

REVISTA DEL CIDAP

artesanías de américa

No. 45

Centro Interamericano de Artesanías y
Artes Populares, CIDAP. Diciembre de 1994

contenido

Nota editorial	3
Ensayo Investigación y capacitación artesanal CLAUDIO MALO GONZALEZ	5
Investigación Premio Tenerife al fomento y la investigación de la artesanía de España y América CARIDAD RODRIGUES PEREZ GALD'OS	21
La Cultura popular del Perú, sus formas, interpretaciones y contenido ALEKSANDER POSERN-ZIELINSKI	41
La situación del folklore artesanal y literario en la provincia de Ñuble-Chile ROSA DIAZ CHAVARRIA BENJAMIN ESCALONA MUÑOZ	66
Conferencias Fórum Internacional "Design e diversidade cultural" Mesa redonda: Design para o sector artesanal MARIA DAS MERCÊS PARENTE	83
Colaboración Representaciones en artesanías argentinas MARTA DICHARA	91
Cursos Interamericanos XI Curso Interamericano para artesanos artífices	115
Entrevistas ANA ABAD RODAS	118
Nuevo curso del CIDAP JOAQUIN MORENO AGUILAR	123

nota editorial

El mundo que camina hacia el fin del milenio puede ser calificado de muchas formas. Una de ellas, ciertamente, es la de un mundo de cambios rápidos. Cambios a todo nivel. En el político se sucedieron vertiginosamente, con un ritmo que nadie pudo anticipar. En los aspectos tecnológicos los vemos aparecer y afectar de alguna manera nuestras vidas en períodos de tiempo cada vez más cortos: computadoras que hoy son lo más actualizado del mercado, en un lapso de dos años, -por indicar alguno- no pueden trabajar con los nuevos programas que aparecen para funcionar en otras más veloces y poderosas.

Cambios rápidos y aparición de conflictos. Porque si por el lado de la economía se dice que vamos hacia uniones cada vez más amplias que pasan y sobrepasan las fronteras, por otro, aparecen rivalidades que llegan prácticamente a lo tribal, separando a pueblos y personas muy cercanos geográficamente.

Y en medio de este mundo acelerado están los artesanos con su ritmo relativamente lento de producción por el necesario componente de trabajo humano que hay en las obras que salen de sus manos; y están las instituciones que se empecinan de alguna manera por trabajar con ellos: que siguen investigando en este campo tan rico y diverso, que continúan organizando cursos para solucionar esas necesidades tan sentidas de ciertos conocimientos precisos; que prosiguen en reuniones y debates para profundizar y reconfirmar, una y otra vez más la permanente importancia del mundo artesanal.

Artesanías de América ha querido ser desde hace varios años una ventana que permita ver este rico mundo de trabajo y de esfuerzos y hoy llega a su

número 45. Quienes hacemos esta revista queremos destacar este hecho, porque alcanzarlo ha sido un trabajo arduo.

Además, un trabajo conjunto, de más personas y de más instituciones de las que uno pudiera creer a primera vista. Artesanos y diseñadores, técnicos e investigadores, organizaciones de diversos países de América y de Europa, han colaborado de una o de otra forma para llegar a una edición que no es frecuente en revistas tan especializadas.

Debemos dejar constancia, de una manera muy especial del apoyo dado en todo momento por la Organización de los Estados Americanos, OEA. Solo la profunda vocación cultural de quienes han dirigido y trabajado en ella han permitido superar las dificultades de todo nivel que suelen aparecer al momento de producir objetos culturales. Hasta la próxima.

INVESTIGACION Y CAPACITACION ARTESANAL

Artesanías y sociedad contemporánea

A causa del avasallador éxito de la revolución industrial, la artesanía como sistema de producción de artefactos ajeno a las espectaculares innovaciones de la industria, se creía que estaba condenada a desaparecer en un lapso relativamente corto. Nos encontramos al borde del tercer milenio y este tipo de quehacer subsiste. Las condiciones son, evidentemente, diferentes a las anteriores a la mentada revolución cuando la artesanía era, prácticamente, el único sistema posible para producir objetos destinados

a satisfacer necesidades urgentes y suntuosas del ser humano. Estas condiciones son ciertamente problemáticas, pero no podemos avistar, por lo menos en el corto y mediano, plazo la extinción de las artesanías.

La situación de las artesanías es diferente en los países altamente desarrollados que en los denominados subdesarrollados. Mientras en los primeros la inmensa mayoría de los objetos satisfactores de necesidades provienen de la industria, en los segun-

dos los espacios para las artesanías que tienen este propósito son bastante más amplios. Se podría afirmar que, a medida que la industria avanza, las artesanías perderán espacio o que ello ocurrirá cuando sectores cada vez más numerosos de la población tengan acceso a objetos industriales aunque sean producidos en otros países.

Lo real es que las artesanías subsisten coexistiendo con la industria y que en muchos casos los productos industriales continúan desplazando a los artesanales por sus menores costos y mejor funcionalidad. El caso de los recipientes de plástico frente a los de cerámica es ilustrador. Vasijas, cántaros o tinajas de cerámica, debido a su fragilidad y mayor peso no pueden competir, para acarrear agua por ejemplo, con sus similares de plástico que, además de ser más livianos y carentes de fragilidad, resultan más baratos debido a su producción masiva. Cabe destacar que los plásticos proceden de sistemas industriales inclusive en la elaboración de la materia prima.

Si planteamos el problema con un criterio estrictamente pragmático, las artesanías no podrían competir con la industria, de allí que su subsistencia

con este tipo de producción y productos debe responder a condiciones que están al margen o más allá del pragmatismo utilitario. Pese a la fragilidad y otras desventajas, fuertes sectores de la población de los países desarrollados y subdesarrollados prefieren para comer vajillas de cerámica y no de plástico, ello se debe a que en su escogencia juegan otras motivaciones que van más allá de lo utilitario.

La artesanía como alternativa a la industria

No cabe por ningún concepto explicar la subsistencia de las artesanías en un plano competitivo con la industria, esta última tienen todas las condiciones para ganar la batalla. Subsisten en un medio crecientemente industrializado como alternativas a las apetencias del ser humano que busca y encuentra en ellas valores que la industria no está en condiciones de ofrecerle. Algunas de las peculiaridades artesanales, dentro de este planteamiento, podrían ser:

1) Coexistencia de lo útil con lo bello. Una de las consecuencias de la revolución industrial fue el notable y

creciente distanciamiento -en algún tiempo con el carácter de excluyente- entre lo útil y lo bello. El énfasis en lo utilitario llevó a la industria a sacrificar indiscriminadamente cualquier contenido estético en aras de la eficiencia en la satisfacción de necesidades llegándose, en algunos casos, a hacer gala de la fealdad de los productos de la industria. La tarea del artista se restringió entonces a elaborar objetos portadores de valores estéticos sin otra finalidad que su contemplación y expresión. El artista ha configurado desde entonces una imagen de persona individualista, original y extraña al común de los mortales cuya vida transcurre en medio de mundos ideales en los que imperan la creatividad y la belleza. El individualismo y la originalidad, tan caros a los artistas visuales de nuestros tiempos, son una reacción clara a la producción en masa y en serie de la industria uniforme y repetitiva aunque enormemente eficiente.

En el universo de las artesanías, no se plantea este problema. Lo útil y lo bello no son categorías excluyentes ni aisladas, conforman en el objeto una unidad variando su contenido según los propósitos del artefacto. Si se trata de una olla de barro para cocinar en un

fogón de piedra, prima lo utilitario aunque esta pieza se encuentre acompañada de adornos incorporados. Si se trata de una joya para adornar a una persona, lo estético supera amplísimamente a lo utilitario, pues la necesidad que satisface la joya es embellecer a quien la porta. Tratándose de la vestimenta los dos tipos de valores tienen mayor o menor importancia según el uso que se de y la ocasión en la que se vista.

Al analizar las posibilidades de estos tres mundos: industrial, artístico y artesanal Octavio Paz en su ensayo "El Uso y la Contemplación" escribió:

El destino de la obra de arte es la eternidad refrigerada del museo; el destino del objeto industrial es el basurero....la artesanía no corre parejas con el tiempo y tampoco quiere vencerlo.....Entre el tiempo sin tiempo del museo y el tiempo acelerado de la técnica, la artesanía es el latido del cuerpo humano. Es un objeto útil pero que también es hermoso; un objeto que dura pero que se acaba y se resigna a aca-barse; un objeto que no es único como la obra de arte y que puede ser reemplazado por otro objeto parecido pero no idéntico. La arte-

sanía nos enseña a morir y así nos enseña a vivir.

Vinculación inmediata con el hombre: En la industria el protagonismo productivo tiene la máquina. Ciertamente es que la máquina ha sido hecha por el hombre, pero luego el ser humano se convierte en algo así como un apéndice de la máquina subordinado a su funcionamiento. En la artesanía el hombre es el protagonista; herramientas y máquina, si es que las utiliza, son auxiliares del artesano. Las pocas o múltiples etapas del proceso productivo están directamente controladas por él.

En una pieza artesanal la presencia humana es más directa e inmediata siendo este factor un atractivo para quien adquiere artesanías. En los países altamente desarrollados encontramos objetos con un letrero: "hecho a mano" cuyos costos casi siempre son más altos que los hechos a máquina, éstos son comprados por un público minoritario que considera plenamente justificado el mayor valor, por el encanto que conlleva la presencia más directa del autor en la obra y las diferencias que ello implica frente a lo que ha sido producido en serie.

Testimonio cultural y tradición. La cultura se expresa de muchas maneras y a través de múltiples mecanismos. Las piezas arqueológicas son testimonios de culturas del pasado que nos muestran por lo menos en parte, debido a su supervivencia luego del transcurso del tiempo, las formas de vida de esas culturas que ya no existen. Las expresiones del presente cumplen también con esa función, especialmente en el ámbito de la cultura popular que existe vigorosamente pese a que los sectores elitistas controlan el poder político y económico.

Las culturas elitistas, sobre todo en países dependientes como los latinoamericanos, son muy pobres en autenticidad puesto que trasladan sin beneficio de inventario valores y patrones expresivos de las culturas



dominantes. En cambio la cultura popular, que se fundamenta en buena medida en la fuerza y el valor de la tradición, son muy ricas en identidad. Siendo las artesanías parte muy importante de la cultura popular, sus piezas son, salvo limitadas excepciones, testimonios vivientes de las auténticas raíces culturales de los pueblos en las regiones y comunidades de donde proceden, siendo por ello atractivas para quienes aprecian ese tipo de testimonios.

Exclusivismo y diferencia. Por mucho que un artesano se afane en producir varias piezas iguales reproduciendo un mismo modelo, cada artesanía tendrá alguna diferencia con respecto a sus similares. A diferencia de la máquina que reproduce con exactitud total los productos hechos en serie, cada artesanía tiene su peculiaridad variando las diferencias en calidad según la pericia del maestro o el especial empeño puesto en cada caso. Esta desigualdad, estas inexactitudes son para algunos sectores del público atractivos que motivan su adquisición. En el mundo de las artes visuales cada cuadro es único y el aprecio del original sobre las copias o reproducciones es altamente significativo. En menor escala, y con las

debidas diferencias, ocurre algo similar con las artesanías que, aunque puedan ser repetitivas, conservan algo de exclusividad careciendo además de la aburriente exactitud de los productos en serie. En los países altamente desarrollados y en algunos sectores urbanos de los subdesarrollados, tener artesanías en calidad de adorno equivale a contar con un toque de exclusividad que rompe la monotonía de los repetitivos artefactos industriales. La tendencia de muchas personas a apreciar lo diferente es otro de los atractivos artesanales.

Artesanías e investigación

Muchos de los elementos que conforman la realidad no son accesibles al gran público, permanecen ocultos o semiocultos por el poco interés que tienen, por prejuicios imperantes en el medio social o porque grupos culturales pequeños y de alguna manera marginados se empeñan en mantenerlos fuera del alcance de los demás. La investigación pretende superar esta situación, sacar a luz aquello que se encuentra en la penumbra y posibilitar, mediante la publicación y difusión de informes, el acceso a quienes tengan interés en conocer lo que no

está a la vista. La investigación sería requiere de enfoques académicos, de metodologías apropiadas y de estrategias coherentes para garantizar su seriedad.

Tratándose de las artesanías, es necesario considerar algunas situaciones específicas. Estando la investigación, como la entendemos actualmente, vinculada a la cultura escrita y las artesanías a la cultura oral, en la medida en que el proceso de enseñanza aprendizaje se realiza preponderantemente a través de la transmisión directa de conocimientos dentro de la unidad familiar o de talleres, para registrar lo investigado es necesario recurrir como fuentes primarias a los propios artesanos realizando lo que, en términos antropológicos se denomina “trabajo de campo”, lo que se torna más complicado si aspiramos a investigar artesanías del pasado.

Hasta hace no mucho tiempo, la cultura popular - y dentro de ella las artesanías- era considerada por los grupos elitistas “indigna de ser estudiada” y era sinónimo de incultura o de incómodos rezagos de barbarie. Por esta razón existe muy poca documentación sobre esta área pues casi nada se escribió sobre ella. Tratándose

se específicamente de las artesanías tampoco tenía sentido hacer esfuerzos por investigar y escribir sobre ellas ya, que no eran sino un incómodo lastre en una sociedad que marchaba triunfante hacia el ,progreso y el bienestar total gracias al humanísimo milagro de la industria. Investigar las artesanías es un reto muy atractivo pues existen amplios terrenos vírgenes, pero se carece de las facilidades con que cuentan otras áreas del saber y el quehacer del hombre.

Analizando esta problemática en su amplitud y complejidad globales, la investigación de las artesanías debe abordar varios aspectos con propósitos y objetivos diferentes en cada caso. Trataré de referirme someramente a algunos de ellos.

- 1) Artesanías del pasado o en proceso y peligro de extinción. Desde que el primer homínido hizo artesanalmente una lasca, hasta los objetos que hoy elabora el hombre, se han dado incontables cambios e innovaciones que, entre otras cosas, implican la incorporación de nuevos materiales, el recurso a nuevos tipos de combustibles, la introducción de nuevas tecnologías, la incorporación de nuevos instrumen-

tos, recipientes y maquinarias, la aparición de nuevos símbolos dentro del correspondiente entorno social, las variaciones en la religión y la política etc., todos ellos de índole cultural en el sentido antropológico del término.

Por mucho que en la cultura popular se respete y valore la tradición, la “sabiduría de nuestros mayores” y se aspire a la inamovilidad de las normas culturales básicas, el carácter dinámico de la cultura da lugar a innovaciones en mayor o menor grado. Nuevas técnicas para trabajar las mismas artesanías desplazan a las anteriores por su mayor eficiencia, materiales descubiertos reemplazan a otros por que los productos finales son mejores como ocurrió cuando la humanidad se inició en la edad de los metales. El predominio de nuevas religiones modifican los motivos de las expresiones artesanales como ocurrió con el cristianismo en Europa.

Imposible que el ser humano viva al margen del pasado y que su natural curiosidad por conocer sus orígenes y desarrollo desaparezca, de allí que es necesario, respon-

diendo a esta característica imborrable de la condición humana, investigar las artesanías del pasado para formar de ellas una imagen lo más completa y exacta posible. Los cambios culturales se han acelerado enormemente a raíz de la revolución industrial afectando muy fuertemente a las artesanías. La introducción de los plásticos y la industria textil, la difusión de las cocinas eléctricas o de gas, por citar unos pocos ejemplos, han desplazado -y en algunos casos llevado a la extinción- a varias artesanías encontrándose otras en proceso de desaparición.

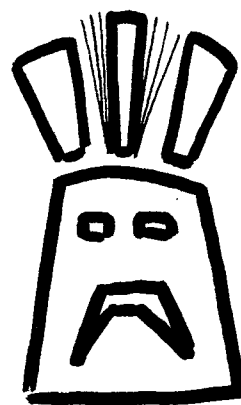
Para satisfacer este afán del hombre de conocer el pasado, es conveniente investigar con mayor empeño aquellas artesanías recientemente desaparecidas o que tienen poca vida por delante. Esta situación permite, sobre todo en el segundo caso, el rescate de aquellos objetos, oficios y técnicas recurriendo a modernos medios de documentación como son las filmaciones y más sistemas audiovisuales. Lo dicho con artesanías en proceso de extinción es también válido para las innovaciones técnicas en aquellas cuya desaparición no se

vislumbra aún. Algo similar se puede afirmar con respecto a los motivos y expresiones estéticas inherentes a las artesanías y que cambian con los años.

- 2) Impacto de los cambios tecnológicos en las artesanías. Frente a la gran revolución tecnológica, algunas artesanías desaparecieron, otras permanecen recurriendo a sus tradicionales tecnologías con todo el inconveniente que ello conlleva, contando con espacios cada vez más reducidos; otras han incorporado esas innovaciones tecnológicas -por lo menos parcialmente- al proceso de elaboración. La energía eléctrica para hornos y a veces tornos artesanales, soldas a gas para fundir los metales en la joyería, colorantes sintéticos producidos industrialmente en artesanías textiles, pinturas industriales para tallas de madera, son unos pocos ejemplos de lo afirmado.

La coexistencia de la industria y la artesanía, la incorporación de algunos rasgos de la primera a la segunda, ha llevado a situaciones tales que en varios casos es muy difícil decidir si tal o cual artefacto es industrial o artesanal. No cabe

por ningún concepto estar de acuerdo con criterios “puristas” que consideran que la introducción de cualquier contenido industrial “contamina” a las artesanías y las priva de su carácter y que, en consecuencia, deban preservarse todas las técnicas del pasado pre-industrial. Considero apropiado y realista el punto de vista que sostiene que son legítimas las incorporaciones técnicas propias de la industria al quehacer artesanal, incluyendo algunas maquinarias y que las artesanías seguirán siendo tales mientras en su proceso productivo se de un predominio de la mano del hombre y las nuevas tecnologías, incluyendo las máquinas, tengan un papel auxiliar.



Una área importante y atractiva de investigación sería la que aborde este problema, establezca con coherencia y objetividad la medida en que las innovaciones propias de la revolución industrial, especialmente sus tecnologías, han impactado -aveces para mal aveces para bien- en los procesos de producción artesanal. Investigaciones de esta índole no solamente podrían proporcionarnos un registro actual- y para las nuevas generaciones- de este fenómeno, sino también averiguar cuales cambios conviene introducir en los diferentes tipos de artesanías para agilizar los procesos y mejorar la calidad del producto final, sin renunciar a los elementos definitorios que califican a un objeto como artesanal.

- 3) Contenidos simbólicos de las artesanías. No me atrevería a afirmar que los símbolos en la cultura popular son más numerosos y ricos que en la elitista, lo que si es evidente es que en el primer caso son mucho menos conocidos fuera de los ámbitos culturales en los que se dan. Colores de las vestimentas, sobre todo de ciertas prendas, adornos de las personas y de las casas

tienen significados en la vida cotidiana y en ciertos actos ceremoniales que son accesibles tan sólo a los integrantes de la comunidad.

Pero la simbología se torna mucho más rica y compleja en las fiestas, sobre todo religiosas. Muchos objetos se trabajan, con enorme esmero y dedicación con este propósito, partiendo de artesanías efímeras como los fuegos artificiales y las alfombras hechas con pétalos de flores que se trabajan en las calles para que pasen sobre ella algunas procesiones en Guatemala. Bordados, tejidos y prendas de vestir alcanzan espectaculares niveles de excelencia y preciosismo por los mismos motivos al igual que piezas de joyería y tallas de madera. Objetos trabajados con este propósito son innumerables y diversos de acuerdo con las múltiples comunidades -sobre todo rurales- en las que las fiestas religiosas juegan un papel fundamental en el ciclo anual. Por el mero hecho de difundir conocimientos es conveniente realizar investigaciones sobre la simbología en el mundo artesanal, más aún si es que se trata de revalorizar y robustecer la cultura popular en sus múltiples ma-

nifestaciones. Si a la belleza manifiesta de una artesanía de esta clase se añade los significados que encierra, su valor integral se enriquece sustancialmente.

- 4) Lo que el comprador busca En algunos casos el artesano elabora su pieza para una ceremonia o una fiesta religiosa, en otros para su uso personal; el trabajo por encargo también se da en las artesanías pero, en la gran mayoría de los casos, los objetos se trabajan para ponerlos a la venta. En buena medida el éxito limitado o grande del artesano dependerá de cuanto logre vender.

Partiendo de este presupuesto es importante investigar que es lo que el gran público busca en las artesanías para comprarlas. Ciertamente es que sin este tipo de investigación muchas artesanías se venden pero, en una sociedad como la contemporánea una de cuyas notas definitorias es el consumismo, un conocimiento previo de las apetencias de los compradores indudablemente ayudará a incrementar sus ventas. Se trata también en este caso de un tipo de investigación que va más allá del afán de acre-

centar los conocimientos ya que los resultados pueden traducirse en acciones que tienen un fin concreto.

Más que en la investigación, en las medidas que se tomen posteriormente, se puede caer en la deformación de "artesanías a la carta", renunciando al contenido cultural que conllevan o tergiversándolo de acuerdo con los deseos de la posible clientela.

Actuar de esta manera podría tener un éxito inmediato pero fugaz ya que, en la inmensa mayoría de los casos, uno de los grandes atractivos de las artesanías es su autenticidad.

- 5) Diseño y cambio. En muchos casos las artesanías responden a expresiones culturales populares de grupos ajenos a la sociedad global con patrones elitistas, o parcialmente integrados a ella. Pero el gran mercado se encuentra en las sociedades urbanas y buena parte de él en el extranjero. Un alto número de este tipo de compradores lo harán atraídos por el exotismo que estas piezas conllevan, no para darlas ningún uso práctico sino para

acrecentar sus colecciones o tenerlas como adornos.

Si partiendo de esta clase de artesanía se elaboran objetos con contenidos utilitarios para la sociedad urbana industrial, las posibilidades de venta pueden incrementarse sustancialmente pues, al exotismo se añade el exclusivismo en la medida en que las personas pueden usar esas piezas para satisfacer algún tipo de necesidad, mostrando ante el público que tienen ellas algo ajeno al mundo industrial masivo.

El éxito en este tipo de modificación requiere de diseños previos y un diseño adecuado, sobre todo en circunstancias como la que comentamos, necesita de investigación relacionada tanto con los objetos artesanales de los que parte la nueva pieza, como de sus característi-



cas finales. Un ejemplo de lo mencionado tuvo lugar hace aproximadamente quince años en un programa patrocinado por el CIDAP. El paño de Gualaceo, tejido artesanalmente con técnica ikat, es una pieza de la vestimenta de la chola cuencana. Cambios acelerados en la manera de vestir, ocasionados por la expansión de patrones urbanos a los sectores rurales, dieron lugar a que cada vez menos mujeres jóvenes continúen usando el vestido tradicional de la chola y lo cambien por vestimenta urbana de dudoso gusto. Se inició entonces un programa destinado a elaborar con esos paños ropa urbana elegante; se realizaron algunos desfiles de modas y el éxito ha sido notable. La iniciadora de este proyecto fue la experta brasileña Ione Carvalho y quienes han continuado con él han obtenido muy buen éxito económico, contando las tejedoras de paños con un mayor mercado.

La enseñanza y las artesanías

En el pasado el aprendizaje de oficios artesanales tenía lugar en el entorno familiar o en talleres de produc-

ción. Muy frecuentemente los oficios se heredaban y los hijos aprendían de sus padres. Los sistemas se fundamentaban en la observación directa, la práctica inmediata, la superación de etapas de acuerdo con el rendimiento demostrado y la mayor o menor presencia de habilidades y destrezas. Utilizando una terminología muy en uso en nuestros tiempos, podríamos hablar de una “micro empresa” familiar en la que los contenidos adiestramiento y capacitación aportaba la misma familia.

Si el tipo de actividad artesanal requería una infraestructura más compleja y herramientas relativamente costosas, es decir un taller, la enseñanza seguía el mismo sistema y quien aprendía el oficio, generalmente ajeno a la familia del maestro de taller, se incorporaba a él en calidad de aprendiz. Cuando sus conocimientos y destrezas habían alcanzado algún nivel ascendía a oficial culminando finalmente su proceso de aprendizaje con el título de maestro. Aún subsisten estos tipos de enseñanza-aprendizaje, sobre todo en los países subdesarrollados, pero las innovaciones profundas de la sociedad, especialmente en el sector urbano, han dado lugar a otros sistemas de enseñanza.

1) Centros formales de enseñanza artesanal La responsabilidad del estado en el proceso educativo, en el sentido de que corresponde a esta institución ofrecer este servicio a la ciudadanía, el crecimiento urbano que ha tornado insuficientes los talleres para el aprendizaje de oficios artesanales y la incorporación a los sistemas formales de educación de cada vez más numerosos grupos de ciudadanos han puesto en tela de juicio la suficiencia del sistema tradicional de enseñanza de artesanías. Saber leer y escribir y manejar correctamente el cálculo matemático, por lo menos a niveles básicos, no es ya un lujo de unos pocos como ocurría en el pasado, es hoy una necesidad imprescindible para incorporarse adecuadamente a la sociedad con todas sus ventajas y limitaciones de allí que la educación se ha convertido en un derecho de toda persona debiendo el estado ofrecer a sus integrantes los medios para el ejercicio del mismo.

La educación básica debe ser cubierta totalmente en un país, y eso ocurre en muchos inclusive subdesarrollados, y en otros se espera cumplir con esta meta. La razón de ser de la educación formal es capacitar debidamente a los ciudadanos para el des-

empeño de actividades que la complejidad social requiere y que implican conocimientos específicos. Compete al estado y a la sociedad civil preparar lo que hoy se denomina “mano de obra calificada” para el desempeño de tareas específicas. La educación media aspira a formar técnicos intermedios o a preparar personas para la educación superior. Hasta hace algunos decenios existían las denominadas “escuelas de artes y oficios” que, reduciendo la importancia que la formación teórica tiene, preparaban a los estudiantes para actividades prácticas como carpinteros, reparadores de radios, mecánicos de vehículos, sastres, gasfiteros etc..

Fundamentadas en estos principios han surgido en varios países los institutos de formación artesanal como parte de la educación formal, directa o indirectamente auspiciada por el estado. Requieren estos centros de asistencia sistemática sujeta a horarios de clases y cumplimiento de tareas específicas. Las asignaturas son diversas, predominando las relacionadas con el oficio artesanal que el estudiante espera aprender, culminando el proceso, que puede durar uno o varios años, con la obtención de un título que lo

capacita para el ejercicio de un oficio que antes de ingresar a los cursos no lo tenía. No cuento con elementos de juicio suficientes para emitir un criterio sobre la validez y eficiencia de este tipo de docencia artesanal, en todo caso se trata de una incorporación al universo de las artesanías de instituciones y sistemas educativos formales que se difundieron y consolidaron como consecuencia de la revolución industrial.

En los cursos de educación media formal, hay también cátedras sobre artesanías como parte del pensum. Tienen por objeto acercar al estudiante al mundo del trabajo y de la creatividad para que, con esta experiencia, se incorpore definitivamente a las artesanías, si así lo decide o practique alguna de ellas como ocupación alterna a otras profesionales que decidirá en el futuro.

Cursos de actualización

La educación permanente como respuesta al ritmo acelerado de los cambios tecnológicos y sociales, no es ya una mera declaración sino una necesidad ineludible. Tratándose de las artesanías se tornan imprescindibles

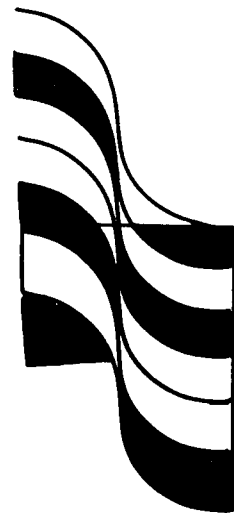
bles los cursos de actualización que remozan los oficios aprendidos con nuevas técnicas u orientaciones de diversa índole. Estos cursos deben ser de corta duración y estar dedicados a artesanos que ya conocen de su oficio porque lo aprendieron a través de diferentes sistemas. No se trata de enseñar artesanías a quienes nada saben de ellas, sino de mejorar a quienes ya las saben. Este tipo de cursos pueden abordar muchas áreas, he aquí algunas de ellas.

