

Gestión Cultural

Retos y experiencias desde la academia

Blas Garzón-Vera,
Ángel Torres-Toukoumidis
y Laura Falceri (Coordinadores)

Blas Garzón, Ángel Torres,
Juan Fernando Peralvo, Andrea Ordoñez,
Lenin Ordoñez, Laura Falceri,
Patricio Muñoz, Luis Tacuri,
Jorge Ortega, Alexis Castelo,
Yamaina Pumisacho, Víctor Hugo Torres,
Michelle Pérez, Ana Castro, Emmanuel Patiño,
María José Arrieta, María Antonieta Proaño,
Juvenal Palacios, Patricia Rodríguez,
Luis Chávez, Carlos Araujo y Esther Arias



Universidad Politécnica Salesiana

GESTIÓN CULTURAL

Retos y experiencias desde la academia

*Blas Garzón-Vera
Ángel Torres-Toukoumidis
Laura Falceri
(Coordinadores)*

GESTIÓN CULTURAL Retos y experiencias desde la academia



ABYA
YALA | **UPS**

2022

GESTIÓN CULTURAL

Retos y experiencias desde la academia

© Blas Garzón-Vera / Ángel Torres-Toukoumidis / Laura Falceri (Coordinadores)

Blas Garzón, Ángel Torres, Juan Fernando Peralvo, Andrea Ordoñez, Lenin Ordoñez, Laura Falceri, Patricio Muñoz, Luis Tacuri, Jorge Ortega, Alexis Castelo, Freddy Lazo, Yamaina Pumisacho, Víctor Hugo Torres, Michelle Pérez, Ana Castro, Emmanuel Patiño, María José Arrieta, María Antonieta Proaño, Juvenal Palacios, Patricia Rodríguez, Luis Chávez, Carlos Araujo y Esther Arias

1ra edición: Universidad Politécnica Salesiana
Av. Turuhuayco 3-69 y Calle Vieja
Cuenca-Ecuador
Casilla: 2074
P.B.X. (+593 7) 2050000
Fax: (+593 7) 4 088958
e-mail: rpublicas@ups.edu.ec
www.ups.edu.ec

MAESTRÍA EN GESTIÓN CULTURAL

Grupo de Investigación en Desarrollo Local - GIDLO
Grupo de Investigación Gamelab UPS
Grupo de Investigación en Estudios de la Cultura - GIEC

ISBN impreso: 978-9978-10-644-0

ISBN digital: 978-9978-10-647-1

Edición, diseño,
diagramación
e impresión Editorial Universitaria Abya-Yala
Quito-Ecuador

Ilustración de portada: Juan Fernando Peralvo (2022)

Tiraje: 300 ejemplares

Impreso en Quito-Ecuador, abril de 2022

Publicación arbitrada de la Universidad Politécnica Salesiana

El contenido de este libro es de exclusiva responsabilidad de los autores



Índice

La cultura en una maestría de gestión cultural <i>Blas Garzón-Vera y Ángel Torres-Toukoumidis</i>	7
--	---

PARTE 1 MODELOS DE GESTIÓN CULTURAL

Educación musical no formal: percepciones e intereses de los jóvenes en Quito <i>Alexis David Castelo Garzón y Blas Garzón-Vera</i>	17
Manuel Mesías Carrera Carvajal, “El jilguero cantor zambiceño” <i>Yamaina Itzelt Pumisacho Carrera y Víctor Hugo Torres Dávila</i>	41
Autogestión y sostenibilidad de los proyectos culturales en la ciudad de Quito <i>Catherine Michelle Pérez Lascano y Ana Castro Medina</i>	65
Camino del Inca, sector Achupallas-Ingapirca: modelo de gestión y puesta en valor <i>Emmanuel Patiño-Arce y Blas Garzón-Vera</i>	101
Análisis de las producciones audiovisuales acerca del patrimonio e historia naval del Ecuador realizadas por los museos navales. Percepciones de estudiantes, docentes y comunicadores <i>María José Arrieta Chica y Ángel Torres-Toukoumidis</i>	119
Aprendizaje cultural en el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de los jóvenes de 3°. de bachillerato del Colegio de Artes Juan José Plaza de Guayaquil <i>Juvenal Palacios y Ángel Torres-Toukoumidis</i>	143
El muralismo como herramienta para la difusión de la cultura e identidad de Guayaquil <i>Luis Antonio Chávez-Nivela y Blas Garzón-Vera</i>	171

Los espacios artísticos de Machala como herramienta para fortalecer la identidad cultural <i>Carlos Araujo-Encalada y Blas Garzón-Vera</i>	189
---	-----

PARTE 2 PROYECTOS DE GESTIÓN CULTURAL

Identidad visual en proyectos culturales <i>Juan Fernando Peralvo Arcos y Blas Garzón-Vera</i>	209
---	-----

Nenas invadiendo espacios. Participación de jóvenes adolescentes en batallas de freestyle <i>Andrea Ordóñez Palacios y Ángel Torres-Toukoumidis</i>	239
--	-----

Dona un libro, regala un sueño. Biblioteca Itinerante en la Escuela de Educación Básica Javier Sáenz, Parroquia rural de Punín, cantón Riobamba <i>Máximo Lenin Ordóñez Arellano y Laura Falceri</i>	259
---	-----

Propuesta de educación musical no formal en ritmos andinos para jóvenes de Quito <i>Patricio Muñoz Perugachi y Blas Garzón-Vera</i>	273
--	-----

Propuesta de un modelo de gestión cultural para Casas Patrimoniales Municipales - Caso Cuenca, Ecuador <i>Luis Esteban Tacuri Roldán y Ángel Torres-Toukoumidis</i>	320
--	-----

Modelo de gestión para la creación del Museo Universitario Salesiano <i>Jorge Ortega Armijos y Blas Garzón-Vera</i>	337
--	-----

“Álbum fotográfico”, Taller de creación fotográfica en la Cooperativa Choco Unión de la parroquia La Unión, provincia de Esmeraldas <i>María Proaño y Laura Falceri</i>	427
--	-----

Casa de la abuela Jaguar <i>Patricia Rodríguez y Laura Falceri</i>	453
---	-----

Etnografías de vida Creación del grupo de Danza-Teatro “Ave Fénix de Chone” en las comunidades de Garrapata, Río Santo y Agua Blanca <i>María Esther Arias Ávila y Blas Garzón-Vera</i>	489
--	-----



Blas Garzón-Vera
Ángel Torres-Toukoumidis

Introducción

La cultura en una maestría de gestión cultural

La cultura, concepto tan amplio que ha servido tanto para exacerbar nacionalismos con crisoles excluyentes (Altamirano y Torres-Toukoumidis, 2021), conductas anacrónicas como la tauromaquia (Moreno, 2017) y valores extemporáneos (Inglehart y Baker, 2005); pero también para promover la diversidad (Juncosa y Garzón, 2019), estudiar los procesos de transformación identitaria (Garzón, 2012, 2019), la conservación de la riqueza patrimonial (Barbecho-Benalcázar, Uyaguari-Guamán y Torres-Toukoumidis, 2020) y la aceptación de patrones identitarios (Herrán-Gómez *et al.*, 2017). En este libro, estudiantes de la Maestría de Gestión Cultural de la Universidad Politécnica Salesiana optan por la segunda noción, de hecho, en sus trabajos de titulación en acompañamiento de sus respectivos tutores, se vislumbra la cultura en su máxima potencia, en la que se aborda una multiplicidad de proyectos, visiones, paradigmas que entretengan una variedad de acciones coordinadas que describen, mejoran y conducen el progreso del entramado cultural del Ecuador.

Por otro lado, la gestión cultural, a pesar de ser una (inter)disciplina relativamente nueva, ha generado abundante debates teóricos y estudios desde campos y miradas diversas (Associació de Professionals de la Cestió Cultural de Catalunya, 1997; Bayardo, 2002; Colombres, 2009; De la Vega, 2016; Gutiérrez, 2010; Mariscal Orozco, 2011, 2014; Ramírez Mejía, 2007; Román, 2011; Saltos, 2019; Yáñez, 2014). En

casi toda la literatura académica, se concuerda en la dificultad para definir el concepto de gestión cultural, por ser un término en continua evolución y de igual manera el perfil del gestor cultural.

Se podría señalar que la gestión cultural se desarrolló a partir de la praxis de los artistas y trabajadores de la cultura y no desde una reflexión o planteamiento teórico ligado a alguna institución de formación. Al mismo tiempo, fue la necesidad cada vez más creciente de las instituciones y organismos culturales de técnicos especializados lo que motivó el surgimiento de nuevos profesionales (Martinell, 2001). En América Latina, las primeras ofertas de formación en gestión cultural se dieron en países como Argentina y México en la década de los 90 (Bayardo, 2002; Mariscal Orozco, 2014). En el caso de Ecuador, a partir de esta década, algunas universidades ofertaron los primeros programas de gestión cultural en grado y posgrado, así tenemos a la Universidad de Cuenca, Universidad Politécnica Salesiana, Universidad San Francisco de Quito, FLACSO Ecuador, Universidad Andina Simón Bolívar, etc., (Garzón, 2022).

En cuanto a programas de posgrado en Gestión Cultural o afines, la Universidad Politécnica Salesiana, en los años 2004-2005 desarrolló dos ediciones de la maestría en Antropología y Cultura y graduó a un total de dieciséis profesionales. Para el 20018, la institución ofertó la maestría en Gestión Cultural, que al cierre de esta obra lleva tres cohortes, con más de cincuenta graduados en las sedes Cuenca, Quito y Guayaquil. La Institución ha apostado por la formación profesional del gestor cultural para fortalecer la formación en áreas inherente a su campo y alcance reconocimiento social. Esta publicación es uno de los resultados de este proceso, con una selección de dieciocho Trabajos de Titulación de estudiantes que pertenecen a la segunda y tercera cohorte, que les otorgará el título de Magister en Gestión Cultural.

La obra es un compendio compuesto por 18 capítulos organizado en dos secciones. La primera denominada “Modelos de gestión cultural” en el que se encuentran nueve capítulos, mientras que la segunda sección titulada “Proyectos de gestión cultural” integrada también por nueve capítulos. Las dos secciones dan cuenta de casos

particulares analizados en Cuenca, Quito, Guayaquil, Machala, Riobamba, Esmeraldas, Achupallas, Chone, entre otros.

Esta distribución temática y geográfica permite un acoplamiento hacia una dicotomía sin sucedáneas en la que la particularidad de cada contexto y de cada coyuntura facilita comprender sus fundamentos, articulando sus aportes y difundiendo su potencial extrapolación. La gestión cultural es una (inter) disciplina que flexibiliza sus posibilidades de reflexión-acción-evaluación y se acopla a las necesidades puntuales de cada caso y contexto. A continuación, se presenta cada texto con una breve reseña de los mismos:

El primero, “Educación no formal: percepciones e intereses de los jóvenes en Quito” realizado por Alexis David Castelo Garzón y Blas Garzón-Vera se analizan las diferentes manifestaciones musicales y su consumo desde la educación musical no formal y es la base investigativa para el trabajo de Patricio Muñoz que se presenta en la segunda sección.

