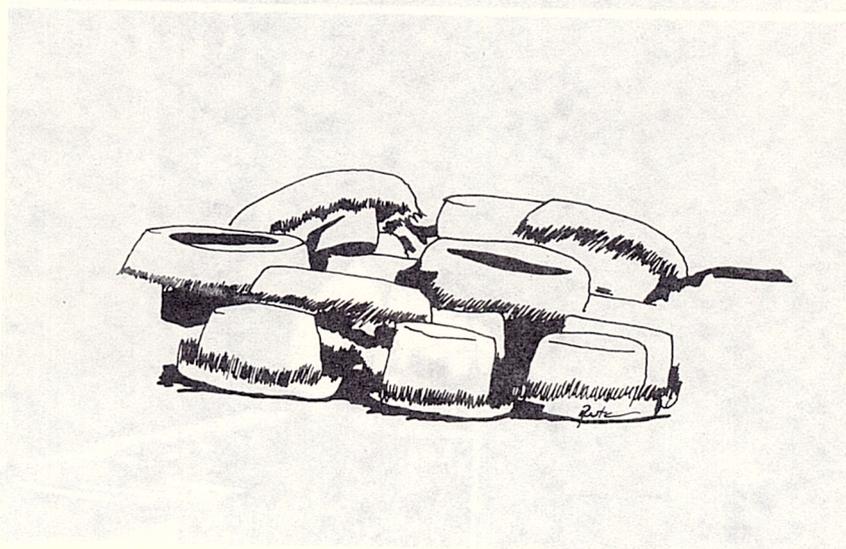
Vida internacional

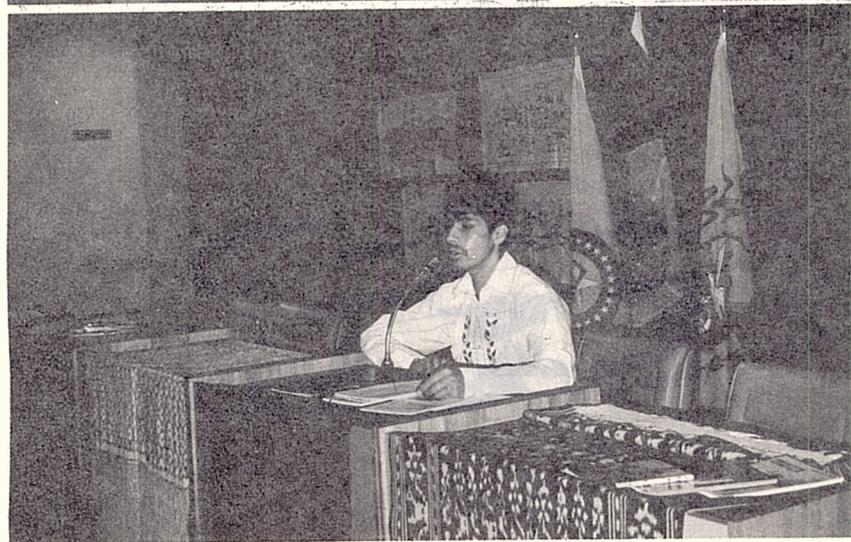
En 1981 el CIDAP presentó la exposición Textiles de Arte Popular del Ecuador, auspiciado por Compañeros de las Américas Idaho-Ecuador, en la Galería de la Universidad de Idaho y en el Museo Monac de Spokane. La exposición fue complementada por conferen-

cias y audiovisuales sobre el Ecuador y demostraciones prácticas de dos artesanos azuayos. Los objetos presentados hablaron sobre la gente que los hizo: habitantes de un país del tercer mundo que sienten que su cultura popular, su trabajo artesanal, necesita ser valorado como parte de su legítima herencia: indígena, española es decir mestiza.

Creemos que es preciso te-

ner presente que el Museo de las Artes Populares, ambiciona ser un Museo de hoy, consciente de la problemática que enfrentan los artesanos contemporáneos; listo para escuchar y obrar en bien de la comunidad. El museo da valor a la cultura popular y a los objetos materiales y lleva un mensaje sobre la necesidad de ser nosotros mismos.○





El Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP, participó en el III Seminario de Integración de la Cultura Popular en la Educación, llevado a cabo en Río de Janeiro en el mes de octubre de 1985.

En la foto superior, el Dr. Claudio Malo G, Director Ejecutivo del CIDAP mientras leía su ponencia.

En la inferior, Raúl Cabrera, Promotor Cultural del Museo Comunalidad de Chordeleg.

MARIO JARAMILLO PAREDES

EL ARTESANO EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA

Es casi un lugar común decir que lo que se ha dado en llamar la revolución industrial —iniciada en Inglaterra y difundida luego en forma desigual por otros países— marca un cambio fundamental dentro de los sistemas productivos y con ello en el reordenamiento de la sociedad a partir del siglo XVIII. Más aún, la historiografía tradicional señala el punto de partida de esta nueva era a mediados del siglo XVIII cuando James Watt al introducir una nueva fuente de energía —el vapor— inicia la supresión paulatina de las anteriores fuerzas constituidas fundamentalmente por el viento y el agua. Si bien en términos generales puede aceptarse esa afirmación, más con fines didácticos generales que como una puntuali-

zación exacta, es necesario señalar que el proceso de industrialización de dicho siglo es a su vez una de las múltiples consecuencias de una serie acelerada de cambios que venían produciéndose en el mundo occidental desde cuando menos los inicios de este milenio.

89

La situación del quehacer artesanal se encuentra indisolublemente ligada a esas transformaciones y es por ello que un análisis de las artesanías en la sociedad contemporánea requiere ineludiblemente de un estudio en el que de una manera sincrónica vayan estableciéndose las relaciones existentes entre ese cambio del mundo occidental y las repercusiones que esas modificaciones

tuvieron en las diferentes artesanías y en las distintas latitudes, más o menos cercanas o alejadas de los grandes centros de desarrollo tecnológico.

El trabajo y la producción artesanal, siendo tan antiguos como el hombre mismo, han acompañado a éste a lo largo de toda su historia y ha sido una actividad especialmente sensible a las modificaciones económicas, sociales, tecnológicas y culturales que la humanidad ha experimentado a lo largo de los millones de años que viene enfrentándose al medio en el que vive. Los artesanos repartidos a lo largo y ancho del planeta, consciente o inconscientemente, han influido y a su vez han sido influenciados por ese cambio constante hasta el punto que, por lo menos hasta finales del siglo XVIII en el caso de los países industrializados y hasta nuestros días con diferentes suerte para los del tercer mundo, el devenir histórico se encuentra íntimamente ligado a este sector fundamental de la cultura y la economía, es decir de la vida social.

Con la suficiente perspectiva que posibilita el paso de los años, hoy resulta evidente que el proceso de industrialización iniciado hace dos siglos determinó un cambio significativo en el campo de las artesanías. Pero, a su vez, ese cambio fue el resultado de una

serie de acciones y procesos en los cuales el quehacer artesanal jugó un papel preponderante, hasta que aparentemente agotado en sus posibilidades, debió ceder el campo, o cuando menos buena parte de él. Por último es imprescindible destacar que, estas consideraciones generales, al igual que en cualquier otro campo de la vida social, son válidas para el caso de algunos países y no totalmente para otros en los cuales el desarrollo ha sido, como lo es hasta ahora, marcadamente diferente.

Dentro de la evolución de la humanidad y del quehacer artesanal se ha señalado con frecuencia que durante estos últimos siglos uno de los elementos que marca el compás de ese cambio es la introducción paulatina de la máquina y la elaboración de nuevas tecnologías. Si bien en principio la afirmación es válida, resulta importante destacar, como lo han hecho varios autores, que en rigor la importancia fundamental no radica tanto en la máquina y la técnica por sí misma, cuanto en la presencia de una mente y sociedad receptiva, así como de nuevas necesidades. Como ejemplo de ello se ha citado casos como los de la brújula, prensa o reloj conocidos en la antigua China, pero que no jugaron allí el papel preponderante que tuvieron posteriormente en el mundo occidental. Máquinas de diferente compleji-

dad han existido desde antes de la revolución industrial, lo nuevo es el dominio de sus funciones sobre la sociedad actual.

Uno de los momentos cruciales dentro de la historia de la humanidad es el que se inicia a partir del siglo XI como consecuencia de una aventura religiosa-militar, cual es el caso de las Cruzadas. Organizadas para recuperar los lugares santos de manos de los "infieles" no lograron cumplir con la finalidad declarada —excepción hecha de una de las expediciones— pero, en cambio, generaron una reapertura del Mediterráneo que desde el siglo VII se encontraba en poder de los árabes.

Esa reapertura de las rutas mediterráneas significó una reactivación de la actividad comercial fundamentada en la producción artesanal. El trabajo artesanal, reducido durante buena parte de la Edad Media a satisfacer las necesidades de pequeños grupos, encontró el camino para producir un excedente comerciable y, conjuntamente con otros ingredientes, dar origen a un nuevo sistema económico: el capitalista. El desarrollo de la producción artesanal recibió una aceleración de grandes proporciones a partir de los siglos XV y XVI con el descubrimiento y explotación de nuevas tierras entre ellas, América.

Los territorios a los que llegaban portugueses, españoles, franceses, ingleses, pronto se convertían en nuevos mercados donde los productos artesanales europeos era apetecidos por su funcionalidad o, simplemente por la novedad que representaban. Paralelamente, grandes grupos humanos colonizados proporcionaban una abundante y barata mano de obra. La producción artesanal, propia de esos nuevos pueblos o la originaria de Europa, encontró condiciones favorables, se posibilitó un mayor intercambio y, obviamente, creó un mestizaje de técnicas y diseños comparable con el que se daba en el aspecto étnico. La producción destinada a cubrir las necesidades de los nuevos mercados y la demanda de Europa que progresivamente iba liberándose de los estrechos límites feudales, pudo mantenerse en forma idónea durante unos pocos siglos que, en el mejor de los casos, van hasta finales del siglo XVII. La consolidación de un esquema político colonialista, la ampliación de mercados consumidores y otros factores conocidos, hicieron que, para comienzos del siglo XVIII, el sistema de producción artesanal resultara insuficiente para cubrir las demandas crecientes de grandes grupos humanos incorporados a un consumo que, contrariamente a lo que se piensa, no es un fenómeno actual sino que tiene sus orígenes en las raíces de la sociedad industrial dieciochesca.