Innovaciones tecnológicas He hecho ya referencia a los constantes cambios que, en el campo de la tecnología se dan en la sociedad contemporánea los mismos que pueden estar relacionados con la incorporación de nuevos materiales o nuevos procesos técnicos. Total o parcialmente estas innovaciones pueden afectar a múltiples artesanías con los consiguientes ahorros de tiempo y esfuerzo o mejoramientos en los productos finales, especialmente en sus acabados. Nuevos tipos de hornos en cerámica o nuevas técnicas de esmaltado en joyería son cambios tecnológicos que necesitan ser conocidos por los artesanos del oficio correspondiente. Mantenerse al margen de estos avances es correr el riesgo de rezagarse y perder

terreno en el ámbito de la competitividad.

Diseño artesanal Los cambios no ocurren tan solo en las técnicas, se dan también en los modelos de los productos finales. Las artesanías no pueden ni deben ser entendidas como testimonios de un pasado, como ocurre con las piezas arqueológicas, sino como algo que coexiste en la sociedad contemporánea como alternativa a los productos de la industria. No cabe que las artesanías tan solo

satisfagan los deseos de los coleccionistas de antigüedades u objetos exóticos de mundos extraños, tienen que ser funcionales, es decir usadas por la gente para satisfacer necesida-



des primarias o secundarias. En este caso tienen que variar de acuerdo con las apetencias de la sociedad contemporánea cuyos gustos cambian con gran frecuencia. Las modificaciones en las artesanías requieren de acciones de diseño.

Cierto es que el artesano es un diseñador espontáneo que aplica los principios de esta disciplina sin necesidad de cursar y aprobar una carrera universitaria, pero no podemos olvidar que desde la mitad del siglo XIX, y especialmente en la década de los años veinte del actual siglo, el diseño se ha consolidado como carrera y ha dado grandes avances teóricos y prácticos. No cabe que con criterios “puristas” se pretenda aislar a las artesanías del diseño, al contrario, es conveniente y deseable aplicar esos principios a la creación artesanal. Si el artesano recibe cursos de actualización en diseño, disciplinará y enriquecerá su creatividad. A su vez el diseñador profesional puede partir de artesanías existentes y tradicionales para proponer nuevos diseños.

Cursos de diseño artesanal para diseñadores profesionales interesados en las artesanías, son altamente provechosos al igual que cursos de

diseño para artesanos que ya conocen de su oficio. La repetitividad virtuosa pero carente de innovaciones tiene muy poca cabida en nuestros tiempos. Aprender a hacer esta bien, pero debe estar complementado con un aprender a aprender para evitar quedar atrapados en un pasado curioso y quizás admirable, pero carente de actualidad en cuanto no constituye una respuesta a las exigencias del cambio permanente. Cursos de diseño pueden racionalizar estos cambios, darles solidez y coherencia sin que ello implique renuncia a la imagen cultural.

Organización económica La revolución industrial, eminentemente tecnológica, dio lugar a una revolución en el campo de las finanzas y de la organización económica de la sociedad. Los aparatos jurídico y económico de los países, incluyendo los desarrollados, se encuentran organizados de acuerdo con patrones industriales y post-industriales que no empatan con la producción artesanal. Por esta razón son muy importantes cursos artesanales que aborden esta área, que permitan adaptar los sistemas vigentes a las artesanías comenzando por elementos básicos de contabilidad y organización de la producción.

Considerando la crítica situación que viven las artesanías en varios países por las razones antes expuestas, existen disposiciones jurídicas que conceden disminuciones de impuestos en exportación e importación a los artesanos así como créditos con intereses más bajos. Pero altos porcentajes de estos tipos de trabajadores desconocen de estas normas jurídicas y no están, ni de lejos, habituados a los trámites que se requieren para aprovecharse de ellas.

Comercialización artesanal La supervivencia y robustecimiento de las artesanías depende en buena medida de su comercialización. Las técnicas de mercadeo (marketing) han alcanzado en nuestros tiempos un gigantesco desarrollo. Las artesanías y los artesanos no pueden estar al margen de estos procesos y cuando ello ocurre -lamentablemente con demasiada frecuencia- son los intermediarios los que acumulan muy importantes ganancias recibiendo los artesanos mínimas utilidades.

Por esta razón, son también de enorme importancia los cursos de comercialización dirigidos a artesanos, no para que ellos abandonen sus quehaceres productivos y se dediquen

al comercio -aveces ex-artesanos dedicados a la comercialización son más abusivos con sus ex-compañeros que los intermediarios tradicionales- sino para que tengan una idea lo más clara posible de las reglas del juego del comercio que involucra a sus productos y estén en condiciones de defender sus intereses ante la codicia de los intermediarios, expertos en cantos de sirena frente al artesano.

El tema es extremadamente rico para hablar acerca de él por horas y horas. La investigación y la capacitación son más urgentes en estos tiempos que en el pasado. Las ideas expuestas no pretenden, ni de lejos cubrir integralmente estas áreas, pero si despertar algunas inquietudes. ■

**PREMIO TENERIFE AL FOMENTO Y
LA INVESTIGACION DE LA ARTESANIA
DE ESPAÑA Y AMERICA****Introducción**

El Centro de Documentación e Investigación de la Artesanía de España y América, Fundación patrocinada por el Ministerio de Industria, Comercio y Turismo; la Agencia Española de Cooperación Internacional; la Consejería de Industria y Comercio del Gobierno de Canarias y el Cabildo Insular de Tenerife, dentro del desarrollo de las actividades que le son propias, convocó la cuarta edición del "Premio Tenerife al fomento y la investigación de la Artesanía de España y América", para distinguir a aquellas personas que con

sus trabajos contribuyan al mejor conocimiento y desarrollo de la artesanía en España e Iberoamérica.

Destacadas personalidades, cuya dedicación investigadora de las artesanías y las artes populares ha traspasado los ámbitos locales para fructificar en proyectos de carácter internacional, han sido galardonados en anteriores ediciones como reconocimiento de tan encomiable labor. Así, recibieron el premio D. Daniel Fernando Rubín de la Borbolla, tristemente desaparecido; D. Gerardo

Martínez Espinosa y Doña Inés G. Chamorro López.

En esta edición el Premio recayó en la persona Caridad Rodríguez Pérez-Galdós por su trabajo “La Involución de los Oficios Artesanos Canarios ante los Cambios Socioeconómicos y Ecológicos”.

En él desarrolla una metodología para el análisis de involución de los oficios artesanos tradicionales en Canarias, ante los cambios socioeconómicos y ecológicos, basada en la aplicación de procedimientos de análisis cartográfico e informático.

Con ella se profundiza la temática de los estudios geográficos y antropológicos sobre la relación del Hombre y el Medio. La reconstrucción diacrónica se fundamenta en el método histórico-regresivo. Se parte de la reconstrucción de la distribución de los recursos naturales para sociedades agrosilvopastoriles, que es el soporte cartográfico para analizar el proceso de transformación secular del espacio; de la implementación de una base de datos georeferenciada de las unidades de producción y de su integración en un Sistema de Información Geográfica (GIS).

Esto se sintetiza en 67 mapas a escala 1:100.000, que reflejan la distribución actual de los 21 oficios seleccionados y su relación con el medio natural. Para ello se estudia la distribución total de la población, la distribución por oficios y el proceso de expansión urbana. Los resultados del trabajo se sintetizan en una cartografía con los aspectos más destacados.

Caridad Rodríguez es la directora-gerente de la Fundación para el Estudio y Desarrollo de la Artesanía Canaria (Fedac), organismo autónomo del Cabildo de Gran Canaria, institución en la que trabaja como técnico de Antropología desde el año 1980. Sus publicaciones se han centrado en temas relacionados con la antropología y la artesanía.

RESUMEN

LA INVOLUCION DE LOS OFICIOS ARTESANOS CANARIOS ANTE LOS CAMBIOS SOCIOECONOMICOS Y ECOLOGICOS.

Elección del tema:

A lo largo de más de diez años de dedicación a la gestión institucional de las artesanías, siempre hemos echado de menos un trabajo que, de forma global y en profundidad, estudiase los distintos oficios en que se concretan las formas de producción y abastecimiento de artículos complementarios utilizados por la población rural tradicional.

Tras constatar que un trabajo de este tipo, además de ser un importante apoyo en la toma de decisiones de gestión, cubriría una cierta demanda social y un vacío académico, lo asumimos como trabajo de doctorado, sabiendo que, ante la inexistencia de publicaciones de corte antropológico sobre el tema, sería necesario desarrollar no sólo el núcleo analítico, sino también el marco conceptual y

metodológico e incluso el corpus documental de base.

Esta situación nos resultó particularmente atractiva, pues nos permitía continuar una línea de investigación desarrollada, desde 1982, que ya ha producido tres Tesis de Licenciatura y tres Tesis Doctorales.

Partiendo de un planteamiento radicalmente interdisciplinar y cada vez más volcado a la utilización de herramientas informáticas, usamos recursos propios de la *antropología, geografía, historia, prehistoria, cartografía, ecología, topología, estadística, lógica, economía* y seguimos abiertos a cualquier otra "ciencia" que nos posibilite la creación de modelos cada vez más elaborados del objeto de estudio.

Pensamos que, mediante el uso de ordenadores y de paradigmas avanzados para el manejo de la información (como son los Sistemas de Información Geográfica o SIG's), es posible establecer un nexo real de unión entre la analítica antropológica y los planteamientos etnográfico-descriptivos más clásicos, conciliando ambos mundos al plantear los modelos como simulaciones y realizar los aná-

lisis sobre datos reales. Esperamos que el indudable interés académico que supone la transferencia e introducción de novedades metodológicas y tecnológicas, quede velado por el interés científico de un planteamiento que amplíe el espacio de aplicabilidad de los conocimientos teóricos a la realidad, y que éste, a su vez, rivalice con el interés práctico de unas herramientas para mejorar el estudio, gestión y desarrollo de una parte significativa de la economía tradicional que actúa como un fuerte símbolo de identidad y que es un importante y mal conocido componente del patrimonio cultural canario, los oficios artesanos tradicionales.

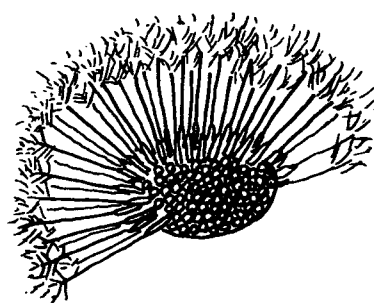
Estructura de la tesis:

Nuestro texto está estructurado de la siguiente manera: se compone de once partes fundamentales divididas a su vez en subapartados.

Los dos primeros apartados de presentación e introducción incluyen los aspectos generales del trabajo y fijan los objetivos que pretendemos alcanzar. Definen el marco teórico-metodológico en el que nos desenvolvemos. Delimitan el objeto de estudio

(22 oficios tradicionales), el marco territorial (la isla de Gran Canaria) y el cronológico (desde 1980 a 1990). Además exponemos un breve resumen del estado actual de las investigaciones.

El cuerpo central de la tesis consta de 6 apartados. En ellos desarrollamos la introducción histórica y explicamos el proceso de cambio social que convirtió a los oficios tradicionales en artesanías. Dedicamos un amplio apartado a la situación actual de los oficios artesanos. El punto quinto contiene toda la información relativa a los artesanos, a sus modos de organización socioeconómica y a los oficios. En el punto sexto con un planteamiento que arranca de la ecología cultural, desarrollamos una interpretación de la interacción hombre/medio que permite explicar el aprove-



chamamiento de las materias primas locales. Expondremos aquí aquellos fenómenos relativos al territorio que influyen de una u otra manera en la adaptación de la cultura al medio. La distribución espacial de los talleres también se estudia aquí. Detallamos las líneas de acción institucional emprendidas hasta el presente, y analizamos el rendimiento global de las mismas. Planteamos unas propuestas para la gestión y desarrollo del sector artesano. El resultado es un proyecto de trabajo basado en las necesidades de los productores las demandas de los compradores, las posibilidades de apoyo institucional y nuestra propia experiencia profesional.

El último bloque de la tesis consta de las conclusiones, de un primer apéndice que contiene la base de datos, así como la información necesaria para su comprensión. Y de un segundo apéndice que incluye la bibliografía.

Metodología:

De la metodología de captura de datos, destacamos el trabajo de campo ya que el grueso de la información para la elaboración de esta tesis tuvo

que ser recopilado por nosotros y se articuló en cuatro fases:

- De 1981 a 1983. Toma de contacto con el tema de estudio y los informantes. Confección de cuestionarios.
- Del 84 al 87. Familiarización con el tema y con los informantes y realización de entrevistas dirigidas.
- Del 88 al 89. Elección de los informantes principales. Realización ficha básica y censo de 495 artesanos. Entrevistas a informantes indirectos. Diarios de campo, fotos y diapositivas.
- 1990 y 1991 fueron dos años dedicados exclusivamente a esta tesis, realizando el análisis, confección de mapas y redacción final.

La utilización de recursos informáticos nos ha proporcionado unas herramientas de gran calidad a la hora de desarrollar el proceso de estudio. En nuestra opinión, el uso de ordenadores presenta numerosas ventajas sobre los métodos convencionalmente utilizados en antropología para el manejo de la información, pero la más importante es que, a través de un control absoluto de amplias series de

datos del carácter más diverso, permiten la elaboración de modelos de la realidad estudiada, lo suficientemente complejos, como para tener visos de verosimilitud e incluso una cierta capacidad de predicción. Estos modelos son capaces de proporcionar claves para la interpretación de la realidad que no resultan evidentes en la realidad misma.

Destacamos la capacidad de estos modelos para proporcionar imágenes que muestran una visión de síntesis que, en muchas ocasiones, nos proporciona resultados de lectura directa. Los ordenadores nos han sido insustituibles en las labores de gestión asociadas a la realización de este trabajo (proceso de textos, bases de datos de bibliografía, hojas de cálculo para la elaboración de tablas) pero es *en el núcleo mismo del proceso de investigación donde nos ayudan a hacer avanzar la forma en que analizamos y concebimos las cosas.*

Frente al planteamiento basado en el trabajo de campo como área de pruebas de hipótesis previamente desarrolladas en gabinete y que se afinan en un proceso retroalimentado que nos lleva a la tesis correcta, nosotros planteamos un Análisis

Exploratorio de Datos (EDA, por Exploratory Data Analysis).

A partir de la recopilación *previa* de datos de campo sobre variables con posibilidad de ser significativas, se forma un amplio banco de datos cuya exploración permite detectar las correlaciones entre las variables y a partir de ella la construcción de modelos de simulación.

Dos tecnologías informáticas han resultado vitales para el proceso analítico, las Bases de Datos y la Cartografía Digital, Informatizada o Automática). Las bases de datos nos permitieron la realización de un depurado censo de las personas implicadas en las distintas actividades estudiadas y realizar su descripción estadística, que supone una buena parte del volumen de esta tesis y la base de todos nuestros razonamientos y conclusiones. Pero, aunque las bases de datos nos permitieron ordenar y cuantificar la información, fueron los SIG's quienes, por medio de la Cartografía Digital nos permitieron *ver* las bases de datos y entablar con la información que contienen una relación directa y dinámica que nos facilitó una explotación enormemente rentable.

Somos conscientes de que el uso de recursos informáticos en antropología será cada vez más imprescindible y que en los años venideros todas las tecnologías que se desarrollen en torno al uso de gráficos de síntesis, el reconocimiento de formas y las geometrías fractales, tendrán un enorme impacto en las áreas de investigación sobre los fenómenos espacialmente distribuidos (y casi todos los fenómenos culturales lo son), las relaciones hombre-medio ambiente (antropología ecológica) y la planificación (antropología aplicada).

Objetivos:

El primer objetivo general de esta tesis fue desarrollar un marco con-



ceptual y metodológico que sirviera de guía, tanto para nuestro trabajo, como para la posterior realización de estudios similares. Pretendimos elaborar una síntesis que no solamente resultara útil a la ciencia académica, sino que también sirviera como base de apoyo a todos aquellos estudios y acciones relacionados con el mundo de las industrias tradicionales rurales y con las distintas formas en que el campesinado canario se ha ido especializando para abastecer a sí mismo y a un mercado local de todos aquellos útiles, herramientas y servicios que le eran necesarios.

Como objetivos específicos nos planteamos:

Primero -Describir y contabilizar el universo a estudiar.
-Definir una terminología que delimitara los oficios.
-Elaborar un censo y una tipología de artesanos.

Segundo. Caracterizar a cada uno de los individuos que componen la población definida para el estudio.
-Localizar a los miembros del colectivo, incluso a aque-

llos que abandonaron su actividad durante la década de los 80.

-Localizar a las personas que sin ejercer el oficio están directamente vinculadas a él (intermediarios, repartidores de materias primas).

-Obtener información del individuo relativa a sus actividades productivas y vínculos sociofamiliares.

Para ordenar esta información utilizamos una base de datos en la que cada artesano dispone de un registro propio con información referente a:

-LOCALIZACION.

-CARACTERISTICAS PERSONALES.

-ACTIVIDAD PROFESIONAL.

-LUGAR DE TRABAJO.

-RELACIONES CON EL MEDIO.

-RELACIONES SOCIALES.

-PRODUCTO.

Tercero. Elaborar un modelo medioambiental.

-Definir un sistema de georeferencia compatible con

la gestión de las bases de datos alfanumérica, delimitando el área elegida, el método de proyección y el sistema e coordenadas.

-Formar una cartografía digitalizada compuesta de las coberturas temáticas necesarias para la descripción de los aspectos medioambientales que participan en la modulación de las formas de la actividad artesana.

Cuarto. Construir un marco general para el estudio de los oficios tradicionales.

-Análisis de las características de cada uno de los oficios. Hemos tomado el caso de los tejidos para desarrollarlo como modelo.

-Descripción estadística de las bases de datos.

-Análisis pormenorizado de cada una de las variables, con especial hincapié en las más críticas (como la edad).

-Análisis del impacto patrimonial que el cambio social ha ocasionado en los modos tradicionales de producción.

-Estudio de los comportamientos adaptativos que ha

promovido la presencia del medio en la actividad humana.

Quinto. Construir un marco general para la promoción de los oficios tradicionales desde el ámbito institucional.

Sexto. Desarrollar un entorno informático.

-Incorporación de los censos, a una base de datos relacional de tipo clásico (alfanumérica), georeferenciada.

-Descripción del medio ambiente a partir de una serie de polígonos, susceptibles de valoración, para formar el sustrato de la información GEO-gráfica. (*Imágenes vector*).

-Descripción, como matrices, de las variables superficialmente no homogéneas (*ficheros raster*).

-Integración de estas bases con un motor de explotación y un conjunto de rutinas de trazado gráfico para construir un SIG.

-Desarrollo de una metodología de análisis antropo-

lógico adecuada a la forma y soporte dados a la información (EDA, por Análisis exploratorio de datos).

-Obtención de un nivel de operatividad que permita la explotación analítica de la interacción entre la información contenida en las bases de datos alfanuméricas y gráficas.

Las aplicaciones SIG que se han realizado en áreas de investigación no militar son pocas y la tecnología es todavía inmadura e inestable, por lo que la implementación de un entorno operativo en este campo constituye un objetivo de investigación en sí mismo y supone la realización de varios miles de líneas de código.

Una vez concretados los aspectos más académicos pasamos a los planteamientos generales, comenzando por el desarrollo histórico:

Desarrollo histórico

Al finalizar la Conquista, muchos de los elementos de la sociedad aborigen persistían, pero con el paso de los años la sociedad que coloniza ter-

mina imponiendo sus modos y formas. Como resquicios de oficios artesanos aborígenes, podemos detectar, hoy: la alfarería sin torno, algunas técnicas de la cestería de junco y quizás el acondicionamiento de las casas-cueva.

Desde los primeros momentos de la Conquista comienzan a llegar a Canarias distintos técnicos y profesionales que desarrollan su actividad. Albañiles, canteros, carpinteros o herreros, que traen sus herramientas y sus materiales. Al irse formando nuevos asentamientos se crea una demanda básica que atrae nueva mano de obra, así llegan los zapateros, tejedores y otros. Esto sirve de apoyo a la conquista definitiva y a la posterior colonización.

Los colonos se distribuyen por la isla formando pequeños núcleos de población y a causa de su lejanía de puntos de abastecimiento tienden a ser autosuficientes, así se desarrolla la carpintería de aperos agrícolas y de mobiliario tradicional, la cestería, y los tejidos. A medida que los núcleos de población aumentan algunos individuos tienden a la especialización.

En los siglos XVIII y XIX la situación no había variado para el agricultor grancanario, que seguía abasteciéndose y suministrando al mercado local de los productos que eran necesarios. El agricultor aparte de la labranza conoce otro oficio, generalmente, y en base a una serie de condiciones escogerá diferentes estrategias, que oscilarán desde el autoabastecimiento absoluto hasta la dedicación exclusiva a un oficio.

A partir de los años cuarenta de este siglo se produjeron en Canarias una serie de profundos cambios que desbarataron el esquema funcional de las comunidades rurales. El campo comenzó a despoblarse, las estructuras sociales se fragmentaron y los modos tradicionales de vida perdieron vigencia, esto indicó el comienzo de la decadencia para muchos oficios y la definitiva desaparición para otros.

La desaparición de ciertos oficios se debe a un proceso selectivo, ciertos productos dejan de ser necesarios y la demanda desaparece, mientras que otros se amoldan a las nuevas estructuras y son capaces de subsistir. La diferencia sustancial reside en que los productos vinculados a un

medio geográfico, social y económico estable no necesitan desarrollar ningún tipo de estrategia de evolución. Sólo cuando se encuentran frontalmente con cambios sociales y ecológicos radicales, su estructura se tambalea, cae y desaparece. Los oficios que se desarrollaron en un medio que impuso su propio ritmo, nunca quedaron rezagados, pues no llegó a producirse un desfase entre la demanda y la oferta.

Así podemos encontrar, hoy, oficios en distintas situaciones:

- oficios históricos desaparecidos.
- oficios que perdieron su sentido por la crisis del sistema agrario tradicional.
- oficios que sobreviven en condiciones precarias.
- oficios que se han integrado en la sociedad moderna.

Los oficios tradicionales, que hoy no son más que una estrategia de supervivencia marginal, históricamente se integraron de pleno derecho en la cadena productiva, satisfaciendo unas funciones sociales básicas en tanto que cubrían demandas muy concretas.

La utilización de los términos, artesanía y artesano no se generaliza hasta el afianzamiento de la revolución industrial, como forma de diferenciar los productos fabricados con técnicas preindustriales de aquellos industriales. Mientras la producción manual era la única fórmula existente, la sociedad diferenciaba a los trabajadores según la actividad a la que se dedicaban y estos pertenecían a unos gremios ampliamente reconocidos.

Los artesanos

Nosotros hemos trabajado con 495 individuos, a cada uno de los cuales se les ha elaborado una ficha. Actualmente hay 267 artesanos en activo (122 hombres y 145 mujeres), si les restamos 97 caladoras quedan 170 artesanos tradicionales en Gran Canaria. Dentro del campesinado grancanario es el conjunto de agricultores el que abastece al resto de los grupos (pastores y pescadores) de artículos complementarios no alimenticios. Para ello se han desarrollado una serie de oficios y actividades con diferentes grados de especialización, a medida que ésta va aumentando los oficios van desligándose del

mundo agrícola, pero no del medio rural.

Es en ese medio rural donde encontramos asentadas todas las actividades que en la actualidad consideramos oficios artesanos tradicionales, como actividades económicas complementarias a una actividad principal, la agricultura. Los pastores, que apenas tienen excedentes de tiempo, aprovechan los ratos en que el rebaño está pastando para hacer útiles de pequeño tamaño para uso personal o como regalos, sólo comercializan sistemáticamente las cencerros y los collares de cuero. Los pescadores producen objetos destinados a cubrir necesidades derivadas de su propio trabajo, la pesca.

Así distinguimos dos tipos de artesanos en función de su dedicación:

- a) Artesanos urbanos y semirurales con dedicación total.
 - Oficios exclusivamente masculinos.
 - Propietarios de la casa y el taller.
 - Talleres independientes, ubicados en núcleos de población.

- Herramientas propiedad del artesano.
- Materias primas compradas y procesadas.
- Estructura familiar nuclear.
- Realización de todo el proceso de trabajo.
- Período largo de aprendizaje en otros talleres.
- Ventas por encargo o directas.

- b) Artesanos rurales con dedicación parcial.
 - Propietarios de la casa, el taller y una huerta.
 - Ubicados en zonas de hábitat disperso o de pequeños núcleos.
 - Herramientas autoconstruidas.
 - Materias primas naturales.
 - Su estructura familiar es un modelo de familia compuesta,



formada por varias familias nucleares aglutinadas alrededor de la familia de orientación, pero con residencias independientes.

- División del trabajo por sexo y edad, en algunos oficios.
- Transmisión familiar del oficio.
- Venta directa o por intermediarios.

Es este el tipo de artesano más extendido en Gran Canaria, el ejercicio de la actividad ha sido la forma de obtener unos mínimos de liquidez, hasta la aparición de las pensiones (jubilación y desempleo).

El calado y el bordado son actividades manufactureras realizadas por trabajadoras domiciliarias.

La alfarería contaba con una dedicación exclusiva pues las familias que practicaban esta actividad carecían de tierras, animales u otros oficios.

El turismo, la aparcería y la construcción, son las tres actividades alternativas que han utilizado los agricultores-artesanos con dedicación parcial y los artesanos rurales con

dedicación total para salir del mundo rural autoabastecido.

Los artesanos urbanos o semiurbanos con dedicación total, continuaron con sus oficios. Muchos carpinteros se especializaron en carpintería industrial y metálica. Los herreros se reconvirtieron a chapistas y a constructores de rejeras. Los canteros derivaron hacia la construcción.

Los artesanos como grupo no existen en Canarias, no pertenecen a una misma actividad, ni a un mismo grupo social, ni siquiera tienen intereses o problemas comunes, sólo cuando aparecen las acciones institucionales, como ferias u otros, se aglutinan.

Los oficios

Globalmente las principales características de los oficios artesanos canarios las podemos resumir de la siguiente manera: Tradicionalidad. Ausencia de arte. Propiedad de los medios de producción. Dedicación parcial mayoritaria. Alto porcentaje de dedicación femenina. Localización de talleres en zonas rurales. Transmisión familiar. Aprendizaje adquirido mediante la práctica. Escasa incorpo-

ración de jóvenes. Materias primas naturales. Ausencia de maquinaria. Ausencia de capital reinvertible. Falta de cohesión interna. Canales comerciales mal articulados.

Si agrupamos los oficios artesanos teniendo en cuenta su valor de uso, las necesidades que cubren y el lugar en donde se realiza el trabajo, obtenemos la siguiente clasificación:

- 1) Oficios de la construcción. Cantería.
- 2) Oficios de taller. Carpintería, cuchillería...
- 3) Oficios rurales. Tejidos, cesterías...
- 4) Oficios del hogar. Calados, hilados...

De esta clasificación se pueden sacar varias conclusiones:

- A) Los oficios de los grupos 1 y 2: Construcción y taller.
 - a1) Son exclusivamente masculinos.
 - a2) Necesitan un taller independiente y acondicionado.
 - a3) El taller cuenta con herramienta, y en algunos casos con máquinas.
 - a4) Período de aprendizaje de unos dos años y fuera del contexto familiar.

- a5) Dedicación total.
- a6) La materia prima se adquiere mediante compra.
- a7) Pueden ser considerados verdaderos oficios.