En el segundo, Yamaina Itzelt Pumisacho Carrera y Víctor Hugo Torres Dávila presentan el texto “Manuel Mesías Carrera Carvajal, el jilguero cantor zambiceño” en el que se realiza un análisis de la obra del compositor ecuatoriano valorando sus piezas musicales y los cambios culturales de la época.

“Autogestión y sostenibilidad de los proyectos culturales en la ciudad de Quito” de Catherine Michelle Pérez Lascano y Ana Castro Medina es el tercer trabajo, estimando y segmentando en diferentes modelos de autogestión cultural independiente, los apoyos económicos desde entidades gubernamentales y el involucramiento del Sistema Integral de Información Cultural.

La cuarta propuesta de esta sección se denomina “Camino del Inca, sector Achupallas- Ingapirca: modelo de gestión y puesta en valor” realizado por Emmanuel Patiño y Blas Garzón-Vera analizando las vías jurídicas, financieras y sociales para el desarrollo comunitario del patrimonio cultural de la localidad.

“Análisis de las producciones audiovisuales acerca del patrimonio e historia naval del Ecuador realizadas por los museos navales. Percepciones de estudiantes, docentes y comunicadores”, corresponde al quinto trabajo que ha sido elaborado por María José Arrieta Chica con la tutoría de Ángel Torres-Toukoumidis; en el mismo se presenta una revisión pormenorizada de las producciones audiovisuales desde la perspectiva estudiantil, docente y de expertos conectados a la comunicación estableciendo la calidad e impacto de los mismos.

Por su parte, Juvenal Palacios en acompañamiento de Ángel Torres-Toukoumidis se formaliza la investigación llamada “Aprendizaje cultural en el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de los jóvenes de 3°. de bachillerato del Colegio de Artes Juan José Plaza de Guayaquil” en el que se busca vincular el aprendizaje artístico escolar con algunos museos de la zona.

Esta primera parte se complementa con “El muralismo como herramienta para la difusión de la cultura e identidad de Guayaquil”, texto realizado por Luis Antonio Chávez Nivelá acompañado por Blas Garzón-Vera tomando en cuenta los aportes a la cultura e identidad por parte de las obras muralistas vislumbrando su carga simbólica e iconografía en la segunda parte del siglo XX e inicios del XXI.

Mientras, y para finalizar esta sección, Carlos Araujo y Blas Garzón-Vera desarrollan el trabajo: “Los espacios artísticos de Machala como herramienta para fortalecer la identidad cultural” examinando los espacios artísticos, sus gestores, directivos y su identidad cultural basada en las tradiciones y patrimonio de Machala.

La segunda parte de esta publicación lleva el título de “Proyectos de gestión cultural”. Inicia con el trabajo “Identidad visual en proyectos culturales” de Fernando Peralvo Arcos y su tutor, Blas Garzón-Vera en el que tomando en consideración las iniciativas culturales de Quito, se propone un programa esquematizado para operativizar la identidad visual de proyectos culturales.

En el segundo proyecto, realizado por Andrea Ordóñez Palacios y Ángel Torres-Toukoumidis: “Nenas invadiendo espacios. Partici-

pación de jóvenes adolescentes en batallas de freestyle” en el que demuestran las características de un proyecto habilitado a realizarse en la ciudad de Cuenca enfocado en la formación de chicas jóvenes en competencias de improvisación musical.

A continuación, el proyecto, “Dona un libro, regala un sueño. Biblioteca Itinerante en la Escuela de Educación Básica “Javier Sáenz”, parroquia rural de Punín, cantón Riobamba” en el que participaron Máximo Lenin Ordóñez Arellano y Laura Falceri se propone la dinamización de la biblioteca itinerante en Chimborazo que tiene como propósito incentivar el uso del diccionario estimulando la lectura entre los niños desde una perspectiva lúdica y recreativa.

Patricio Muñoz Perugachi junto a Blas Garzón-Vera plantean una “Propuesta de educación musical no formal en ritmos andinos para jóvenes de Quito” en el que se implementan talleres sobre el uso de instrumentos sumado al desarrollo de habilidades cognitivas, psicomotrices, expresividad y socialización.

Seguidamente está la “Propuesta de un modelo de gestión cultural para Casas Patrimoniales Municipales-Caso Cuenca, Ecuador”, Luis Esteban Tacuri Roldán supervisado por Ángel Torres-Toukoudidis realiza una revisión sistematizada de los modelos de gestión cultural de casas patrimoniales, estableciendo un esbozo de modelo aplicado a las circunstancias y coyuntura particular de Cuenca.

Jorge Ortega Armijos junto con su tutor Blas Garzón-Vera presentan “Modelo de gestión para la creación del Museo Universitario Salesiano” en el que se establece una renovación sostenible del Museo Carlos Crespi de la Universidad Politécnica Salesiana, Cuenca evidenciando una nueva visión interactiva donde se otorga al protagonismo a los estudiantes junto a las piezas del espacio.

Freddy Fernando Lazo Lata y Laura Falceri proponen un “Plan de gestión del patrimonio arqueológico y paleontológico en “El Plateado” Cuenca/ Ecuador” basándose en los factores turísticos y económicos para la conversación de la zona mencionada.

María Antonieta Proaño y Laura Falceri colaboran en “Album Fotográfico: Taller de creación fotográfica en la Cooperativa Choco Unión de la parroquia La Unión, provincia de Esmeraldas”. Trabajo que resume la enseñanza de competencias básicas de fotografía por parte de 13 mujeres pertenecientes a la Cooperativa Coco Unión motivando la autorreflexión y el uso práctico de las redes sociales para la difusión de los productos visuales.

Patricia Rodríguez y Laura Falceri proyectan la “Casa de la Abuela Jaguar” en el que se presenta una reflexión de una casa comunitaria, intergeneracional, inclusiva, multiétnica y transcultural con talleres de arte donde se priorizan los conocimientos ancestrales y el empoderamiento femenino.

El último proyecto, “Etnografías de vida. Creación del grupo de Danza -Teatro “Ave Fénix de Chone” en las comunidades de Garrapata, Río Santo y Agua Blanca” María Esther Arias Ávila y Blas Garzón-Vera enriquecen este compendio con un estudio sumamente social que involucra una autobiografía experiencial de iniciativas artísticas y culturales en comunidades de la costa ecuatoriana, particularmente con talleres de danza y teatro.

En suma, se trata de 18 textos cargados de ciencia, cultura y aprendizajes que muestran el carácter heterogéneo de esta maestría, por un lado, estudios articulados que obedecen a una respuesta académica como ocurre con el de Patricio Muñoz y María José Arrieta, como también se observan capítulos llenos de creatividad como el de Patricia Rodríguez o María Esther Arias. Todos son parte de la cultura, todos contienen un estilo válido y todos agregan invaluable aporte para la cultura ecuatoriana.

Referencias bibliográficas

Altamirano, G. y Torres-Toukourmidis, Á. (2021). Análisis del discurso xenófobo hacia la migración venezolana en los comentarios de las publicaciones de Facebook pertenecientes a los diarios locales. *GIGAPP Estudios Working Papers*, 8(190-212), 310-325.

- Associació de Professionals de la Gestió Cultural de Catalunya (1997). La gestión cultural: una nueva profesión en debate. En *La gestión cultural. Memorias del Curso de Posgrado en Gestión Cultural* (pp. 11-31). Universidad de Cuenca, Consejo Nacional de Cultura. Colección Memorias Nro. 2.
- Barbecho-Benalcázar, M. M., Uyaguari-Guamán, J. L., y Torres-Toukoumidis, Á. (2020). Análisis descriptivo del juego como herramienta para aprender sobre el patrimonio cultural: estudio de caso. *Estudios pedagógicos (Valdivia)*, 46(3), 33-44. <https://bit.ly/3Nn2c1z>
- Bayardo, R. (2002). *Cultura, artes y gestión. La profesionalización de la gestión cultural*. Sistema Informático Cultural. <https://bit.ly/3LmKs4x>
- Colombres, A. (2009). *Nuevo manual del promotor cultural I-II*. CONACULTA.
- De la Vega, P. (2016). Gestión cultural y despolitización: cuando nos llamaron gestores. *Revista de Arte Contemporáneo INDEX*, 2, 96-102. <https://doi.org/10.26807/cav.v0i02.34>
- Garzón, B. (2012). La obra salesiana y la conformación de identidades regionales y locales. En: *La presencia salesiana en el Ecuador, perspectivas históricas y sociales* (pp. 399-414). Abya-Yala.
- ____ (2019). Relaciones y tensiones en los proyectos colonizadores: misioneros y dirigentes shuar. En *Misiones, pueblos indígenas y la conformación de la Región Amazónica. Actores, tensiones y debates actuales* (pp. 57-88). Abya-Yala.
- ____ (2022). Gestión cultural: una disciplina en construcción y consolidación en Cuenca, Ecuador. En *Todas las voces, libro Bicentenario, tomo II* (pp. 229-243). Dirección de Cultura del Municipio de Cuenca,
- Gutiérrez, G. (2010). *Teoría y práctica de la gestión cultural*. Centro Nacional de la Superación para la Cultura. Colección Punto de Partida.
- Herrán Gómez, J., Sastre Merino, S. y Torres-Toukoumidis, Á. (2017). Radio mensaje para la gestión del sistema de riego en comunidades rurales indígenas de Ecuador. *Equidad y Desarrollo*, 1(28), 43-60. <https://doi.org/10.19052/ed.4212>
- Inglehart, R. y Baker, W. (2005). Modernización y cambio cultural: la persistencia de los valores tradicionales. *Cuadernos del mediterráneo*, 5, 21-32. <https://bit.ly/3qHSyg4>
- Juncosa Blasco, J. y Garzón Vera, B. (2019). *Misiones, pueblos indígenas y la conformación de la Región Amazónica. Actores, tensiones y debates actuales*. Abya-Yala.
- Mariscal Orozco, J. L. (2011). Avances y retos de profesionalización de la gestión cultural en México. *Revista Digital de Gestión Cultural*, 2, 5-27. <https://bit.ly/36VYj2D>

- _____ (2014). Tendencias de la formalización de la gestión cultural en América Latina. En C. Yáñez (Ed.), *Emergencia de la gestión cultural en América Latina* (pp. 212-225). Universidad de Colombia.
- Martinell, A. (2001). *La gestión cultural, singularidad profesional y perspectivas de futuro*. Cátedra Unesco de Políticas Culturales y Cooperación.
- Moreno, J. L. V. (2017). La tauromaquia como valor cultural y medioambiental. Una aproximación comparada. *Revista Aragonesa de Administración Pública*, (49), 231-256. <https://bit.ly/3Lo2iEk>
- Ramírez Mejía, J. (2007). Aproximación conceptual a los estudios de la cultura y a la gestión cultural. *Revista Escuela de Administración de Negocios*, 60, 5-24. Universidad Escuela de Administración de Negocios.
- Román, R. (2011). Una revisión teórica sobre la gestión cultural. *Revista Digital de Gestión Cultural*, 1(1), 5-17. <https://bit.ly/3LhdimE>
- Saltos Coloma, F. (2019). *Bases y estrategias de la gestión (de lo) cultural. Derechos para el Buen Vivir*. Abya-Yala.
- Yáñez, C. (2014). *Emergencias de la gestión cultural en América Latina*. Universidad Nacional de Colombia.