La revolución industrial iniciada en Inglaterra resulta, desde esta perspectiva, una respuesta clara a las necesidades de la época y una consecuencia del desarrollo de las fuerzas productivas. En otras palabras los centros de producción no estaban, para ese entonces, en condiciones de satisfacer la demanda cada vez mayor del creciente mercado creado por el mundo colonial en Europa, América, Asia y África y la alternativa por la que se optó, fue aquella de incrementar la producción acelerándola a través de un cada vez más complejo sistema tecnológico cuyo núcleo estaba constituido por la máquina y las fábricas que empezaron a multiplicarse en aquellos países en donde las circunstancias eran adecuadas.

En el nuevo sistema industrial la herramienta artesanal vino a ser sustituida por la máquina. En última instancia la diferencia entre ésta y aquella no está dada por la complejidad, sino más bien por la autonomía con relación al ser humano en lo que a habilidad se refiere y por el origen de la fuerza motriz que las mueve. Por otra parte el nuevo esquema que empezaba a consolidarse supuso también un cambio significativo en lo que a fuente de energía, materiales y sistema de transporte se refiere. Hasta aquel entonces las fuentes de energía habían estado representadas sucesivamente —y

en muchos caso paralelamente— por la fuerza humana y animal, el viento y el agua. El agua como base energética arrastraba grandes inconvenientes, entre ellos, el de subordinar el emplazamiento de los centros productivos a la presencia de caudales suficientes y regulares. Esa dependencia fue superada con la adaptación que realizó James Watt (1769) de la fuerza del vapor a máquinas más complejas que las bombas de succión que venían utilizándose. De allí en adelante las nacientes fábricas ya no se ubicarán exclusivamente en los lugares en donde exista suficiente agua —así se encuentren lejos de los centros de materia prima o de los mercados— sino que buscarán sitios en los cuales la mano de obra, la materia requerida y otros factores sean más convenientes. Desde luego la dependencia a la naturaleza no desaparecerá totalmente en cuanto la industria, buscará preferentemente, emplazarse en zonas capaces de suministrar carbón, base para la producción de energía. Igualmente en el nuevo complejo tecnológico, materiales tradicionales como la madera, serán sustituidos por un nuevo elemento: el hierro. Carbón y hierro ocuparán el sitio que durante siglos había tenido el agua y la madera y a su vez en nuestro siglo cederán el paso a la electricidad y las aleaciones. Cumplidas las etapas de creación de nuevas

máquinas y de fuentes de energía el ciclo se cierra con nuevos sistemas de transporte que llegan a su punto cul minante con la invención del barco a vapor y la locomotora. Producción a gran escala, fuentes confiables de energía y un sistema de transporte que posibilite la circulación ágil de la mercadería serán una trilogía sobre la cual se edifica el nuevo sistema.

La naciente sociedad industrial consolidada en algunos países para los inicios del siglo XIX, traerá graves consecuencias para grandes sectores sociales que, en lugar de mejorar sus condiciones de vida con una mayor producción verán el surgimiento de abismos cada vez mayores entre quienes poseen el capital y aquellos que aportan con su fuerza de trabajo. El surgimiento de grandes masas proletarias, la división entre la posesión de los medios de producción y el trabajo —antes unificados en el sistema artesanal— el nacimiento de concentraciones urbanas paupérrimas alimentadas por las migraciones campo-ciudad, problemas de salubridad y contaminación ambiental, serán consecuencias visibles de un sistema que, en lugar de magnificar sus virtualidades supuso en muchos casos una denigración de la condición humana. Ello explica por qué surgieron con caracteres virulentos movimientos como el de los luddi-

tas, conformados por obreros, cuya finalidad era destruir a las máquinas, supuestas causantes de todos los males. Deberá pasar un buen tiempo para que a mediados del siglo empiece a tomarse conciencia de que la máquina no era lo malo, sino un sistema socio económico para el cual la tecnología era una nueva forma de explotación y no como en realidad debe ser: un camino para liberar al hombre a través de mejores condiciones de vida.

El proceso de industrialización marcó en los lugares en donde se produjo un paulatino debilitamiento de la producción artesanal. El cambio, obviamente, no se dio de un día para otro ni paralelamente en las diferentes latitudes. Algunos países de Europa occidental fueron los primeros en entrar en el nuevo sistema y, posteriormente, unos pocos de América. En otras regiones el cambio no se produjo sino a finales del siglo XIX y, en numerosos casos, el proceso solamente aparecerá bien entrada la actual centuria y en algunas zonas aún no se ha iniciado.

Sin embargo en líneas generales, el esquema es válido con las naturales diferencias para la mayoría de las sociedades.

Las notas anteriores podrían aparecer en principio

como una historia pesimista cuyo desenlace ineludible es la extinción del quehacer artesanal en medio de una sociedad industrial en la cual la capacidad y el saber del individuo para producir con sus manos elementos funcionalmente válidos y estéticamente significativos, serán aniquilados en un mundo de productos impersonales y seriados destinados a satisfacer un consumismo galopante. Afortunadamente el quehacer artesanal responde a motivaciones mucho más profundas y a necesidades vitales del ser humano, lo que explica en buena parte por qué las artesanías siguen siendo una respuesta apropiada para satisfacer las necesidades que grandes grupos humanos tienen en su enfrentamiento al medio que les circunda. Prueba de ello son los millones de seres humanos que en todos los continentes mantienen el saber artesanal heredado de innumerables generaciones, crean nuevas técnicas, diseños y objetos y contribuyen con ello a hacer más llevadera su vida y la de sus semejantes.

Los diferentes sistemas de producción industrial que vienen instaurándose desde los inicios de la llamada era maquinística han generado profundas modificaciones en el quehacer artesanal. Esos cambios tienen una muy distinta intensidad en las diferentes latitudes y presentan, entre sus muchas

características, una nota que resulta particularmente interesante. Podría decirse, salvo excepciones que confirman la norma general, que en el mundo contemporáneo la funcionalidad de los objetos artesanales tiende a desaparecer en aquellas sociedades con un mayor desarrollo industrial, pero, junto a ello, se produce un proceso de sofisticación en los diseños.

Objetos bellamente diseñados y minuciosamente trabajados ocupan un lugar preferencial en los grupos consumidores aun cuando no satisfagan ninguna necesidad material. Contrariamente, en los países de menor o casi ningún desarrollo industrial en los cuales existen grandes grupos rurales, el componente funcionalidad es el predominante, mientras el estético sin ser dejado de lado, es complementario o viene por añadidura. Subordinación de lo funcional a lo estético o triunfo de la funcionalidad podría decirse son una nota evidente que debe ser tomada en cuenta para un análisis más detenido del lugar de las artesanías en la sociedad contemporánea. Ello implica, desde luego, un problema teórico de fondo como es el relativo al valor de las artesanías desligadas de su finalidad de satisfacer las necesidades del ser humano. La enorme producción de las llamadas artesanías de aeropuerto representan a esta nueva forma y son, desgraciadamente en demasiados casos, una muestra de hasta donde puede llegar la adulte-

ración de la cultura y el arte popular. Por otra parte un objeto artesanal adquiere vida y vigencia plena dentro del contexto de la cultura que lo elaboró. Extraído de ese medio, en muchos casos, nada significa que no sea un recuerdo de viaje o un elemento de recreación estética. Es —con el peligro de que suene a una frase cursi— como un pez disecado adornando una pared. Sirve para satisfacer una necesidad artística, desde luego plenamente válida, o para su estudio, pero ha perdido un porcentaje mayoritario de su real significado.

Por su parte el artesano enfrentado a condiciones cada vez más difíciles de su vida tiende en muchas oportunidades —y justificadamente desde el punto de vista de sus necesidades— a crear objetos que ni el mismo sabe para qué sirven, pero que le posibilitan una lícita forma de supervivencia. En los países a los que eufemísticamente se los llama en vías de desarrollo, el objeto artesanal sigue mayoritariamente siendo diseñado y elaborado en función del servicio que presta al ser humano.

Sin embargo en no pocos casos —como alguien recordaba— si bien el artesano sabe para qué sirven, ignora el uso que le dará quien lo adquiere.

Promocionar la verdadera

artesanía, estudiarla y difundir sus valores son tareas fundamentales en la hora actual para evitar que se caiga en extremos igualmente peligrosos como son los de una posición romántica que desliga al producto artesanal del individuo —con necesidades y problemas— que lo elaboró o aquella que reduce todo el problema a la posibilidad de generar nuevas divisas para el estado.

Los millones de seres humanos que en las diferentes latitudes del planeta afrontan las necesidades diarias a través de la habilidad de sus manos produciendo objetos artesanales, generalmente hablan muy poco sobre su trabajo. Preguntarles si con esa tarea diaria contribuyen a mantener la cultura popular, la tradición de su pueblo o la identidad de su grupo, resulta tan abstracto como indagar al aire si es que existe para que los seres vivientes puedan seguir viviendo.

Hacen artesanías porque eso es lo que saben hacer. Porque a través de ellas pueden enfrentar mejor los requerimientos y los desafíos del mundo circundante. Para ellos un tejido sirve para cubrirse, no para adornar las paredes; una vasija les posibilita guardar fresca el agua o una olla de cerámica les sirve para cocer los alimentos, no para floreros. Una faja tejida les permite sujetar el

vestido o mantener bien puestos los pantalones, no para una cámara fotográfica. La imagen de un santo tallado en madera les otorga fuerza espiritual para resistir los embates de un mundo cada día más duro y no para complementar la decoración de la sala. Pocas veces teorizan sobre su quehacer y, cuando lo hacen, su palabra es franca, clara y equilibrada.