- B) Los oficios del grupo 3: rurales.
 - b1) Son realizados por hombres o por mujeres.
 - b2) El taller está en la casa, cuenta con una habitación dedicada a él.
 - b3) La herramienta es mínima y autoconstruida.
 - b4) Período de aprendizaje inferior al año, realizado en el contexto familiar.
 - b5) La dedicación es parcial, excepto la alfarería.
 - b6) La materia prima la recolecta el mismo artesano.
 - b7) Reúnen las características necesarias para ser considerados oficios pero por el tiempo de dedicación tan limitado no pasa de ser una actividad.

- C) Los oficios del hogar, grupo 4:
 - c1) Son exclusivamente femeninos.
 - c2) La actividad se desarrolla en un lugar indiferenciado de la casa.
 - c3) La herramienta, tiene el nivel de útil de trabajo, es autoconstruida.

c4) Aprendizaje inferior a los seis meses, dentro del contexto familiar.

c5) Dedicación parcial y compaginada con las propias labores domésticas.

c6) La materia prima se adquiere de distintas formas según la actividad.

c7) Los trabajos encuadrados en este punto no son oficios propiamente dichos, son actividades.

Los denominamos actividades porque no tienen las características necesarias para ser consideradas o constituir un oficio y entran en la categoría de actividades secundarias o complementarias, no practicadas como oficios, y que no dan a sus artífices la posibilidad de ganarse la vida. Representan un aporte económico extra, pero desde que hay otras posibilidades de conseguir esas entradas de dinero la actividad deja de practicarse o se convierte en una distracción.

Cuando la clasificación la hacemos teniendo en cuenta la funcionalidad de los productos y los sectores sociales a los que van destinados, obtenemos cuatro grupos:

1) Ajuar doméstico básico rural y aperos agrícolas.

2) Vestimenta tradicional rural.

3) Objetos de lujo para el campesinado.

4) Objetos de lujo para las clases dominantes rurales y urbanas.

En cuanto a *las técnicas* no se aplican en ningún oficio artesano tradicional la tracción animal, la energía hidráulica o la eólica. El canario sólo se ha valido de su propia fuerza muscular.

A mediados del siglo XX el nivel tecnológico de los oficios artesanos rurales canarios seguía siendo el que tenían cuando llegaron a las islas. El estancamiento ha sido absoluto y el nivel de desarrollo de las fuerzas productivas mínimo. No había dinero para invertir en nuevas técnicas, ni en herramienta, ni para la formación del personal. La mayor parte de la población no tiene la capacidad adquisitiva necesaria para comprar productos encarecidos por los aportes en tecnología y el sector de población que cuenta con posibilidades económicas cubre sus necesidades con manufacturas importadas.

En Canarias no se dieron las condiciones precisas para que se desarrollara la industria, ni siquiera se llegó a alcanzar el grado de protoindustria manufacturera.

En los oficios con régimen de trabajo familiar existe una división primaria por sexo y edad, aunque suele ser la misma persona la que realiza todo el proceso, excepto la recogida de materias primas que es tarea masculina. No hay una verdadera división social del trabajo. Al aumentar la importancia socioeconómica de algunos oficios estos pasan de ser complementarios y femeninos a oficios principales y masculinos. En general el trabajo se realiza individualmente, no de forma cooperada, ni formando grupos o asociaciones.

Los oficios tradicionales presentan en Canarias una estructura que exige un contexto familiar propio del mundo rural, para que estos puedan ser reproducidos. Al romperse esta estructura en el último relevo generacional la producción artesana está pasando a manos de jóvenes de origen urbano sin relación familiar con los oficios. Las dos formas habituales de aprendizaje eran:

- Aprendizaje familiar (oficios con dedicación parcial).
- Aprendizaje externo (oficios con dedicación total).

Los oficios se heredan por dos vías:

- Herencia directa (oficios con dedicación parcial).
- Herencia indiscriminada (oficios con dedicación total).

El uso del medio por los oficios:

LOS ARTESANOS Y EL PAISAJE: Los patrones de distribución, tanto los propios de cada oficio como las pautas generales de comportamiento aplicables al conjunto, vienen netamente relacionadas con el paisaje concebido como fuente de recursos.

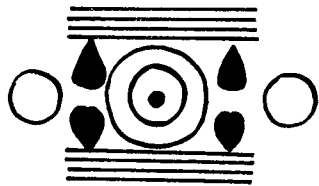
- La altitud resulta ser un importante factor de definición de la ocupación. Los artesanos aparecen agrupados en las cotas medias y bajas.
- La pendiente es una variable muy significativa, pues inhabilita amplias zonas.
- La orientación clasifica a los oficios de *Norte* y oficios de *Sur*. Algunos oficios, además, se vinculan a actividades agrícolas de solana.

-Los suelos son decisivos en el proceso de ocupación y delimitan las artesanías de mayor o menor valor añadido. Determinan la distribución de los canteros.

-La vegetación es fundamental para la distribución de los oficios que utilizan materias primas vegetales locales.

-La accesibilidad a núcleos de población resulta importante para los oficios de alto valor añadido, mientras que la proximidad a la materia prima es primordial para los de valor añadido bajo.

El patrón *global* de asentamiento sigue el modelo de *explotación estratificada en pisos de ecosistemas de barranco*, con una evidente tendencia a concentrarse en las vegas aluviales de sus fondos. Mientras unos oficios ajustan su estrategia *local* de



ubicación a la distribución de su clientela potencial (población), otros lo ajustan a la accesibilidad de las materias primas o a la presencia de una actividad complementaria, dando lugar a núcleos más o menos numerosos.

Hay una serie de *factores limitantes* que imponen techos al desarrollo de las distintas actividades. El fundamental, en la situación actual, es la carencia de una base socioeconómica que justifique la producción, pero tradicionalmente muchos factores medioambientales resultaron limitantes para el ejercicio de distintas actividades en diferentes zonas.

Los fundamentales son los que actúan sobre las operaciones que requieren abundante agua o combustible o sobre el aprovisionamiento de materias primas locales, por sus condiciones de accesibilidad o restricciones legales, así como los que afectan al acceso a herramientas y suministros diversos procedentes del exterior, a causa del empobrecimiento agrícola y el aislamiento geográfico.

Las materias primas fundamentales constituyen la base para la confección de los objetos artesanos. Las

denominadas secundarias sirven para realizar las partes accesorias. Las formas de abastecimiento son:

- autoabastecimiento (fibras vegetales).
- compra (metales).
- suministro del cliente (tejedoras).
- suministro de intermediarios (caladoras).

La distribución espacial de los talleres, presenta unos modelos muy concretos. Prácticamente todos los talleres se concentran en la mitad nordeste de la isla, al norte de una línea que pasando por la Cumbre va desde el Barranco de Agaete hasta el Barranco de Guayadeque. Entre la atracción de la materia prima y la demanda aparecen tres patrones de distribución:

-Concentración en núcleos productivos: Núcleos poblacionales, densamente agrupados, dedicados a un mismo oficio, situados en zonas de habitat disperso y vinculados a las materias primas. Alfajería, Cantería y Cesterías.

-Diseminación en el medio rural, se localizan los talleres en zonas de habitat disperso. Se vinculan a la materia prima y a la demanda.

Tejedoras, hilanderas y algunos carpinteros tradicionales (aperos de labranza).

-Dispersión urbana. Son los talleres situados en núcleos de población. Encontramos un gran grupo de oficios cuya distribución espacial se debe únicamente a la demanda. Ebanistas, carpinteros, cuchilleros o herreros.

La acción institucional. 2m.

En cuanto a las propuestas para la gestión de las artesanías, decir que: Para recuperar lo perdido hacen falta unas motivaciones de las que el artesano tradicional carece, es necesario tener una metodología de investigación para llevar a cabo el estudio y hace falta espíritu de empresa para buscar formas abandonadas, copiarlas, reproducirlas y esperar a que tengan éxito en el mercado.

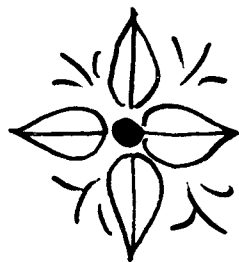
Partimos del hecho de que aunque la crisis de la artesanía es algo estructural, se manifiesta a través de hechos coyunturales sobre los que sí es posible actuar. La artesanía se muere porque se desintegra la sociedad que la soporta, pero los oficios desaparecen

porque los artesanos envejecen y fallecen. Por ello se podría actuar sobre estos aspectos coyunturales en cinco líneas fundamentales:

- 1) -Investigación: Registrando exhaustivamente las actividades tradicionales.
- 2) -Promoción: Por medio de la publicidad y del control de los procesos de producción, las materias primas, la calidad y los mercados.
- 3) -Formación: De nuevos artesanos.
- 4) -Divulgación: Realizando publicaciones e impartiendo cursos.
- 5) -Comercialización: Fomentando las ventas.

La situación actual

Para terminar sólo decir que los oficios artesanos rurales tradicionales han perdido el soporte socioeconómico en que se basaban, el pro-



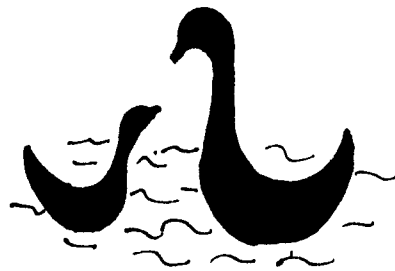
ceso de desaparición de estas actividades pasa por el envejecimiento y muerte de la población que las practica, pues son actividades que se justifican en tanto proveedoras de artefactos a un mundo agrario y tradicional. Muerta la función, desaparece la demanda y la rentabilidad. El artesanado doméstico de las familias agrícolas (autoabastecimiento familiar) y el artesanado rural pueblerino (abastecimiento local) están a punto de desaparecer. El campesinado ha comenzado a proveerse del exterior de todos los artículos no alimentarios, que le eran necesarios, perdiendo una autonomía de siglos.

Los oficios tradicionales canarios, están en manos de la última generación de personas, componentes de la sociedad tradicional, dispuestas a practicarlo y la aparición de neoartesanos supone por definición una ruptura. Las instituciones juegan un papel importante en la conservación de ciertos oficios al estar implicadas en el desarrollo de una política de gestión del patrimonio cultural autóctono.

Las actividades artesanas tradicionales no darán trabajo a numerosas familias, ya que la demanda de los

objetos que producen han decaído bruscamente. Las personas que han rescatado las técnicas, continuarán produciendo objetos pero ya de forma descontextualizada, con un aprendizaje desvinculado de la tradición familiar y con una finalidad distinta de la función original, aunque se mantendrá la demanda para los objetos

de calidad. Creemos que los talleres artesanos no desaparecerán, porque los objetos de artesanía tenderán a ser piezas buscadas por una minoría que las valorará por su carácter de piezas únicas y porque la demanda de personal preparado para realizar trabajos manuales muy específicos aumentará. ■



ALEKSANDER POSERN-ZIELINSKI

LA CULTURA POPULAR DEL PERÚ, SUS FORMAS, INTERPRETACIONES Y CONTENIDO

El programa de la Expedición Científica Polaca a los Andes que trabajó en el Perú en 1978 abarcaba, aparte de los estudios arqueológicos y etnohistóricos, también investigaciones etnográficas de la cultura popular analizada en base a algunas comunidades locales andinas. La cultura popular del Perú y su lugar en la cultura nacional —a causa de su diferente contexto étnico e histórico— se diferencia de las formas con las que por lo

general tropiezan los etnógrafos europeos. Por lo tanto no es extraño que en la realización de los estudios de preparación a las investigaciones en el Perú, como ya durante los trabajos de campo mismos y en la fase de los trabajos analíticos posteriores, hayan surgido numerosos problemas vinculados ante todo con el carácter de la cultura popular peruana, su origen y diversificación, su lugar en el panorama de civilizaciones del país y con los

Aleksander Posern-Zielinski - Sección Etnográfica del Instituto de Historia de la Cultura Material, Academia de Ciencias de Polonia, ul. Zwirzywiecka 20, Poznan

métodos alternativos de la interpretación etnológica. Algunos de esos problemas trata de aclarar el presente artículo, a pesar de que las proposiciones aquí presentadas poseen un carácter polémico. Son éstas el efecto de ver la realidad peruana desde una perspectiva europea, enriquecida por las experiencias personales de las investigaciones en el Perú, por el conocimiento de los logros de la etnología peruana y por las discusiones con los científicos peruanos.

La sociedad peruana contemporánea—resultado de la intrincada historia de la parte andina de América del Sur— se caracteriza por un pluralismo cultural que refleja la división del país y de sus habitantes en diferentes zonas geográficas, áreas étnico-lingüísticas y clases y capas sociales. Esas divisiones —analizando la situación de manera idealista— a menudo concuerdan entre sí, se complementan y fortalecen mutuamente formando tres precisas y diferentes regiones histórico-culturales, con diversas especificidades. Esas regiones fueron acertadamente definidas por el

teórico contemporáneo de la cultura peruana A. Salazar Bondy como la «occidentalidad costeña», la «indianidad serrana» y el «regionalismo selvático»¹. Esos términos se refieren por un lado a la división natural del país en una angosta faja de litoral desértico, o sea la costa; la ancha zona de la Cordillera de los Andes, o sea la sierra; y por último, las inmensas regiones del bosque tropical que crece en la Amazonía peruana, llamadas simplemente selva. Por otro lado acentúan el carácter europeo y sobre todo ibérico de la costa; el perfil étnico indio de los terrenos serranos y la especificidad colonizadora de los terrenos selváticos con gradualmente desaparición del elemento autóctono. En nuestras divagaciones posteriores haremos caso omiso del problema de la diferencia cultural de las regiones selváticas, tanto para simplificar el cuadro, como también a causa de la importancia secundaria de los procesos que allí se llevan a cabo para la formación de la corriente principal de la cultura del Perú contemporáneo.

1. A. Salazar Bondy: *La cultura de la dominación*, en: J. Matos Mar y otros: *Perú problema*, Lima 1968, pp. 61-62.

La costa habitada por alrededor de 2/5 partes de toda la población peruana, es un mundo de ciudades grandes, puertos, pueblos pesqueros, villas de artesanos, huertas, grandes plantaciones y buena comunicación. El elemento étnico predominante son aquí los peruanos hispanohablantes de muy variada genealogía racial y social. Hay entre ellos criollos, negros, mestizos, descendientes de indios, inmigrantes de Asia y Europa, y campesinos indígenas llegados de las montañas en busca de mejores condiciones de vida. El factor unificador de ese conjunto regional son: el idioma, valores y patrones culturales comunes, en gran medida originarios de la Península Ibérica. Hoy tienen una clara forma nacional — la peruana. Y a pesar de que se puede hallar en ellos algunos elementos de origen indígena, éstos poseen una importancia secundaria en relación a los valores europeos latinoamericanizados.

En la costa peruana —al igual que en muchos países del viejo continente— el equivalente de la estratificación de clase y de la diversificación del medio llegó a ser la división entre la gran tradición nacional de índole más elitista y la pequeña tradición cultivada por las capas urbanas más pobres y

la población rural. Justamente esa pequeña tradición, en el sentido que a ese concepto dio Redfield — se define con el término de «cultura popular costeña» oponiéndola a la «cultura popular andina». El dualismo de las culturas populares, destacado de esta manera, es uno de los rasgos más característicos de la realidad cultural peruana.

Por supuesto el área donde principalmente aparece la cultura andina es la región de la sierra, a pesar de que algunos de sus elementos se popularizan en todo el país gracias a las olas migratorias contemporáneas que llevan el excedente de la población rural de las provincias serranas a las ciudades de la costa y a los pueblos de la Montaña. En las regiones serranas del Perú vive alrededor de la mitad de todos sus habitantes. La mayor parte de esa población son campesinos quechua y aymarahablantes (como en el Sur del país) de origen indígena que paralelamente utilizan el castellano como medio indispensable de comunicación con la sociedad nacional. Del grado de indigenización de esos terrenos pueden atestiguar los siguientes datos: si a escala de todo el país los indios abarcan el 50% de toda la población, en los departamentos serra-

nos tales como el Cuzco, Puno o Ancash llegan a ser el 80-90% de todos los habitantes². Agreguemos que una parte importante del resto de la población serrana constituyen los mestizos, quienes en lo que se refiere a la cultura a menudo están más indianizados que aculturados.

Reflexionemos ahora sobre la composición de la cultura popular andina y el carácter étnico de su contenido. Es un problema relativamente importante, ya que algunos ven en esa cultura una casi pura tradición cultural india conservada en forma de vestigio de tiempos precoloniales; otros la consideran ser un producto sincrético de la tradición indígena e ibérica; otros aún tienden a interpretar esa cultura solamente en categorías de clases afirmando que se trata simplemente de la cultura del campesinado peruano. La primera de esas valoraciones evidentemente subestima el proceso de aculturación; la segunda menosprecia la visible permanencia del contenido de origen indígena; y la tercera —a pesar de que acertadamente subraya los lazos de esta cultura con la

forma de vida rural y la situación económica del campesinado— ignora sus diversas raíces históricas. La resolución de estos problemas no es fácil. Por esto todavía no han sido aclarados de manera satisfactoria. Una de las propuestas aceptables puede ser la presentada en este artículo. En cierta medida une los elementos de las tres valoraciones mencionadas anteriormente.

Es un hecho indiscutible que en los terrenos de la sierra peruana no existe hoy una cultura puramente indígena. Desde el momento del primer contacto con los conquistadores españoles y los misioneros católicos, esa cultura estuvo sujeta a grandes transformaciones de carácter permanente, ya



2. E. G. Pavlova: *Territorialnyi aspekt razvitiya cacynalnoy kultury Perú*, en: *Kultura Peru*, Moskva 1975, p. 118.

que las presiones coloniales ejercidas sobre la cultura de la población autóctona, en la actualidad fueron reemplazadas por la influencia de los patrones europeos y norteamericanos peruanizados que en conjunto crean el estilo de vida urbano y la cultura cotidiana. El proceso de estas transformaciones provoca que numerosos elementos —aparentemente típicos para la cultura india— luego de una observación más detenida resultan ser de origen extranjero³. Otras poseen un carácter innovador, autoinnovador y al mismo tiempo híbrido, ya que conjugan elementos precolombinos con españoles, formando una nueva realidad.

Sin embargo, un lugar importante en esa cultura está ocupado por la herencia cultural andina que sobrevivió en la misma forma gracias a un relativo aislamiento de numerosas regiones serranas del resto del país y también a causa de las condiciones de vida materiales y ecológicas de la población rural que no se diferencian mucho de las de los siglos anteriores. El contenido de esa herencia es visible sobre todo en la filosofía de la vida

de los campesinos indígenas, en sus creencias, en la economía rural y en las formas de organización social a nivel local. La presencia de esa herencia llevó a la creación de la teoría sobre el carácter dualista de la cultura popular andina, en la cual —en simbiosis— coexisten dos esferas diferentes de la realidad cultural: por una parte, la esfera de la tradición genéticamente india y por otra, la de la tradición verdaderamente indígena compuesta de patrones copiados y contenidos sincréticos.

Ese dualismo fue percibido con mayor claridad en las creencias y rituales, en los que coexisten el contenido y la forma cristiana con elementos de la religión andina. Esa coexistencia de diferentes esferas de la realidad cultural (indígena, sincrética y europea) demuestra claramente que la cultura popular andina no es una simple cultura india que haya sufrido el proceso de aculturación, sino un producto mucho más compuesto —multifacético. Lo multifacético y una cierta autonomía todavía existen de la esfera de la tradición genética india, constituye un rasgo específico de esa

3. L. Ibérico Mas: *Desarrollo de la comunidad*, s.f. y l. ed., p. 34.

mutación andina de la cultura popular. Se le puede llamar cultura popular de los indios andinos o, con mayor precisión, cultura popular del campesinado indígena andino.

La cultura popular mestiza es una segunda mutación de la cultura popular andina. Su gran investigador fue el famoso, ya fallecido folklorista, etnólogo y escritor, conocido también por el lector polaco — José María Arguedas, el cual definió esa cultura como mestiza no porque apareciera principalmente en el ambiente de mestizos indio-europeos, sino ante todo porque constituye una síntesis de la tradición india y española.

Tratar esa subcultura como una realidad limitada o típica únicamente para mestizos biológicos, sería hacer una gran simplificación. En realidad, algunas comunidades indias más ágiles —sobre todo en las que el proceso de «cholificación»⁴ (o sea, asimilar la cultura mestiza por la población autóctona sin cruce racial⁵) era más

avanzado— eran sus creadores y portadores.

Ambas mutaciones de la cultura popular andina son tan cercanas una de otra que en numerosos casos concretos sería imposible realizar una clasificación exacta; en otros se puede definir con toda precisión la proveniencia cultural de los diferentes medios andinos. Todo eso es resultado del carácter intermedio de la cultura mestiza que está situada en el centro del continuum, entre la cultura popular del campesinado indígena y la cultura contemporánea de los habitantes de los centros industriales y de las ciudades costeñas.

Indudablemente para ambas mutaciones es características: la identidad de la base cultural india, de la cual ambas corrientes surgen; y el carácter sincrético de las dos tradiciones. Por supuesto para nosotros son más importantes las diferencias. La primera concierne la diferencia del medio socio-económico de ambas formas de la

4. El término fue creado de la palabra «cholo» con la cual se define al indio que permanece en el círculo de los valores de la cultura nacional.

5. P. L. Van del Berghe: *El uso de términos étnicos en la literatura de ciencias sociales del Perú*, «Allpanchis», t. 5, Cuzco 1973, p. 11.

cultura popular andina. Una de ellas (la campesina) está integralmente ligada con la población rural que se ocupa de la agricultura, ante todo con las comunidades campesinas; la segunda en cambio se extiende sobre todo en la zona intermedia entre el campo y las ciudades andinas, abarcando la población no agrícola o las comunidades rurales cuyo principal medio de subsistencia son las actividades de producción no agrícola. Se puede mencionar aquí a los habitantes de los pequeños pueblos serranos, los suburbios y poblaciones satélites de los mayores centros urbanos (Huancayo, Huaras, Ayacucho, Cuzco, Puno), y también a los mineros, pequeños comerciantes o a los miembros de las cooperativas artesanales rurales especializadas en la producción de artefactos utilitarios (destinados al mercado interno), de arte popular y de la así llamada «artesanía», o sea pseudoarte popular para los turistas (destinado al mercado nacional y para los extranjeros)⁶.

Otra diferencia importante concierne la estructura de estas dos culturas subandinas. En la cultura mestiza no aparece —a consecuencia de su alto grado de aculturación— el dualismo que delimita la esfera de las tradiciones genéticamente autóctonas de los contenidos sincréticos y copiados que caracterizan la cultura del campesinado andino. La cultura mestiza es en su totalidad una híbrida cultural y no caben en ella las áreas autóctonas que mantendrían —a pesar de las presiones de aculturación— un alto grado de fidelidad a las tradiciones precolombinas. El tercer rasgo característico de esta cultura es su elasticidad en lo que se refiere al aprovechamiento de los múltiples impulsos, tradiciones y capacidad de adaptación a las cambiantes condiciones de vida y de la situación en el mercado⁷. Justamente gracias a esas capacidades, la cultura mestiza aprovecha los valores de la tradición indígena, transforma sus contenidos y los introduce a la cultura nacional. La cultura mestiza andina indudablemente está fuertemente

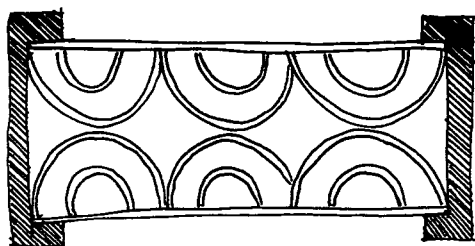
-
6. A. Castrillón: *¿Arte popular o artesanía?*, «Historia y Cultura», t. 10, Lima 1976-1977, pp. 15-21.
 7. J. M. Arguedas: *El arte popular religioso y la cultura mestiza*, «Revista del Museo Nacional», t. 27, Lima 1958, pp. 160-161.

folklorizada y comercializada. Por lo tanto un observador poco entendido puede llegar a la equivocada conclusión de que esta cultura posee en mayor grado un carácter verdaderamente indígena que la auténtica cultura popular del campesinado andino.

La cultura popular andina, tanto en su mutación indiocampesina, como en la mestiza aparece en el Perú en numerosas variantes regionales. Ya a primera vista esas diferencias son notorias en la arquitectura rural, los trajes populares, formas de artesanía. Un análisis más detallado demuestra que semejantes diferencias existen en las creencias mágico-religiosas, el folklore, gustos estéticos, música, en la organización social y en numerosos ramos de la cultura material. Las causas de esas diferencias son bastante complejas y están constituidas por: 1) las condiciones del ambiente geográfico de las altas montañas que crean barreras naturales para los contactos

entre los respectivos valles que en realidad son microregiones etnográficas; 2) la perdurabilidad de la base cultural precolombina regionalmente diferenciada que influye en la actualidad; 3) la diferencia de la especificidad histórica local de la época colonial (nuevas divisiones administrativas, cambios económicos impuestos, la influencia de las órdenes religiosas, etc.); y por último 4) la influencia de los centros urbanos e industriales que provoca diferencias en la cultura popular.

Una gran especialización microregional que lleva por consiguiente a borrar las antiguas diferencias entre las respectivas regiones etnográficas en la cultura material, es característica para la producción artesanal contemporánea. Ese proceso está intensificado aún más por las migraciones de la población rural a los centros urbano-industriales y la propagación de los patrones de la cultura



industrial contemporánea. Una muestra de esa especialización microregional—que actualmente está apoyada por las agencias gubernamentales y organizaciones sociales que ven en ella un factor importante para el adelanto económico de las regiones agrícolas subdesarrolladas—son los pueblos en los que se concentran artesanos de una especialidad definida. De típico ejemplo puede servir aquí el valle del río Mantaro, donde existen pueblos de productores de delicadas joyas de plata, calzado, sombreros, telas, trajes folklóricos, ponchos, recipientes, productos de madera, calabazas adornadas, instrumentos musicales, etc. Luego todos esos productos son vendidos a comerciantes ambulantes o más a menudo, en las ferias donde a veces se abastecen los habitantes de lejanas regiones, o también en los «mercados indios», o sea mercados dirigidos al turista nacional y extranjero. De esta manera se produce una gran uniformización de la cultura popular, ya que cada vez más a menudo son popularizados los diseños de adornos o telas propuestas por los centros productivos más ágiles.

Las actividades de esos centros tienen tres tipos de consecuencias para la cultura peruana contemporánea: 1)

se produce la ya mencionada unificación de la cultura popular andina que hace desaparecer las diferencias regionales; 2) su selectivo ennoblecimiento que consiste en la introducción de elementos transformados y escogidos a la circulación nacional; y 3) su comercialización que produce la aparición de diseños pseudopopulares, pseudoindios y pseudoartísticos. Tanto el ennoblecimiento nacional de la cultura popular, el desarrollo de las formas organizadoras de producción artesanal (por ejemplo, la creación de cooperativas de artistas populares), como y el atractivo turístico y comercial de esos productos provocan su estandarización, la gradual pérdida de sus características individuales y—a menudo— su transformación en una industria de recuerdos cursi.