PARTE 1

**Modelos
de gestión cultural**



Alexis David Castelo Garzón

Blas Garzón-Vera

Educación musical no formal: percepciones e intereses de los jóvenes en Quito

Introducción

Las prácticas artísticas y los comportamientos del consumidor cambian cada cierto tiempo, obligando a las industrias culturales y de entretenimiento a adaptarse a las nuevas tendencias y necesidades de los consumidores. En los últimos años las nuevas tecnologías de la información, los constantes cambios y adaptaciones han sido muy notorios debido al fácil acceso a la información a través de herramientas digitales y plataformas web. Las nuevas tendencias de consumo han afectado la manera en que las nuevas generaciones —nativos digitales— acceden a productos artísticos y culturales ya que las nuevas tecnologías de información han sido contemporáneas a su desarrollo intelectual. Esteban Trigos (2014) indica que el consumo de productos artísticos se ha centralizado en los medios digitales y las tecnologías de información que sean de acceso libre para el público. Esto ha sido una fuente de innovación para las industrias artísticas de Europa y Norteamérica, quienes han puesto su esfuerzo en vender experiencias a través del arte. La música ha encontrado en las nuevas tecnologías de la información un nicho de mercado que ha cambiado la forma de producción y sostenibilidad de sus productos y servicios.

Contemplando estas tendencias contemporáneas surge la pregunta: ¿es necesario e importante conocer los nuevos intereses de ocio, entretenimiento y consumo artístico cultural y, además, propiciar herramientas de educación no formal para jóvenes basados en los intereses antes mencionados? Pese a que los intereses de consumo en las nuevas generaciones son bastante visibles, se requieren estudios minuciosos para aportar con el desarrollo de las industrias culturales y de entretenimiento con estrategias metodológicas y estrategias de producción. Con base en esto se condensa el tema de esta investigación que busca generar datos estadísticos y comportamentales en la educación musical no formal dirigida a los jóvenes quiteños, y, propiciar datos actualizados que fundamenten la viabilidad de proyectos artísticos y/o culturales.

Ana María Arango (2008) recalca que es relevante prestar atención a los análisis de distintos sectores de las sociedades y descubrir cómo la música y las artes son utilizadas como método de adoctrinamiento y construcción de nuevos sujetos sociales (pp.160-161). Es importante conocer que la educación musical no formal ha sido poco tratada en países de América Latina y sin duda estos procesos educativos necesitan información y formación óptima para su gestión. Además, permite incorporar la hibridación en prácticas musicales como método de identidad y aprendizaje.

Miguel Badillo (2011) expresa que el vínculo de compra y venta de productos culturales con personas jóvenes se puede realizar a través del uso de las TIC, especialmente redes sociales. En caso de ser un proyecto que abarque un sector poblacional superior a los dos mil participantes, es recomendable asociarse con instituciones educativas para obtener información asertiva, todos los procesos deben desarrollarse previa autorización y supervisión del ente máximo de la institución. Con estos antecedentes, las redes sociales son la puerta idónea para acceder a la información de los jóvenes.

En Ecuador, los mercados están innovando a través de los mercados digitales. La plataforma YouTube es una de las más utilizadas en el país. Diana Rivera y Leonardo Ordoñez (2020) en su publicación

YouTube en el Ecuador: diagnóstico y expectativas mencionan que en la actualidad los contenidos de entretenimiento digital con mayor éxito son aquellos que generan una afinidad con los consumidores, lo que promueve la posibilidad de replicar y compartirlo con otros usuarios de la web. La plataforma YouTube en el Ecuador promueve el crecimiento de las industrias culturales y de entretenimiento y, además, el flujo de información nacional con una rapidez sin precedentes.

Marco teórico

Néstor García Canclini (2012) señala que el acercamiento de jóvenes a la música popular es una fuente importante de construcción de la identidad dentro de las llamadas sociedades de capitalismo avanzado. Los medios de comunicación y las industrias musicales propician un universo de símbolos de identidad personal y colectiva para jóvenes. Por tanto, es indispensable entrelazar el proceso creativo con el consumo de productos musicales y, además, implicar a jóvenes en todo el proceso de producción para establecer pilares artísticos y culturales que respondan a símbolos de identidad colectiva y sean transmitidos a futuras generaciones. Este concepto es el pilar motivacional más importante para el desarrollo de la investigación, ya que comprende la necesidad de estudio con los intereses de ocio y entretenimiento en jóvenes a través de las prácticas artísticas desde su momento de concepción hasta la fase final de su desarrollo.

Esta investigación académica se fundamenta en estudios similares realizados en América Latina. Valeria Fernández (2011) en su publicación *Balance de los estudios culturales en América Latina: la ruta de la comunicación en la definición del objetivo*, expresa que es importante contar con informes anuales o semestrales sobre el estado de la educación musical en los países de América Latina ya que esto ayuda a consolidar políticas públicas y estrategias óptimas para la formación integral y cognitiva de niños y jóvenes en el campo musical (p.7). Para Freddy Sánchez (2014), la educación en música basada en orientaciones bibliográficas y metodológicas o en la

percepción y práctica constante, son ejes que deben estar presentes en la trayectoria de crecimiento del ser humano, con el fin de contribuir al desarrollo del sentido estético, auditivo y creativo (p.15). En este contexto, los resultados obtenidos deben ser utilizados en el desarrollo metodológico de enseñanza musical no formal y formal y también en la gestión de proyectos culturales de vinculación con las generaciones más jóvenes.

Luz Marina Castillo y Blas Garzón (2020) en su publicación: *YouTube, ¿un camino hacia la interculturalidad participativa?*, señalan que: “Los jóvenes del siglo XXI están sobreexpuestos a información audiovisual; y entre todas las plataformas de Internet, YouTube sigue siendo uno de los canales más seguidos”. Es precisamente en esa sobreexposición a la información donde los gestores culturales deben poner en circulación sus proyectos culturales asociados con la educación a niños y jóvenes y así, promover la interculturalidad y los rasgos identitarios (Torres-Toukoumidis y De-Santis, 2020).

Hablando específicamente de promover la educación musical no formal en la ciudad de Quito, Noemy Gómez (2014) menciona que la educación no formal es un punto de encuentro y comunicación estratégica con jóvenes; recalca que es indispensable una sincronía entre el profesorado y las técnicas metodológicas utilizadas para impartir los conocimientos, debido a que la educación es de carácter no formal, la estrategia metodológica utilizada para la enseñanza y aprendizaje debe ser en su mayoría efectiva y abarcar una generalidad básica en los contenidos impartidos. Con relación a esta investigación académica, se pretende gestionar proyectos de educación musical no formal afines a la situación social, económica y cotidiana que viven los jóvenes de la ciudad de Quito.

Un aspecto de suma importancia es el desarrollo de las identidades colectivas a través de la educación no formal, Shifres y Gonnet (2015) en la publicación *Problematizando la herencia colonial en la educación musical*, explican los aspectos epistemológicos involucrados en los modelos de educación musical desde la conquista occidental en el continente. La cosmovisión occidental ha permitido

orientar y plantearse objetivos en la educación musical, sin embargo, esto ha causado el desinterés y pérdida de las tradiciones musicales previas a la conquista, es decir que pertenecieron a las sociedades originarias de América Latina. Los autores proponen una sincronía entre las estrategias pedagógicas occidentales y la salvaguarda del patrimonio inmaterial de los pueblos ancestrales. Con base en los argumentos antes mencionados, la educación musical formal y no formal en América Latina puede ser una fuente idónea de empleo, aprendizaje y acceso a la cultura. Rodríguez y Luna (2019) mencionan que la educación musical desde la práctica colectiva es una fuente de desarrollo sostenible, no solamente económico, sino social y cultural. Rettenberger *et al.* (2013) explican que en el Ecuador diversos proyectos de educación musical formal y no formal han captado las miradas de los emprendedores e inversionistas, es importante aprovechar estos nichos e involucrar a las universidades en proyectos afines a la educación musical, esto garantiza una formación a largo plazo óptima para crear una industria. La información revisada es un aporte fundamental para el desarrollo de este artículo, ya que proporciona guías claras y estudios previos en América Latina, ninguno de los artículos revisados tendría sentido en su aplicación si no se toma en cuenta las disposiciones legales en el país.

En el ámbito legal, uno de los aspectos fundamentales es conocer, analizar y utilizar las políticas públicas con relación al arte, cultural y patrimonio que rigen en el Ecuador en el periodo 2021- 2022. En la revisión de la Constitución de la República del Ecuador, Ley Orgánica de Cultura y el Código de la Niñez y Adolescencia, esta investigación académica está amparada en varios artículos detallados a continuación:

Las personas tienen derecho a construir y mantener su propia identidad cultural, a decidir sobre su pertenencia a una o varias comunidades culturales y a expresar dichas elecciones; a la libertad estética; a conocer la memoria histórica de su cultura y acceder a su patrimonio cultural; a difundir sus propias expresiones culturales y tener acceso a expresiones culturales diversas. (Art. 21 de la Constitución de la República del Ecuador)

Adicionalmente en la Ley Orgánica de Cultura, Art. 17 (literal d): “Propiciar experiencias de enseñanza-aprendizaje dentro del ámbito de la educación no formal proporcionando herramientas, conocimientos y competencias que desarrollen y dinamicen los saberes, técnicas y tecnologías de creación, producción e innovación artística y cultural”.

Además, en el Art. 17 (literal h): “Impulsar la implementación de planes, programas y proyectos de capacitación continua que democratizan el acceso a la cultural a lo largo de la vida y consoliden el sector tomando en cuenta las necesidades y particularidades del territorio nacional”.

Finalmente, en el Código de la niñez y adolescencia, Art. 43:

Derecho a la vida cultural. Los niños, niñas y adolescentes tienen derecho a participar libremente en todas expresiones de la vida cultural. En el ejercicio de este derecho pueden acceder a cualquier espectáculo, programa o proyecto que haya sido calificado como adecuado para su edad, por la autoridad competente. Es obligación del Estado y los gobiernos seccionales impulsar actividades culturales, artísticas y deportivas a las cuales tengan acceso los niños, niñas y adolescentes.

Partiendo de la normativa legal, se pretende gestionar proyectos culturales vinculados con la educación musical que respondan al análisis de percepciones del público objetivo.

Metodología

La metodología de esta investigación responde al enfoque, diseño y herramientas de recopilación de datos requeridas para el desarrollo de la investigación académica. El enfoque de la investigación utiliza un modelo cuantitativo.

Narcisca Cedeño Viteri (2012) indica que el enfoque de investigación cuantitativa consiste en realizar estudios a través de encuestas y otros instrumentos que arrojen datos medibles y sean útiles en el análisis de un problema, así como en la tabulación de resultados. Este tipo de enfoque es viable en la búsqueda de resultados específicos y en la

determinación de conclusión y/o resoluciones. Se decidió utilizar un método cuantitativo ya que permite obtener una fotografía específica del fenómeno o problema. En el caso de esta investigación académica, el método cuantitativo refleja los datos porcentuales obtenidos en la aplicación del instrumento de recopilación de datos. Además, en el uso del modelo cuantitativo también se resalta un enfoque inductivo.