En el año de 1982, dentro del marco de celebraciones por el Año Interamericano de las Artesanías, se realizó en Costa Rica la Primera Reunión Interamericana de Artesanos Artífices. Durante una semana, artesanos representantes de veintidos países, analizaron los problemas de este sector, con los auspicios de la OEA, el gobierno de Costa Rica y el apoyo de organismos como el CIDAP. Entre los varios temas que se abordaron estuvo el relacionado con la "Situación del artesano en la sociedad contemporánea". Entre otros de los puntos importantes de esa reflexión originada en los propios artesanos, vale destacar los siguientes, que los mencionamos en forma resumida: "Resulta difícil hacer un esquema sobre el artesano en la sociedad contemporánea sin antes dilucidar aspectos básicos como cuántos somos, cómo estamos organizados, qué producimos y cómo". Sobre el papel que desempeñan y el sentido de

su trabajo: "Es necesario quitarnos la idea romántica que tenemos de nosotros mismos. Claro está que guardamos una tradición y representamos una cultura a la que amamos, pero objetivamente trabajamos no sólo por esa motivación, sino fundamentalmente para vivir, para satisfacer nuestras necesidades vitales. No somos elementos puros que sólo vivimos por él arte".

En cuanto a su ubicación dentro de la estructura social: "Los artesanos no somos una clase social, pero nos inscribimos dentro de ellas.

La jeraquía en el artesano nace no de su relación con el capital, sino por el grado de saber que posee para hacer bien las cosas. Obviamente ello genera una mayor o menor posesión del capital, en fin de cuentas".

Sobre la tecnología: "La tecnología artesanal tiene distintas etapas en el proceso histórico y constituye la base sobre la que se desarrolló la actual industria que desplaza del mercado al artesano. Por ello es urgente adaptarse a las nuevas circunstancias sin perder la identidad y valores propios".

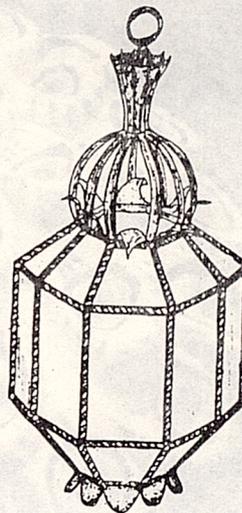
A lo largo de toda esta reunión, en la que por primera vez artesanos de diferentes áreas de todo el continente se juntaban para

reflexionar sobre sus problemas, una de las notas características fue aquella de recalcar que: "... el artesano, al producir su obra, se realiza como ser humano, a la vez que logra bienes de subsistencia", lo que muestra que existe una conciencia cada día más difundida sobre la función que las artesanías cumplen a nivel del propio artesano.

Esporádicamente se escucha criterios como aquel de que el quehacer artesanal tiene sus días contados. Lo que ha sido y es una forma de enfrentar la vida, expresar una concepción del mundo, suplir deficiencias y compensar las debilidades es un quehacer que para muchos pesimistas tiende a desaparecer ineludiblemente. Quienes así piensan suponen que el acelerado desarrollo tecnológico dejará en poco tiempo obsoletos, sistemas y formas anteriores de producción. Suponen, desde un punto de vista prosaico, que la capacidad de creación de un ser humano es medible solamente desde la perspectiva de los fríos balances cuyos saldos califican el sitio de un ser humano.

La heterogeneidad del mundo, las diversas estructuras imperantes en las distintas latitudes, muestran sin embargo, que la actividad artesanal se encuentra dotada de una extraordinaria vitalidad y ello simplemente por-

que responde a las necesidades diarias de buena parte de la humanidad. De las artesanías viven cientos de miles de hombres y mujeres que producen objetos funcionalmente válidos y estéticamente significativos. Mientras ello ocurra, las artesanías seguirán teniendo vigencia plena y continuarán haciendo más llevadera la vida del ser humano al cual acompañan desde sus más lejanos tiempos sobre el planeta. ○



o dia
-mari-
viven
tes y
fotos
-stéli-
-lien-
as se-
ma y
vade-
qual
lanos

ARTESANATO PAULISTA

SUPERINTENDÊNCIA DO TRABALHO ARTESANAL NAS COMUNIDADES - SUTACO
AV. BRIGADEIRO LUIZ ANTONIO, 1224 - CEP 01318 - FONE 289-4355 - SÃO PAULO - SP



refl
una
adu
tes
real
que
lo p
cien
pre
cum
no.
crite
quel
cont
una
pres
do,
sar
que
a
Qu
el ac
deja
sate
prob
puni
pac
man
de
pala
atista
do,
tant
mum
ativida

Un hermoso afiche brasileño que nos demuestra el interés que hay por las artesanías en este gran país latinoamericano.

artesanos de américa

MARJORIE AGOSIN
WELLESLEY COLLEGE

LAS BORDADORAS DE LA ISLA NEGRA

El nombre de la Isla Negra intriga desde el comienzo ya que la Isla Negra, no es ni una isla ni tampoco negra. Los oriundos de esta caleta ubicada a unos sesenta kilómetros al sur de Santiago, tampoco saben del origen de este nombre y prefieren vivir aislados de la urbe, del ruido y de los enigmas que este tan misterioso lugar posee tanto para los visitantes como para los que habitan durante todo el año en esta caleta de pescadores.

Alrededor de los años treinta, Neruda compró un terreno en Isla Negra; él mismo dice que construyó su casa en la arena rodeada por el inmenso océano Pacífico y las grandes cadenas de rocas que azotan al litoral chile-

no. Neruda escribió desde la Isla Negra o mejor dentro de esta, obras memorables, entre ellas parte del Canto General publicado en 1950 como una de sus obras maduras de vital importancia; Memorial de Isla Negra (1960). Violeta Parra, también por los cincuenta, construyó una pequeña casita en la Isla y su hermano Nicanor pasa largas temporadas en una casa blanca alejada del mar, pero sumida en los espesos bosques de eucaliptos que son escenas familiares del paisaje del lugar.

Sin lugar a dudas, la Isla Negra posee una extraña energía propicia para la creación, el ensueño y la libre imaginación. Tal vez, es esta la razón principal del

éxito tranquilo, pero profundo de las llamadas bordadoras de la Isla Negra, artesanas que trabajan la lana con magia y esmero.

El comienzo de las bordadoras de la Isla Negra, se debe a la señora Leonor Sobrino de Vera, quien llegó junto a su padre Eladio Sobrino, a este territorio desde España. Durante los meses de invierno, cuando la pesca escaseaba, Leonor Sobrino quiso apoyar a las mujeres con una ayuda extra para que sus ingresos económicos aumentaran. Un día de 1959 se le ocurrió comprar agujas, lanas y, en sacos de harina, veinte mujeres bordaron sus espe-

ranzas, sus infancias, los acontecimientos cotidianos de sus existencias. Al principio ellas comentan que nunca habían tomado una aguja en sus manos y que ni tenían idea de dibujar, pero “Doña Leo, tan buena, creía en nosotras” y esta maravillosa Leo siempre detrás de las escenas, dejando que las bordadoras crearan con su propia intuición, ha convertido el trabajo de estas mujeres, no sólo en un ingreso extra para sus modestos hogares, sino que ha divulgado el valor artístico de estos bordados.

Al principio doña Leonor me cuenta que las llevaba al

100



campo para que las mujeres apreciaran el colorido de las flores, de la naturaleza y traspasaran esta naturaleza agreste a los sacos de harina. Así nacieron los tapices que se fueron poblando de flores multicolores, de pájaros, de escenas del campo, de cocinas de barro. Porque los bordados de la Isla Negra, encierran toda la belleza y la espontaneidad del arte primitivo creado en Chile. Nunca antes se había hecho trabajos semejantes y por esta razón, la repercusión e impacto han sido notables. En 1969 bajo el apoyo del pintor Nemesio Antúnez, se exhiben los primeros bordados en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile.

Las exposiciones continuaban en lugares como: The Institute of Contemporary Art en Londres en 1972; La Galerie du Passeur y L'Espace Cardin de Paris en 1972; como también en la Bienal de Sao Paulo en 1973. Actualmente los bordados se exhiben durante el 85 en el museo de Wellesley College, Massachusetts.

La técnica de los bordados es la siguiente: La mujeres en sus casas trazan en un papel accesible la idea del bordado, pero trabajan en el saco de harina directamente sin trazarlo previamente y el dibujo hecho en el papel es más bien un modelo que se va modifi-

cando con el transcurso del bordado. Ellas, me cuentan que de "poquito a poquito se nos van ocurriendo cosas". "A veces como que le faltan cuestiones y nosotras se las rellenamos".

Es hermoso y relajador ver a las mujeres durante los meses de invierno en el atardecer, junto a los leños, bordar calmadamente, ya que cada tela tarda aproximadamente seis meses desde los comienzos hasta el final. Una vez finalizado el trabajo, las bordadoras venden sus telas y obtienen la ganancia para sí mismas con la excepción de un cinco por ciento destinado para un fondo común y en especial para comprar las lanas que son de alta calidad y muchas veces teñidas por las mujeres mismas.