A consecuencia de estos cambios, en el Perú—igual que en Polonia—se discute sobre la definición del arte popular, que se transforma cada vez más. Tomando en cuenta los vínculos de la producción artística/popular con el medio ambiente andino, sus tradiciones y destinación se puede por lo menos distinguir sus cinco tipos fundamentales. El primero es la producción de artefactos típicamente utilitarios destinados a satisfacer las

necesidades económicas, sociales, religiosas y estéticas de los habitantes de los pueblos y aldeas andinos. Esta categoría abarca por lo tanto también los trajes folklóricos, telas, cruces, elementos indispensables para las fiestas, máscaras de carnaval, instrumentos de trabajo, utensilios domésticos. El segundo tipo es la producción de artefactos adquiridos tanto por la población local, como por los turistas, como por ejemplo algunos tipos de cerámica, ciertas telas, instrumentos musicales, adornos. En el tercer grupo se puede incluir la producción artística local, la cual en realidad ya hace por lo menos medio siglo que perdió sus funciones utilitarias o mágico-rituales y paulatinamente desaparecen sus vínculos con la cultura local. Sin embargo sigue conservando su alto nivel y constituye, a grandes rasgos, la continuación de las formas tradicionales. De ejemplo pueden servir los altares portátiles en forma de trípticos, o sea los «retablos», calabazas adornadas llamadas «mate», alfarería zoomorfa adornada y también las pequeñas figuritas esculpidas en piedra blanda. El cuarto tipo está constituido por la producción destinada únicamente para los turistas desorientados que compran recuerdos cursi, como por ejemplo

tapices de piel con dibujos de llamas o telas hechas de manera descuidada cubiertas con diseños pseudo-populares — seguros de que son éstos los típicos productos de la artesanía indígena. También hay que mencionar aquí una especialización aparte en la industriaseudopopular que abarca la producción de copias de vasijas y esculturas (huacos) precolombinas y la fabricación de diferentes artículos —desde cigarreras hasta muebles— adornados con motivos copiados de conocidos monumentos del arte arqueológico del antiguo Perú. Entre los más utilizados se puede mencionar los diseños del cuchillo ritual «tumi», los relieves de la estela de Raimondi, o los bajorrelieves de la Puerta del Sol de Tiahuanaco.

El concepto del arte popular abarca en el Perú tres corrientes principales, o sea: 1) la producción popular auténtica con características artísticas que satisface las necesidades de la población andina; 2) la «artesanía» naciente de la anterior forma de producción, o sea una fabricación artístico-artesanal cada vez más en serie destinada al mercado extraandino, donde todavía chocan el apego a los antiguos patrones, y el individualismo de la expresión artística, con la

adulación a los poco rebuscados gustos de los destinatarios burgueses y la producción en serie de formas idénticas; 3) la totalmente comercializada producción de imitaciones, falsificaciones y recuerdos privados de un valor estético cualquiera⁸.

Un término utilizado en el Perú bastante a menudo, igual que en Polonia, es la cultura popular tradicional — definición que es tomada de manera puramente intuitiva. Según una de las opiniones más comunes, la cultura popular tradicional está constituida por el arte y la música populares, los bailes, ceremonias, costumbres y literatura oral, o sea el folklore entendido ampliamente. La reducción temática de esta interpretación, con la falta de reflexión sobre la esencia de la tradicionalidad o no tradicionalidad de las respectivas formas del folklore andino es tan evidente que no es necesario desarrollar aquí una crítica de este tipo de opiniones.

De las divagaciones anteriores ya sabemos que la cultura popular andina como producto de concretas condi-

ciones históricas — está compuesta de diferentes contenidos procedentes de varias épocas. Los contenidos indios de origen precolombino forman la capa más antigua. Más recientes son los dejes de la época de la colonización española y luego los elementos nacidos en el siglo XIX, el de la República. Todas esas capas del pasado están cubiertas por una película de las influencias contemporáneas de la civilización urbano-industrial. Al darse cuenta de esta composición sedimentaria de la cultura popular andina surge irremediamente la pregunta ¿cuál capa de los contenidos puede ser reconocida como la tradicional? ¿Tiene derecho a ser así llamada solamente la más antigua base genéticamente india, la cual todavía hace sentir fuertemente su presencia, o tal vez todas las capas, a excepción de las que representan los cambios más recientes?

Hay que reconocer que entre los investigadores peruanos que se dedican a ese problema existe una opinión pragmática y no siempre justa. Según ella, como cultura popular tradicional

8. A. Posern-Zielinski: *Kultura ludowa Peru w swietle polskich badan i zbiorow etnograficznych [La cultura popular del Perú a la luz de las investigaciones y colecciones etnográficas polacas]*; en: *Kultura ludowa Peru. Katalog Wystawy*, Poznan 1980, pp. 27-34.

pueden ser consideradas aquellas formas que se asemejan a los patrones obligatorios para las fases del desarrollo preindustrial del Perú, o sea, que se originan de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Es fácil de percibir que se puede acusar ese racionamiento de un cierto centrismo específico de nuestra época, que tiende a valorar el pasado en categorías de «clásica». Es fácil imaginarse que en el ya cercano siglo XXI, posiblemente nuestra centuria va a ser tratada igual que nosotros evaluamos la herencia del siglo anterior. Personalmente opino que si ya es posible mantener el concepto de «cultura tradicional» en el análisis de la realidad peruana hay que hacerlo mediante la unión de ese término con la idea de la continuación del ethos específicamente andino y no relativizando ese concepto a una época histórica definida. En otras palabras — como criterio en la valoración de lo tradicional de dado sistema cultural no servirán los parámetros genéticos de los respectivos elementos de esa composición, sino una cierta manera, estilo o ciclo de vida que define la relación del hom-

bre con la naturaleza, con otros hombres y los problemas existenciales.

En el medio rural andino ese ethos es todavía fácilmente perceptible, independientemente del hecho de que los campesinos vayan al mercado con ponchos multicolores o con chaquetas derruidas. Está ante todo ligado con la permanencia y la vitalidad de la tradición indígena local que se abre paso a través de todas las capas posteriores⁹. Supongo que ese ethos está definido por la especificidad andina del cultivo de la tierra y del trabajo en los pastizales en las altas montañas, por los patrones de cogobernación y la reciprocidad de servicios característicos para esa región, las formas de celebración de fiestas que fortalecen la comunidad y confirman su identidad y su específica filosofía de la vida que se refleja, entre otros, en las creencias y el folklore. Por lo tanto, lo más probable es que allí donde existan comunidades que sigan llevando el mismo modelo de vida, encontraremos la cultura popular andina en su «tradicional» forma.

9. J. M. Arguedas: *Las comunidades de España y del Perú*, Lima 1968, p. 337.

Esa cultura «tradicional» aparece sobre todo en las comunidades indígenas de agricultores y pastores, que constituyen la continuación de las comunidades locales prehispánicas de tipo «ayllu» y de las aldeas coloniales de la población autóctona — «las reducciones». La existencia de esa cultura en las comunidades andinas de campesinos, hoy es considerada como uno de los tres rasgos constitutivos de la así llamada «comunidad campesina» o «comunidad indígena». Gracias a ella, tal comunidad se diferencia de las otras formas socio-económicas de organización local.

Esos rasgos son: 1) la propiedad y el control común sobre la tierra de la comunidad y de todas sus riquezas; 2) el mantenimiento de la auto-



nomía democrática como base de la organización de la comunidad fuertemente vinculada con el sistema de reciprocidad de servicios, cooperación entre familiares y una plena participación de todos los habitantes en la toma común de las decisiones, realización de los trabajos comunales y celebración de las fiestas; 3) la conservación de las características culturales de la esfera material y espiritual, específicas para el medio andino.

No es de extrañar por lo tanto que a menudo esas comunidades sean consideradas como centros de la cultura popular, en sus formas antiguas caracterizadas por una influencia especialmente fuerte de la tradición india, la cual es realmente visible en la economía rural — desde herramientas y algunos cultivos andinos hasta la técnica de regadío o la organización del trabajo. Eso concierne también a numerosos ramos de la producción (por ejemplo tejido o alfarería) o al estilo de vida que por supuesto incluye también el trabajo (por ejemplo la «faena» — común trabajo para bienestar de la comunidad) y la celebración de fiestas (en honor al santo patrón del pueblo), y también de la esfera de las creencias y prácticas

mágico-religiosas¹⁰. Lo anteriormente dicho fue plenamente confirmado por las investigaciones etnográficas llevadas a cabo por la Expedición Científica Polaca a los Andes.

Justamente en las comunidades indígenas se registra la más plena conservación de todos los valores heredados de los antepasados y eso a pesar de los cambios sufridos en la esfera económica, social y religiosa. Ese estado es probablemente resultado de su gran autonomía económica, relativo aislamiento territorial y de la unión interna sico-social. La ruptura de esas condiciones provocó la descomposición del sistema de los antiguos patrones que regían en las comunidades andinas locales. En consecuencia aumentó la permeabilidad a las influencias exteriores y se fue acelerando el proceso del así llamado mestizaje cultural. Con esa situación nos encontramos en las comunidades de ex-peones, en las aldeas mineras y en los pueblos que están en la zona de influencia de los centros urbanos andinos¹¹.

La persistencia de la tradición popular andina —tan característica para las comunidades indígenas rurales— a menudo es tratado como un síntoma del excepcional conservatismo de esta cultura, cuya esencia consiste en la oposición a todos los cambios en nombre de una verdadera lealtad a la herencia «pura» de los antepasados. Tal opinión no solamente es errónea a causa de sus premisas idealistas, sino también perjudicial para la cultura popular andina, tratada entonces como una pobre heredera de las grandes civilizaciones precolombinas, inmersa en la inercia. La observación de las a menudo sorprendentes transformaciones contemporáneas de esta cultura y sus fructíferos esfuerzos de modernización que tienden a una simbiótica vinculación de las nuevas soluciones tecnológicas y organizativas con los antiguos valores de la vida de comunidad refutan claramente esas teorías demostrando una gran elasticidad de la cultura popular. Esa afirmación no tiene por objetivo negar el hecho de la existencia de, realmente, una gran constancia o estabilidad de

10. J. Matos Mar: *Comunidades indígenas del área andina*, en: *Hacienda, comunidad y campesinado en el Perú*, Lima 1976, pp. 186-203.

11. A. Posern-Zielinski: *Kraina Inkarri. Szkice etnologiczne o Peru [El país del Inkarri. Esbozos etnológicos sobre el Perú]*, Wrocław 1985, pp. 264-293.

la cultura andina en los últimos siglos, sino llamar la atención al que las fuentes de ese conservatismo no se hallan dentro de la cultura, sino que hay que buscarlas en las condiciones ecológicas, históricas, económicas y etno-sicológicas¹².

El ambiente de las altas montañas, en el que se conservó la mayoría de las comunidades indígenas, definió las direcciones del desarrollo de esas zonas (por ejemplo la agricultura de regadío en andenes y el pastoreo) y el estilo de vida de los habitantes de los pueblos andinos. El principio de la economía del esfuerzo obligaba a emprender en común las empresas para el bien de la comunidad (construcción y conservación de los canales de regadío o caminos). Las experiencias de las prácticas sociales y económicas de las generaciones anteriores enseñaron a tener fe en la eficacia y efectividad de las soluciones organizativo-tecnológicas que dieron resultado en ese ambiente y estaban al alcance de las posibilidades económicas de los habitantes. La morfología de la sierra andina (la falta de adecua-

das vías de comunicación y ríos navegables) dificulta la comunicación entre la costa y el interior del país y entre los respectivos valles, lo que por consiguiente ha frenado el intercambio de las ideas y los procesos de cambios culturales.

Un elemento importante para la consolidación de la cultura popular andina era, a pesar de los evidentes progresos de la aculturación, el desarrollo histórico de las relaciones entre la población autóctona, las autoridades y los colonos de los tiempos del virreinato y de la república. Para nuestras divagaciones de mayor importancia son dos procesos: la marginalización territorial y el aislamiento socio-cultural. El primer fenómeno consiste en un sistemático reemplazo y liquidación de las comunidades indígenas en esos terrenos (costa, altiplano andino, anchos valles de los ríos) que, en lo que se refiere a la agricultura, eran las más atractivas económicamente y servían para la agricultura y crianza de ganado en el sistema de latifundios. A consecuencia de la anexión de esos territorios,

12. A. Posern-Zielinski: *La comunidad campesina peruana entre la tradición y el cambio*, «Ethnologia Polona», vol. 8, 1982.

las comunidades indígenas sobrevivieron ante todo en los terrenos más montañosos, aislados y de peor regadío, o sea tierras que son definidas con el término de regiones de refugio, ya que se refugia en ellas la población autóctona que obtiene allí una relativa autonomía socio-cultural¹³.

El aislamiento favorecía también al mantenimiento de esa autonomía, que en lo económico consistía en insertar las comunidades en el sistema de las dependencias indirectas feudales, de modo que fuera posible —sin ningún tipo de gastos— extraer los productos y la mano de obra al mismo tiempo, ingiriendo en grado mínimo en la vida interna de las comunidades. También se trataba de mantener el aislamiento cultural del campesinado indígena, entre otros, para incrementar su dependencia y subordinarlo a la cultura dominante. Esas intenciones eran apoyadas por las leyes de «repúblicas de los indios» que prohibían a la población no india residir en los pueblos autóctonos (ley de la separación residencial)¹⁴, la casi total falta

de educación y por consiguiente un insuficiente conocimiento del castellano, como también la falta de grandes efectos de la cristianización que provocaban una conversión superficial a la religión impuesta con el mantenimiento de los más importantes elementos de la cosmovisión autóctona.

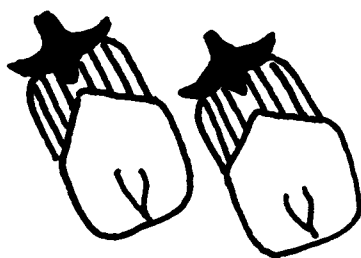
Los factores económicos eran otra, no menos importante, causa de la sobrevivencia, en los Andes, de las formas culturales tradicionales. El bajo rendimiento de la producción agrícola y las variadas formas de explotación de los indios provocaban la consolidación del carácter de autosuficiencia del sistema económico rural, lo que mantenía al mismo nivel los métodos de producción y las fuerzas productivas. También el autoconsumo era una reacción natural a las reacciones de dominación y subordinación en las que se hallaron los campesinos indígenas. En ese sistema todo tipo de contactos con el mercado e intentos de introducir los excedentes, siempre terminaban con una pérdida

13. G. A. Beltrán: *Regiones de refugio*, México 1967.

14. M. Mömer: *La corona española y los foráneos en los pueblos de los indios de América*, Estocolmo 1970, pp. 141-188.

para el productor directo. Por lo tanto éste no estaba interesado en aumentar su producción más allá de satisfacer sus propias necesidades. Esa situación limitaba los recursos monetarios en el campo y obligaba a la producción de la mayoría de las herramientas, artefactos, prendas, etc. en el medio rural o sea por lo general según antiguos patrones y obligaba a que el comercio intercambiario fuera la principal fuente para satisfacer las necesidades de consumo. En ese sentido, el tradicionalismo de las formas culturales andinas es resultado no tanto de la fidelidad al patrimonio, sino ante todo es efecto de la miseria, explotación y marginalización social del campesinado indígena para el cual la vida según los patrones existentes anteriormente es por lo general simplemente una necesidad.

Los factores etno-sicológicos constituyen el último, pero no el me-



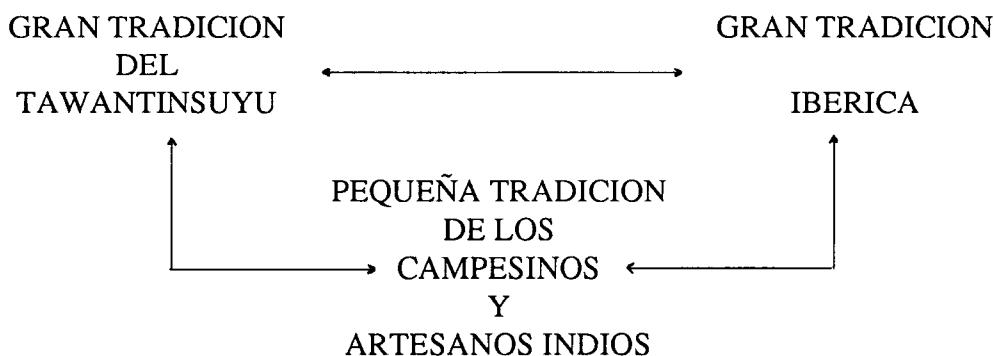
nos importante, grupo de las condicionantes del conservatismo endogenético de la cultura popular andina. La fidelidad al estilo de vida tradicional a menudo es tratada, aparte de los rasgos antropológicos y del conocimiento del idioma quechua o aymará, como uno de los criterios de la identidad étnica, así como un valor importante para los individuos y los grupos que no aspiran a alcanzar un mayor nivel socio-cultural en el sistema nacional. El apego a su propia cultura en el sistema de la confrontación de diferentes patrones y de la explotación económica, es también un método de conservar parte de su independencia, indispensable para el equilibrio síquico expuesto a traumas y deprivaciones. Tampoco carece de importancia la estrategia natural de defensa que prefiere los patrones propios y comprobados a las innovaciones procedentes de un mundo ajeno, que nunca fue favorable a los indígenas pues sus contactos con ellas se basaban en principios de desigualdad.

La cultura popular andina, a partir del siglo XVI era y sigue siendo una realidad creada por dos tendencias opuestas y mientras que estén equilibradas éstas, la cultura conservará su carácter autóctono. Por lo tanto, por

una parte existe la persistencia de los patrones tradicionales, por otra se da su eliminación y transformación bajo la influencia de los procesos de aculturación (mestizaje cultural). La conciencia de ese proceso que a menudo acompaña la reflexión teórica de los investigadores peruanos, halló su reflejo en el carácter pluralista de la sociedad peruana, su cultura y también en el concepto de la constante formación de la cultura nacional en el proceso de superar las barreras que separan las respectivas tradiciones culturales. A las más importantes pertenece el —así definido por J. C. Mariátegui— «dualismo de raza, idioma y sentimientos» heredado de la época colonial que al principio sepa-

raba a los vencidos de los vencedores y actualmente distingue a los campesinos del resto de la nación peruana¹⁵. Hoy ese dualismo no es solamente étnico, lingüístico y cultural, sino también de clase.

Miremos de cerca a ese fenómeno bajo el ángulo de su permutabilidad histórica. A pesar de la destrucción de los centros de poder de los incas, en la época colonial un importante papel social, económica y cultural seguía desempeñando la élite indígena, que era la natural continuadora de la «gran tradición» del imperio del Tawantinsuyu. Al lado de esa tradición, aumentando sus influencias, la cultura española estaba presente en



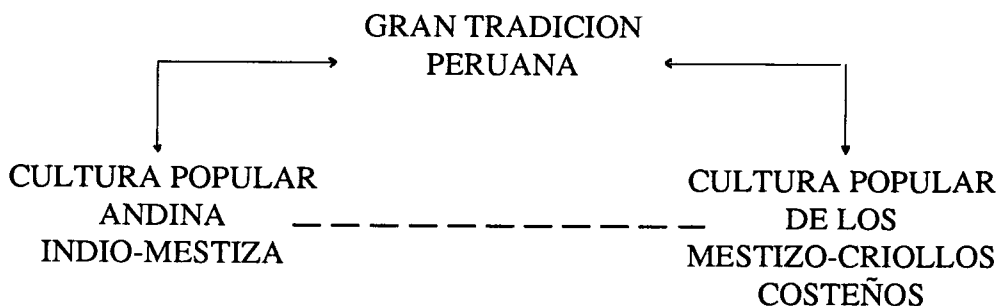
15. J. C. Mariátegui: *Siete ensayos de la interpretación de la realidad peruana*, Lima 1952.

las actividades de la corte virreal, del clero, ejército, burguesía y aristocracia. Si queremos presentar esa situación de forma gráfica podemos servirnos de un triángulo invertido.

Este triángulo simbolizaría la dominación de dos «grandes tradiciones» (inca y española) sobre la «pequeña tradición de los campesinos indios». Esa situación existió hasta finales del siglo XVIII, o sea hasta los tiempos de la insurrección de Tupac Amaru II, cuya derrota trajo consigo también la eliminación de la vida del país de la élite india, considerada entonces como el medio más peligrosos para la burocracia colonial española. Con la eliminación de esa élite desaparecieron las bases sociales de la existencia de la «gran tradición» del imperio del Tawantinsuyu, igual que la caída del virreinato debilitó los lazos que unían la cultura de la metró-

poli ibérica con la provincia de ultramar. El vacío que dejaron empezó a ser ocupado por la cultura nacional peruana, que se formaba en la época de la independencia, constituyendo la expresión de la especificidad de la nueva nación.

El dualismo incaico-español de las «grandes tradiciones» de la época colonial fue reemplazado en los tiempos de la república por el dualismo de las «pequeñas tradiciones», representadas por la cultura popular andina indio-mestiza y por la cultura popular mestizo-criolla de los costeños. De esta manera en cierta medida se invirtió el esquema anterior y actualmente la situación puede ser presentada en forma de un triángulo dirigido hacia arriba, que simbolizaría la superioridad de la «gran tradición» sincrética peruana —inspirada por las fuentes españolas e indias— sobre las dos



principales corrientes de la tradición popular de los habitantes del campo y de las pequeñas ciudades¹⁶.

Cabe mencionar aquí que en los últimos 30 años aparecieron intentos de reconstruir y reanimar la «gran tradición» india, o sea nobilitar esa tradición que fue llevada a una dimensión popular-campesina. En esta corriente se incluyen las reediciones de las obras clásicas quechuas, las publicaciones de antologías de la tradición oral y de cantos como también de la creación original de los intelectuales de la joven generación, oriunda del medio andino indio, que expresa sus experiencias con la ayuda de las formas, idioma y contenidos quechuas¹⁷. Sin embargo las actividades de ese tipo son marginales y al parecer constituyen en mayor grado un intento ideológico de nobilitar la herencia cultural indígena e introdu-

cirla en la cultura nacional para que se refleje mejor en ella la dualidad étnica de sus fuentes, que una real prueba de reconstruir el dualismo de las «grandes tradiciones» que halla su expresión en la oposición entre la cultura nacional quechua y la cultura nacional peruana.

Desde comienzos de nuestro siglo, la cultura popular andina es en el Perú objeto de numerosos estudios realizados tanto en las bibliotecas como en el campo. Como testimonio puede servir la bibliografía de los años 1900-1968 que incluye más de 1.700 títulos¹⁸. Por supuesto que eso no es mucho en comparación con los resultados de los trabajos realizados en ese mismo período en México¹⁹. Sin embargo, constituye una muestra del gran interés de los investigadores peruanos por la realidad cultural de los Andes. Ese patrimonio y las inno-

16. C. I. Degregori: *Indigenismo, clases sociales y problema nacional*, en: *Indigenismo, clases sociales y problema nacional. La discusión sobre el «problema indígena» en el Perú*, Lima 1978, pp. 20-22. Allí el autor aplica otro esquema para presentar la situación social en el Perú, que corresponde a la propuesta incluida en este artículo.

17. J. A. Zubrickij: *Inki-Kecua. Osnovnyye etapy istorii naroda*, Moskva 1975, pp. 154-163.

18. H. Martínez, M. Cameo, J. Ramírez: *Bibliografía indígena andina peruana (1900-1968)*, 2 vol. Lima 1968.

19. A. Posern-Zielinski: *Dorobek meksykanskiej archeologii i etnografii w swietle opracowan bibliograficznych [Los logros de la arqueología y etnografía mexicana a la luz de trabajos bibliográficos]*, «Etnografía Polska», t. 14, 1970, c. 2, pp. 115-133.

vadoras publicaciones de la última década, aclarando muchos problemas confusos hasta ahora, constituyen al mismo tiempo un adecuado punto de partida para futuras investigaciones ya que hacen resaltar los problemas polémicos, demuestran la extensión de las lagunas, promoviendo la búsqueda de nuevas fuentes y nuevas concepciones. Un rol importante pueden jugar, y en este caso ya lo están desempeñando, los investigadores no peruanos, también norteamericanos y europeos, quienes —poseyendo diferentes tradiciones de trabajo de investigación y un punto de vista fresco, ven esa realidad bajo otro ángulo.

Miremos de cerca las actividades de los investigadores peruanos. Tomando solamente en cuenta las motivaciones de sus investigaciones fácilmente se puede percibir tres corrientes: la primera abarca las investigaciones cuyo objetivo es la búsqueda y la salvación de los vestigios y el enriquecimiento del patrimonio cultural nacional. La segunda tendencia está representada por los estudios que deberían conferir un útil material diagnóstico y terapéutico que posibilite la transformación de las injustas relaciones sociales y la modernización de la vida de las regiones del país atrasa-

das del punto de vista de la civilización contemporánea. Y por último, la tercera orientación está representada por trabajos cuyo objetivo es el de conocer y comprender los mecanismos de la cultura andina y los métodos de articulación del mundo de sus creadores. Cada una de esas corrientes surge de diferentes tradiciones, esperanzas y necesidades cuya influencia es notoria en los trabajos de diversos perfiles. Sin embargo se puede ver una clara interdependencia entre esas orientaciones y los ramos de especialización que se ocupan de la cultura popular andina.

Y así la primera orientación que se origina del indigenismo romántico, se une hoy ante todo con los estudios folkloristas. Ese movimiento indigenista, creado aún en el siglo XIX por los literatos y los intelectuales, tendía a revalorizar la cultura india considerada hasta entonces como primitiva y sin valor. Las opiniones que demostraban los auténticos valores de esa cultura se unían a las consignas de liberación social del indígena de la dependencia feudal. Se descubría la cultura india rural, buscando en ella elementos para enriquecer la cultura nacional peruana. Esos intereses algo utópicos, en cierto modo ocultaban la

real expresión del así llamado problema indio, cuya solución había que buscar —como lo demostraba J.C. Mariátegui— no en el folklore, sino en los problemas agrarios, inseparablemente ligados con el destino del indio. No es de extrañar por lo tanto, que los partidarios de esa orientación hayan sido irónicamente llamados «indolatrás», o sea aficionados a los indios²⁰. Esa fascinación por la tradición indígena favoreció el desarrollo de las investigaciones folklóricas fuertemente ligadas a los estudios lingüísticos. Dentro de su marco, en la tercera década de nuestro siglo, los investigadores empezaron a ocuparse de las fiestas, ceremonias, cantos, mitos, leyendas, del arte popular y del traje indígena. En la cultura de los indios se trataba de hallar —ante todo— reliquias, sin interesarse demasiado por los cambios actuales que eran tratados solamente como un proceso que provocaba el desaparecimiento de las formas tradicionales²¹.

La segunda orientación de las investigaciones de la cultura andina, más pragmática, apareció en la década de los años 40 bajo la influencia teórica de la antropología cultural anglo-americana. Hoy en cambio cada vez más a menudo se hace referencia al clásico materialismo histórico marxista y su interpretación ortodoxa. Esta apareció por demanda social para poder elaborar —por vía de análisis socio-económico de la situación del campo andino— una estrategia de cambios que modernizarían la vida de los habitantes de la sierra. A eso servirían los métodos de la antropología aplicada y los estudios microrregionales sobre las comunidades locales seleccionadas que tenían que procurar pronósticos del desarrollo ulterior. Por lo tanto, esa corriente de investigaciones —a pesar de que en el Perú se la solía definir con el término de antropología social— estaba muy cercana a la economía agraria y la sociología rural²². A diferencia de la orientación folklórica, se daba más

20. A. Guillén Tamayo: *Lo mestizo y el indigenismo*, «Revista Universitaria», t. 38, Cuzco 1948, n° 95, pp. 214-223.

21. J. Cerua Bazán, I. Chonati, S. López Maguiña, M.A. Rodríguez: *Informe sobre el desarrollo de los estudios del folclore en el Perú*, t. 4, 1977, pp. 17-19.

22. C. E. Aramburu: *Aspectos del desarrollo de la antropología en el Perú*, en: B. Podesta (ed): *Ciencias sociales en el Perú. Un balance crítico*, Lima 1978, pp. 9-27.

importancia a los problemas de la organización social y la situación económica de los campesinos andinos. La cultura tradicional fue llevada a segundo plano y a menudo era tratada como una función del atraso y de la dependencia económica y como un evidente obstáculo en el proceso de integración de los medios rurales a toda la nación. Aquí la concepción de la indigenidad de la cultura andina fue reemplazada por la idea que indicaba su carácter popular y campesino definido no solamente por su genealogía étnica, sino ante todo por el lugar del campesinado andino en la estructura de la sociedad peruana.