Garcés y Duque (2007) establecen que las investigaciones inductivas se emplean desde la identificación de una problemática y su desarrollo hasta obtener conclusiones que cumplan con los objetivos planteados o a su vez que avalen su viabilidad (p. 184). Para esta investigación, el enfoque inductivo se emplea en el análisis de percepciones e intereses de jóvenes con el consumo de música y acceso a talleres de educación musical no formal.

De la misma manera, se emplea el diseño de investigación etnográfico. De carácter etnográfico ya que la investigación cataloga distintos rasgos comportamentales y consumistas del sector poblacional seleccionado, y, a raíz de ello, realizar el respectivo análisis de los resultados obtenidos. Ismael Apud (2013) indica que “la etnografía surge como elemento clave para la comprensión de una cultura a través de la descripción densa que permita una interpretación adecuada a la realidad” (p. 215). Dentro del diseño etnográfico planteado y basándose en el uso de encuestas como instrumentos de recopilación de datos, los análisis de los resultados obtenidos en esta investigación serán netamente cuantitativos. Almudena Cotán (2020) menciona que el uso de modelos etnográficos cuantitativos, cualitativos o mixtos en investigaciones científicas y académicas, propicia de una construcción conceptual visible y medible, lo que garantiza que los resultados respondan específicamente al problema planteado. La etnografía cuantitativa se liga directamente con el análisis descriptivo y su conceptualización en el campo de estudio.

El presente artículo utiliza dos herramientas de recopilación de datos: observación y cuestionarios, siendo la primera un eje de visualización y la segunda un eje medible de resultados. La observación pretende conocer la realidad social, económica y cultural en la que

se desenvuelven los actores principales de la investigación, el método será participante, en cubierto y estructurado.

Michael Angrosino (2012) expresa que “la investigación participante, ha sido utilizada en varias disciplinas como instrumento en la investigación cualitativa para recoger datos sobre la gente, los procesos y las culturas”(p.20). Los cuestionarios son las herramientas principales en la recopilación de datos, y también en el cumplimiento de los objetivos. En la creación del cuestionario se plantean preguntas cerradas de carácter dicotómico y politómico con el fin de obtener variables de datos útiles para responder a las interrogantes de la investigación. Además, se realiza un pilotaje con un 10 % de muestras del total de encuestados como estrategia de prueba y error previo a la aplicación extensa del instrumento. María Bucheli (2015) indica que:

Las competencias digitales han sido causantes de grandes errores académicos. Es de suma importancia realizar pilotajes de investigación en campo, también conocidos como prueba y error. Este tipo de estrategias garantiza la efectividad de los instrumentos a aplicar y evita el malestar de las personas involucradas en los procesos (p.45).

El desarrollo general de la investigación se divide en categorización, determinación, aplicación del instrumento de recopilación de datos y conclusiones. La categorización cumple con el proceso de selección de las herramientas de recopilación de datos, esta investigación propone realizar preguntas cerradas y concisas para no confundir a los participantes, ni tampoco acomplejar los datos en la tabulación. Se convocó a una mesa de trabajo en octubre de 2021 a profesionales de la cultura, artes y educación. El quorum se conformó por Santiago Landeta, Patricio Muñoz, Kevin Villacís y Alexis Castelo quienes en distintas reuniones conversaron y determinaron las preguntas cerradas que forman parte del cuestionario de investigación. Con el cuestionario terminado se tuvo la participación Blas Garzón Vera como profesional encargado de la revisión y aprobación del cuestionario. Se categorizó las preguntas en cinco bloques esenciales: datos informativos, intereses disciplinarios, intereses de consumo musical,

intereses de educación musical. La sección de datos informativos es indispensable para la creación de la base de datos que es uno de los objetivos de este artículo. La sección de intereses disciplinarios responde a las percepciones y afinidades personales por los distintos campos de las artes y cultura, la sección de intereses de consumo musical responde al consumo musical cotidiano de los encuestados y la sección de intereses de educación musical responde a la accesibilidad y predisposición en formar parte de talleres de educación musical no formal.

La organización y tabulación de los datos obtenidos en los cuestionarios y la información proporcionada por los adolescentes entrevistados determina la viabilidad del proyecto y el sector estratégico para su desarrollo. A continuación, se detalla el proceso de investigación.

Los cinco bloques del cuestionario conforman un total de 20 preguntas, se realizó un muestreo referencial en el mes de octubre de 2021 con el fin de determinar la complejidad del cuestionario y la comprensión total de las preguntas, el muestreo se realizó con 20 personas que representan el 10 % del total de encuestados. Los participantes seleccionados para el muestreo fueron adolescentes de entre 15 y 17 años de la Unidad Educativa “Santa María D. Mazzarello” de Quito.

En las dos primeras semanas del mes de noviembre de 2021 se aplicaron las encuestas a un total de 200 adolescentes divididos en: 70 participantes de la Unidad Educativa “Santa María Berenice”, 70 participantes de la Unidad Educativa “Santa María D. Mazzarello” y 60 participantes de la Unidad Educativa Fiscomisional “Don Bosco”.

Resultados y discusión

Después de la aplicación del instrumento de recopilación de datos a 200 jóvenes de la ciudad de Quito, se presentan los cinco bloques de la investigación a través de un análisis porcentual gráfico y su debida discusión. A continuación, se presentan los resultados obtenidos:

Datos informativos

Género
200 respuestas

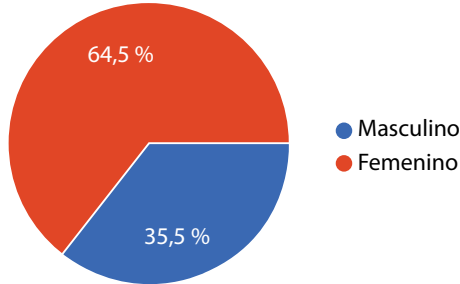


Figura 1. Formulario de Google: Jóvenes y música: percepciones de intereses sobre educación musical no formal en Quito. Pregunta 2: Género.

Como se puede apreciar en la figura 1, del total de encuestados un 64,5 % (129 respuestas) pertenecen a mujeres y el 35,5 % (71 respuestas) pertenecen a hombres. Estos datos determinan que existe una diferencia del 29 % más de mujeres que podrían participar en talleres de educación musical no formal.

Edad (años)
200 respuestas

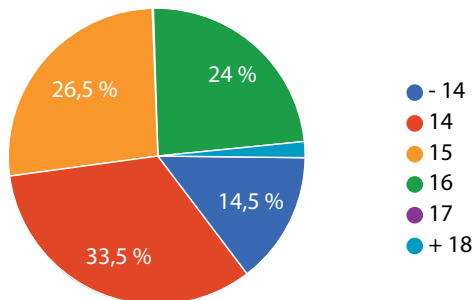


Figura 2. Formulario de Google: Jóvenes y música: percepciones de intereses sobre educación musical no formal en Quito. Pregunta 3: Edad.

La figura 2 muestra los porcentajes de las edades con mayor interés en acceder a talleres de educación no formal. El 33,5 % pertenece a adolescentes de 14 años, el 26,5 % a adolescentes de 15 años y el 24 % a adolescentes de 16 años. Según los datos obtenidos, los adolescentes de 14 y 15 años tienen mayor interés por recibir talleres relacionados con el arte y la cultura. También se destaca la nula participación de estudiantes de 17 años en adelante, se puede determinar un menor interés por participar en talleres de esta índole.

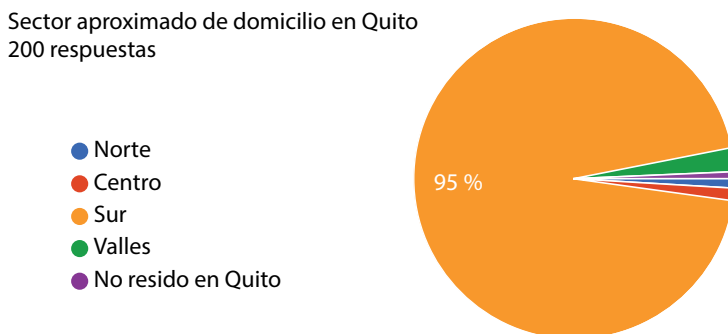


Figura 3. *Formulario de Google: Jóvenes y música: percepciones de intereses sobre educación musical no formal en Quito. Pregunta 4: Sector aproximado de domicilio en Quito.*

La figura 3 muestra que el 95 % de los encuestados reside en el sur de Quito. Los datos proporcionados en el cuestionario determinan que el lugar óptimo para realizar talleres de educación musical no formal, ya que 9 de cada 10 estudiantes del público objetivo residen en este sector.

En Quito se han realizado proyectos relacionados con el arte y la cultura dirigidos para niños y jóvenes. Jima *et al.* (2008) en su proyecto comunicacional expresan que desde el año 2010 el sur de Quito ha crecido considerablemente en ámbitos artísticos y culturales, mencionan también que los espacios verdes y de infraestructura son óptimos para llevar a cabo proyectos de vinculación con distintos

grupos sociales. Los barrios populares del sur de la ciudad albergan alrededor del 46 % del total de niños y jóvenes residentes en la ciudad por lo que es indispensable generar proyectos lúdicos y/o educativos en este sector (pp. 104-130).

Intereses disciplinarios

¿Cuál de las siguientes disciplinas es de su interés?
200 respuestas

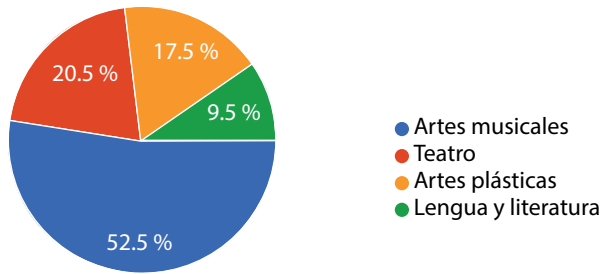


Figura 4. *Formulario de Google: Jóvenes y música: percepciones de intereses sobre educación musical no formal en Quito. Pregunta 6: ¿Cuál de las siguientes disciplinas es de su interés?*

Se proponen cuatro manifestaciones artísticas que son populares y accesibles para talleres de educación no formal. Según los datos proporcionados por las encuestas, de 200 estudiantes, el 9,5 % están interesados en talleres de lengua y literatura, el 17,5 % están interesados en talleres de artes plásticas, el 20,5 % están interesados en recibir talleres de teatro y el 52,5 % están interesados en recibir talleres de artes musicales. Los datos determinan que los talleres de educación musical no formal son totalmente viables para jóvenes de entre 14 y 17 años ya que esta manifestación artística es de mayor interés por el sector poblacional.

Con el fin de conocer los antecedentes de educación no formal se plantea esta pregunta. Los datos obtenidos demuestran que el 56 % del total de encuestados sí ha participado en talleres de educación artística no formal en la ciudad de Quito. El porcentaje del 56 %

determina una facilidad de accesibilidad para la gran mayoría de interesados en educación no formal, de esta manera se infiere que, de cada 10 jóvenes, 6 de ellos han tenido experiencias de formación básica, media o avanzada en artes.