101

Cada bordadora titula sus obras y estos son un reflejo del mundo delineado: "Mi cocina", "El Peral", "Almuerzo", "La frutería", "La Caleta de Quisco", "La ciega". Aún llegan visitantes de varios rincones del planeta a la Isla, visitan desde afuera la casa de Neruda y preguntan por las bordadoras que fueron inmortalizadas con las siguientes palabras: "En la Isla Negra todo florece. Se arrastran por el invierno pequeñísimas flores amarillas, que luego son azules y más tarde con la primavera, toman un color amaranto. El mar florece todo el

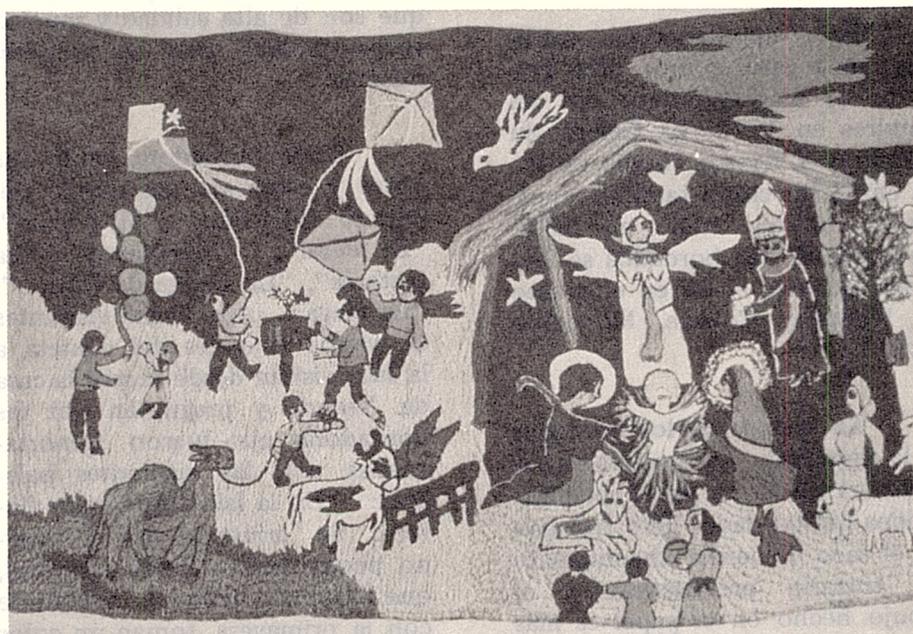
año. Su rosa es blanca. Sus pétalos son estrellas de sal. En este último invierno comenzaron a florecer las bordadoras de Isla Negra. Cada casa de las que conocí desde hace treinta años sacó hacia afuera un bordado como una flor. Estas casas eran antes oscuras y calladas; de pronto se llenaron de hilos de colores de inocencia celeste, de profundidad violeta, de roja claridad; las bordadoras eran pueblo puro y por eso bordaron con el corazón. Se llaman como se llama el pueblo, como deben llamarse. Tienen nombres de flores, si las flores escogieran sus nombres y ellas bordan con sus nombres, con los colores puros de tierra con el sol

y el agua con la primavera. Nada más bello que estos bordados insignes en su pureza, radiantes de una alegría que sobrepasó muchos padecimientos. Presento con orgullo a las bordadoras de la Isla Negra. Se explica que mi poesía haya echado aquí sus raíces (Para nacer he nacido).

Barcelona: Seix Barral, 1977, p. 118).

En realidad, todo florece en Isla Negra a pesar de la pobreza, el hambre y el frío, estas mujeres bordan la vida con colores luminosos, la vida como debería ser. ○

102



**II SEMINARIO
IBEROAMERICANO DE
COOPERACION EN ARTESANIAS**



103

En el mes de marzo, el CIDAP se honró con la presencia de don Rafael Rivas de Benito, Director del Programa de Artesanías del Ministerio de Industrias y Energía de España.

El motivo de su venida era el de dar los primeros pasos para la realización del II Seminario Iberoamericano sobre Artesanías, el mismo que se realizará en Quito, Ecuador, en el mes de noviembre de 1986. El primer Seminario, tuvo lugar en Santiago de Compostela, España, en 1984.

La siguiente, es una entrevista concedida durante su permanencia en la ciudad de Cuenca.

ANA ABAD RODAS

LA ARTESANIA MEMORIA COLECTIVA

104 Manos ágiles. Creadoras. Sensibles a la naturaleza. Expresiones. Firmes cuando dominan la dureza del árbol y de la piedra. Temerosas ante el fuego. Manos ligadas al agua y a la tierra. Transformadoras. Manos dóciles a la imaginación del hombre. Con las manos se empezó a hacer música. Las manos sirvieron para construir sus primitivas viviendas. Las manos han sido el principal instrumento del hombre.

MEMORIA COLECTIVA

La producción artesanal, significa, esa memoria colectiva, un poco no de nosotros los españoles como un grupo único y compacto, sino de los diversos pueblos que conforman España. Esta actividad representa la forma de vida de miles de personas en mi país. No podría hablar de artesanías olvidando al artesano.

Rafael Rivas de Benito, con su sonrisa sencilla y natural, con su ferviente deseo de trabajar en favor de las artesanías, nos transmitió el carácter y aquella luminosidad mediterránea del pueblo español.

CREATIVIDAD Y PACIENCIA

La producción manual es funcional, responde a múltiples necesidades utilitarias y estéticas. Afianza rasgos espirituales y materiales propios de las comunidades. Es transmitida de una generación a otra. Logra mantener una identidad cultural.

La creatividad del artesano. La preparación del material. Su paciencia para obtener un buen acabado en la pieza, no puede competir con la rapidez de las máquinas. En una sociedad industrial, en donde la vida se mide por

las horas dedicadas a obtener riqueza, las artesanías pasan a un segundo plano.

El artesano sabe captar el gusto de la gente y adaptarlo en su creativa labor. En cada obra está parte de su vida, de su tiempo. Se siente su presencia. En oposición a la producción de objetos con diseños, colores y modelos similares, el trabajo manual tiene grandes posibilidades de expresión. Conserva su personalidad, siendo expresión real de la tradición y la cultura popular.

EL ARTICULO 103

La importancia del artesano como productor y de las artesanías resultado de su trabajo está determinada en el artículo 103. La constitución de España, obliga a los poderes públicos a incentivar y proteger los productos artesanales para igualar la forma de vida de los españoles.

Las diferentes costumbres, tradiciones y las diversas manifestaciones artesanales: cerámica, orfebrería, repujado en cuero, vidrio, textiles son organizadas y promocionadas dentro de cada una de las diecisiete comunidades autónomas de España.

Dentro de los límites nacionales y fuera de ellos, la comercialización y el avance de la produc-

ción artesanal son impulsados desde el Ministerio de Industrias y Energía a través de la Dirección del Programa de Artesanías de España.

El artesano interesado en conservar la calidad de los productos y mejorar sus ingresos económicos, es el beneficiado de esta repartición de poderes. Si el gobierno establece un convenio con las distintas comunidades, deberá contar con la aceptación previa de ellas. Aporta con los recursos económicos necesarios y el personal apropiado para los proyectos a realizarse. De esta manera se mantiene y respeta la autodeterminación de las provincias en el campo de las artesanías.

105

¿QUIEN COMPRA LAS ARTESANIAS ESPAÑOLAS?

Treinta y cinco millones de españoles, durante las veinticuatro horas de los trescientos sesenta y cinco días del año, son huéspedes de cuarenta y cinco millones de personas procedentes de los más alejados y remotos rincones del mundo.

Pinceles, pinturas, papeles, telas, arcillas, lana, cueros, empiezan a tener formas. Los movimientos coordinados, suaves, recreativos, de las manos de noventa mil artesanos, dan vida a estos elementos convirtiéndolos en artesanías. Once mil quinientos talleres

repartidos en España producen artículos que generan ciento cuarenta mil millones de pesetas.

Los chales de Castilla, la cerámica de Cuenca, los vistosos trajes, chompas, tapices, piezas de vidrio, joyas son comprados por la clase media española y por los turistas como recuerdo de su transitorio paso por la atrayente, misteriosa y exótica tierra de cervantes.

PAPELES DE ARTESANIA

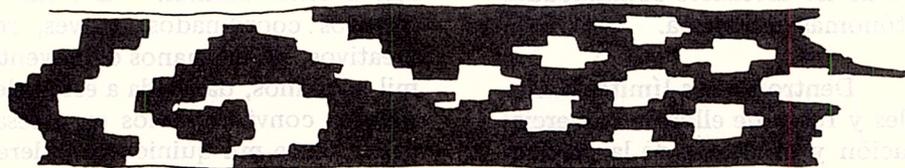
Desde las azules Islas Canarias atravesando todas las comunidades españolas, todos los talleres artesanales inscritos en el denominado Registro Artesano, reciben cada setenta días "Papeles de Artesanías". Esta revista es editada por el Ministerio de Industrias para mantener un contacto permanente entre los artesanos del país y sus talleres, logrando intercambiar nuevas técnicas y conocimientos en el trabajo artesanal.

El trabajo del hombre merece ser resaltado en todas sus formas. Es la consecución de sus in-

quietudes y esperanzas. El Ecuador será la sede para el Segundo Seminario de Cooperación Artesanal auspiciado por el Programa de Artesanías del Ministerio de Industrias y Energía de España con el afán de aumentar los conocimientos de artesanos de todos los países iberoamericanos.

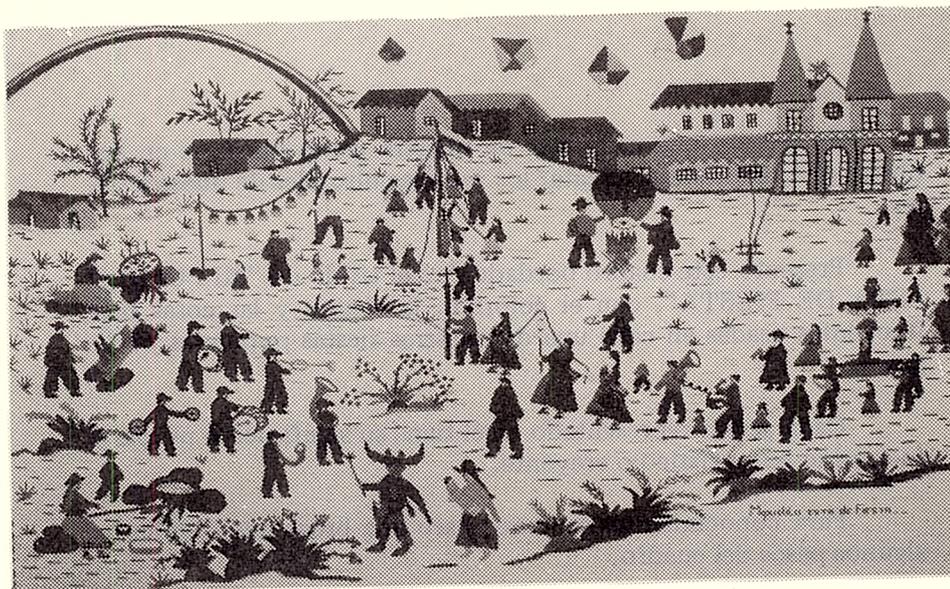
"Mi deseo personal me ha hecho conocer la bella y artesanal ciudad de Cuenca, mucho antes de estar aquí". Rafael Rivas de Benito, Director del Programa de Artesanías del Ministerio de Industrias español, con su hablar tranquilo y sosegado apoya la dignificación del artesano. La revitalización de las artesanías como manifestación del espíritu de los pueblos.