Y finalmente, la tercera orientación científica apareció en parte bajo la influencia de la etnología continental europea (estructuralismo), lingüística (semántica) y de la historia (social). Aprovechando los nuevos instrumentos de análisis y las nuevas categorías de fuentes, se comenzó, por un lado, a reconstruir el modo andino de cosmovisión; por otro, la historia precolonial y colonial de esa región. En ambos casos se unía fuer-

temente el pasado con el presente lo que requería una buena cooperación entre arqueólogos e historiadores. La etnohistoria andina —al demostrar la especificidad regional de los cambios sociales y económicos y la continuidad de la tradición— ha alcanzado los mayores logros. Aprovecha ella ampliamente para las fuentes históricas los métodos de interpretación antropológica. En base a su análisis reconstruye las antiguas fases de la cultura andina, facilita el aprovechamiento de los datos del pasado para las investigaciones sobre el presente y por último —basándose en la tradición oral— llena las lagunas en las fuentes de los estudios históricos. Gracias a esas investigaciones, la cultura popular andina recupera su profundidad histórica, lo que es visible en los estudios sobre la religión, las formas de organización social y métodos de producción²³.

Viendo con cierta perspectiva todas las orientaciones presentadas anteriormente de los estudios andinos peruanos, se puede percibir una serie de divergencias interpretativas que,

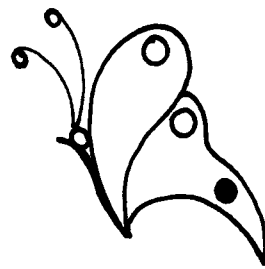
23. F. Pease: *Etnohistoria andina. Un estado de la cuestión*, «Historia y Cultura», t. 10, Lima 1976-1977, pp. 207-228.

para una mejor ilustración de ese problema pueden ser reunidas en dos grupos. En uno de ellos se hallarán características tales como: el papel del factor étnico (el indio), la importancia de las condiciones históricas, la concentración de la atención en la continuidad y la perduración de las formas tradicionales y el análisis de las transformaciones culturales que se llevan a cabo. En el segundo grupo tendremos características análogas: el rol del factor de clase (el campesino), la importancia de las micro- y macrocondiciones estructurales, la concentración de la atención en la desorganización de los sistemas culturales y su modernización y en el análisis de las transformaciones sociales que se llevaban a cabo. Como se puede ver de esta comparación, la oposición de ambas concepciones no es contradictoria, sino complementaria, ya que muestra una misma realidad desde dos diferentes puntos de vista.

De allí se puede sacar la conclusión de que las futuras investigaciones sobre la cultura popular andina podrían —guiándose por los justos postulados de una ampliación de la cooperación interdisciplinaria— realizar con más éxito un más íntegro

modelo de interpretación de la realidad peruana, lo que también estaría favorecido por la tradición de las investigaciones etnológicas centroeuropeas y ante todo polacas; ya que éstas siempre trataron de demostrar en lo posible en su totalidad el campo y la cultura de sus habitantes, haciendo en igual medida hincapié en la tradición y la actualidad, en la perduración y la permutabilidad, como en la cultura simbólica y la técnico-utilitaria.

Justamente esa estrategia investigadora fue escogida por los miembros de la Expedición Científica Polaca a los Andes, quienes llevaron a cabo estudios de campo sobre la cultura popular de los campesinos indígenas andinos en un grupo interdisciplinario compuesto por etnólogos, arqueólogos, geógrafos e historiadores. Gracias a eso todavía antes de



comenzar una detallada penetración etnográfica, la expedición poseía conocimientos generales de la situación ecológica, cultural e histórica de la región de Cayash que era una zona escogida con el objetivo de realizar una reconstrucción monográfica de los principales aspectos de la vida diaria de las comunidades indígenas²⁴. Comprendimos que las investigaciones realizadas hasta entonces sobre las transformaciones contemporáneas de las comunidades indígenas (campesinas), tomaban en cuenta en un grado insuficiente el papel de la «cultura tradicional». En cambio los estudios sobre la continuación de los antiguos patrones se alejaban demasiado de las transformaciones contemporáneas. Por eso en las investigaciones polacas en la región de Cayash se trató de hacer concordar ambas concepciones, observando tanto los vestigios del pasado, como los más recientes signos de cambios. También éramos conscientes de que en el mundo de las comunidades andinas locales no aparecían los contenidos

tradicionales puros al lado de formas completamente nuevas, sino que en realidad encontramos elementos que representaban diversos grados de referencia a la tradición y diferentes niveles de soluciones innovadoras. Esa posición era absolutamente indispensable ya que nos dábamos cuenta de que para entender la corriente contemporánea de la vida rural andina e interpretarla debidamente es indispensable un buen conocimiento del pasado y de sus reflejos que hasta hoy día son importantes para la existencia de las comunidades peruanas. ■



24. A. Posern-Zielinski: *Polish Ethnological Fieldwork in the Peruvian Andes*, «Ethnologia Polona», t. 7 (1981), 1982, pp. 186-190. Idem: *Los efectos culturales de la expansión del protestantismo en las comunidades indias de América Latina. El caso andino*, «Ethnologia Polona», t. 11, 1985, pp. 149-175.

ROSA DIAZ CHAVARRIA
BENJAMIN ESCALONA MUÑOZ

LA SITUACION DEL FOLKLORE ARTESANAL Y LITERARIO EN LA PROVINCIA DE ÑUBLE - CHILE

La provincia de Ñuble (420 kilómetros al sur de la capital del país) es una zona de un rico e invaluable patrimonio folklórico, el que se expresa a través de múltiples manifestaciones. La artesanía, la música y la literatura serán sus formas prioritarias. Por ello, se validará a sí mismo todo esfuerzo que tienda al conocimiento, divulgación y valoración de su patrimonio cultural.

En los años 1990 y 1991 se desarrolló en la Universidad del Bio-Bio, Sede Chillán, una investigación académica tendiente a dar cuenta de la

situación del hecho folklórico a nivel de escuela tanto urbana como rural de la provincia de Ñuble. Un equipo multidisciplinario formuló el Proyecto de Investigación "*Diagnóstico de la Enseñanza del folklore en la Educación General Básica y Sugerencias Metodológicas*".

Las motivaciones fundamentales que orientaron la realización de este trabajo se sustentan en la intención de asumir, como educadores e investigadores, un rol activo como agentes conscientes y preocupados por la preservación, valoración y divulgación

de nuestras raíces folklóricas. Sumamos a este hecho nuestra experiencia cotidiana como profesores de una Universidad Regional, experiencia que nos insta a tomar decisiones respecto de una actitud frente al hecho folklórico que en nuestro medio reclama nuestra atención. Es así como en actividades de supervisión en las escuelas de la ciudad de Chillán, detectamos que el hecho folklórico, como manifestación popular espontánea, ha sido y está siendo desplazado por fenómenos derivados de una evidente influencia de los medios de comunicación de masa, junto a otros factores que mencionaremos más adelante. Frente a esta realidad, nos surgió la interrogante de lo que estaría sucediendo en la provincia de Ñuble, en general, específicamente en la zona rural. De este modo, surge la inquietud de un trabajo que le asigna una primera prioridad a la labor formadora de la escuela y particularmente a la del profesor que se desempeña en la Educación General Básica. Por ello, nos propusimos detectar el nivel de enseñanza del folclore a partir de los actuales programas de Educación General Básica.

En un análisis exhaustivo de los Programas de Estudio de la Educa-

ción Básica, nos hemos percatado que existen notorias carencias respecto de la explicitación del hecho folklórico nacional. Si bien es cierto, que los Programas de Estudio se caracterizan por su flexibilidad no es menos cierto que éstos le asignan un lugar diríamos de menor importancia y en muchos casos de absoluta vaguedad.

Como producto del diagnóstico inicial realizado y como un primer intento de aproximación a posibles criterios de conclusión, estimamos por la observación realizada en terreno, que la presencia del hecho folklórico, tanto a nivel de escuela rural como urbana, tiende a desaparecer en forma paulatina, debido a dos factores que consideramos capitales: la urbanización de la ruralidad, dada primordialmente por la competencia e influencia decisiva de los medios de comunicación de masa y la falta de estímulos a nivel de aula. En este factor incide la objetiva carencia de recursos y en muchos casos la actitud de los profesores frente a esta problemática; actitud que puede estar avalada por la falta de implementación para montar programas, la falta de motivación de los mismos por la ausencia de compromiso o identificación con la localidad en que cumplen sus fun-

ciones, ya que salvo algunas excepciones el profesor viaja diariamente de los centros urbanos a los rurales a ejercer su trabajo, o bien por la carencia de alguna preparación específica.

Los objetivos que se propuso esta investigación se refieren a:

1. Conocer y difundir el patrimonio folklórico literario, musical y artesanal de la provincia de Ñuble propendiendo a la preservación, difusión y proyección de las manifestaciones autóctonas.
2. Contribuir a crear conciencia sobre la importancia que tiene el conocimiento y la práctica del patrimonio folklórico de la provincia de Ñuble a nivel de la enseñanza básica, mediante la aplicación de guiones metodológicos que sirvan de apoyo a la docencia en las asignaturas de Castellano, Educación Musical, Técnico Manual y actividades extraprogramáticas.
3. Sugerir una metodología para la enseñanza del folklore en la Educación General Básica.

En primera fase de desarrollo se trabajó en el análisis de los Planes de Estudios para la Educación General

Básica, en el sentido de inquirir información respecto a la presencia y tratamiento del hecho folklórico como contenido programático en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Luego, se consideró la elaboración de dos instrumentos de medición —dos encuestas— una dirigida al profesor y otra al alumno con las cuales se recabó información sobre aspectos generales y específicos del folklore en el ámbito educativo. La realización de este diagnóstico a nivel de escuela permitió detectar la presencia y el nivel de enseñanza del folklore en los establecimientos educacionales de los sectores tanto rural como urbanos de la provincia de Ñuble. Las comunas encuestadas fueron: Cobquecura, San Fabián de Alico, Yungay, San Carlos, Coihueco y Chillán.

En estas comunas se consideraron un total de dieciocho localidades: Buchupureo, Cobquecura, San Fabián de Alico, Caracol, Coihueco, Minas del Prado, Bustamante, Yungay, Ranchillo, Campanario, San Carlos, Parralito, Las Juntas, Torrecillas, Chillán, Chillán Viejo, Quinchamali y Santa Cruz de Cuca.

La muestra la conformaron 153 profesores municipalizados y 482

alumnos de segundo ciclo básico de escuelas urbanas y rurales de la provincia.

En lo que concierne a aquellas manifestaciones específicas que suscitan el interés de esta investigación, ambas encuestas, tanto la dirigida al profesor como la del alumno, estuvieron referidas al folklore artesanal, literario y musical.

De este modo, se obtuvo información del grado de conocimiento, práctica y enseñanza de estas expresiones folklóricas a nivel de sala de clases. Asimismo, se recabó la información pertinente para dar inicio a la segunda etapa de este proyecto: la existencia de cultores populares pertinentes a cada comunidad.

En los diversos aspectos del folklore que se investigaron se tuvieron siempre presentes las diferencias locales, como así mismo los recursos existentes en cada comunidad.

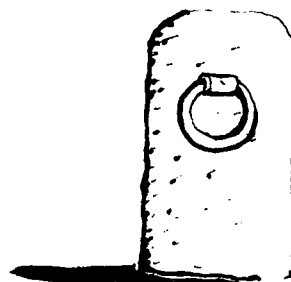
En una segunda etapa, se realizaron visitas a terreno con el propósito de entrevistar a "cultores" de diversas manifestaciones folklóricas (información que nos entregó el diagnóstico aplicado en la etapa anterior) de los

más variados rincones de las seis comunas de Ñuble.

La muestra de los cultores fue la siguiente: 49 cultores artesanales, 22 cantores populares y 35 cultores de folklore literario.

Sobre la base de la investigación realizada en las etapas 1990-1991, se desarrolló un trabajo experimental que consistió en la realización de talleres de conocimiento y aplicación de contenidos folklóricos, con profesores de las comunas con el propósito de elaborar guiones metodológicos que pudieran aplicarse en el tratamiento y enriquecimiento de folklore a nivel de aula.

A continuación se presentan aspectos relevantes de la encuesta aplicada a los profesores y a los alumnos que participaron en esta investigación.



Resultados encuestas a profesores

El siguiente resumen entrega información en torno a diversas consultas a los profesores encuestados de las escuelas de seis comunas de Ñuble, estas interrogantes contienen aspectos generales en torno al conocimiento y práctica del folclore por parte de los docentes en el aula.

El número de profesores encuestados es de 153, que corresponde a la muestra que presentan las siguientes tablas:

Tabla N° 1: Muestra la preparación específica que poseen los profesores respecto al folclore.

Nº = 53	%
Poseen preparación	23%
No poseen preparación	77%

De este 23% que manifestó conocimiento en folclore, el 46.3% lo adquirió en su institución formadora; el 44.8% por iniciativa propia y el 8.9% lo obtuvo a través de cursos de perfeccionamiento.

Los profesores poseedores de este conocimiento marcaron sus preferencias de la siguiente manera en torno al folclore:

- La primera preferencia se dio en aspectos del folclore musical, relacionados con: talleres de folclore, práctica de guitarra y canto, tratamiento y enseñanza de la cueca, proyecciones y recolección folklórica-musical.
- La segunda preferencia destacó a las artesanías, tales como: tallado, juguetería, cerámica en greda, tejidos, objetos de adorno y utilitarios.
- La tercera preferencia estuvo dedicada a las actividades de folclore literario como: trabajos de recolección y tratamiento de adivinanzas, leyendas, poesía e historias diversas, taller de arte literario, actividades recreativas.

Tabla N° 2: Muestra los recursos humanos y materiales con que cuenta la escuela para realizar la actividad folklórica.

Nº = 153	%
Cuentan con recursos	54.3%
No cuentan con recursos	45.7%

Tabla Nº 3: Muestra el grado de importancia que se le atribuye a la enseñanza del folklore en el aula.

Nº = 153	%
Muy alto	23.0%
Alto	37.9%
Medianamente	20.2%
Bajo	12.4%
No es importante	6.5%

Tabla Nº 4: Muestra el conocimiento por parte del profesor sobre la presencia y tratamiento del folklore en los programas de Educación General Básica

Nº = 153	%
Satisfactoriamente	29.5%
Medianamente	50.0%
No están informados	16.6%
No respondió	3.9%

Tabla Nº 5: Presenta la utilización de material de apoyo y guías ilustradas por parte del profesor, para el tratamiento del folklore.

Nº = 153	%
Utiliza guías de apoyo	22.9%
No utiliza guías de apoyo	68.6%
No respondió	8.5%

Se aprecia que un número significativo de profesores no utiliza guías ni material de apoyo en sus clases, consecuencia de la carencia de dichos materiales en su escuela y en forma personal.

Resultados específicos en cada área del folklore investigado

Area artes plásticas y técnicas manuales

Los cuadros siguientes muestran los diversos materiales y sus usos dados por los miembros de la comunidad escolar y en general.

Tabla Nº 1: Presenta el porcentaje de profesores que utiliza materiales

de su localidad para el trabajo artesanal en el aula.

Nº = 153	%
Emplean materiales locales	70%
No emplea materiales locales	12%
No respondió	18%

De este 70% que utiliza materiales de su localidad, las preferencias se dieron como sigue:

Tabla Nº 2: Especies materiales más usadas para trabajos en aula por lo profesores

Especies Materiales	%
Madera	62%
Lana	56%
Greda	32%
Fibras naturales	28%
Conchas marinas	28%
Mimbres	15%
Colihue	14%
Metal	13%
Cuero	7%

Tabla Nº 3: Muestra las especies artesanales que conocen de su medio y porcentaje de esas que enseñan en el aula.

Nº = 153

Especies Artesanales	Conocen	Enseñan
Tallados	48%	26%
Objetos de Adornos	36%	
Juguetes	22%	37%
Objetos Utilitarios	35%	31%
Muebles	55%	39%
Mantas	59%	1.9%
Frazadas	65%	2.6%
Sillas	42%	
Maceteros	31%	
Cántaros	28%	
Calcetines	65%	
Monturas	17%	0%
Espuelas	10%	0.5%

Tabla N° 4: Nos presenta el quehacer de los profesores en algunas actividades extraprogramáticas a través de talleres de artesanía.

N° = 153	%
Realizan actividades de taller	34.6%
No realizan actividades de taller	42.8%
No respondió	20.0%

De este 34.6% que respondió realizar alguna actividad extraprogramática, en torno al folklore artesanal, las preferencias se dieron en primer lugar a los Talleres de Artesanías, en segundo lugar visitas a centros y exposiciones artesanales de la localidad y en tercer lugar al Montaje de Muestras de Artesanías producto de los talleres escolares y trabajos realizados en el aula.

Tabla N° 5: Muestra el conocimiento que tienen los profesores en torno a los contenidos de folklore incluido en los programas vigentes de artes plásticas y técnico manual de Educación General Básica.

N° = 153	%
Conocen satisfactoriamente	22%
Medianamente	53%
No los conoce	13%
No respondió	12%

Area folklorica literaria

En cuanto al folklore literario las siguientes tablas presentan una relación de la importancia, conocimiento y enseñanza de manifestaciones narrativas, poéticas y lingüística.

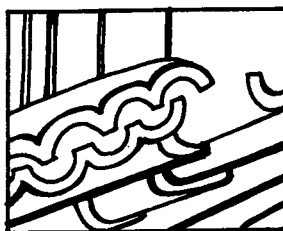


Tabla N° 1: Muestra el porcentaje de profesores que trabajan manifestaciones folklóricas literarias en el aula.

N° = 153	%
Trabajan manifestaciones literarias	48.3%
No trabajan	30.7%
No respondió	21.0%

Del 30.7% que respondió negativamente a esta pregunta lo atribuye al poco conocimiento para realizar esta actividad, porque no existe material

bibliográfico de apoyo porque el programa no se lo exige.

Del 48.3% que contestaron afirmativamente a esta tabla 1, los fundamentos fueron: por sentirse particularmente motivados y por haber tenido buena acogida de parte de los alumnos y, porque lo encontraron de suma importancia.

TABLA N° 2: Muestra las manifestaciones folklóricas literarias más conocidas por los profesores que trabajan en el aula.

N° = 153	Conoce	Enseña
Adivinanza	86.9%	60.1%
Leyenda	84.3%	63.3%
Refrán	79.0%	37.2%
Supersticiones	76.4%	30.6%
Cuentos	75.6%	52.2%
Poesía	64.7%	36.6%
Mito	63.3%	50.0%
Paya	58.8%	13.7%
Pregón	39.9%	13.07%
Romance	22.2%	1.0%
Casos	16.3%	2.0%

Cabe señalar que estas manifestaciones literarias se trabajan con mayor frecuencia en el segundo ciclo básico.

Con respecto a las actividades extraprogramáticas donde se incorporan estas manifestaciones literarias, las preferencias fueron: Taller de Arte, Libretos para Actos Artísticos y Conmemorativos en: Investigaciones y recopilaciones y en actividades recreativas (campamentos).

Tabla Nº 3: La tabla muestra la conveniencia de la incorporación del folklore literario de la provincia de Ñuble en las clases de Castellano.

Nº = 153	%
Responden afirmativamente	80%
Responden negativamente	20%

De esta tabla se desprende que se le atribuye gran importancia a la presencia del folklore literario en la enseñanza.

Las sugerencias más relevantes fueron: conservar nuestras tradiciones y costumbres para conocer y difundir el folklore nacional, como producto y aporte cultural, para valorar, preservar y proyectar nuestras raíces.

Tabla Nº 4: Muestra la actitud valórica que da el profesor frente a algunas manifestaciones del folklore lingüístico que emplean los alumnos.

Nº 153	%
Los acepta (no corrige)	42.0%
No las acepta (las corrige)	27.0%
No respondió (indiferente)	31.0%

Las razones para aceptar y no corregir las expresiones del folklore literario son las siguientes: conservación del lenguaje folklórico, lo auténtico debe permanecer sin alteraciones ya que este tipo de habla forma parte de la tradición y de la cultura en la que está inserto el niño.

Las razones dadas para no aceptar el uso de las expresiones pertenecientes al folklore lingüístico se deben a que se les considera un uso incorrecto

del lenguaje, a deformaciones de la lengua como sistema.

Resultados encuesta de los alumnos

El instrumento de medición aplicado al alumno tuvo varios propósitos específicos, uno de ellos fue el de inquirir información respecto del grado de conocimiento y práctica del hecho folklórico, tanto artesanal como literario y musical a nivel de sala de clases, asimismo se propuso indagar sobre las interrelaciones existentes entre escuela y comunidad desde el punto de vista del flujo de la información y del conocimiento de las expresiones folklóricas características de una comunidad determinada. Se le asigna a esta investigación una importancia decisiva a la interacción escuela-comunidad, niño-medio familiar y social.

Resultados folklore artesanal

Es de interés para este trabajo recabar información sobre la existencia de determinados materiales que, como materia prima, sirven de sustento a un quehacer de tipo artesa-

nal. Se hizo un registro minucioso de todas las posibilidades existentes en cada una de las comunas encuestadas. En la tabla que a continuación se presenta está señalada la existencia de determinados materiales como los más comunes y aquellos que de preferencia, utiliza el niño para realizar algún trabajo escolar.

TABLA N° 1: Registro de los materiales existentes en las comunas encuestadas.

N° 482	
Materiales Existentes	%
Madera	94.8%
Lana	74.0%
Coligüe	66.0%
Mímbre	61.0%
Cuero	56.0%
Greda	40.7%
Metal	32.0%
Fibras naturales	20.0%
Conchas marinas	19.0%

Se mencionó además la existencia y utilización de otros materiales tales como la raíz de rosa, el barro. De la utilización de los materiales indicados en la tabla anterior se desprende lo siguiente:

TABLA N° 2: Muestra el porcentaje de alumnos que manifestó utilizar materiales de la zona.

N° 482	%
Los utiliza	75%
No los utiliza	20%

TABLA N° 3: Muestra los objetos prácticos que el niño realiza con materiales de su localidad.

N° 482

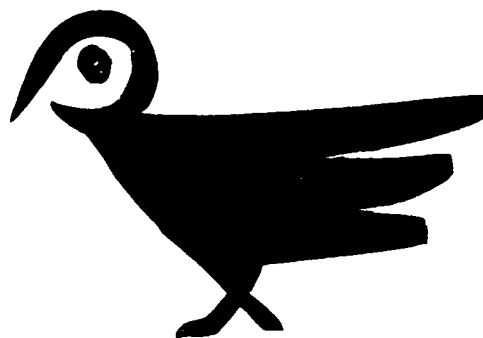
Objetos Prácticos	%
Objetos de Adorno	65%
Juguetes	51%
Tallados	34%
Mesas	33%
Sillas	26%
Maceteros	18%
Muebles	17%
Fuentes	15%
Cántaros	15%
Mantas	13%
Chales	13%
Riendas	10%
Frazadas	9%
Monturas	8.5%

TABLA N° 4: Muestra el porcentaje respecto de quien le enseñó a realizar la actividad artesanal.

N° = 482

Conocimiento adquirido de	%
Profesores	74%
Padres	61%
Amigos	29%
Tíos	28%
Abuelos	28%
Vecinos	18%

En relación niño-medio familiar y comunitario se observa la notoria in-



fluencia que ha ejercido la escuela y los familiares más directos.

TABLA N° 5: Muestra los objetos de tipo artesanal más utilizados en la escuela y en horario de recreos, como acompañante del juego.

N° = 482

Objetos utilizados en los juegos	%
Bolos	77%
Trompo	65%
Volantín	49%
Run-Run	40%
Emboque	24
Onda	23%
Rueda	19%
Pillo	15%

En relación con la experiencia directa que el niño de las diversas comunas investigadas ha tenido con Exposiciones de Artesanía: un 53% ha tenido la oportunidad de visitar alguna y un 33% no las conoce. Frente a la realización de Exposiciones de Artesanía en la misma escuela la incidencia no es tan notoria.

TABLA N° 6: Muestra la frecuencia de exposiciones que se realizan en la escuela.

N° = 482

	%
A veces	58%
Siempre	26%
Nunca	16%

Resultados folklore literario

En cuanto al folklore literario que se cultiva en las localidades en que se aplicó esta encuesta, existe una gran uniformidad en el conocimiento y práctica de estructuras narrativas y poéticas, la diferencia está dada en las temáticas, las que dependerán de las características geográficas de la idiosincracia y culturas locales. En la nomenclatura utilizada se evitó la denominación genérica, con el propósito de especificar todo lo posible las formas y variedades temáticas existentes.

TABLA N° 1:

N° = 482

Manifestaciones conocidas	%
Adivinanzas	80%
Poesías	73%
Historias del Diablo	46%
Historias de Brujas	44%
Historias de Muertos	41%
Historias de Pájaros Raros	41%
Refranes	40%
Historias de los Animales Extraños	39%
Historias de Penaduras	38%
Historias de Entierros	37%
Historias de Duendes	32%
Historias de Animas	32%
Historias de Aparecidos	32%
Supersticiones	31%
Historias de Fantasmas	30%
Payas	18%
Pregones	8.3%

La fuente de conocimiento de estas manifestaciones del folklore literario deriva fundamentalmente el medio escolar y comunitario.

TABLA N° 2: Cómo conoce las expresiones del folklore literario.

N° = 482

Fuentes de Información	%
En la Escuela	59%
Con los amigos	49%
En la casa	48%
Con otra persona	35%
Con los abuelos	33%
Con un cantor	21%

Respecto al trabajo escolar y considerando al profesor como fuente de información, se obtuvo un registro de las diversas manifestaciones del

folklore literario que éste trabaja con sus alumnos en la sala de clases, como actividad inserta en el proceso de enseñanza aprendizaje.

TABLA Nº 3:

Nº = 482

Folklore Literario en la Sala de Clases	%
Poesía	68%
Adivinanza	64%
Historias de Lugares Encantados	28%
Historias de Animales Extraños	28%
Historias de Diablo	27%
Historias de Muertos	27%
Refranes	27%
Historias de Pájaros Raros	26%
Historias de Brujos	25%
Historias de Entierros	23%
Historias de Aparecidos	22%
Historias de Penaduras	22%
Historias de Duendes	19%
Historias de Animas	18%
Supersticiones	18%
Historias de Fantasmas	14%
Payas	12%
Pregones	9.5%

En cuanto a la frecuencia de esta actividad, en la sala de clases, se re-

gistra que un 78% la realiza a veces, un 10% siempre y 7% nunca.

La labor del profesor no siempre queda en la narración o explicación de estas expresiones del folklore literario sino que se proyecta más allá del aula, dando como tarea a sus alumnos el averiguar sobre estos temas. En la frecuencia con que lo hace se manifiesta que un 44% sólo a veces da estas tareas, un 28% nunca y un 23% siempre.

Para establecer cuál es la fuente de información a que recurren los alumnos para averiguar sobre estos temas dados como tarea se formuló la siguiente pregunta:

TABLA N° 4: ¿A quién consultas para hacer tu tarea?

N° = 482

Se consulta	%
A la mamá	55%
A la gente mayor	53%
A otros profesores	45%
Al papá	43%
A los amigos	41%
A los abuelos	16%

En la misma relación de escuela como fuente de conocimiento, tratamiento e información del hecho folklórico literario, se inquirió por la realización de veladas, como actividad extraprogramática que contemple estos tópicos y por la preocupación del profesor por incluir estas estructuras literarias en forma específica.

TABLA N° 5:

N° = 482

Realización de actos de folklore literario	%
Siempre	36%
A veces	32%
Nunca	26%

En lo relativo a la referencia que manifiestan los alumnos por hablar de estos temas, un 72% lo hace siempre, un 18% a veces y un 9% nunca.