¿Ha participado en talleres de la disciplina seleccionada en la pregunta anterior?
200 respuestas

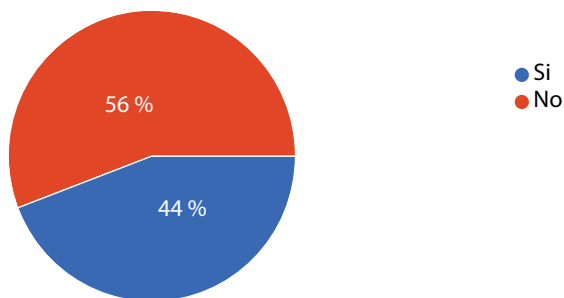


Figura 5. Formulario de Google: Jóvenes y música: percepciones de intereses sobre educación musical no formal en Quito. Pregunta 7: ¿Ha participado en talleres de la disciplina seleccionada en la pregunta anterior?

Si pudiera participar en talleres de la disciplina seleccionada, ¿Qué días elegirías?
200 respuestas

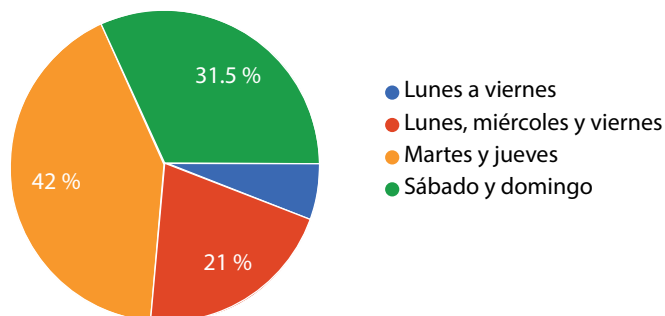


Figura 6. Formulario de Google: Jóvenes y música: percepciones de intereses sobre educación musical no formal en Quito. Pregunta 8: Si pudiera participar en talleres de la disciplina seleccionada, ¿Qué días elegiría?

Con el objetivo de determinar la viabilidad del proyecto, es importante conocer los días de la semana más propicios para el desarrollo de talleres de educación no formal. Los datos obtenidos en las encuestas revelan que el 21 % de los encuestados prefiere asistir a los talleres entre lunes, miércoles y viernes. El 31,5 % de los encuestados prefiere recibir los talleres en fines de semana (sábado y domingo). Finalmente, el 42 % de los encuestados prefiere asistir a los talleres de educación no formal los martes y jueves. Esta información es de suma importancia, ya que define el horario principal para desarrollar talleres de educación no formal. Además, habilita la posibilidad de mantener un sistema de educación mixta entre talleres grupales y clases individuales.

La figura 7 determina el tiempo que los adolescentes están dispuestos a destinar para recibir talleres de educación no formal. Al 28,5 % de encuestados le gustaría recibir talleres durante una hora y media al día. También, al 30,5 % de encuestados le gustaría recibir talleres durante una hora y media teniendo en cuenta un espacio de recreación. Sin embargo, al 41 % de los encuestados le gustaría recibir los talleres durante una hora al día. Los resultados obtenidos responden también al contexto académico que se emplea en el Ecuador, una hora pedagógica oscila entre los 35 y 60 minutos.

Si pudiera participar en talleres de la disciplina que seleccionó
¿Cuánto tiempo le gustaría que dure la clase?
200 respuestas

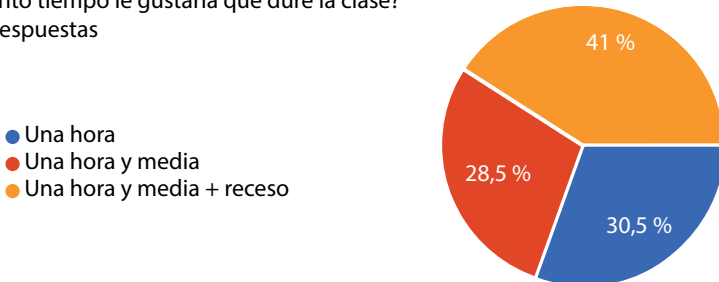


Figura 7. Formulario de Google: Jóvenes y música: percepciones de intereses sobre educación musical no formal en Quito. Pregunta 9: Si pudiera participar en talleres de la disciplina que seleccionó, ¿Cuánto tiempo le gustaría que dure la clase?

La figura 8 muestra los horarios de conveniencia para los encuestados. Teniendo en cuenta la figura 7 que determina que los días óptimos para realizar talleres de educación son los martes y jueves, sumando los datos obtenidos en la figura 8 se determina que: el 31 % de los encuestados puede asistir a talleres entre las 16h00 y 18h00 (días laborables), mientras que las personas que eligieron la opción de fin de semana (24 %) desea asistir entre las 10h00 y 12h00 de la mañana.

Si pudiera participar en talleres de la disciplina que seleccionó
¿En qué horario le gustaría asistir?
200 respuestas

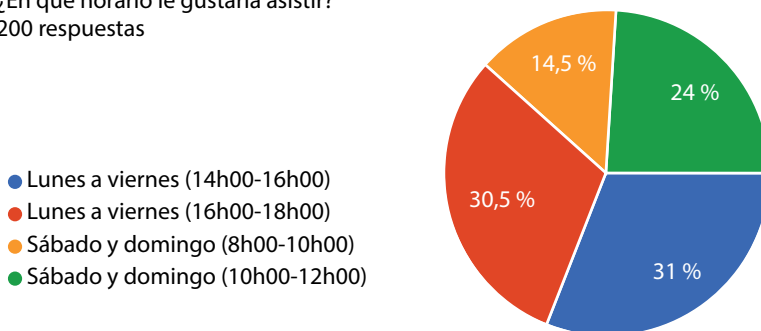


Figura 8. Formulario de Google: Jóvenes y música: percepciones de intereses sobre educación musical no formal en Quito. Pregunta 10: Si pudiera participar en talleres de la disciplina que seleccionó, ¿En qué horario le gustaría asistir?

Intereses de consumo musical

El tiempo destinado al consumo musical en adolescentes de entre 14 y 17 años proporciona datos relevantes para entender las percepciones de ocio y entretenimiento. Según los datos analizados se determina que el 89 % de los encuestados equivalentes a 178 personas consumen música todos los días, pero ¿cuáles son los medios utilizados para el consumo de estos productos?

¿Cuán a menudo escucha música?
200 respuestas

- Todos los días
- De 3 a 5 días a la semana
- Un día a la semana
- Nunca

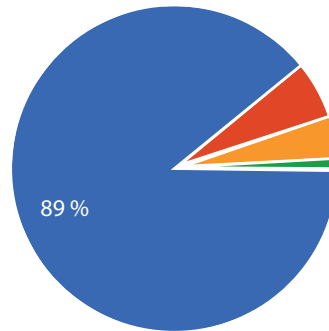


Figura 9. Formulario de Google: Jóvenes y música: percepciones de intereses sobre educación musical no formal en Quito. Pregunta 11: ¿Cuán a menudo escucha música? Fuente: elaboración propia.

En Quito, el consumo musical es una actividad cotidiana. Salomé Carrillo (2012) expresa que las culturas urbanas, bandas o grupos de adolescentes comparten distintos intereses sociales, dentro de ellos, la música es un eje de conexión principal entre estos grupos sociales (p. 35).

¿Qué medio utilizas para escuchar música?
200 respuestas

- Cd's
- Radio y/o televisión
- Youtube
- Plataformas streaming (spotify, apple music, amazon music, dezeer, etc.)

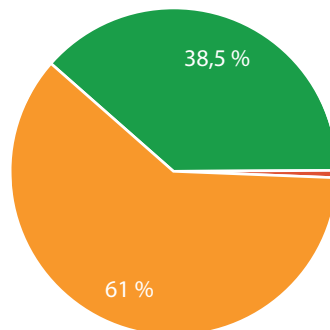


Figura 10. Formulario de Google: Jóvenes y música: percepciones de intereses sobre educación musical no formal en Quito. Pregunta 12: ¿Qué medio utilizas para escuchar música?

Las plataformas streaming son la innovación tecnológica del siglo XXI, Ángel Zambrano (2019) menciona que existen pocos estudios actualizados sobre comportamientos de consumo, participaciones de mercado, ingresos fonográficos en Ecuador, sin embargo, la generación *millennial* ha acogido estos elementos digitales es su estilo de vida cotidiano (p. 47).

Los datos proporcionados por las encuestas demuestran que el 61 % de los participantes utiliza la página YouTube para el consumo de música, debido principalmente a la fácil accesibilidad de la plataforma. También, el 38,5 % utiliza plataformas streaming como Spotify, Apple Music, Dezeer Music, Amazon Music, etc. Sin embargo, existe el 0,5 % que todavía utiliza medios tradicionales como radio y televisión para el consumo de productos musicales.

¿Has pagado por cd's, dvd's originales o conciertos de tus artistas favoritos?
200 respuestas



Figura 11. Formulario de Google: Jóvenes y música: percepciones de intereses sobre educación musical no formal en Quito. Pregunta 13: ¿Has pagado por cd's, dvd's originales o conciertos de tus artistas favoritos?

Dentro de la investigación también se plantean dudas acerca de la sustentabilidad que pueden tener proyectos enfocados en la educación no formal en artes. La figura 11 representa el interés y capacidad de adquisición de bienes, servicios y productos musicales. Los datos obtenidos revelan que el 59 % de los encuestados, equivalente a 118

personas, nunca han adquirido un bien, servicio o producto musical, esto puede deberse a su nulo manejo de una economía propia o también a la poca necesidad de hacer estas adquisiciones. Sin embargo, un 34,5 % de los participantes respondieron que han adquirido diversos productos pocas veces.

¿Cuál de los géneros musicales es de su mayor interés? (Seleccione máximo dos)
200 respuestas

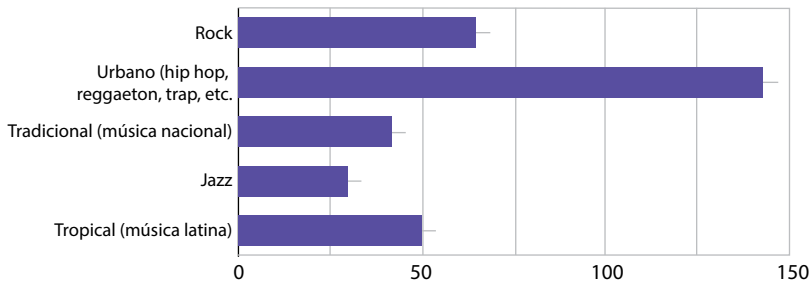


Figura 12. Formulario de Google: Jóvenes y música: percepciones de intereses sobre educación musical no formal en Quito. Pregunta 14: ¿Cuál de los géneros musicales es de su mayor interés

La figura 12 presenta datos de suma relevancia para definir los tipos de género musical de interés por los jóvenes entre 14 y 17 años. En el análisis de datos hay una inclinación del 71,5 % por los géneros urbanos como el hip-hop, reggaetón, trap, pop, etc. Seguido por el género rock y música tropical.