El trabajo manual del hombre ha estado siempre presente en su evolución. Las manos construyeron, escribieron, estrecharon, lucharon, forjaron nuestras raíces populares. Es nuestra tarea mantener las artesanías y darles el valor que merecen al ser el producto del ingenio del hombre y de la habilidad de sus manos. ○



RAÚL CABRERA JARA

V SALON NACIONAL DE ARTESANIAS



107

A finales del 85, en la ciudad de Cuenca, se realizó como en años anteriores la clausura del Salón Nacional de Artesanías —el quinto— dedicado esta vez, al bordado. Se presentaron hermosas piezas que recogían bordados de diferentes partes del Ecuador. Se hizo acreedora al primer premio Luz Ibelia Cabrera, artesana de Chordeleg con el bordado “Mi pueblo está de fiesta”. La descripción que sigue, es la explicación de las diferentes partes del cuadro, realizada por Raúl Cabrera, promotor del Museo Comunidad de Chordeleg.

RAUL CABRERA JARA

MI PUEBLO ESTA DE FIESTA

El trabajo que cada una de nuestra gente presenta en sus obras, está dedicada a rescatar los valores culturales de nuestra tierra.

108

Presento este cuadro bordado con el título de “MI PUEBLO ESTA DE FIESTA”, con el colorido, la alegría y las cosas más frecuentes usadas en cada una de nuestras fiestas populares y religiosas.

Cada grupo representado en él tiene su significación propia y su sentido humorístico o creyente.

Para conocimiento de todos haré una breve descripción de algunos pasos del cuadro.

LA CASA DE LOS PRIOSTES

En esta casa se reúnen los priostes ayudantes o cabecillas menores, los que aportan en beneficio del prioste mayor para dar más lucidez a la fiesta.

Cada uno de los ayudantes tiene una función que cumplir junto al prioste mayor, con decirles que unos dan la chamiza, otros ayudan con la chicha, otras con los cohetes, otras con el arreglo del altar en la casa, otros arreglan el altar de la capilla, otros van a ver al sacerdote que oficiará los actos religiosos, etc.

Es decir todos participan activamente en la celebración de la fiesta.

La casa del sacerdote se engalana de la mejor manera para el día de la fiesta, se colocan cortinas de papel, flores cortadas de los cerros, entre ellas las más preferidas por su belleza y su perfume son las rosas, los azhapos, las flores de sueltas, romero, laurel y otras flores del campo.

LOS PENDONEROS

Los pendoneros son siempre los sacerdotes principales o cabezallas mayores, ellos van acompañados de los Burleros, que por costumbre son los ayudantes escogidos de entre todos.

Los Burleros son dos y acompañan llevando una cinta en la mano, esta cinta está sujeta a lo que se llama pendón o estandarte.

Tanto los pendoneros como los burleros pueden ser hombres o mujeres, según el gusto o la categoría de los sacerdotes.

Como parte complementaria de los burleros ellos van llevando una vela encendida como señal de fe al santo de su devoción.

109

LA CONTRADANZA

La contradanza es una de las actividades folklóricas más antiguas, que no se precisa exactamente desde cuando comenzó, pero es muy tradicional y propia.

Entre los principales sectores pertenecientes a Chordeleg, podemos enumerar como los más representativos en esta manifestación popular a los sectores de: Pushio, uno de los que se cree fue el iniciador, luego el Quinche o Guacechala, Soransol hoy con el nombre de San Jacinto, Shio, Delegsol donde se practica un tipo muy propio de danza y Celed de Principal antes de Chordeleg.

En los diferentes sitios donde se realiza este tipo de contradanza, hay algunas que lo llaman también el Tucumán, pero este no es el verdadero nombre sino es una parte de la contradanza.

La contradanza consta de varias partes que conforman la

danza misma estas son: la entrada, la serpentina, el curiuinga, la dancilla, el tucumán, la trenza, la salida.

LA VESTIMENTA

Para la contradanza se usa la vestimenta como de mujer, una falda de tela liviana llamada Sailla, un pañuelo grande hecho por los mismos danzantes, un pañuelo pequeño bordado a gusto propio, un sombrero de paja blanca, espalda y pecho, con lo que dan el mayor espectáculo a los que miran la contradanza.

LOS MAYORALES O VIEJOS

Estos personajes son los que ponen el punto de humor y de alegría en una fiesta tradicional de nuestros campos y de donde bajan también al pueblo, ellos llevan en su ropaje todo lo tradicional del hombre y la mujer del campo, junto con la gracia de nuestros campesinos.

No sólo se ponen ropas viejas porque quieren, sino que cada cosa tiene para nosotros los campesinos un gran significado; desmenucemos en forma sencilla lo que vemos en nuestros viejos de las fiestas tradicionales.

El viejo lleva una leva vieja y un pantalón remendado como señal de que para ellos no tienen valor los ropajes sino que somos pobres y conformes con nuestra realidad. La máscara que generalmente lleva con unos cachos, esto significa que en nuestro campo siempre se mantiene la creencia sobre ese ser sobrenatural del que mucho se habla como es el diablo y a quien todos lo remedan como dueño y señor de la alegría.

El animal disecado que lleva el viejo, significa la riqueza de la fauna de nuestro campo y que poco a poco va desapareciendo, además un chucurillo seco es como una muestra de desprecio al animal ya que lo acusan de ser el causante de que en algunas ocasiones los campesinos no pueden hacer una fiesta por falta de cuyes ya que este animal se los como todos, es decir se vengán así del animal.

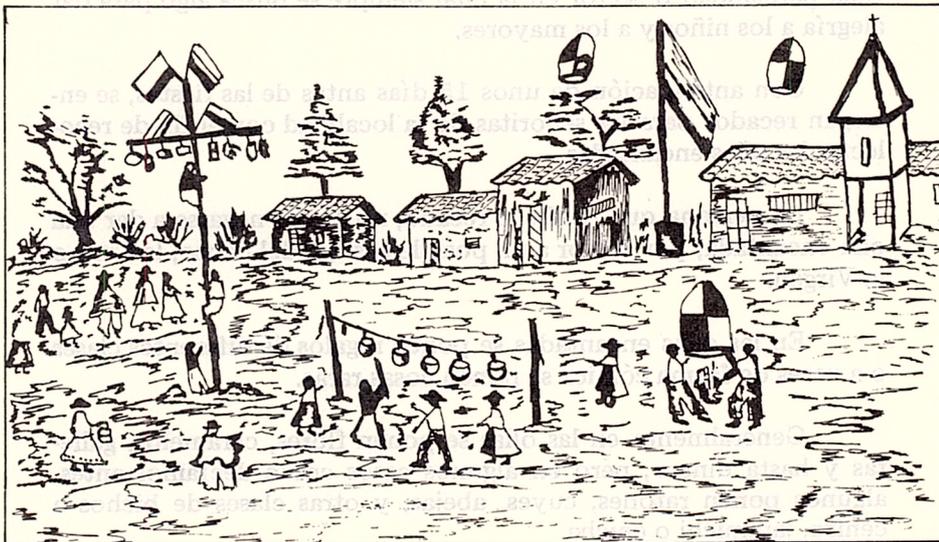
Generalmente los viejos usan zapatos viejos o hallados en algún sitio como muestra de que el campesino lleva en su sangre la

intención de no usar lo que usan los que no son campesinos o no aman a su tierra.

La vieja lleva una pollera vieja como señal de tradición y orgullo de la mujer campesina de todos los tiempos y no se avergüenza de ella, por eso podrán ver que ella siente como cosa de mayor importancia su pollera tradicional, lo mismo que el rebozo, el sombrero y la vieja blusa campesina; la tradición, la cultura, la sinceridad y la pobreza oculta están presentes en la vestimenta de los viejos.

Además la vieja siempre lleva una guagua, pero no es por hacer tal vez burla a la maternidad campesina que por lo general es muy respetada y sagrada, sino es una forma de humorismo en la cual representan a los compadres que a veces son causantes de grandes fiestas y demostraciones con sus ahijados y ellos reclaman mejores días para sus niños.

Con este trabajo arduo y prolongado, los investigadores campesinos de nuestra tierra natal de la cual somos sinceros defensores de nuestra cultura tradicional proponemos demostrar la reali-



dad de tiempos pasados y que por diversas circunstancias lamentablemente han desaparecido.

Con gran dolor y preocupación vemos como se da muerte al folclor y a la tradición y nadie hace nada por defender para en el futuro poder revivir momentos agradables. Es por eso que no cesaremos en reclamar que todos debemos ser conscientes y rescatar cuanto antes la cultura de nuestros pueblos no sólo de Chordeleg o sus sectores campesinos sino de todo el país y todos los lugares del mundo donde todavía se recuerda algo de lo antiguo, manteniendo siempre el decir de los campesinos; ¡Ay qué tiempos los de antes, tiempos que no volverán, las almas de los danzantes, allá en el cielo están y como ya no hay amantes, a la tierra no volverán.

LAS OLLAS ENCANTADAS

La riqueza folclórica de nuestra tierra es grande y fecunda, por ello ponemos a consideración de nuestros queridos lectores todo lo que sentimos espiritualmente al realizar todas y cada una de nuestras manifestaciones.

112

Las ollas encantadas son una de las actividades muy tradicionales y conocidas, forman parte fundamental de nuestras fiestas de cada parcialidad o sector en la cual siempre se busca algo para dar alegría a los niños y a los mayores.

Con anticipación de unos 15 días antes de las fiestas, se entregan recados para las señoritas de la localidad con el fin de recolectar las ollas encantadas.

La persona que recibe el recado, no puede negarse a dar una olla encantada, por temor a un posible castigo del Santo, la Cruz o la Virgen.

En las ollas encantadas se ponen regalos de diferentes clases o a veces de forma cómica se ponen cosas raras.

Generalmente en las ollas se ponen flores, caramelos, galletas y hasta dinero, pero en algunos casos como decíamos antes, algunos ponen ratones, cuyes, abejas, y otras clases de bichos o ceniza, jammichi o chicha.