En este aspecto del folklore, así como en los otros que forma parte de esta investigación, se inquirió información respecto de los cultores de estas expresiones, pertenecientes a la

comunidad en la que se encuentra inserta la escuela se concluye que:

1. El diagnóstico nos permitió comprobar que existe un significativo desconocimiento y preparación, respecto de la enseñanza del folklore a nivel de aula por parte de los educadores de las comunas de Ñuble.
2. No existen guías metodológicas, relacionadas con la enseñanza del folklore a nivel de aula, aunque algunos profesores desarrollan unidades de aprendizaje en forma aislada con carencia de recursos técnico-pedagógicos.

Estimados de este modo, que es de primera prioridad que aquellas manifestaciones folklóricas aún presentes en la escuela, tanto rural como urbana de la provincia de Ñuble, necesitan material de apoyo a la labor docente, tales como un texto guía destinado.

En cuanto al folklore literario, se comprobó, en terreno, e igualmente en todas las comunas visitadas el cultivo de una serie de expresiones literarias con marcadas diferencias locales, existiendo una estrecha relación

con la información obtenida de parte de los alumnos en el trabajo de aula realizado en la primera etapa de este proyecto. Las expresiones folklóricas literarias cultivadas en estas localidades de la provincia de Ñuble, tienen una acentuada y directa incidencia en el quehacer diario, en la idiosincrasia y en la historia de estas comunidades. Las manifestaciones literarias cultivadas de preferencia son: adivinanzas, leyendas, casos, cuentos, versos, payas, mitos.

Se percibe una clara preferencia por el cultivo de las formas prácticas y narrativas del folklore literario. La leyenda se manifiesta en una gran cantidad de tópicos, las que dicen relación con las características específicas de cada localidad; hecho que permite acceder a un conocimiento geográfico, cultural, histórico y a la vez idiosincrático de la comunidad en que se centra esta investigación. El elemento mítico y la superstición están siempre vigentes en la vida diaria. Hay formas como el romance que tienden a desaparecer. ■

**FÓRUM INTERNACIONAL
“DESIGN E DIVERSIDADE CULTURAL”
Mesa redonda: Design para o setor artesanal**

“O conhecimento da natureza emana, desde o estágio do saber pragmático do cotidiano até à moderna ciência da natureza, do conflito primário do homem com a natureza, assim como retroage por sua vez e enquanto força produtiva, sobre o sistema do trabalho social, dinamizando seu desenvolvimento.

Habermas

O artesanato brasileiro tem sido um desafio constante a todos que se interessam pela definição e pela consolidação do perfil cultural do nosso país. Sua riqueza, sua variedade, sua multiplicidade e criatividade propõem um espectro de abordagens infinito.

Início traçando uma análise da questão e da potencialidade de novas aproximações. Faço também um

relato das iniciativas em desenvolvimento atualmente na área governamental.

Há exatos vinte anos iniciei meu trabalho com a questão artesanal. Fase rica e estimulante: muitos sonhos, discussões, debates e seminários. O perfil dos profissionais presentes a essas reuniões estava então restrito a antropólogos, sociólogos, folcloristas, enfim, pesquisadores no âmbito das

ciências sociais com a preocupação particular de “registro”, “estudo” e “análise” das expressões da cultura material no meio em que estavam sendo produzidas. Hoje, o segmento artesanal está sendo debatido em fóruns interdisciplinares, ou seja, está sendo visto pelas mais diversas áreas do conhecimento. As duas formas de abordagem são complementares, necessárias.

Acreditamos que a primeira a que conta com a presença de especialistas das ciências sociais - é que fornece os registros e conhecimentos que constituem o lastro para a resistência às formas de dominação externas que a atividade artesanal sofre com as rápidas mudanças que vêm ocorrendo neste curto espaço de tempo. A segunda - a visão transdisciplinar - é que permite que o universo da produção artesanal não seja visto mais como apenas circunscrito aos aspectos da produção cultural, embora essa seja de fundamental importância. Não há mais espaço para a observação longínqua segundo os critérios estéticos, materiais, lúdicos, poéticos, folclóricos, exóticos.

O que dizer do aspecto humano e social? Como esquecer e equacionar a

relação artesão/seus produtos/seus problemas? Deveríamos persistir com a visão romântica dominante de olharmos a rendeira sentada no chão batido do terreiro de seu casebre, trocando bilros, tecendo esperas?... Os ceramistas reumáticos com as condições dos seus locais de trabalho, criando artrites pelo esforço de sovar o barro, umedecendo o rosto com o suor da boca do forno?... A tecedeira que castiga seu corpo com movimentos bruscos e rápidos do mover o liço e os pedais do tear, tramando sonhos?... É a queimadura do fogo, do sol, é a picada do espinho, da mata... produzindo o belo.

Mas há o fundamental, a vida, e dentro dela a tendência à perfeição, este eterno valor do Homem. A partir da existência da vida, se encadeiam compromissos que são lógicos, sequenciais e inevitáveis. Há uma mudança de atitude frente a questão, dada a complexidade do mundo moderno, onde resiste a atividade artesanal. Os blocos econômicos protecionistas, a internacionalização da economia, a hegemonia dos meios de comunicação, a informática, os acordos internacionais e medidas nacionais de preservação e conservação do meio ambiente, entre

outros, são aspectos que de diferentes maneiras, determinam um ciclo de ajustes frente às novas exigências das formas de produção e organização do trabalho, do uso das matérias primas, da circulação do produto e seu consumo final.

O primeiro ajuste ocorre quando da compreensão de que a produção artesanal deve ser abordada dentro de uma visão sistêmica, na qual os valores, atributos, conceitos e definições incluem a pessoa humana e os custos, e na qual as tecnologias privilegiem medidas culturais e sociais que impliquem propósitos e reflitam a intenção e a consciência dos artesãos para a possibilidade e a oportunidade da intervenção. É contemplar holisticamente o homem/o meio/o símbolo/o meio transformado/o homem.

Busquei uma série de palavras que constituem um paradigma de valores e conceitos da modernidade:

- atividade humana/caráter produtivo;
- utilidade/funcionalidade/destinatário;
- utilitário/decorativo/lúdico/ritualístico;

- rural/urbano/tradicional/inovado;
- técnica/tecnologia/equipamentos/ferramentas;
- matérias primas - extrativistas/industriais;
- estrutura do objeto/forma/volume/proporção/protótipo;
- durabilidade/manutenção/funcionamento;
- útil/belo/bem feito/único/criativo;
- produção/produtividade/qualidade;
- mercados/estoques/preço/prazo/promoção;
- marca/embalagem/transporte;
- leis/normas/repertórios/nomenclaturas;
- qualificação/treinamento/pesquisa;
- melhoria da imagem/agregação de valores;
- trabalho/ganho/geração de riqueza/bem estar social.

Ao fazermos um jogo de ligações entre estas palavras, estamos tecendo uma rede de trama complexa de atividades, ações, responsabilidades e intervenções que determinam níveis de agregação, parcerias, qualificações técnicas, impossíveis de serem atendidas por indivíduos e

organizações de forma isolada. O trabalho é uma construção social, histórica e coletiva.

Trago esses questionamentos e reflexões iniciais para chegar ao segundo ajuste que se dá no âmbito do Governo Federal. Como devemos atuar e quais os instrumentos que devemos colocar à disposição da sociedade como elementos imprescindíveis à harmonização do setor artesanal e à dignificação do artesão? O ponto de partida para responder a esses questionamentos surge quando definimos o próprio papel do Estado, na perspectiva de apoio efetivo ao setor artesanal. Trabalhamos com dicotomia: Estado centralizador/executor X descentralizador/coordenador; programas eminentemente nacionais X programas locais; Estado clientelista X critérios técnicos.

Assim, o Ministério do Bem-Estar Social/Secretaria da Promoção Humana, parte de uma crítica essencial ao formato centralizador e compreende que a ação interinstitucional dos vários setores governamentais que tangenciam a atividade artesanal deve ser estimulada, reafirmando que a solução

é pensar o homem como centro e o produto artesanal como forma radicalmente marcada pela função catalisadora dos traços da identidade cultural. Desta perspectiva, quatro vertentes orientam a ação política e executiva do Programa do Artesanato Brasileiro - PAB, nas seguintes direções básicas:

- 1 - Assistência e cooperação técnica: porque constata-se que é essencial para o aprimoramento tanto do processo de produção como da integração do artesão ao sistema econômico e social. Assim, como o Programa visa à qualificação e à profissionalização do produtor, deve atuar para o aperfeiçoamento do produto, das técnicas de produção e da comercialização, elevando o grau de cidadania do artesão. Para efetivar a proposta, o Programa cadastrará as instituições, especialistas, pesquisadores, artesãos, segundo a sua experiência e qualificação no setor, e utilizará esta “rede de inteligência”, sempre que houver demanda específica.
- 2 - Desenvolvimento de sistema de informação: porque embora nos últimos anos tenham sido

investidos muitos esforços na obtenção de informações, dados e estudos sobre a produção artesanal brasileira, este acervo não está disponível de forma organizada, confiável e atualizada. Sem uma base de dados sobre o setor, as diretrizes políticas podem incorrer em sérios equívocos que tendem a acentuar distorções graves num quadro já marcado por desigualdades.

- 3 -Definição de bases jurídicas e normativas para o artesão e para a atividade artesanal: porque verifica-se nesta área lacunas inaceitáveis tanto no que se refere ao conhecimento dos artesãos sobre legislação trabalhista e comercial, como no que diz respeito à disponibilidade de instrumentos legais que dêem suporte jurídico de estímulo, amparo, e valorização do produto e do produtor artesanal, bem como a ampla divulgação destes instrumentos e de outros com função correlata, entre os artesãos e administradores de entidades ligadas ao artesanato.
- 4 -Estabelecimento de planos de viabilidade econômica: porque qualquer modificação nas atuais

condições de trabalho do artesão exige um investimento para o qual não há uma linha de crédito específica em nenhum dos setores público ou privado. E os processos rudimentares de formação de preços e comercialização impedem que o artesão forme um pequeno capital para investir, seja na armazenagem de matéria prima, seja na modernização de seu processo ou ainda na sua própria qualificação.

As estratégias concretas de ação do PAB, em articulação com a rede de instituições estaduais, municipais e privadas, fundamentando-se nas diretrizes e princípios discutidos e estabelecidos juntamente com os artesãos, configuram um conjunto de subprogramas locais que, de acordo com as necessidades, contemplam as seguintes vertentes:

- 1 -Fomento à produção: porque é necessário estimular a perpetuação e o aperfeiçoamento de formas de produção que refletem a multiplicidade do perfil cultural brasileiro, a sensibilidade do espírito criador do povo e constituem uma das diversas faces da nossa identidade.

2 -Fomento à comercialização: porque é inadiável assegurar que a atividade artesanal se constitua como uma fonte de renda capaz de garantir trabalho para largos segmentos da população.

3 -Capacitação: porque a fragmentação das formas tradicionais de transmissão das técnicas e processos exige agora uma ação sistemática de formação de novos artífices, e porque muitas técnicas podem ser beneficiadas por novos instrumentos ou processos mais modernos de produção, sem perder as características do produto artesanal.

4 -Estudos, pesquisa e documentação: porque é urgente recuperar, documentar, analisar o acervo de conhecimentos, saberes e informações que atualmente encontra-se disperso e inacessível.

5 -Divulgação e promoção: porque não é mais possível continuar mantendo o artesão e o produto artesanal com aspectos marginais e secundários do sistema sócio-econômico-cultural brasileiro. É

preciso torná-lo conhecido, valorizado, apreciado.

Muitas dessas metas já foram alcançadas nos últimos três anos, ou estão em plena fase de desenvolvimento. No que diz respeito à legislação e à informação o trabalho já está avançado. Realizamos diversas reuniões para discussão destes temas com representantes das várias formas de organizações-sindicatos, associações, instituições governamentais e não governamentais. No momento o Anteprojeto de Lei está em fase de análise quanto à adequação jurídica. Queremos avaliar se todos os mecanismos propostos atendem realmente aos interesses da categoria. Com relação à informação, já se encontra bastante delineado o projeto "Sistema de Informação para o Setor Artesanal Brasileiro". Através de consulta simples aos terminais de computador que serão instalados nos Estados, os artesãos, instituições, ou pessoas interessadas, como lojistas e pesquisadores, poderão obter informações sobre a área, tais como: quem produz artesanato? em que lugar? com que matéria prima? quem comercializa? onde? que indústria vende tal matéria prima? quem

importa e exporta? quais as feiras e exposições estão programadas? em que cidade? quem promove? que bibliografia existe? qual a legislação para exportar, importar, sobre IPI, ICMS, etc.?

O estudo sobre a criação de um fundo de crédito para atender às expectativas do setor artesanal, já está em fase final de elaboração.

Desta forma, a atuação oficial fornece instrumentos essenciais, mas deixa uma larga margem de flexibilidade para que todos os

segmentos da sociedade, em perfeita interação, participem da construção cultural do país. Assim, não nos cabe estabelecer a trajetória dos profissionais de design nos meandros do fazer artesanal. Sabemos que suas reflexões e seu atuar específico e competente, estão sempre presentes na construção da nossa utopia. E é dentro desse quadro de vida, de paixão, que delineamos um caminho conjunto, solidário, na direção do homem, tanto para permitir a continuidade de sua produção autêntica, como também para ajudá-lo na sua dinâmica de construção social. ■

PUBLICACIONES DEL CIDAP

Boletines Informativos: Números 1 al 11: 2US\$ cada uno.

Revista Artesanías de América, números 12 al 44, 3US\$ cada una. (Agotados los números: 13, 14, 16, 20, 21, 22 y 23)

Cuadernos de cultura Popular: N°1 La Navidad; N°2 El Traje Popular Ecuatoriano; N°3 El Ikat; N°4 Chordeleg; N°5 Panes Tradicionales; N°6 Mi Cuaderno de Cultura Popular; N°7 ¿Qué es la cultura popular?; N°8 Nosotros los artesanos; N°9 Nuestros Cuentos (Chordeleg); N°10 La caja ronca; N°11 Dulces de Corpus; N°12 El juguete popular; N°13 La pirotecnia en el Azuay; N°14 Jatumpamba tierra de alfareras; N°15 Cómo hacer una guitarra; N°16 La pintura costumbrista ecuatoriana del siglo XIX; N°17 Cerámica de Sarayacu. 2US\$ cada uno. Agotados los números 1,2,4,9,10.

Cuadernos Chicos de Cultura Popular: N°1 Un encuentro en Gualaceo, 2US\$

Libros Colección La Cultura Popular en el Ecuador: Tomo I Azuay; Tomo II Cotopaxi; Tomo III Bolívar; Tomo IV Esmeraldas; Tomo V Imbabura; Tomo VI Cañar; Tomo VII Tungurahua Precio 6US\$ cada uno. Agotado el número 3.

Otros libros: Bibliografía de las artesanías, 2US\$; El Pase del Niño*, 5US\$; El diseño en una sociedad en cambio, 4US\$; La pintura popular del Carmen, 15US\$; Expresión Estética Popular de Cuenca, 2 tomos, 20US\$; Expresión Estética Popular de Popayán*, 20US\$; Creación: el arte popular en el Museo Comunidad de Chordeleg, 6US\$; Los Hijos*, 4US\$; Cerámica de Chordeleg, 1US\$; Ana de los Ríos, 2US\$; Tejiendo la vida..., las artesanías de la paja toquilla en el Ecuador, 6US\$; Textiles y Tintes, 6US\$; Joyería en el Azuay, 6US\$; Diseño y Artesanías, 10US\$; El artesano como actor social: una visión histórica socio-económica, 5US\$; Cerámica popular Azuay y Cañar, 5US\$; Daniel F. Rubín de la Borbolla: presencia, herencia, 3US\$; Punto y línea: un cuento para diseñadores, 2US\$; Vasijas de barro: la cerámica popular en el Ecuador, 6US\$; Artesanos y diseñadores.

Ediciones Bilingües: El folclor que yo viví*, (Castellano-Inglés) 20US\$; Paños de Gualaceo (Castellano-Inglés) 10US\$.

Publicaciones conjuntas con la OEA: Alternativas de Educación para Grupos Culturalmente Diferenciados, Tomo I y III; Tecnologías y Artesanías, Artesanos y Diseñadores. Museos y Educación, 6US\$.

Publicaciones conjuntas con el IILA: Curso de formación sobre las tecnologías empleadas en la elaboración y acabado de joyas, 10US\$.

**REPRESENTACIONES
EN ARTESANIAS ARGENTINAS**

Dentro de la cultura (conjunto de tradiciones, técnicas, costumbres, comportamientos y valores que son propios y peculiares de cada grupo humano), las manifestaciones artísticas son las que permiten evaluar con mayor riqueza el poder de expresión de un pueblo.

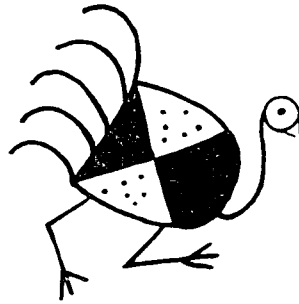
El diseño indígena argentino, lleno de connotaciones mágico religiosas y símbolos, tiene rasgos originales y de él trasciende el culto a la

naturaleza, a los misterios vitales, y la conciencia de la unidad que liga al hombre con su medio ambiente.

“... El hombre deja sobre los objetos que decora un reflejo de su propio vivir y sentir, es la sensibilidad de cada artista la que se plasma en las diferentes estilizaciones de un mismo motivo, dentro de una misma cultura, enriqueciéndola en cada creación.”

Marta Dichiara “TIERRA VIEJA”

Representación de los cuatro elementos de la naturaleza

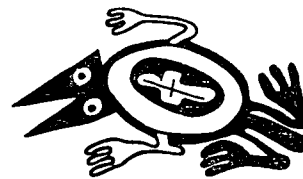


TIERRA
avestruz

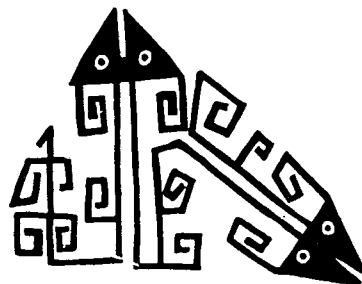
AIRE
cóndor



AGUA
rana



FUEGO
víbora

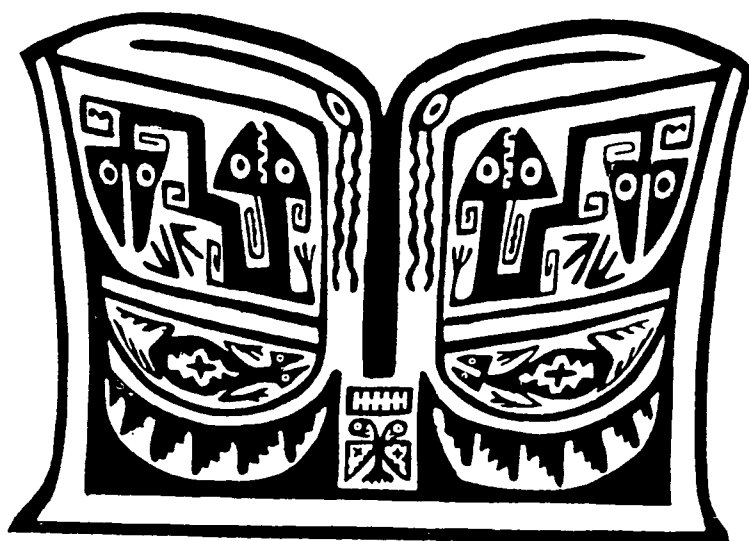


**La Dama que llora, llorona o Deidad
plañidera**

Es una deidad agraria, asociada con el principio femenino de la fecundidad y la abundancia. Ella misma es la Tierra y la madre de la tierra, pues al caer sus lágrimas, fecundan la siembra.

Es la expresión de la Pachamama y otorga todos los bienes que necesita el hombre para vivir.

Se la asocia a pájaros y búhos, a veces, se la encuentra representada solamente por un par de ojos, de los cuales, indefectiblemente, caen tres o más lágrimas.



Distintas representaciones de la Dama que Llora



La Víbora de fuego o dragón bicéfalo

Representa el rayo con una cabeza en el cielo y otra en la tierra.

El rayo o serpiente de fuego, entrega al hombre el fuego, por lo tanto es guardiana del hogar y es señora de la vida y de la muerte.



Dragones bicéfalos

Representación del rayo, del fuego.
El cuerpo es de serpiente con patas y manchas circulares.



Dragones bicéfalos

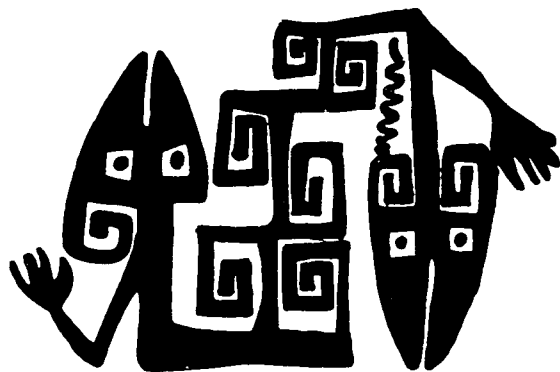
Dragones bicéfalos con lenguas, cuernos y patas.



Dragones bicéfalos

El dragón (la víbora de fuego) se va transformando en felino. Dragón con garras felínicas y manchas como de jaguar.

Distintas representaciones de la víbora de fuego o dragón bicéfalo.



Víbora bicéfala



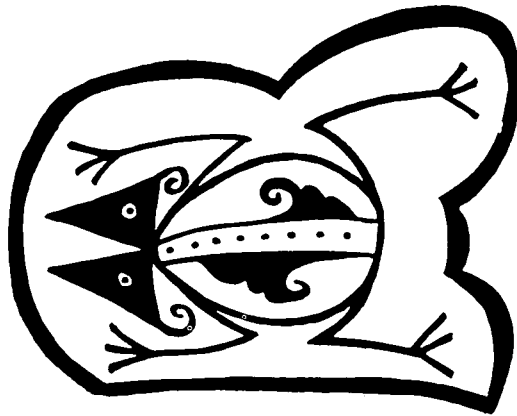
Víboras bicéfalas. El fuego,
el rayo, la serpiente de
fuego, la víbora alada.



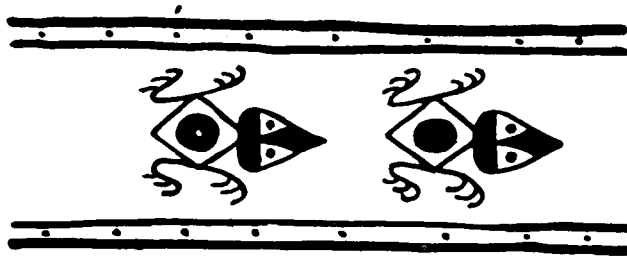
Víbora bicéfala

La Rana

Representa el agua



La rana (representa el agua)

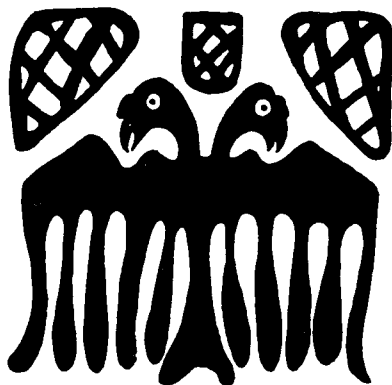


El Cóndor bicéfalo

Representa el aire



Cóndores bicéfalos



La Espiral

Es el símbolo del aire en movimiento



Urnas completas

El símbolo del aire en movimiento (la espiral) es utilizado para decorar casi todos los espacios.

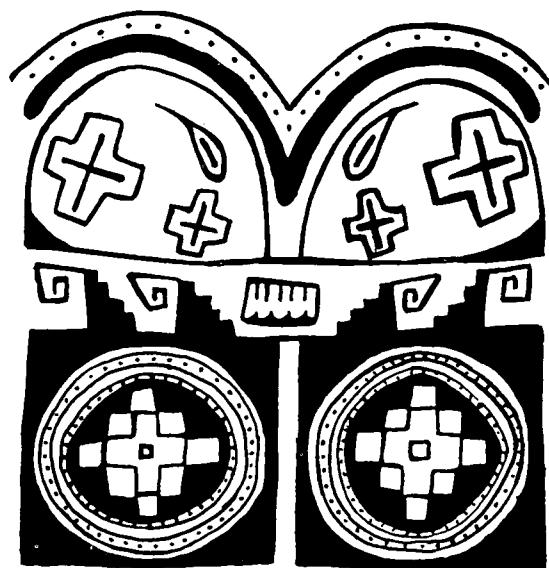
Cóndores bicéfalos

Triángulos Escalonados

Significan la tierra cultivada

La Cruz

Significa lo fecundo, es el sexo en conjunción.

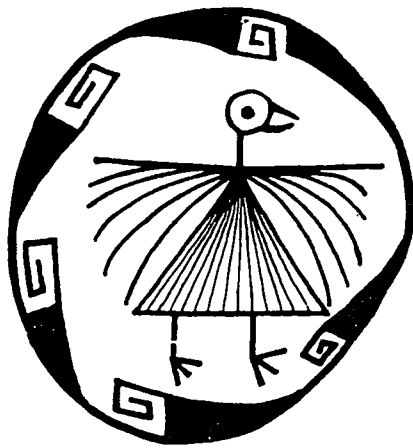


Organización de elementos en urnas.

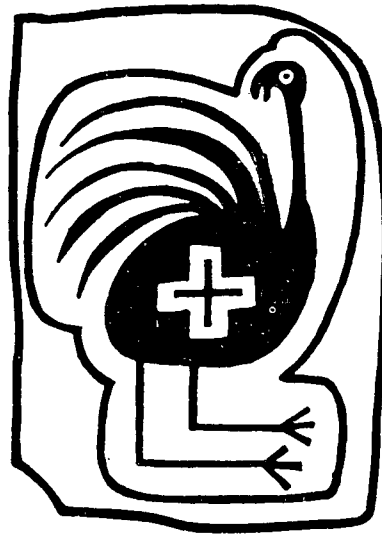
Según Ricardo Rojas, los triángulos escalonados y las cruces simbolizan la tierra cultivada y fecunda.

El Sury o avestruz americana

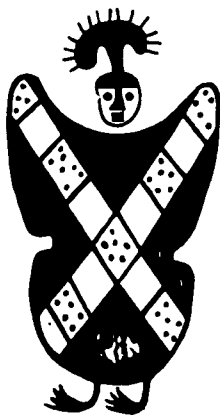
Representa la tierra



El sury o avestruz con cruz representa la tierra fecundada.

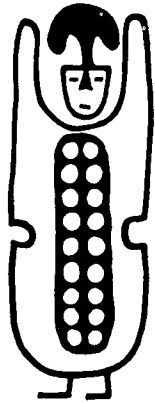


Guerreros - Sacerdotes



El sury o avestruz americana, representa en Calchaquí a la tierra.
La cruz de brazos iguales es el sexo en conjunción, la fecundación.
El sury con la cruz es la tierra fecundada

Sacerdote



Sacerdote



Personajes

El sacrificador, es uno de los personajes que se repiten; guerrero con la cabeza trofeo en sus manos, el hacha del sacrificio, lanzas y tocado.

MEBA

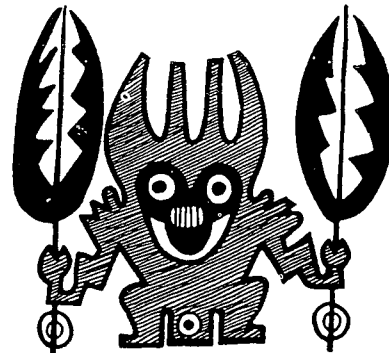


Personajes

El hombre tigre.