Intereses de educación musical

Según la figura 13, los instrumentos de mayor interés por los adolescentes encuestados son: guitarra y piano/sintetizador. Sin embargo, los interesados en aprender a ejecutar el bajo eléctrico representan a un 30 %, se puede tener en cuenta la enseñanza de este instrumento para el diseño de proyectos.

Si pudiera aprender a tocar un instrumento musical, ¿Cuál le gustaría aprender?
(Seleccionar hasta tres opciones)
200 respuestas

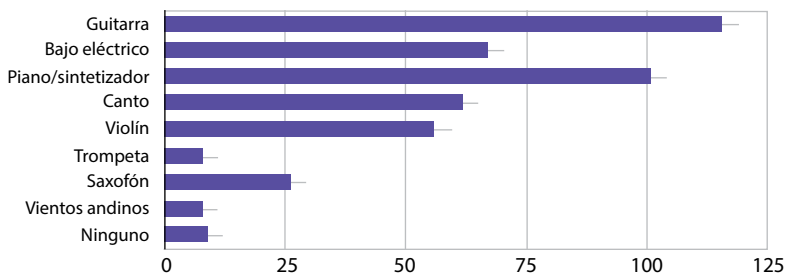


Figura 13. Formulario de Google: Jóvenes y música: percepciones de intereses sobre educación musical no formal en Quito. Pregunta 15: Si pudiera aprender a tocar un instrumento musical, ¿Cuál le gustaría aprender? Fuente: elaboración propia.

¿De qué forma le gustaría acceder a talleres de educación musical?
200 respuestas

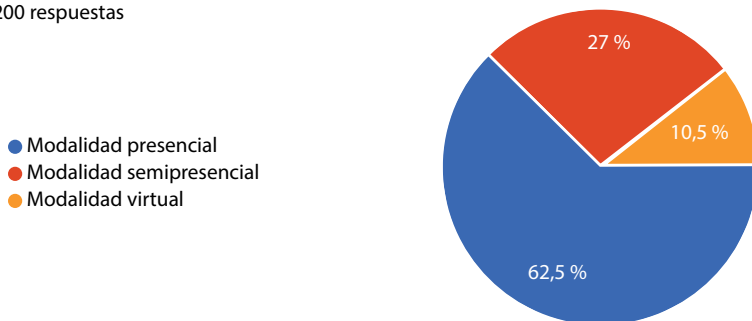


Figura 14. Formulario de Google: Jóvenes y música: percepciones de intereses sobre educación musical no formal en Quito. Pregunta 16: ¿De qué forma le gustaría acceder a talleres de educación musical?

Según los resultados obtenidos en las encuestas, el 62,5 % equivalente a 125 participantes prefieren que la modalidad sea netamente

presencial. Lo que determina la necesidad de infraestructura física para llevar a cabo proyectos de esta índole.

¿Con qué enfoque le gustaría que fueran los talleres de educación musical?
200 respuestas

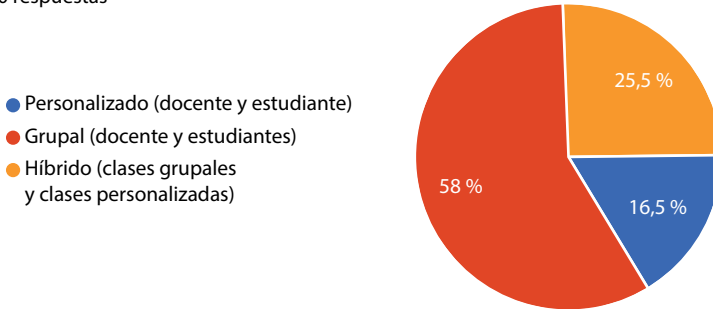


Figura 15. *Formulario de Google: Jóvenes y música: percepciones de intereses sobre educación musical no formal en Quito. Pregunta 17: ¿Con qué enfoque le gustaría que fueran los talleres de educación musical?*

La figura 16 plantea que el 58 % de los encuestados prefiere que las clases sean grupales, es decir docente y estudiantes. Sin embargo, en talleres de educación musical es recomendable otorgar un tiempo personalizado, especialmente si se trata de aprendizaje de instrumentos musicales ya que cada estudiante tiene un ritmo de aprendizaje distinto.

Según la figura 16, el 54 % de los participantes prefieren tomar talleres de teoría musical e instrumento, sin embargo, un 43 % también ha optado por talleres de composición musical, por lo que se debe tomar en cuenta estas dos ramas de las artes musicales para trabajar con este sector de la población.

Los datos cuantitativos obtenidos en el análisis de esta investigación sirven para la gestión estratégica de proyectos culturales vinculados a los jóvenes y a la educación musical de carácter no formal.

Le gustaría que los talleres de educación musical sean especializados en:
(seleccione máximo dos)

200 respuestas

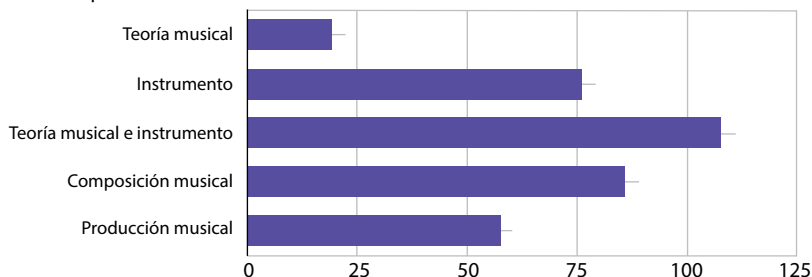


Figura 16. *Formulario de Google: Jóvenes y música: percepciones de intereses sobre educación musical no formal en Quito. Pregunta 18: ¿En qué área le gustaría que sea especializado el taller?*

Conclusiones

La investigación académica *Jóvenes y música: percepciones de intereses sobre educación musical no formal en jóvenes de Quito*, se ejecutó en tiempo aproximado de siete meses en los cuales se cumplió con éxito con todas las fases de la investigación. Durante el planteamiento y discusión de resultados se verificó el cumplimiento del objetivo general y específicos.

Los jóvenes son un nicho prometedor para distintos proyectos de educación musical no formal y para distintos actores culturales, ya que el interés de los jóvenes por la música y su aprendizaje destaca de entre otras como: artes plásticas o artes escénicas. La categorización de las preguntas en los cinco bloques de la investigación permitió tener un orden cronológico de las respuestas plasmadas en el instrumento de recopilación de datos. Con los datos cuantitativos resultantes de la investigación, se determina que la gestión de proyectos de educación musical no formal tiene mucha viabilidad al sur de la ciudad de Quito, ya que existe gran afluencia de jóvenes en este sector; además, es un sector que cuenta con basta infraestructura municipal y/o gubernamental.

mental que puede ser utilizada con fines educativos. Es fundamental la creación y/o usos de base de datos actualizadas para difundir los proyectos a través de las nuevas tecnologías de la información, debido a que es una fuente de comunicación efectiva con jóvenes de la ciudad. La base de datos creada en el proceso de esta investigación es de uso personal del autor y de la institución que lo auspicia (Universidad Politécnica Salesiana). Dicho esto, se motiva a gestores culturales y/o musicales a crear espacios educativos no formales que se enfoquen en la enseñanza de teoría y práctica musical. Los talleres de educación musical no formal tienen una favorable acogida si se manejan en modalidad presencial y en horarios de la tarde.

Los géneros de mayor interés de estudio por jóvenes de entre 14 y 17 años son: hip-hop, reggaetón y ritmos urbanos. Se propone crear estrategias de fusión entre géneros urbanos y música tradicional del Ecuador para promover el desarrollo de nuevas identidades colectivas y tendencias de creación artística en estas nuevas generaciones, la fusión musical es un aporte para potenciar la visibilidad artística y cultural del Ecuador en instituciones internacionales.

Se propone crear estrategias de promoción a través de la plataforma YouTube y redes sociales populares. La gestión de proyectos de educación con este sector poblacional puede generar empresas, instituciones y/o fundaciones sustentables y autosostenibles debido a que hay muchos jóvenes con entusiasmo para aprender y muy pocos proyectos a los cuales acceder.

Con estos elementos se responde a la pregunta inicial: ¿es necesario e importante conocer los nuevos intereses de ocio, entretenimiento y consumo artístico musical y, además propiciar herramientas de educación no formal para jóvenes basados en los intereses antes mencionados? Es de suma importancia generar proyectos de educación musical enfocado en jóvenes que atiendan a sus gustos y necesidades actuales, no se debe restringir a la exploración musical imponiendo diferentes modelos o estrategias de enseñanza, los jóvenes de entre 14 y 17 años tienen criterios personales y afinidades establecidas con el

arte y en vez de cambiar estas afinidades se debe potenciar adaptándose a las nuevas manifestaciones musicales como la música urbana.

Referencias bibliográficas

- Angrosino, M. (2012). *Etnografía y observación participante en investigación cualitativa*. (Vol. 3). Ediciones Morata.
- Apud E. (2013). Repensar el método etnográfico. Hacia una etnografía multitécnica, reflexiva y abierta al diálogo interdisciplinario. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (16), 213-235.
- Arango, A. (2008). Espacios de educación musical en Quibdó (Chocó-Colombia). *Revista Colombiana de Antropología*, 44(1), 157-189.
- Bucheli, M. (2015). Propuesta para evaluar las Competencias Digitales en los estudiantes de Posgrado que utilizan la plataforma Moodle.
- Canclini, N. (2012). *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales: prácticas emergentes de las artes, las editoriales y la música* (Vol. 13). Fundación Telefónica.
- Carrillo, S. (2012). *El consumo musical y los ámbitos simbólicos subculturales, los clanes urbanos de la ciudad de Quito*. (Bachelor's thesis). PUCE. <https://bit.ly/3JFtrCJ>
- Castillo, L. y Garzón, B. (2020). YouTube, ¿Un camino hacia la interculturalidad participativa? *In YouTube, a way to participatory interculturality?* (pp. 29-54). Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para America Latina (CIESPAL).
- Cotán, A. (2020). El método etnográfico como construcción de conocimiento: un análisis descriptivo sobre su uso y conceptualización en ciencias sociales. *Márgenes Revista de Educación de la Universidad de Málaga*, 1(1), 83-103.
- Fernández, V. (2011). Balance de los estudios culturales en América Latina: la ruta de la comunicación en la definición de objeto. *Nómadas: Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 359-380.
- Garcés, J. y Duque, E. (2007). Metodología para el análisis y la revisión crítica de artículos de investigación. *Innovar*, 17(29), 184-194.
- Gómez, N. (2014). Educación formal y no formal. Un punto de encuentro en educación musical. *Aula abierta* 42(1), 47-52.
- Jima, I., Manzano, A. y Proaño, J. (2008). *Proyecto comunicacional de revalorización de la identidad ecuatoriana a través del arte como forma de comunicación y espacio de sociabilidad y desarrollo de los niños y adolescentes de barrios la Ferroviaria, San Luis y Turubamba ubicados en sur de Quito*. (Bachelor's thesis). <https://bit.ly/3JMRCzc>