Al que participa en el rompimiento de las ollas, se le vendan los ojos y se le da vueltas de manera que se maree y no sepa dónde están las ollas, luego se le entrega un palo para que rompa y se le da tres opciones si no lo consigue entonces se lo da a otra persona.

LOS GLOBOS TRADICIONALES

En una fiesta con alegría y colorido, nunca pueden faltar los globos ya que es como que si a la comida faltara sal decía un amigo de mi tierra, yo tengo que poner lo que sea pero un globo tendrá mi nombre no sólo el color del papel decía. Y esto es verdad, en los globos que se confeccionan para las fiestas campesinas, se ven grandes globos con la imagen del santo o la Virgen de su devoción, y como es muy común, todos los habitantes del sector están puesta su mirada a donde se dirige el globo, mientras otros lanzan cohetes para dar fuerza al globo viajero. En algunos casos se ponen luces artificiales si el globo debe lanzarse por la noche, en el sector de Delegsol como ejemplo, se ponen palomas que van dentro de una cajita, y la puerta de escape va asegurada con una mecha de bengala, lleva una larga mecha la que se prende cuando el globo a comenzado a tomar altura, cuando ya esta muy alto llega al sitio sobre la cual está fijada la puerta de escape y se quema la mecha y las palomas se caen.

113

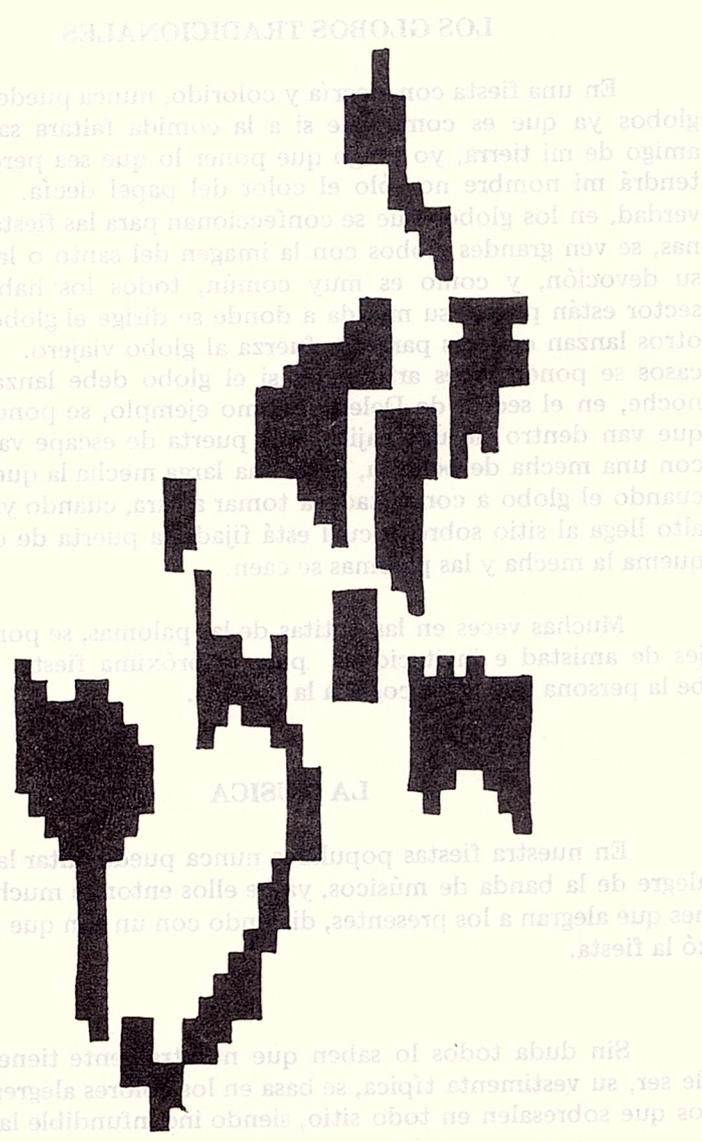
Muchas veces en las patitas de las palomas, se ponen mensajes de amistad e invitaciones para la próxima fiesta, esto lo sabe la persona que logre coger a la paloma.

LA MUSICA

En nuestra fiestas populares nunca puede faltar la presencia alegre de la banda de músicos, ya que ellos entonan muchas canciones que alegran a los presentes, diciendo con un son que ya comenzó la fiesta.

Sin duda todos lo saben que nuestra gente tiene su forma de ser, su vestimenta típica, se basa en los colores alegres y fuertes los que sobresalen en todo sitio, siendo inconfundible la presencia

campesina, con sus paños multicolores, sus polleras vistosas, y los ponchos de lana tan propias como la misma tierra. **Para mayor conocimiento, venga a nuestro pueblo y participe de las fiestas tradicionales y populares. O**



información bibliográfica

LA CULTURA POPULAR EN EL ECUADOR, TOMO II COTOPAXI

Naranjo Villavicencio Marcelo (Coordinador)
Centro Interamericano de Artesanías
y Artes Populares
Cuenca, Cidap, 1986

Impreso en los talleres gráficos del CIDAP
17,4 cm. x 21 cm.
323 páginas, 97 ilustraciones
Pasta de cartulina
600 ejemplares



115

El proyecto de investigación sobre la cultura popular en el Ecuador, iniciado en 1982, sobre cuya metodología y resultados

se trata en otra parte de esta revista (véase el artículo "El proyecto de investigación de la cultura popular en el Ecuador" por Juan Martínez Borrero), tiene como consecuencia inmediata la publicación de libros que presentan el informe de la investigación al público interesado.

El segundo tomo, que trata sobre la cultura popular de la provincia de Cotopaxi, situada en el callejón interandino, al norte del país, recoge la investigación realizada por un equipo de trabajo dirigido por el Dr. Marcelo Naranjo, antropólogo, profesor de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, uno de los más serios investigadores del país e integrado por Lilian Benítez y Carmen Dueñas.

Se inicia el libro con estudios de base entre los que se incluye una caracterización tipológica de gran interés por su elaborada concepción teórica. Esta caracterización servirá de marco para el estudio de las diferentes manifestaciones de la cultura popular.

116

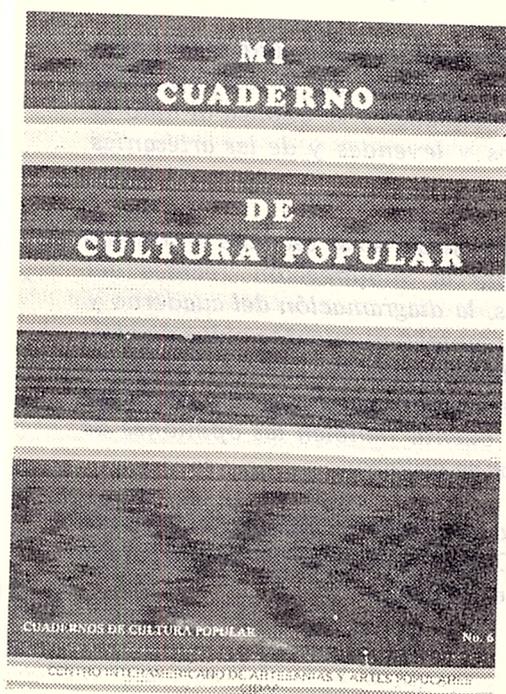
La religiosidad popular se estudia a través de las fiestas más destacadas entre las que se incluye la fiesta del Corpus Christi de Pujilí, con la participación de los danzantes y sus elaborados atavíos.

En el estudio de la tradición oral se recogen coplas populares, cuentos y leyendas obtenidos a través de información directa. La medicina popular estudia las concepciones sobre el origen de las enfermedades, su diagnóstico y tratamiento.

Una extensa sección del estudio está dedicada a las artesanías de la provincia incluyendo cerámica, cestería, pintura, carpintería, fabricación de sombreros, hojalatería, textilería y talabartería, en las cuales se puede distinguir una tradición inágena de gran importancia.

Se completa el trabajo con referencias a las ferias y sistemas de intercambio, el vestido tradicional, la cocina popular, juegos y pasatiempos, música popular y una extensa bibliografía.

El valor científico de la publicación está asegurado por la objetividad y carácter crítico del trabajo de investigación de campo realizado y por el cuidadoso tratamiento que ha recibido la edición.



MI CUADERNO DE CULTURA POPULAR
Martínez Borrero Juan,
García Alvarado Tania.
Centro Interamericano de Artesanías y
Artes Populares
Cuenca, CIDAP, 1985

Impreso en los talleres gráficos del CIDAP
17 cm. x 21,5 cm.
42 páginas, ilustrado
Pasta de cartulina
5.000 ejemplares.

117

El Cuaderno de Cultura Popular No. 6, Mi Cuaderno de Cultura Popular, es la primera publicación que el CIDAP destina específicamente a los niños de las escuelas rurales de la provincia del Azuay, al sur del Ecuador.

La publicación forma parte del proyecto general de integración de la cultura popular en la educación formal y es una consecuencia directa de la investigación de la cultura popular en el Azuay.

Mi Cuaderno de Cultura Popular es un cuaderno activo que presenta una alternativa de gran significado para los niños de las

escuelas rurales. Se ha considerado que el material impreso no forma parte del mundo habitual de los niños campesinos y que una publicación dirigida a ellos debía presentarse de tal forma que resultase atractiva y de fácil comprensión y que, por sobre cualquier otro aspecto, cumpliera con el objetivo fundamental planteado: el conocimiento y valoración de la cultura popular de la comunidad.

El texto, manuscrito y de lenguaje sencillo, está acompañado de ilustraciones que recogen motivos de la indumentaria tradicional azuaya; se sugieren actividades y se explica al niño el valor y significado de los cuentos y leyendas y de las artesanías locales.

Tras la apariencia sencilla del cuaderno se esconde un trabajo de más de un año efectuado por la Subdirección Técnica del CIDAP en el diseño de los textos, la diagramación del cuaderno y su aplicación con carácter experimental a quinientos niños de alrededor de veinte escuelas rurales de la provincia. Los resultados obtenidos en esta aplicación experimental determinaron pequeñas modificaciones que tomaron en cuenta también las opiniones de los maestros rurales cuyas escuelas se visitaron.