Guerrero con armadura (posiblemente escaupil) y lanzas. Cabeza de Tigre como tocado

MPAUNT



Personajes

El "personaje de los dos cetros"

Col. Cura

Fauna



Felinos Jaguar



Felinos Jaguar

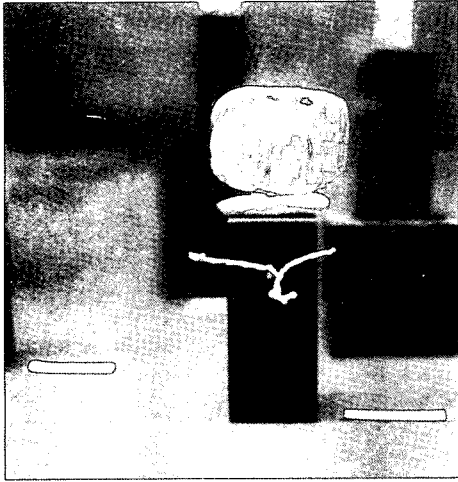


Pájaros
MAAQ

Bibliografía consultada

- Rex González, Alberto.
Arte precolombino de la Argentina.
Dichiara, Marta.
-Tierra Vieja.





Obra de Susana Mattanó.
 Simbología representada: dama que llora.
 Galvanoplastia en oro y plata. Año 1993.
 Argentina. Propiedad de Teo Loretan, Suiza.



Obra de Susana Mattanó.
 Simbología representada: triángulos escalonados.
 Galvanoplastia en oro. Año 1993. Argentina.



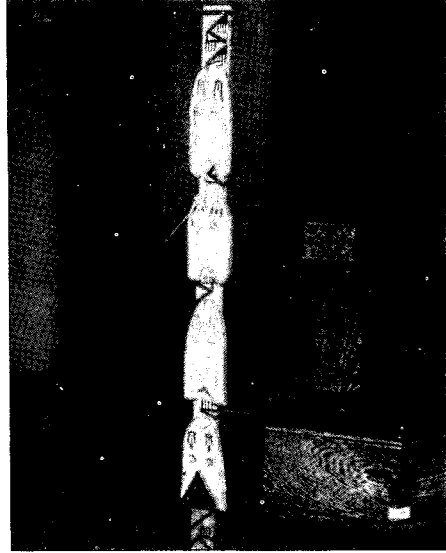
Obra de Patricia Vidour.
 Terracota. Simbología representada: Guerrero. Año 1993. Argentina.



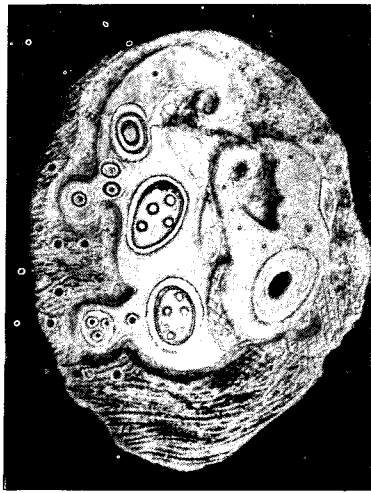
Obra de Patricia Vidour.
 Terracota. Simbología representada: Felino. Año 1993. Argentina.



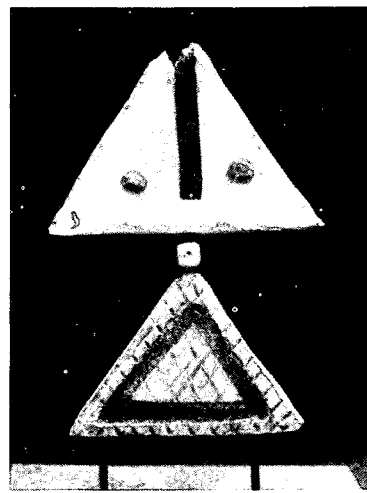
Obra de Patricia Vidour.
Terracota. Simbología representada: sacerdote. Año 1993. Argentina.



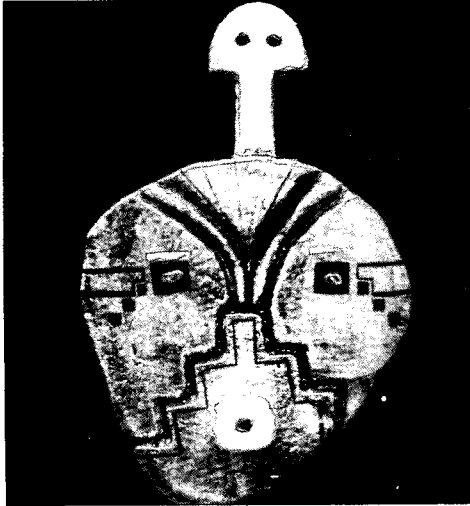
Obra de Patricia Vidour.
Terracota, madera. Simbología representada: dama que llora. Año 1993. Argentina.



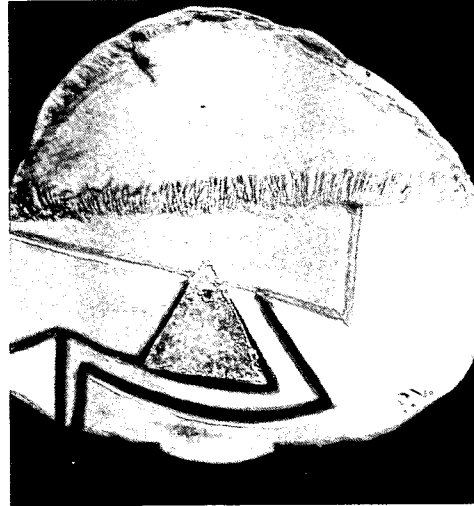
Obra de Patricia Vidour.
Terracota. Simbología representada: felino. Año 1993. Argentina.



Obra de Patricia Vidour. Terracota, galvanoplastia en níquel. Simbología representada: rana. Año 1993. Argentina.



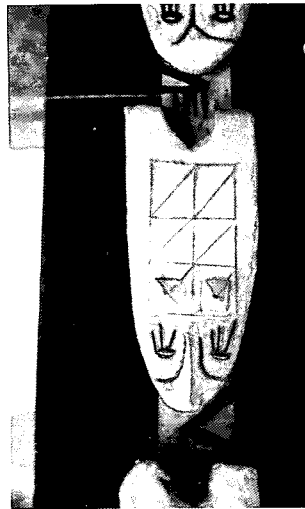
Obra de Patricia Vidour.
Terracota, galvanoplastia en níquel. Simbología representada: sacerdote. Año 1993. Argentina.



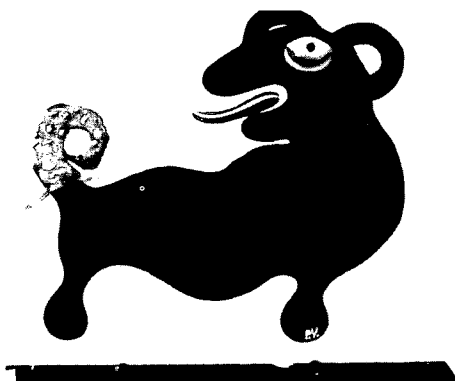
Obra de Patricia Vidour.
Terracota, galvanoplastia en cobre. Simbología representada: triángulos escalonados. Año 1993. Argentina.



Obra de Patricia Vidour. Terracota, madera. Simbología representada: dama que llora. Año 1993. Argentina.



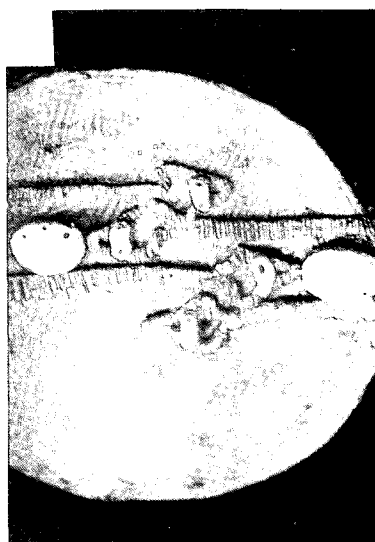
Detalle.



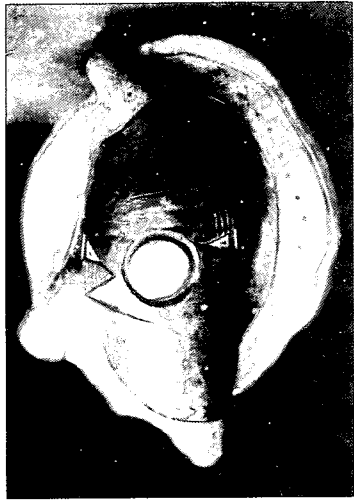
Obra de Patricia Vidour. Pintura.
Simbología representada: felino. Año
1993. Argentina.



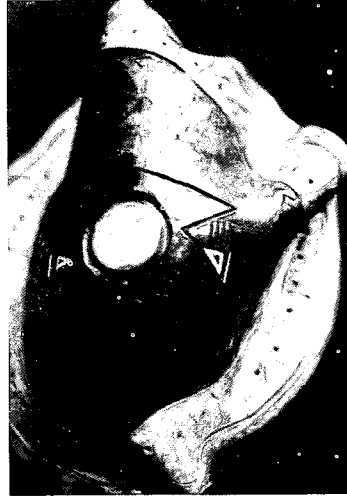
Detalle.



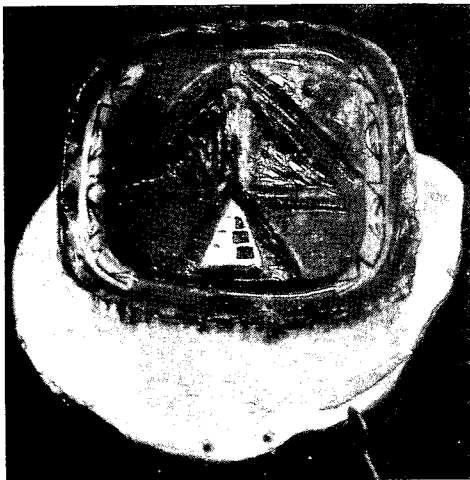
Obra de Susana Mattanó. Detalle.
Terracota. Galvanoplastia en níquel. Simbo-
logía representada: víbora de dos cabezas. Año
1993. Argentina.



Obra de Susana Mattanó.
Terracota. Galvanoplastia en cobre. Simbología representada: rana. Año 1993. Argentina.



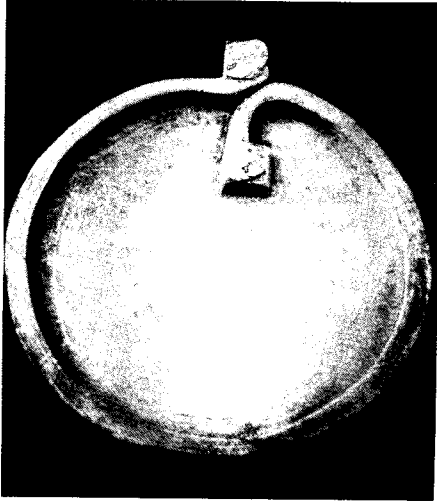
Obra de Susana Mattanó.
Detalle. Terracota, galvanoplastia en níquel, pasta egipcia. Simbología representada: rana. Año 1993. Argentina.



Obra de Susana Mattanó.
Terracota. Galvanoplastia en níquel. Simbología representada: víbora de dos cabezas. Año 1994. Argentina.



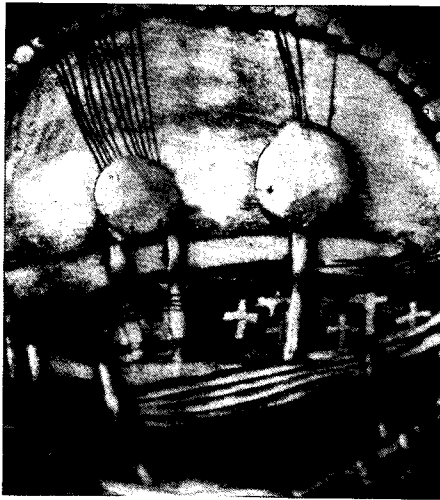
Obra de Patricia Vidour.
Galvanoplastia en oro. Simbología representada: guerrero. Año 1993. Argentina.



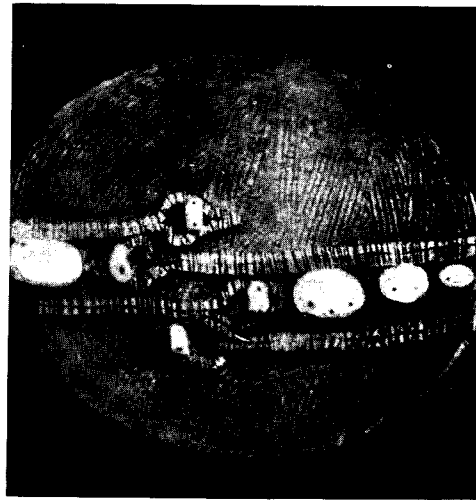
Obra de Susana Mattanó.
Terracota. Simbología representada: víbora
e dos cabezas. Año 1993, Argentina.



Obra de Susana Mattanó.
Detalle; terracota. Simbología representada:
víbora de dos cabezas. Año 1993, Argentina



Obra de Susana Mattanó.
Detalle. Terracota. Galvanoplastia en cobre.
Simbología representada; cruz. Año 1993.
Argentina.



Obra de Susana Mattanó.
Terracota. Galvanoplastia en níquel, Sim-
bología representada: víbora de dos cabezas.
Año 1993, Argentina.



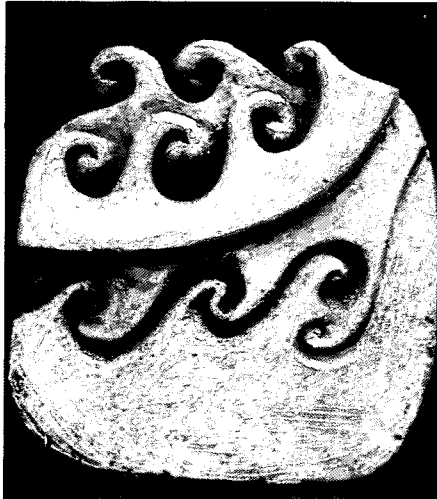
Obra de Patricia Vidour.
Terracota. Simbología representada: Triángulos
escalonados. Año 1993. Argentina.



Obra de Patricia Vidour.
Terracota. Galvanoplastia en cobre. Sim-
bología representada: La rana. Año 1993.
Argentina.



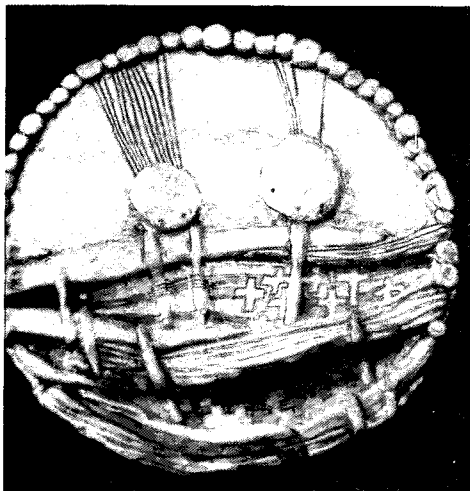
Obra de Susana Mattanó.
Terracota, galvanoplastia en níquel, pasta
egipcia. Simbología representada: la rana.
Año 1993, Argentina.



Obra de Susana Mattanó.
Terracota. Galvanoplastia en cobre. Sim-
bología representada: el aire. Año 1993.
Argentina.



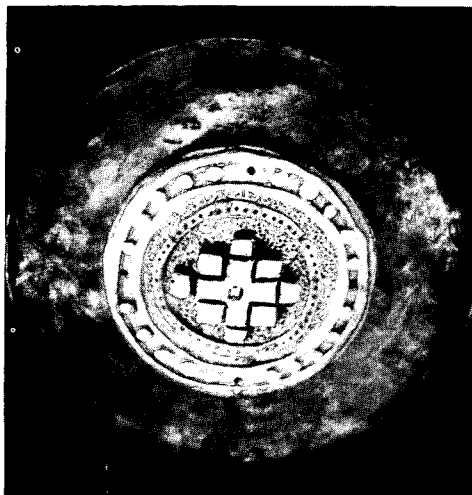
Obra de Susana Mattanó.
Terracota. Galvanoplastia en cobre. Sim-
bología representada: la cruz. Año 1993.
Argentina.



Obra de Susana Mattanó.
Terracota. Galvanoplastia en cobre. Sim-
bología representada: la cruz. Año 1993.
Argentina.



Obras Susana Mattanó.
Terracota. Simbología representada: dama
que llora. Año 1993. Argentina



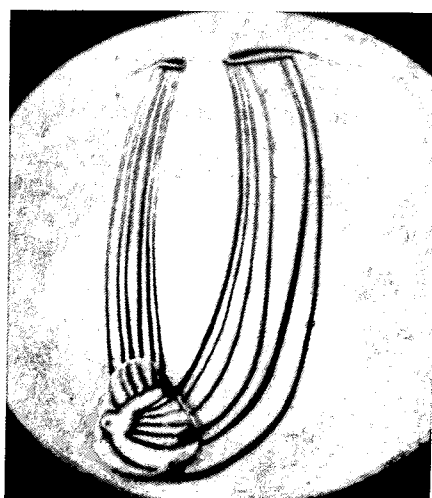
Obra de Susana Mattanó.
Terracota, galvanoplastia en níquel. Simbología representada; cruz. Año 1993, Argentina.



Obra de Susana Mattanó. Terracota. Simbología representada: víbora de dos cabezas. Año 1993. Argentina.



Obra de Susana Mattanó.
Detalle. Terracota. Galvanoplastia en cobre. Simbología representada: rana. Año 1993. Argentina.



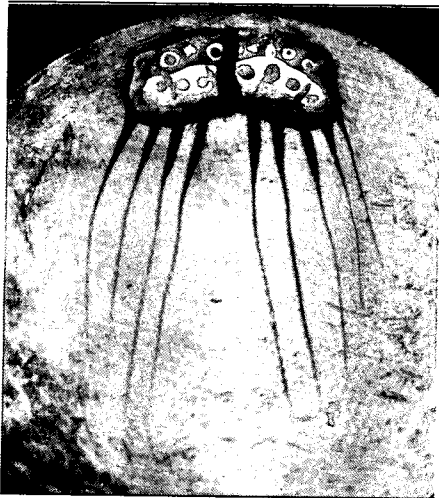
Obra de Susana Mattanó. Terracota. Simbología representada: dama que llora. Año 1993, Argentina.



Obra de Susana Mattanó.
Detalle. Terracota. Pasta egipcia. Simbología representada: dama que llora. Año 1993, Argentina.



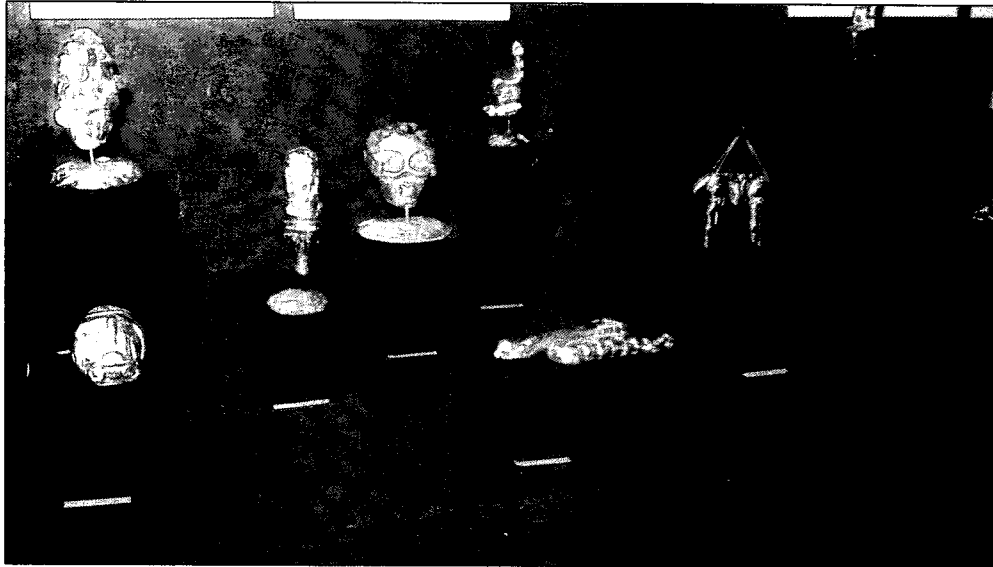
Obra de Susana Mattanó. Terracota. Galvanoplastia en níquel. Simbología representada: triángulos escalonados. Año 1993. Argentina.



Obra de Susana Mattanó.
Detalle. Terracota. Pasta egipcia. Simbología representada: dama que llora. Año 1993. Argentina



Obra de Patricia Vidour
Galvanoplastia en oro. Simbología representada: dama que llora. Año 1993. Argentina



Obra de Patricia Vidour y Susana Mattanó.
Galvanoplastia en oro y plata. Año 1993.
Argentina.



Obra de Patricia Vidour.
Terracota. Simbología representada:
guerrero. Año 1993. Argentina.

**XI CURSO INTERAMERICANO
PARA ARTESANOS ARTIFICES**

Del lunes 11 de julio de 1994 al viernes 5 de agosto se desarrolló en la ciudad de Cuenca, sede del CIDAP, el XI Curso Interamericano para Artesanos Artífices.

Este Curso tuvo los objetivos de:

Informar y propiciar capacitación educativa complementaria para artesanos (as) artífices; discutir la problemática de las artesanías y del artesanado en la sociedad tradicional y moderna; profundizar el contenido cultural de las artesanías dentro de las políticas de los países americanos tendientes a fortalecer la identidad cultural; intercambiar experiencias de los

diferentes países respecto a dificultades que afronta el artesano en el ejercicio de sus tareas específicas; proveer al artesano de información acerca de las instituciones regionales o internacionales que investigan o promueven actividades de interés para el sector artesanal; dar a conocer y analizar alternativas desarrolladas en diferentes países sobre el mejoramiento y aprovechamiento de recursos para el sector; dar a conocer modalidades de programas educativos que apoyan al desarrollo integral del artesano y adelantos respecto al mejoramiento de herramientas técnicas y materiales de trabajo.

El curso abarcó básicamente dos áreas: la primera relacionada con diseño, creatividad y calidad, comprendiendo a su vez información y práctica de diseño aplicadas a la artesanía tratando, en la medida de lo posible, de proyectarlas al tipo que practica cada participante en el curso. No implicó necesariamente esta parte del curso, talleres de realización formal.

La segunda abordó aspectos sociales, económicos, culturales y educativos de las artesanías así como raíces históricas y culturales del problema artesanal, las artesanías en América; el artesano frente a las formas de organización, el artesano frente a la ley, el artesano frente al mercado y sus exigencias, organizaciones artesanales, organismos internacionales relacionados con las artesanías, el apoyo requerido de la educación formal y no formal para el desarrollo integral del artesano.

Cuerpo Directivo y Docente del Curso

Director:
Claudio Malo González
Corrdinación:
Dora Canelos C.

Secretaria:
Marlene Albarracín

Profesores y conferencistas

Ecuador:

María Leonor Aguilar
Alfredo Ayora
Manuel Contreras
Juan Cordero
Graciela Espinoza
Diego Jaramillo
Mario Jaramillo
Dora Giordano
Claudio Malo
Juan Martínez
Joaquín Moreno

México:

Alfonso Soto Soria

Alumnos Participantes

Argentina

Amalia B. Hernández
Silvia Carola Marengo de Castro

Bolivia

Rubén Darío Vidal Rocha

Colombia

Juana María Rey Alvarez

Chile

Italo Sabadine Foretich

Ecuador

César Matute

Víctor Zambrano

Segundo Néstor Prieto

Luis Alejandro Lozado

Adriana M. Landívar

Juan Neira Carvallo

Rosa Góme

Jose Alfredo Paucar

Luis A. Guaman

Honduras

Abner, Madariaga Gutiérrez

México

Juan Aguilera Salazar

Ishel María Huitron Flores

Nicaragua

Patricio Gutiérrez Suazo

Paraguay

Nancy Godoy Adorno

Perú

Moisés Hinojosa Marticorena

Uruguay

Carlos Tamaro Troncoso

*Juana Rey Alvarez
becaria colombiana
hace uso de la
palabra en el acto
inaugural del
XI Curso
Interamericano
para Artesanos
Artífices*



ENTREVISTAS

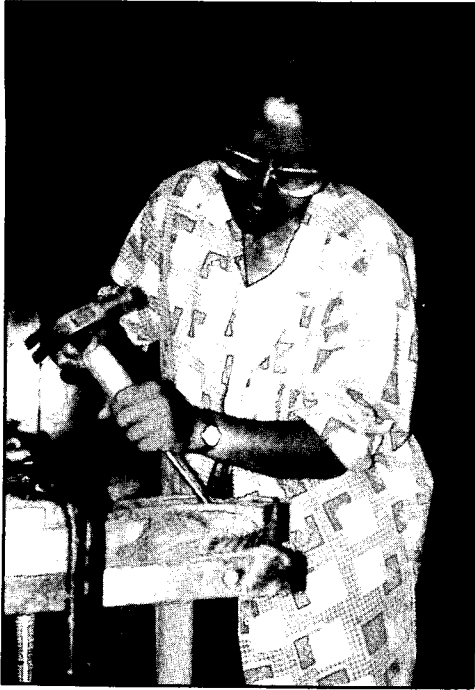
Las artesanías, un proceso de íntima transmutación

Desde el principio de los tiempos, cuando el hombre comenzaba a descubrir el mundo, sus cosas y sus misterios. Cuando los primeros artífices encontraron el equilibrio exacto de la convivencia entre la materia, las formas y las texturas. Cuando los artesanos en íntima transmutación, comprendieron el misterio de la creación, de la recreación, compartieron con el Gran Espíritu, con el Espíritu Sagrado el momento del reencuentro con el Ser inicial.

Ishel María Huitrón de México e Italo Sabadine de Chile son dos arte-

sanos quienes moviéndose entre la magia y el encanto de su trabajo, entre la madera y la arcilla, han delineado un oficio, con todas sus posibilidades creativas transfigurándose para entregarnos objetos de uso, de contemplación, cálidos, agradables.

Ishel trabaja con la madera: *es un esfuerzo físico, mental, sensual. Son mis manos, es mi cabeza, es mi pecho es todo.* Italo es ceramista: *la arcilla es como un medio que te transporta a otro estado, a otra dimensión.* Ellos nos contaron cómo comenzó este camino en donde la combinación exacta



*Ishel María Huitron de México,
trabajando una pieza de madera*

de su habilidad, su experiencia, su entrega al oficio, les permite reconocerse en la materia, trabajar con sus manos.

Me fascinó la cerámica

Estudié pedagogía en Artes Plásticas y en los últimos años tomé la especialidad de cerámica. Había pasado por pintura, dibujo, escultura. Me fascinó la cerámica, hasta enton-

ces no la conocía. Cuando terminé los estudios, entré a trabajar como profesor, pero la verdad, me rendía y me gustaba mucho más la cerámica.

Entonces comencé a trabajar para ferias, haciendo objetos típicos, hasta cuando me gané una beca para estudiar cerámica en Italia. Estuve en Italia un año, me dediqué a la cerámica artística. Cuando volví a Chile, me contrató la Universidad de Valparaíso para un taller de cerámica.

Me sentía muy identificada con la madera

Trabajo la madera desde hace cinco años. Hago muebles, talla y apenas comienzo con escultura. Son cosas tan diferentes dentro del mismo campo, disfruto de cualquiera, me llenan por igual.

En mi educación siempre estuve en contacto con elementos artísticos. Hicimos mucha pintura, manualidades. Trabajamos en barro, trabajamos con otros materiales, pero nunca directamente con la madera. Tuve una educación en donde siempre se me enriqueció, despertando ciertos sentidos, ciertas aptitudes.