- Rodríguez Reinoso, O. y Luna, J. (2019). Educación musical para el desarrollo sostenible: una revisión documental. *Revista da abem*, 27(43).
- Rettenberger, C., Kovalenko, N. y Jaramillo, P. (2013). Miradas emprendedoras para la educación musical en Ecuador. *USFQ, Para el aula*, (6), 36-37.
- Rivera, D. y Ordoñez Álvarez, L. (2020). YouTube en Ecuador: diagnóstico y expectativas. <https://bit.ly/3LKj9RK>
- Sánchez, F. (2014). El Sistema Nacional para las Orquestas Juveniles e Infantiles. La nueva educación de Venezuela. *Revista da ABEM*, 15(18).
- Shifres, F. y Gonnet, D. (2015). Problematicando la herencia colonial en la educación musical. *Epistemus*, 3.
- Torres-Toukoumidis, A., & Santis-Piras, D. (2020). *YouTube y la comunicación del siglo XXI*. Ciespal
- Trigos, E. (2014). La comercialización y el consumo del sector cultural a través de la tecnología digital. *Anuario A/CE de cultura digital*. <https://bit.ly/3tV3Kqf>
- Cedeño Viteri, N. (2012). La investigación mixta, estrategia andragógica fundamental para fortalecer las capacidades intelectuales superiores. *Revista científica*, 2(2).
- Zambrano, Á. (2019). *Investigación del comportamiento de consumo de música tropical de la generación Milennial en plataformas streaming*. Universidad de Guayaquil: Facultad de Comunicación Social. <https://bit.ly/3eRVO22>



Yamaina Itzelt Pumisacho Carrera

Víctor Hugo Torres Dávila

Manuel Mesías Carrera Carvajal, “El jilguero cantor zambiceño”

Introducción

La música en el Ecuador a lo largo del siglo XX, como en todo tiempo y lugar, fue y es muy diversa. Al igual que los compositores que dieron origen a grandes obras musicales en el pasado, hay un importante gremio de autores tanto en la música popular como académica que quedaron en el anonimato y otros insuficientemente reconocidos. Es el caso del autor al que se refiere este artículo.

En Zámbez, una de las parroquias rurales más antiguas de Quito, nació Manuel Mesías Carrera Carvajal, el 04 de diciembre de 1923. Muy joven (1942) inició su trayectoria musical y compositiva. Autor de una abundante producción artística y cultural archivada en su recopilación personal que está organizada en documentos, libros, obras literarias originales, música universal, arreglos sonoros y quince colecciones inéditas de música popular y religiosa (Pumisacho, 2019).

Es todavía inicial el conocimiento académico y la investigación musicológica acerca de su producción y archivo musical. Pese a que se ha indagado acerca de las festividades eclesíásticas y patronales de Zámbez y su realidad socio económica como parroquia rural. En ambos casos se recurre a la información que Mesías Carrera y el antropólogo Frank Salomon produjeron en su libro “Historia, Cultura y Música Ancestral de Zámbez” (2006). En el mencionado

texto se recogen las tradiciones culturales locales, especialmente las fiestas religiosas de “San Miguel” Arcángel (Salomon y Carrera, 2006). Es escasa la investigación académica sobre su obra musical, composiciones, escritos, poemas y demás manifestaciones artísticas con excepción del reciente estudio de música popular realizado por Pumisacho (2019), y de música religiosa por Villacís (2019).

Una característica importante de su obra es el vínculo que estableció entre la creación-difusión de la música tradicional y los diversos acontecimientos sociales, culturales y geográficos de su entorno. Hay un estrecho lazo entre su producción, el lugar y la gente. Imbuidas de un sentido comunitario, muchas de sus obras aluden al nacimiento de sus descendientes y familiares, a las relaciones con sus vecinos y amistades, a las festividades patronales cívicas y religiosas de su terruño, a las vicisitudes y acontecimientos naturales, entre otros acontecimientos que influyeron en sus creaciones. En su mayoría, sus obras contienen lírica, lo que facilita el entendimiento de lo que estaba ocurriendo en el momento de la composición y lo que el autor quería transmitir (Carrera Toapanta, 2017). Sus obras son un retrato literario y sonoro de una época, así como testimonio personal del lugar.

El canto de las aves inspiró muchas de sus composiciones, al punto de auto identificarse como un jilguero cantor, lo que dio origen al seudónimo de “El jilguero cantor zambiceño”. Desde su primera etapa compositiva creó sincretismos entre la música autóctona local y la religiosa, en una amalgama melodiosa que buscaba fortalecer los lazos identitarios de los habitantes de Zámbriza. La preocupación por la revitalización del patrimonio intangible y el fortalecimiento identitario —influencia directa del Maestro Segundo Luis Moreno— estuvieron siempre presentes en su vida y obra musical. Fue y es miembro de la Sociedad de Autores y Compositores del Ecuador (SAYCE) desde el 20 de enero de 1977, institución en la que registró la mayoría de sus obras y manuscritos musicales.

El presente artículo está organizado en cinco apartados que siguen la trayectoria musical del autor, y las distintas facetas de su creación artística. Empieza con una breve síntesis conceptual de los nexos entre

música, destacando la función de la música en la identidad cultural. Luego, se hace un acercamiento biográfico al autor para caracterizar el contexto temporal y espacial de su obra. Seguidamente se analizan las composiciones de tipo filial, esto es las creaciones musicales alusivas a la vida en familia que revelan la intimidad del autor. En el subsecuente apartado están las obras con motivos religiosos en las que se evidencia su carácter místico, devoto y profano de algunas de sus creaciones. En el cuarto apartado se examinan las composiciones alusivas al terruño, en las que, en cambio, se muestra su faceta cívica y apego al lugar. Y en el quinto apartado se recogen las composiciones relativas a la naturaleza y sus fenómenos. Los cuatro últimos apartados son ámbitos temáticos y al mismo tiempo episódicos en la vida del autor que condensan el espíritu de sus composiciones. Finalmente, el texto se cierra con algunas conclusiones sobre las contribuciones culturales del autor.

El texto precisamente se plantea examinar las conexiones entre su biografía y obra musical, cuestión que, sin duda alguna, representa un significativo aporte musicológico al patrimonio cultural intangible ecuatoriano. Dado que el compositor supo fusionar sus creaciones artísticas con los eventos propios y colectivos de mayor trascendencia en su localidad, enriqueciendo el acervo cultural de la ciudad de Quito.

El propósito del artículo es interpretar su obra a manera de una biografía sonora/musical enlazada a un ámbito sociocultural específico, en el que la prolífica producción artístico musical de este icónico personaje se deviene entre su vida y obra. Si bien esto es muy recurrente en otros compositores ecuatorianos que tampoco han tenido mayor reconocimiento y difusión, puede decirse que, de alguna forma, Manuel Mesías Carrera habla por los demás autores y autoras que todavía están en el anonimato. Tres interrogantes guiarán esta investigación: ¿Cuál es su mayor aporte a la música popular ecuatoriana? ¿Cuáles son los temas en su repertorio musical? ¿De qué manera contribuyó con su fecunda producción artística a la cohesión cultural y recuperación identitaria local?

El trovador zambiceño

Mesías Carrera Carvajal fue devoto de la fe católica, su manera de manifestarse era alabar a Dios mediante la música. La experiencia religiosa aplica en un nivel elevado, donde se busca al encuentro Dios y la manifestación de su divinidad por medio del arte. La sensibilidad es el punto clave de la estética, posibilita la máxima expresión de las artes mientras “se abre a las realidades que capta la inteligencia, añora la voluntad y valora el sentimiento” (López, 2013, p. 22).

Su niñez y juventud se desarrollan en el apogeo de la música nacional de los años treinta. La corriente nacionalista y la instrucción musical que tuvo del Maestro Segundo Luis Moreno influenciaron en su manera de componer. Es así como mantuvo sus servicios musicales hacia la iglesia católica mientras fusionaba la música religiosa con ritmos nacionales andinos.

Fue el compositor, que, mediante la música pudo dar un sentido de pertenencia y la oportunidad de desarrollar “identidades colectivas” a la sociedad zambiceña, desde una aproximación a lo religioso a partir de la última mitad del siglo XX. Respecto a lo cual mencionó: “Para mí la razón de vivir es la música, eso me da las ansias de manifestar con sonidos lo que se siente en el corazón y la cabeza” Mesías Carrera (1923-2016).

En las primeras tres décadas del siglo XX, en el marco de los cambios experimentados en el país como consecuencia de la revolución liberal, Quito inició un lento proceso de urbanización transformando las grandes propiedades rurales en suelo urbano, con lo que para el año 1921 la ciudad había alcanzado una superficie de 670 has equivalentes a un crecimiento del 111.3 % en un lapso de 33 años, y su población superaba los 33 mil habitantes. Pausadamente la urbe conventual daba paso a una ciudad moderna, aunque mantenía su originaria configuración radial concéntrica (Torres, 2020, pp. 66-67).

Zámbiza, por su parte, era una parroquia rural alejada de la ciudad, con pocos habitantes, sin acceso carrozable, con una escuela fiscal primaria llamada “Pedro Luis Calero” y la iglesia católica San

Miguel de Zámbriza. No disponía de servicios básicos como agua potable, energía eléctrica, ni alcantarillado sanitario (L. Carrera Galarza, 2020). En un ambiente de precariedad rural en medio de una ciudad que empezaba a modernizarse, nació Manuel Mesías Carrera Carvajal, músico, compositor e investigador cultural el 04 de diciembre de 1923, y falleció en el mismo lugar a la edad de 93 años el 31 de diciembre de 2016.

Hijo de una familia católica, inicia sus estudios musicales a los doce años con el objetivo de alabar a Dios. El Maestro Rafael Navas le enseñó teoría, ritmo, solfeo y piano, posteriormente tomó clases con el Maestro Miguel Jaramillo, quien fue como su padre, el guía de su profesión musical en armonía, composición, dictado e instrumentación. Del Maestro Julio Dávalos aprendió instrumentos de caña, caligrafía musical; también sería el conector con el Maestro Segundo Luis Moreno, quien inculcó en Carrera la investigación del folklore y cultura autóctona.

Consagró su fe a la música y a su familia, a la docencia musical con espíritu altruista sin esperar retribuciones monetarias, a la investigación cultural de su parroquia y a la iglesia. Su inicio como maestro de capilla data de 1939, esta labor la realizó en varias parroquias rurales y urbanas de la provincia de Pichincha; por mencionar algunas: Mulaló, San Isidro de El Inca, San José de El Inca, Llano Chico, Nayón, El Quinche, entre otras. Fue instructor de bandas de las parroquias del Distrito Metropolitano de Quito desde el año 1957 y permaneció como instructor de la Banda de Zámbriza hasta su jubilación.

El Municipio de Quito, desde los años cincuenta, financia instructores de Bandas de las parroquias y barrios de Quito (Almeida, 1993). El Maestro Carrera se presentó para recibir las capacitaciones que el Municipio de Quito impartía; sin embargo, sus conocimientos hicieron que se convirtiera en parte de los instructores. Se desplazaba como maestro de capilla y como instructor de bandas y orquestas populares.