118

La actual publicación será entregada a cinco mil niños campesinos conjuntamente con el Cuaderno de Cultura Popular para Maestros Rurales, de próxima aparición.○

14

índices

BEATRIZ SOJOS DE BARRAGAN

ARTICULOS PUBLICADOS EN LOS 19 NUMEROS DE LA REVISTA DEL CIDAP

ARTE POPULAR

- 001 ASTUDILLO DE CUEVA, Lucía
 “Tejidos de artesanía popular del Ecuador” en: 123
 Boletín de Información del Centro Interamericano de
 Artesanías y Artes Populares No. 10 p. 35-36 Octubre
 1981 Enero 1982.
- 002 CORDERO IÑIGUEZ, Juan
 “Investigaciones bibliográficas sobre artes populares”
 en: Boletín de Información del Centro Interamerica-
 no de Artesanías y Artes Populares No. 1 p. 2-3 Abril
 1979.
- 003 MALO GONZALEZ, Claudio
 “El mundo de Olga Fisch” en: Revista del CIDAP
 Artesanías de América No. 19 p. 101-109 Octubre
 1985.
- 004 _____
 “Olga Fisch, una vida al servicio del arte popular” en:
 Boletín de Información del Centro Interamericano de
 Artesanías y Artes Populares No. 7 p. 15-17 Septiem-
 bre-Diciembre 1980.

- 005 _____
"The world of Olga Fisch". Traducción al Inglés de Gyne Fried. en: Revista del CIDAP Artesanías de América No. 19 p. 110-117. Octubre de 1985.
- 006 MARTINEZ BORRERO, Juan
"La pintura popular mural en las provincias de Azuay y Cañar" en: Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 2 p. 4-5 Mayo-Agosto 1979.
- 007 MUÑOZ VEGA, Patricio
"Investigaciones de la Arquitectura popular en las provincias del Azuay y Cañar" en: Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 1 p. 4-5 Enero-Abril 1979.

ARTESANIAS

124

- 008 CORDERO IÑIGUEZ, Juan
"Investigación etnohistórica sobre artesanías y artes populares" en: Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 2 p. 2-3, Mayo-Agosto 1979.
- 009 CRAIG, Karl
"Retentions of our past present possibilities for our future" en: Revista del CIDAP Artesanías de América No. 16 p. 82-86 Agosto 1984.
- 010 DE DIOS, Delia
"La artesanía textil de la provincia de Catamarca" en: Revista del CIDAP Artesanías de América No. 17 p. 61-71 Diciembre 1984.
- 011 DUQUE, Ana María
"The OAS and its craft network" en: Revista del CIDAP Artesanías de América No. 18 p. 95-101. Ma-

- 012 DUQUE, Ana María
 “La OEA en el desarrollo artesanal” en: Revista del
 CIDAP Artesanías de América No. 14 p. 47-64.
- 013 EINZMANN, Harald
 “Artesanía indígena del Ecuador: Los Chachis (Caya-
 pas)” en: Revista del CIDAP Artesanías de América
 No. 19 p. 13-78. Octubre 1985.
- 014 HERNANDEZ, Manuel
 “La artesanía, símbolo de una contradicción” en:
 Boletín de Información del Centro Interamericano de
 Artesanías y Artes Populares No. 8 p. 9-12
 Enero-Abril 1981.
- 015 JARAMILLO CISNEROS, Hernán
 “Los alpargateros de Quiroga” en: Revista del
 CIDAP Artesanías de América No. 14 p. 39-46.
- 016 _____
 “Colorantes naturales en el Ecuador” en: Revista del
 CIDAP Artesanías de América No. 15 p. 7-107 Marzo
 1984
- 017 _____
 “Textiles artesanales de la sierra del Ecuador” en:
 Revista del CIDAP Artesnaías de América No.
 18 p. 5-53. Mayo 1985.
- 018 LARA FIGUEROA, Celso
 “Tejidos tradicionales de Guatemala” en: Boletín
 de Información del Centro Interamericano de Artesa-
 nías y Artes Populares No. 9 p. 18-21 Mayo-Septiem-
 bre 1981.
- 019 MALO GONZALEZ, Claudio
 “El milagro de la chala” en: Revista del CIDAP
 Artesanías de América No. 17 p. 73-80 Diciembre de
 1984.

- 020 MARTINEZ BORRERO, Juan
"Crafts and popular art" en: Revista del CIDAP Artesanías de América No. 17 p. 97-104. Diciembre de 1984.
- 021 _____
"Indumentaria tradicional andina" en: Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 10 p.28-34 Octubre 1981 Enero 1982.
- 022 MARTINEZ ESPINOSA, Gerardo
"I Seminario Iberoamericano de Cooperación en artesanías". en: Revista del CIDAP Artesanías de América No. 17 p. 13-19 Diciembre 1984.
- 023 _____
"Defensa y salvaguarda de las artesanías tradicionales populares" en: Revista del CIDAP Artesanías de América No. 16 p. 3-17 Agosto 1984.
- 024 MEIR, Peter
"El artesano tradicional y su papel en la sociedad contemporánea" en: Revista del CIDAP Artesanías de América No. 12 p. 3-21 Diciembre 1982.
- 025 MEISCH, Lynn Ann
"Tejidos del Ecuador" en: Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 9 p. 11-17 Mayo-Septiembre 1981.
- 026 MORENO AGUILAR, Joaquín
"Aproximación a la técnica del tejido de los paños de Gualaceo" en: Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 9 p. 22-24 Mayo-Septiembre 1981.
- 027 MUSKUS DE OVALLE, Alicia
"El telar" en: Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 9 p. 2-6 Mayo-Septiembre 1981.

- 028 OCHOA, José María
 “Materiales, técnicas y procesos en orfebrería” en:
 Revista del CIDAP Artesanías de América No. 18
 p. 57-89 Mayo de 1985.
- 029 PANE DE PEREZ, Maricevich
 “La artesanía indígena en el Paraguay” en: Revista
 del CIDAP Artesanías de América No. 12 p. 67-73
 Diciembre 1982.
- 030 PASSAFARI, Clara
 “Panorama actual de las artesanías argentinas” en:
 Boletín de Información del Centro Interamericano
 de Artesanías y Artes Populares No. 8 p. 2-8 Enero
 Abril 1981.
- 031 PICON ESPINOZA, César
 “Los artesanos de América Latina en la búsqueda de
 su proyecto educativo” en: Revista del CIDAP Arte-
 sanías de América No. 13 p. 47-98 Junio 1983.
- 032 RUBIN DE LA BORBOLLA, Daniel F.
 “Asegurada la supervivencia de la vicuña” en: Boletín
 de Información del Centro Interamericano de Artesa-
 nías y Artes Populares No. 1 p. 14 Enero-Abril 1979.
- 033 _____
 “El futuro de la vicuña; protección y conservación
 para su aprovechamiento artesanal” en: Boletín de
 Información del Centro Interamericano de Artesa-
 nías y Artes Populares No. 2 p. 15-18 Mayo-Agosto
 1979.
- 034 _____
 “El universo de las artesanías” en: Boletín de In-
 formación del Centro Interamericano de Artesanías
 y Artes Populares No. 4 p. 14-19 Septiembre-Diciem-
 bre 1979.

- 035 SALAS DE TILLMAN, María Angélica
"Recuperando una antigua técnica peruana" en:
Boletín de Información del Centro Interamerica-
no de Artesanías y Artes Populares No. 9 p. 7-9
Mayo-Septiembre 1981.
- 036 SALERMO, Oswaldo
"Artesanía popular en el Paraguay" en: Revista del
CIDAP Artesanías de América No. 13 p. 37-44 Junio
1983.
- 037 SOJOS DE BARRAGAN, Beatriz
"Vocabulario empleado en cerámica" en: Revista del
CIDAP Artesanías de América No. 12 p. 85-93 Di-
ciembre 1982.
- 038 _____
"Vocabulario usado en metalistería" en: Revista del
CIDAP Artesanías de América No. 16 p. 67-77
Agosto 1984.
- 039 VANEGAS, Luis
"La joya tradicional cuencana" en: Boletín de In-
formación del Centro Interamericano de Artesanías
y Artes Populares No. 5 p. 21-23 Enero-Abril 1980.
- 040 WILCHES CHAUX, Gustavo
"Artesanía y formación profesional" en: Boletín de
Información del Centro Interamericano de Artesanías
y Artes Populares No. 5 p. 9-15 Enero-Abril 1980.

BIBLIOGRAFIA

- 041 CORDERO IÑIGUEZ, Juan
"Investigaciones bibliográficas sobre artes populares"
en: Boletín de Información del Centro Interamerica-
no de Artesanías y Artes Populares No. 1 p. 2-3 Ene-
ro-Abril, 1979.

COORPORACION INTERNACIONAL

- 042 CUEVA JARAMILLO, Juan
“patrimonio cultural y cooperación internacional”
en: Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 11 p. 16-18
Febrero-Mayo 1982.
- 043 DUQUE, Ana María
“La OEA en el desarrollo artesanal” en: Revista del
CIDAP Artesanías de América No. 14 p. 47-64 1982.

CULTURA POPULAR

- 044 CANELOS, Dora B.
“Eduación y cultura popular” en: Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 2 p. 12-14 Mayo-Agosto 1979.
- 045 DEAR, Elizabeth
“Aplicaciones de la cultura popular tradicional en la educación; programas del museo de Nuevo México”
en: Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 4 p. 55-59
Septiembre-Diciembre 1979.
- 046 ETCHEPAREBORDA, Roberto
“Reflexiones en torno a la Primera Reunión Técnica sobre Cultura Popular Tradicional” en: Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 4 p. 2-5 Septiembre-Diciembre 1979.
- 047 LARA FIGUEROA, Celso
“Panorama de la cultura popular guatemalteca” en:
Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 5 p. 5-8 Enero-Abril 1980.