Más o menos tenía conocimiento de la madera. En la casa hay muebles tallados, hay trabajo labrado en madera. Entonces fue algo así como una interrogante para mí saber cómo se podía hacer eso. Claro no me detenía a pensar: es madera y es tallada. Me sentía muy identificada con las cosas de madera y no tuve más que sentir: eso quería hacer.

El trabajo con las manos, siempre y las artesanías fueron el conocimiento de ciertos grupos indígenas y el contacto con las artesanías. Me enteré de la escuela y de Ebanistería... sólo se fue dando y decidí hacer eso.

No existe separación entre uno y el objeto creado

La arcilla es como un medio que transporta a otro estado, a otra dimensión. Te metes mucho en este elemento. La arcilla es un material como muy sensual, te metes en eso y es como si entraras en un estado especial, un estado alfa, una desconcentración muy grande sin darte cuenta. Entonces, estás con el objeto en comunicación. En esos momentos, no hay separación entre uno y el objeto.

Es algo increíble si uno se suelta y comienzas a trabajar. Empiezas a crear todo eso que te está sucediendo a ti, se transmiten tus pensamientos, tus sentimientos. Cuando llega una persona te dice: oye pero qué violento, y en verdad cuando hiciste la pieza estabas tenso. En otras ocasiones tienes a formas muy sutiles, tranquilas. Tu interior se refleja cuando estás con el material, esto me llama mucho la atención, es algo muy especial.

La madera ha marcado todo en mi vida

A parte de descubrir esa fuerza no sólo mental sino física que una puede desarrollar, es muy interesante hacer este trabajo y ser mujer, no me cambia nada. He tenido muchos problemas por ser mujer. No sólo con mis padres, en la escuela la mayoría son varones.

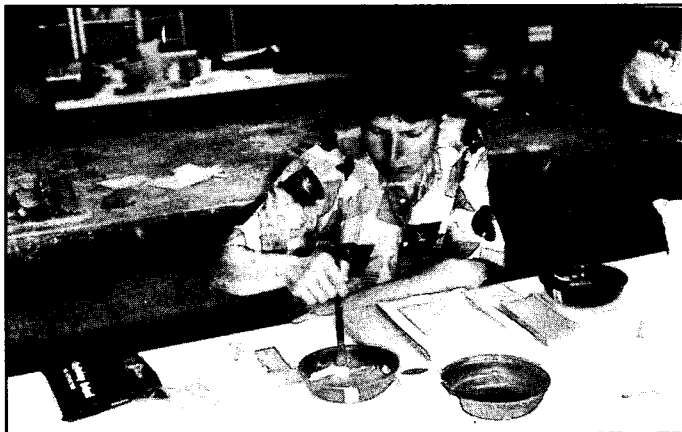
Para este trabajo, sí se necesita fuerza, pero algo que me incomoda y me molesta es que a veces la gente piensa: a bueno, no más usa las manos. Esfuerzo físico, mental, sentimental, sensual. Se mezclan una serie de sentimientos, de sensaciones. Son mis manos, es mi cabeza, es mi pecho,

es todo, no puedo dividirme y bueno... es así.

La madera me ha marcado en todos los aspectos de mi vida. Como persona, en mi desarrollo personal, en mi desarrollo espiritual, mental porque descargo todo. Me llena en todos los sentidos.

El material te va diciendo, cómo trabajarlo

En general empiezo con formas así en bruto, con una idea de repente vaga y en la medida que trabajo con la arcilla y comienzo a modelarla me surgen ideas, volúmenes. Aunque planifico un objeto: piensas, le ves



Italo Sabadine becario Chileno, trabajando con cerámica

bien cuando estás con el material, se te cambia todo. El material te responde otra cosa, te va diciendo de alguna manera cómo trabajarlo y vas cambiando, la idea original se va transformando.

Uno en el papel o en la mente tiene los colores definidos de una manera. Cuando la forma está terminada dices: En realidad si a estos volúmenes les pongo negro va a perderse toda esta textura conseguida en el proceso mismo. Los colores a usarse no les tengo planteados de antemano porque además cuando las piezas van al horno a veces uno les pone tonos verdes y salen medio azules.

Aquí funciona un poco la casualidad del horno, el azar que se produce.

Me gusta tallar la madera

Yo empecé con el mueble, desde arcones, baúles, bancos mezclando materiales, ahora llevo dos años tallando. A mí me gusta tallar cosas abstractas,

no me agrada copiar algo tal cual, pero ciertos elementos, me sirven para conseguir diseños que yo hago en talla.

Trabajo con curvas y líneas de mucha influencia en mí: el mar, el cuerpo humano, ciertos animales, en especial acuáticos. Es en ese tipo de cosas en las que ves las formas; sé que todo ese tipo de elementos evocaron la realización del diseño de una silla, de una mesa.

A mí me gusta la pintura, pero no me llena porque los cuadros no forman parte de mí, no están en contacto conmigo. No me puedo sentarme en él, no me puedo acostarme, no forma

parte de mí. No me gustan hacer cosas que no vayan a tener relación conmigo, que no se vayan a utilizar.

En general, mis trabajos se quedan conmigo, porque cada objeto es parte de mí. Me cuesta mucho separarme de mis cosas. Parte de ti se te va en un objeto, desprendes algo que se queda en ese objeto.

...Hay gente que de plano me dice: sabes, tu trabajo no me gusta, y tajantemente me dice no me gusta y esto es bueno porque sé que no es un trabajo medio, no es regular. Descubro que es muy malo o muy bueno pero, mi trabajo no es tibio. ■

*Profesores y
alumnos
participantes del
XI Curso
Interamericano
para Artesanos
Artífices*



JOAQUIN MORENO AGUILAR

NUEVO CURSO DEL CIDAP

El viernes 26 de agosto de 1994 se clausuró el Curso de Formación sobre las Tecnologías Empleadas en la Elaboración y Acabado de Joyas.

El curso tuvo una duración de cuatro semanas y se desarrolló en el taller de joyería de la Universidad del Azuay y fue el resultado de un esfuerzo conjunto del CIDAP y el IILA.

El IILA

El Instituto Italo - Latino Americano (IILA) es un Organismo Interna-

cional con sede en Roma, del que forma parte Italia y las veinte repúblicas de América Latina (Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Haití, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, República Dominicana, Uruguay y Venezuela) en base al Convenio Internacional firmado el 1 de junio de 1966 y entrado en vigencia luego de haber sido ratificado por los Estados Miembros.

De conformidad con las finalidades institucionales el IILA desarrolla

y coordina la investigación y la documentación sobre los problemas, las realizaciones, y las perspectivas de los Países miembros en los campos cultural, científico, técnico, económico y social, identificando posibilidades concretas de intercambio, asistencia recíproca y acción común en los campos citados.

Por medio de sus propias estructuras, entre las cuales una biblioteca especializada y un centro de estudios y documentación, el IILA promueve congresos, coloquios, exposiciones de arte así como intercambio de ideas y de experiencias entre artistas, literatos, hombres de ciencia, operadores económicos, técnicos y dirigentes sociales, realizando además publicaciones de estudios y de investigaciones. De acuerdo con el Ministerio de Asuntos Exteriores de Italia, desarrolla programas de cooperación en sectores de interés prioritario para América Latina tendientes a favorecer la formación profesional y la transferencia recíproca de conocimientos científicos a través del intercambio de docentes así como el reforzamiento de las instituciones universitarias enviando, cuando necesario equipos técnicos e instrumentales para el fortaleci-

miento de las estructuras latinoamericanas.

El IILA consiguió el Patrocinio de la Dirección General para la Cooperación al Desarrollo del Ministerio de Asuntos Exteriores de Italia (DGCD/MAE) y seleccionó al profesorado para lo que obtuvo la colaboración del Centro de Formación Profesional de Valenza Po. Sin estas ayudas, sencillamente el curso no hubiera podido llevarse a cabo.

La Universidad del Azuay prestó toda su colaboración con el curso. Vale dejar constancia por escrito del gran interés de sus principales directivos, comenzando por el Rector, y de todos el personal que tuvo alguna relación con el curso, de que este resulte correcto en todos sus detalles.

Diferencias:

Como es conocido por los lectores de nuestra revista, el CIDAP organiza todos los años Cursos Interamericanos tanto de Diseño como para Artesanos artífices. Este curso fue una nueva experiencia dentro del vasto campo de la capacitación en el mundo de las artesanías, por varias razones.

La primera, porque fue un curso específico para joyeros con conocimientos de su artesanía, para perfeccionarlos en algunos aspectos, para reforzarles en otros, para actualizarles en el uso de maquinaria.

Esta uniformidad de conocimientos e intereses motivó que desde el primer día alumnos y profesores hablaran el mismo lenguaje. Esto puede sonar tal vez un poco irónico pues los profesores hablaban italiano, pero es la verdad: al momento de las realizaciones y de la enseñanza concreta, cuando se juntaron el conocimiento de avanzada de los profesores del

centro de Formación Profesional de Valenza con el gran deseo de aprender se superaron las naturales barreras del idioma.

En segundo lugar, no fue un curso interamericano. Fue restringido a unos pocos países y por ello esta vez estuvimos -si así se puede decirlo- los de casa: artesanos de Bolivia, Colombia, Ecuador y Perú.

La decisión de hacerlo así fue consciente. Era la primera experiencia y se quería asegurar todos los detalles de su organización.



**El grupo de profesores
con los alumnos bolivianos.**

Los alumnos peruanos



El grupo ecuatoriano

Los alumnos y alumnas de Colombia. Les acompañan profesores del curso.





*Todos quienes
participamos en el curso*

Las mujeres del curso: de izquierda a derecha (fila superior): Marlene Albarracín (Secretaria); Ofelia Paz Segarra (Bolivia); Elena Ceva (profesora, Italia); Juanita Méndez (Colombia); Adriana Escobar (Colombia); (fila inferior) Angela Brevi (Ecuador); Silvia Loor (Ecuador); Ximena Sosa (Ecuador); María José Chacón (Ecuador).



Vale indicar que el éxito rotundo del curso, hace que al momento de escribir estas líneas el IILA y el CIDAP ya estén empeñados en nuevos planes. Pero, de esto les hablaremos en nuestras próximas entregas.

Fue también diferente, porque -a manera de experimento- se redujo la parte teórica al mínimo y desde el primer día se comenzó con prácticas. Los comentarios de los alumnos no nos permiten dudar del acierto de esta

resolución cuando vemos que pese a lo que acabamos de indicar, se dice de forma repetida que “faltó tiempo” para aprender y para aprovechar los conocimientos de Enzo, de Enrico, de Elena.

Del éxito del curso es mejor dejar que hablen los propios becarios:

Pero, en primer lugar, antes de que hablen del éxito en abstracto, vale la pena destacar la causa fundamental del éxito del mismo: la presencia de calificadísimos profesores del Centro de Formación Profesional de Valenza.

Quiero dejar constancia escrita en la revista Artesanías de América del agradecimiento a ellos.

En los pocos días que estuvo el Dr. Michele Robbiano, Director del CFP, compartió generosamente todas las informaciones que pudieran servir a los alumnos y se involucró directamente en procurar que el curso tenga un excelente comienzo.

Los profesores Enzo Silvestrín y Enrico Terzago, a lo largo de las cuatro semanas que permanecieron en Cuenca y la profesora Elena Ceva, en el período en el que colaboró en el

curso, demostraron grandes conocimientos en su profesión. Me refiero a la profesión de “profesores de joyería” porque no solo mostraron que eran joyeros de primer nivel, sino y sobretodo que les gustaba compartir esos conocimientos con los alumnos y que sabían cómo transmitirlos.

Es más, hubo generosidad de parte de ellos. Generosidad en el empleo del tiempo. Trabajaron jornadas agotadoras desde las ocho de la mañana a las seis o siete de la tarde. Durante ellas estaban permanentemente al servicio de los alumnos y listos para contestar preguntas y solucionar dificultades. Esto, incluso en la hora del almuerzo, porque el afán de aprender de los alumnos aprovechaba hasta el último momento para hacerlo. Generosidad para permitir que los alumnos copien modelos creados por ellos, empleen sus materiales de clase, etc.

Además no fueron solo los conocimientos prácticos entregados día a día en las labores, fue también en el amor a la profesión que mostraban y el constante reiterar en la indispensable calidad que debe tener un trabajo de joyería, lecciones vitales que los alumnos captaron y agradecieron.

Dejemos este agradecimiento en palabras de los alumnos:

“Dieron más de lo que debían. ¡Gracias!.

Me complace el poder hacer resaltar la labor infatigable de nuestros profesores Enzo, Enrico y Elena que a pesar de la diferencia de idiomas minuto a minuto trataron de llegar a nosotros con sus conocimientos, que dicho sea de paso no se limitaron a los planificados, sino que se nos dio a conocer información que solo se adquiere con la experiencia de los años, entregándonosla con un total desprendimiento”

Víctor Manuel Tupa Garnica
Perú

“Con maestros como Enzo, Enrico y Elena en un tiempo prudente seríamos excelentes orfebres. A ellos mil gracias”.

Jorge Fernando Rivas Torres
Bolivia
Presidente de la Asociación de Orfebres y Relojeros
Guanay - Tipuani

“Los profesores son excelentes.

No podían ser mejor que estos, por lo cual estoy muy agradecido”.

Luis Velecela
Cuenca, Ecuador

“...estoy muy contento y agradecido de los maestros porque de ellos aprendí muchas nuevas técnicas para poder desarrollarme en mi profesión.”

Rolando Feijoó
Cuenca, Ecuador

“Los profesores nos ofrecieron no solo los conocimientos sino su amistad y asesoría”.

Jorge Enrique Feo Cortés
Colombia

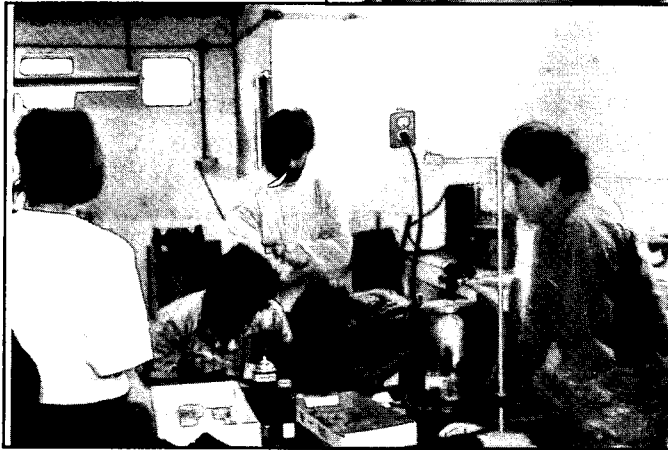
“La diferencia de idioma limita un poco la comunicación, pero en este curso la condición humana y el interés profesional de los docentes supera cualquier dificultad de entendimiento.”

Adriana Escobar
Colombia

“Superó (el curso) mis expectativas en lo que se refiere a técnicas y calidad de los profesores”

Carlos Manuel Alvarez.
Quito, Ecuador

*Esta fue una escena que
Se repitió todo el tiempo:
incluso en los periodos de
descanso se procuraba
aprovechar los
conocimientos de los
profesores. Gracias Enzo.*



*Alumnos trabajando bajo
la mirada atenta de Enrico*

*Se procuraba no perder
ni un detalle de lo que
hacían los profesores.*





Elena impartiendo su enseñanza personalizada.

Con referencia a la marcha general del curso, a sus contenidos, siento la inmensa satisfacción de poder transmitirlo asimismo en las propias palabras de los que asistieron a él de los que sintieron sus logros y sus deficiencias.

“el contenido de este curso me hace tomar conciencia del papel que ahora me toca desempeñar como artesano joyero.

(se debería) Introducir el curso de diseño con más fuerza...”

Luis Castro
Perú

“La parte práctica del curso fue excelente.”

Jorge Enrique Feo Cortés
Colombia

“El conocimiento de nuevos equipos nos ayudarán a mejorar tanto la producción como la calidad del producto.”

Ximena Sosa
Quito Ecuador

“Si el efecto que se desea es de multiplicar conocimientos a otros artesanos, sería conveniente una segunda parte complementaria.”

Silvia Loor
Cuenca Ecuador

“Considero muy positivo el conocimiento de estas tecnologías porque en este tiempo de duración del curso y con mi conocimiento servirá para hacer un nuevo replanteamiento en el campo de diseño tanto en el campo profesional como también en el aspecto académico.”

Salvador Castro

Profesor de diseño de joyas de la Facultad de Diseño de la Universidad del Azuay

“Aprendí cosas de suma importancia.”

Domingo Fajardo
Perú

“Los alumnos, todos con los conocimientos necesarios para el curso, dispuestos a colaborar en la marcha del mismo.”

Jaime Chaca
Ayudante del taller de joyería de la Universidad del Azuay



Era el comienzo del curso. Aún está en el pizarrón el letrero de “bienvenida” cariñosamente escrito por Jaime Chaca.



Pero todo llega a su término. Jorge Feo, de Colombia, agradece a nombre de los alumnos. En la mesa directiva, de izquierda a derecha, Marlene Albarracín, secretaria; Claudio Malo, Director del CIDAP; Enrique Arízaga, representante del IILA; Gerardo Martínez, Gobernador de la Provincia; Mario Jaramillo, Rector de la UDA; Leonardo Moreno, Vicerrector y Alfonso Peña Director del Instituto de Patrimonio Cultural.



Asistentes al acto de clausura.

Jorge Rivas, alumno boliviano, Enzo Silvestrín, profesor y Enrique Arízaga, representante del IILA sirviendo de intérprete.



“Ha sido una experiencia muy intensa el estar junto a colegas de trabajo de varios países y a maestros de tan altísima especialidad en cada rama del oficio que desempeñan.”

Santiago Ayala
Quito Ecuador

“Me pareció muy importante el contenido del programa puesto que existe un profundo vacío en el conocimiento profesional de estos temas

.....

En el aspecto humano creo que ha existido absoluta entrega de parte de quienes han logrado cristalizar este proyecto como de quienes lo han ejecutado.”

Jairo Barbosa
Colombia

“Creo que debemos ser francos y llamar a las cosas por su nombre; este Curso de Formación sobre las Tecnologías Empleadas en la Elaboración y Acabado de Joyas fue un gran éxito. Pero hubiésemos querido estar unos quince días más en los talleres para mejorar nuestros conocimientos sobre los engastes y otras técnicas.”

J. Wilson Arnez Rocha
Cochabamba Bolivia

“Como es la primera vez que asisto a un curso de esta magnitud podría estar equivocado, pero en lo que sí

puedo estar seguro es que todas las personas que estuvieron involucradas para su realización no escatimaron esfuerzos para poder realizarlo.

Ténganlo por seguro a mi nombre y de la asociación que represento que lo aprendido no caerá en saco roto."

Ernesto A. Escudero Carrera
Perú

"El curso debe repetirse, pero en diversos países, donde el país anfitrión pueda disponer de la maquinaria necesaria y tener un mayor número de participantes locales, pues el curso contribuye notablemente al desarrollo de esta actividad a nivel de país."

María José Chacón
Ecuador

"Siento que nos faltó tiempo para aprovechar más el conocimiento de los profesores."

Juana Méndez
Colombia

"El curso ha sobrepasado mis expectativas tanto en la organización como en la calidad de la enseñanza"

Gabriela Andrade
Quito Ecuador

"He aprendido más que suficiente en el poco tiempo que se ha desarrollado el curso."

Segundo Ñopo Viñas
Perú

"El curso resultó 100% provechoso, se reforzaron conocimientos y se adquirieron otros. Realmente este curso amplió mis conocimientos."

Vinicio Tixi
Cuenca Ecuador

"La coordinación resultó excelente. Para mí, de todos los cursos que pasé es el único que me impresionó."

Iván Ramos Ramírez
Bolivia

"El curso es de muy buena utilidad en cuanto a conocimientos tecnológicos. Debería en lo posterior pensarse en un complemento con aplicación de diseño moderno."

Claudio Maldonado
Profesor de joyería en la facultad de Diseño de la Universidad del Azuay.

Agradecimiento especial

Quisiera agradecer a todas y a cada una de las personas que hicieron que

este curso fuera posible. Sé, más que nadie, la gran cantidad de personas que colaboraron para que este curso tenga el éxito alcanzado.

Lo sé por haber estado a cargo de la coordinación general del mismo, desde las primeras etapas de su planificación hasta ahora, pues un resultado del curso que aún no está listo es un Manual de Joyería, que recoge las enseñanzas de los profesores italianos y que editaremos en los primeros meses de 1995. Pero la lista sería demasiado larga y, seguramente incompleta. Por ello permítanme realizar un agradecimiento especial a una sola persona.

Gracias ENRIQUE ARIZAGA CHACON. Desde el IILA hiciste que este curso fuera posible. Y sé que sigues soñando nuevos cursos para estos países americanos.

Joaquín Moreno Aguilar
Subdirector de Publicaciones del CIDAP.

Coordinador General del Curso de Formación sobre las Tecnologías Empleadas en la Elaboración y Acabado de Joyas.

Ficha técnica del Curso de Formación sobre las Tecnologías Emplea-

das en la Elaboración y Acabado de Joyas.

Entidades participantes:

Instituto Italo Latinoamericano (IILA)

Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP

Región Piamonte, Centro de Formación Profesional (CFP) de Valenza, Italia

Patrocinado por la Dirección General para la cooperación al Desarrollo del Ministerio de Asuntos Exteriores de Italia (DGCD / MAE)

Universidad del Azuay

Comité Ejecutivo del IILA

S.E. el embajador
Julio César Lupinacci
Delegado del Uruguay
Presidente

S. E. el embajador
Mariano Fernández Amunátegui
Delegado de Chile
Vicepresidente

S.E. el senador
Antonio Pecoraro
Delegado de Italia

S. E. el embajador
Humberto Carrión McDonough
Delegado de Nicaragua

S.E. el embajador
Bernardino Osio
Secretario General.

Directorio del CIDAP

José Vicente Maldonado
Ministro de Industrias, Comercio,
Integración y Pesca del Ecuador
Presidente

Claudio Malo González
Director

Joaquín Moreno Aguilar
Subdirector de Publicaciones

Raúl Córdova León
Subdirector Administrativo

María Leonor Aguilar de T.
Subdirectora de Promociones

Personal directivo y docente del curso:

Dirección y coordinación general:

IILA: Eugenia Fedelli y Enrique Arízaga

CIDAP: Claudio Malo y Joaquín Moreno

Profesores:

Dr. Michelle Robbiano, Italia
Maestro Enrico Terzago, Italia
Maestro Enzo Silvestrin, Italia
Maestro Elena Ceva, Italia

Conferencistas:

Profesor Alfonso Soto Soria,
México

Dr. Claudio Malo G. Ecuador
Profesor Joaquín Moreno A.
Ecuador

Ayudante de taller: Jaime Chaca
Secretaria: Marlene Albarracín

Objetivos:

Especializar a los participantes en las distintas técnicas de elaboración y acabados de joyas con el objeto de permitirles diversificar y mejorar su

producción desde el punto de vista cuantitativo y cualitativo.

Dar a los participantes las nociones necesarias para realizar un adecuado control de calidad en los distintos procesos de producción de joyas

Dar a los artesanos la posibilidad de conocer máquinas, equipos, instrumentos, utensilios, nuevas técnicas y procedimientos adecuados para la producción de series limitadas de joyas artesanales.

Ilustrar a los artesanos sobre las características técnicas de los equipos e instrumentos actualmente existentes en el mercado con relación a las distintas elaboraciones de las joyas, dando, en lo posible, diseños y especificaciones técnicas de los instrumentos menos complejos y de los utensilios susceptibles de ser realizados localmente.

Alumnos participantes en el Curso de Formación sobre las Tecnologías Empleadas en la Elaboración y Acabado de Joyas.

Bolivia:

Arnez Rocha Johnny Wilson

Chura Macías Jaime Mario
Paz Segarra Ofelia Segundina
Rivas Torres Jorge Fernando
Vidal Rocha Rubén Darío

Colombia:

Barbosa Neira Jairo
Cárdenas Velázquez Carlos O.
Escobar Giraldo Adriana
Feo Cortéz Jorge
Méndez Uribe Juanita
Salcedo Carlos

Ecuador:

Alvarez Cevallos Carlos Manuel
Andrade Pallares Gabriela
Ayala Meneses Santiago
Brevi Monteverde Angela Emilia
Campos Alarcón Germán C.
Castro Correa Salvador
Cordero M. Simón
Chacón María José
Feijoó Peralta Luis Rolando
Gabela Calle Xavier Humberto
Jara Palacios Fernando
Loor de Calle Silvia Juliana
Maldonado Lazo Claudio Fabián
Pazmiño José Wilfrido
Sosa Villacrés Ximena
Tixi Avilés Carlos Vinicio
Veleceta Quezada Luis Enrique

Perú

Benito Berrocal Conrado

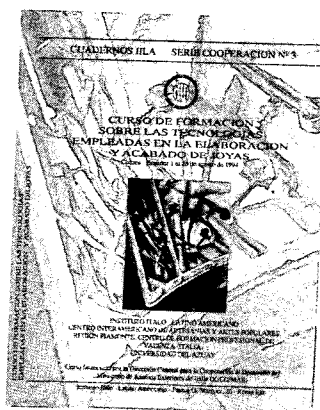
Castro Mena Luis Alberto
Escudero Carrera Ernesto A.

Fajardo Domingo
Ñopo Viñas Segundo
Tupa Garnica Víctor Segundo. ■

Información bibliográfica

Miozzo, Isabella. Y otros
Curso de formación sobre las tecnologías empleadas en la elaboración
y acabado de joyas. Cuenca, IILA - CIDAP, 1995. 148p. il.

El Instituto Italo-Latinoamericano IILA y el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares CIDAP, gracias al financiamiento otorgado por la Dirección General para la Cooperación al Desarrollo del Ministerio de Asuntos Exteriores de Italia DGCD/MAE, realizaron el CURSO DE FORMACION SOBRE LAS TECNICAS EMPLEADAS EN LA ELABORACION Y ACABADO DE JOYAS efectuado en Cuenca, durante el mes de agosto de 1994, en el cual se adoptó como guía la obra de Isabella Miozzo, en la que, la autora trata el tema de la orfebrería, siguiendo paso a paso las diversas fases del trabajo, desde el diseño de la joya hasta la elaboración de la misma, recalándose



en la técnica de la microfusión, la hechura de moldes o cauchos, el engastado de piedras en la joya, el esmaltado y el tallado de las piedras. El libro constituye una excelente guía de trabajo para el artesano joyero.

Artesanía del mes

Platón de cerámica Arica - Chile

Las condiciones desérticas del Norte de Chile han hecho posible que se preserven en ella tejidos precolombinos que testimonian los altos niveles técnicos y estéticos de los indígenas que habitaban esa región. Investigaciones arqueológicas muy serias han hecho posible el rescate de este tipo de piezas, artesanalmente elaboradas y con finalidades ceremoniales.

El arte y la cultura no tienen barreras ni fronteras, razón por la cual, no solamente es necesario rescatar de las sombras del pasado aquello que los habitantes de la América Precolombina hicieron para exhibirlo en museos a que las nuevas generaciones contemplen las huellas que los antepasados dejaron en piedra, cerámica o fibras vegetales y animales, sino que es legítimo y apropiado hacer de los motivos precolombinos fuentes de inspiración para la creatividad presente.

Arturo Peña Raymondi, profesor del Departamento de Artes de la Universidad de Tarapá, Arica, Chile, ha emprendido en esta tarea. Sus exquisitas dotes de ceramista las ha proyectado a la elaboración de piezas inspiradas en los motivos precolombinos de las piezas textiles que desafiando a los siglos han sobrevivido. No se trata de una contradicción ni un despropósito. Ciertamente la cerámica es un que hacer diferente a la textilería, pero la creatividad del artista puede trasladar motivos de las unas a las otras como lo demuestra con exquisitez y refinamiento esta pieza de Arturo Peña Raymondi.