- 062 _____
"Diseño y cambio social" en: Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 7 p. 2-9 Septiembre-Diciembre 1980.
- 063 MOLINARI, Luis
"Creatividad y diseño" en: Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 7 p. 10-11 Septiembre-Diciembre 1980.
- 064 PEÑAHERRERA DE LASO, Samia
"IV Curso de diseño artesanal" en: Revista del CIDAP Artesanías de América No. 12 p. 60-65 Diciembre 1982.
- 065 RODRIGUEZ CASTELO, Hernán
"Papel del diseño en la política cultural del Ecuador" en: Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 7 p. 25-26 Septiembre-Diciembre 1980.
- 066 ROJAS, Carlos
"El Diseño y su problemática" en: Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 3 p. 17-21 Octubre 1979.
- 067 RUBIN DE LA BORBOLLA, Daniel F.
"Etnohistoria y diseño artesanal" en: Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 3 p. 22-23 Octubre 1979.
- 068 SOTO SORIA, Alfonso
"Diseño artesanía industria" en: Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 3 p. 24-25 Octubre 1979.

DOCUMENTACION

- 069 CORVALAN VASQUEZ, Oscar
"Creación y utilización de un centro de referencias sobre cultura popular tradicional" en: Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 4 p. 53-54 Septiembre-Diciembre 1979.
- 070 DURAN A., René
"El centro de documentación; Enorme tarea" en: Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 10 p. 18-19. Octubre 1981, Enero 1982.

- 071 SOJOS DE BARRAGAN, Beatriz
"La biblioteca del CIDAP" en: Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 10 p. 21 Octubre 1981, Enero 1982.

133

ECOLOGIA

- 072 GARCIA DA SILVA, Nemesio
"La tecnología apropiada y la ecología en la producción artesanal" en: Revista del CIDAP Artesanías de América No. 17 p. 21-28 Diciembre de 1984.
- 073 RUBIN DE LA BORBOLLA, Daniel F.
"Asegurada la supervivencia de la vicuña" en: Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 1 p. 14 Enero-Abril 1979
- 074 _____
"El futuro de la vicuña; Protección y conservación para su aprovechamiento artesanal" en: Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 2 p. 15-18 Mayo-Agosto 1979.

ECONOMIA

- 075 MARTINEZ BORRERO, Juan
"Cultura y economía: el caso de la fiesta campesina en la provincia del Azuay, Andes ecuatorianos" en: Revista del CIDAP Artesanías de América No. 13 p. 3-22 Junio 1983.

EDUCACION

- 076 ASTUDILLO DE CUEVA, Lucía
"Importancia de los objetivos didácticos de un museo." en: Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 8 p. 22-24 Enero-Abril 1981.
- 077 CARVALHO DE MEDEIROS, Ione
"Museos didácticos comunitarios: Experiencia en Brasil y Nicaragua" en: Revista del CIDAP Artesanías de América No. 12 p. 74-78 Diciembre 1982.
- 078 CHAMORRO, Inés
"Un comentario al trabajo de César Picón E." en: Revista del CIDAP Artesanías de América No. 12 p. 78-81 Diciembre 1980.
- 079 DEAR, Elizabeth
"Aplicaciones de la cultura popular tradicional en la educación; programas del museo de Nuevo México" en: Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 4 p. 55-59 Septiembre-Diciembre 1979.
- 080 MARTINEZ ESPINOSA, Gerardo
"Educación y cultura popular tradicional" en: Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 4 p. 6-9 Septiembre-Diciembre 1979.

- 081 NILO, Sergio
"Responsabilidades de la planificación educativa en la integración de la cultura popular y la educación" en: Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 4 p. 42-47 Septiembre-Diciembre 1979.
- 082 PICON ESPINOZA, César
"Los artesanos de América Latina en la búsqueda de su proyecto educativo" en: Revista del CIDAP Artesanías de América No. 13 p. 47-98 Junio 1983
- 083 RUIZ, Hugo Daniel
"La Antropología como instrumento para la incorporación de la cultura popular tradicional en la educación" en: Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 6 p. 2-8 Mayo-Agosto 1980.
- 084 WILCHES CHAUX, Gustavo
"Artesanía y formación profesional" en: Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 5 p. 9-15 Enero-Abril 1980.
- 085 ZAPATA OLIVELLA, Manuel
"Aprovechamiento de los sistemas no formales de educación" en: Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 4 p. 48-52 Septiembre-Diciembre 1979.

ETNOHISTORIA

- 086 CORDERO IÑIGUEZ, Juan
"Investigación Etnohistórica sobre artesanías y artes populares" en: Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 2 p. 2-3 Mayo-Agosto 1979.

ETNOMUSICA

- 087 ARETZ, Isabel y RAMON Y RIVERA, Luis Felipe
"El universo del folklore y la etnomúsica" en:
Boletín de Información del Centro Interamericano
de Artesanías y Artes Populares No. 4 p. 10-13
Septiembre-Diciembre 1979.

EXPOSICIONES

- 088 SOJOS DE PEÑA, Diana
"El CIDAP y sus exposiciones" en: Boletín de
Información del Centro Interamericano de Artesa-
nías y Artes Populares No. 10 p. 9-15 Octubre 1981
Enero 1982.

FOLCLOR

- 089 ARETZ, Isabel y RAMON Y RIVERA, Luis Felipe
"El universo del folklore y la etnomúsica" en: Bole-
tín de Información del Centro Interamericano de
Artesanías y Artes Populares No. 4 p. 10-13 Sep-
tiembre-Diciembre 1979.

INDUMENTARIA

- 090 MARTINEZ BORRERO, Juan
"Indumentaria tradicional andina" en: Boletín de
Información del Centro Interamericano de Artesa-
nías y Artes Populares No. 10 p. 28-34 Octubre
1981 Enero 1982.

JOYERIA

- 091 OCHOA, José María
"Materiales, técnicas y procesos en orfebrería" en:
Revista del CIDAP Artesanías de América No. 18
p. 57-89 Mayo de 1985.

- 092 VANEGAS, Luis
"La joya tradicional cuencana" en: Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 5 p. 21-23 Enero-Abril 1980.

MUSEOS

- 093 ASTUDILLO DE CUEVA, Lucía
"Apuntes sobre museología" en: Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 6 p. 16-20 Mayo-Agosto 1980

- 094 _____
"La evolución del museo" en: Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 10 p. 16-17 Octubre 1981
Enero 1982.

137

- 095 _____
"Importancia de los objetivos didácticos de un museo." en: Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 8 p. 22-24 Enero-Abril 1981.

- 096 CARVALHO DE MEDEIROS, Ione
"Museos didácticos comunitarios: Experiencia en Brasil y Nicaragua" en: Revista del CIDAP Artesanías de América No. 12 p. 74-78 Diciembre 1982.

- 097 TOLEDO, Celia
"Un barrio pintoresco: La subsistencia de su cultura y su museo comunitario." en: Revista del CIDAP Artesanías de América No. 18 p. 37-42 Mayo 1985.

ORGANIZACION ARTESANAL

- 098 ERAZO, Silvio
"La gerencia del taller artesanal" en: Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 6 p. 9-10 Mayo-Agosto 1980.
- 099 MAIA, Isa
"Participación del artesano en la preparación y ejecución de programas de recursos humanos" en: Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 5 p. 2-4 Enero-Abril 1980.
- 100 MALO GONZALEZ, Claudio
"Organizaciones artesanales y de artes populares" en: Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 1 p. 26 Enero-Abril 1979.
- 101 MARTINEZ ESPINOSA, Gerardo
"Defensa y salvaguarda de las artesanías tradicionales populares" en: Revista del CIDAP Artesanías de América No. 16 p. 3-17 Agosto 1984.

TEJEDURIA

- 102 ASTUDILLO DE CUEVA, Lucía
"Tejidos de artesanía popular del Ecuador" en: Boletín de Información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares No. 10 p. 35-36 Octubre 1981 Enero 1982.
- 103 DE DIOS, Delia
"La artesanía textil de la provincia de Catamarca" en: Revista del CIDAP Artesanías de América No. 17 p. 61-71 Diciembre 1984.

15

el escritor y el artesano

ALFONSO MORENO MORA

EL PAN

140

*Pan de trigo candeal hecho en la casa
con leudo de cariño, y amasado
en la artesa antañona, y en la brasa
del árbol del natío bien hornado.*

*Justo es que te bendigan con la diestra
y te corten en trozos con afecto;
bendita sea, sí, la tierra nuestra
que ha producido grano tan perfecto.*

*Pan de harina con miel, pan delicioso;
pan de harina con agua, migajoso;
pan de leche, pan rubio, pan nevado;*

*morena, tibia y aromada hogaza;
pan de trigo candeal hecho en la casa,
¡sé por siempre bendito y alabado!*

- 104 JARAMILLO CISNEROS, Hernán
"Textiles artesanales de la sierra del Ecuador" en:
Revista del CIDAP Artesanías de América No. 10
p. 5-33. Mayo 1985.
- 105 _____
"Los alpargateros de Quiroga". en: Revista del
CIDAP Artesanías de América No. 14 p. 39-46
1982.
- 106 _____
"Colorantes naturales en el Ecuador" en: Revista
del CIDAP Artesanías de América No 15 p. 7-107
Marzo 1984.
- 107 LARA FIGUEROA, Celso
"Tejidos tradicionales de Guatemala" en: Boletín
de Información del Centro Interamericano de Arte-
sanías y Artes Populares No. 9 p. 18-21 Mayo-Sep-
tiembre 1981.
- 108 MEISCH, Lynn Ann
"Tejidos del Ecuador" en: Boletín de Información
del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Po-
pulares No. 9 p. 11-17 Mayo-Septiembre 1981.
- 109 MORENO AGUILAR, Joaquín
"Aproximación a la técnica del tejido de los paños
de Gualaceo" en: Boletín de Información del Cen-
tro Interamericano de Artesanías y Artes Populares
No. 9 p. 22-24 Mayo-Septiembre 1981.
- 110 MUSKUS DE OVALLE, Alicia
"El telar" en: Boletín de Información del Centro
Interamericano de Artesanías y Artes Populares No.
No. 9 p. 2-6 Mayo-Septiembre 1981.
- 111 SALAS DE TILLMAN, María Angélica
"Recuperando una antigua técnica peruana" en:
Boletín de Información del Centro Interamericano
de Artesanías y Artes Populares No. 9 p. 7-9 Mayo-
Septiembre 1981. O