Impartió clases de música en varias instituciones educativas a nivel primario y secundario como: el colegio Cardenal de la Torre, la escuela

Pío Jaramillo Alvarado, la escuela de El Quinche, el colegio Franciscano de Señoritas “Cristo Rey”, el Seminario Menor San Luis, la Escuela 12 de octubre y la Escuela Fiscal Mixta “Pedro Luis Calero”. Formó a varios músicos que luego constituyeron la orquesta Sonora Los Caminantes, el grupo Jayac y algunos músicos de la Banda de Zámbez. Por otro lado, contribuyó a la formación de músicos profesionales que llegaron a conformar la Orquesta sinfónica Nacional del Ecuador, principalmente su hijo Luciano Carrera Galarza, músico, flautista, compositor e intérprete de música académica con renombre nacional e internacional.

Su trayectoria compositiva inicia en 1942, a la edad de 19 años en la parroquia de Mulaló donde fue maestro de capilla de la iglesia del lugar por un año. El frío, la distancia y la soledad inspiraron su primera obra, el pasillo “Noches de insomnio-1942”. Esta pieza marcó el génesis del sincretismo religioso y popular en las composiciones del maestro Carrera.

En 1961 su familia trasladó su domicilio a la parroquia de El Quinche. Muchas de sus composiciones fueron dedicadas a esta extensión territorial, a la Virgen María y su añoranza de regreso a su pueblo natal con sus familiares, amigos, cultura y tradición.

En el año 1980 crea, organiza y dirige la Asociación Zambiceña de Artísticas (AZA), que nace por la necesidad de producir arte en la parroquia con moradores que él mismo instruyó; con quienes grabó un LP y varios CD con música religiosa. En esa misma década realizó obras de teatro, en la que intervenían habitantes zambiceños; estos espectáculos tenían gran acogida por público local y de sus alrededores.

Las obras de música religiosa fueron escritas y arregladas para AZA. Dicha asociación contaba con un coro bipartito de voces femeninas, razón por la cual la gran parte de su producción musical fue adaptada a la tesitura de dichas voces. Esto se evidencia con el uso reiterativo de tonalidades como Re Mayor/menor, Mi Mayor/menor y Sol Mayor/menor.

Entre 1970 y 1980, Carrera conoce al antropólogo Frank Salomon, con quien hace una pionera investigación acerca de la historia de Zámbez. Con ella sale a la luz la fecha de fundación eclesiástica que

data de 1584. Gracias a este trabajo se conoció mucho acerca de la importancia de la parroquia durante los procesos de colonización incaica y española. Es así como, en coautoría, se publica el libro *Zámbiza, historia y cultura Popular, 1990* y su segunda edición en el 2006 con el título de *Historia, cultura y música ancestral de Zámbiza* con el auspicio del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito y la editorial Abya-Yala, en la administración de Paco Moncayo.

Fue maestro de capilla en su parroquia natal y director del grupo AZA hasta los últimos cinco años de vida. Por el aporte cultural que realizó, forma parte de la "Enciclopedia de la Música Ecuatoriana" de Guerrero (2002), en la que se encuentra parte de su biografía y una pequeña muestra de sus obras. Algunas de sus composiciones fueron y son interpretadas a nivel nacional e internacional por la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, Banda Municipal de Quito, Orquesta de Instrumentos Andinos, El Combo Pachanguero, Orquestas y Bandas de música popular, entre otros.

Materiales, inventario y metodología

El maestro Carrera escribió quince álbumes de música popular, religiosa y académica. Cada álbum consta de 70 composiciones aproximadamente. A parte de los álbumes, existen ocho misas folklóricas; en honor a distintas dignidades religiosas: al patrono de la parroquia de Zámbiza "San Miguel Arcángel", "María de la Presentación", "Virgen de El Quinche", al Divino Niño Jesús "Misa Navideña"; a parte cuenta con una misa en quichua. Cada misa con las partes del Propio y del Ordinario del orden litúrgico cristiano (Carrera Galarza, 2020).

Se realizaron dos catálogos digitales a partir del inventario de obras de Manuel Mesías Carrera Carvajal del año 1993. El primero se denomina "Catálogo de Música Popular" con 476 piezas y el segundo "Catálogo de Música Religiosa" con 146 piezas. Sus composiciones contienen lírica sobre el contexto histórico/cívico de Quito, Zámbiza y su vida; además, de lo religioso en las localidades donde brindó sus servicios durante la segunda mitad del siglo XX y parte del XXI (1942-2009).

Además de su producción musical, incursionó en obras en el ámbito literario, entre ellas: obras de teatro, poemas en prosa y verso. Éstas aún no han sido estudiadas ni catalogadas. Hasta 1993 se registró 622 obras musicales entre populares y religiosas. Sin embargo, su trabajo compositivo se prolongó hasta el 2009, en especial música religiosa y académica. Existen 16 años de vacío en su catalogación.

Se analizó una parte de los manuscritos registrados en el archivo personal del autor que se encuentra en la casa de uno de sus hijos, donde se pudo observar la obra completa y de los que se infiere los fundamentales con los que se basaba para la creación de sus composiciones. Dada la extensión y complejidad musical, se clasificó la obra en cuatro secciones que corresponden a las dimensiones compositivas según sus características temáticas. Se escogieron cuatro piezas musicales emblemáticas ilustrándose, cada una con un fragmento representativo y un breve análisis etnomusicológico. La preselección y selección se realizó con base a la catalogación manual que el compositor hizo alrededor del año 1993, dividiendo por ritmos y en orden alfabético cada pieza que fue numerada y fechada. Complementariamente se entrevistaron a varias personas conocedoras de la vida y obra de Mesías Carrera, a quienes agradezco por sus valiosas contribuciones y les relevo de toda responsabilidad de lo que se dice y omite en este texto, pues la responsabilidad es por entero de la autora.

Su música fue fundamental en la reconstrucción y revitalización de la identidad zambiceña, misma que sigue vigente en la memoria colectiva, especialmente en la población adulta de la parroquia. Se espera que las nuevas generaciones continúen afianzando el sentido de pertenencia local, a través de novedosas expresiones artísticas y culturales que proyecten en el tiempo y la ciudad su legado identitario.

Entre recuerdos, amor y familia

El apartado temático con más composiciones está dedicado a la familia, amigos y personas de aprecio del compositor, constituido por 256 obras musicales, de las cuales se seleccionó la pieza “Los Besos

de mi Costilla". Esta sección es un umbral hacia los recuerdos de la vida personal del compositor; la importancia que daba a sus seres queridos entre amor, alegrías, festejos, aventuras, dolores y tristezas.

"Los Besos de mi Costilla" es un sanjuanito compuesto el 3 de marzo de 1991, dedicado a la esposa del compositor Flora María Galarza Tufiño y con letra en verso. Según Moreno Andrade (1996, p. 49) el sanjuanito es música monódica indígena autóctona que fue evolucionando con herramientas armónicas luego de la llegada de los españoles. Mientras que para Luciano Carrera el sanjuanito era un ritmo que se tocaba con flauta de pan y tambor de la danza indígena en 5/8 que con la colonia fue simplificado el tercer pulso para quedar en compas binario a su vez en 2/4 (L.C, conversación personal, 17 de noviembre de 2020).

Es una danza aborigen, producto de la fusión del diatonismo europeo (escala de doce semitonos iguales) y la pentafonía autóctona, relacionado con festividades religiosas y profanas. Según Moreno (1996, p. 49) el sanjuanito llega a ser parte de la aristocracia y a todo nivel social gracias a la ejecución de criollos, indígenas y mestizos.

Para Guerrero (2002, p. 1276) las conquistas prehispánicas y sus ritmos autóctonos formaron parte de la zona andina; luego se mezclaron con la música traída desde el viejo continente, creando un sincretismo musical. A continuación, se observa la primera estrofa del sanjuanito "Los Besos de mi Costilla":

Los besos de mi costilla,
Son verdadera maravilla;
Es auténtica y sencilla
Cuando besa mi fiel costilla/ (Carrera, 1991, p. 58)

Esta obra refleja dos aspectos del compositor; el primero es su vínculo con la religión católica, al referirse a su esposa como "costilla". En el primer libro de la Biblia Génesis 2: 21-22 menciona: "Entonces Dios hizo caer sueño profundo sobre Adán y, mientras éste dormía, tomó una de sus costillas y cerró la carne en su lugar. Y de la costilla que Dios tomó del hombre, hizo una mujer y la trajo al hombre". A

esto se añade un segundo aspecto con la picardía que lo caracterizaba. Expresa en música y letra, momentos inolvidables, gustos en comidas, bebidas, el amor sincero y profundo hacia su esposa.

La mano izquierda del piano tiene un acompañamiento simple en corcheas y silencios de corcheas marcando siempre el tempo primo característico del sanjuanito. La mano derecha contiene dos voces, que se divide simétricamente en motivos de dos compases, las frases compuestas por dos motivos o cuatro compases. Como se puede ver en la imagen 1:



Imagen 1. Cinco primeros compases “Los besos de mi costilla”

Fuente: “Travesuras de Manuel Mesías Carrera” Álbum 3 página 48. Pieza número 81.

“Los besos de mi costilla” para piano y voz, está escrito en tonalidad de La menor y compás binario de 2/4 con una extensión de 52 compases. Cuenta con cuatro temas de ocho compases cada uno y estribillo (cuatro compases) intercalado en forma: A, B, C y D, intercalado con estribillo cada uno

El estribillo inicia con anacrusa y se mantiene en primer grado de la tonalidad. El tema A se desarrolla entre el primer, tercer y quinto grado, con una melodía que se mueve dentro de la escala de La menor armónica. El tema B se expone en el sexto grado mientras que el tema C se conduce hacia el grado dominante, el tema D se desarrolla en el sexto grado similar al tema B que funciona como tensión para la resolución en el estribillo.

Este sanjuanito es una propuesta distinta de la forma tradicional del sanjuanito. El sanjuanito tradicional tiene motivos cortos que se repiten varias veces y con tema A y B, mientras que el Maestro Carrera desarrolla dos motivos de cuatro compases cada uno, es decir más largos de los normales, con temas A, B, C y D igual de extensos.

La letra de sus piezas musicales filiales contiene detalles de la persona o grupo de personas a la que está dedicada, sus gustos, apariencia física, hazañas e inclusive anécdotas. Existen 37 ritmos musicales en el sumario total de su obra, sin embargo, el sanjuanito encierra el 11 % aproximadamente de 622 piezas, en su mayoría dedicadas a su familia y eventos de alegría. Todo el apartado filial abarca el 41 % de todo su trabajo musical.

Maestro de capilla: fe y devoción.

El compositor junto a su catálogo de música popular de 1993 realizó un segundo catálogo alfabético de sus obras religiosas. Consta de 146 piezas musicales, algunas de ellas como parte de sus ocho misas folclóricas.

Su fe inquebrantable hacia la iglesia fue la razón para la que el compositor se dedique enteramente a la música como maestro de capilla en varias parroquias de Quito en especial en El Quinche y Zámboza, donde surgió su devoción por la Virgen de El Quinche y San Miguel Arcángel. Se encontraron cuadernos y álbumes de música religiosa hasta el año 2009, los cuales aún no están registrados ni catalogados.

Su trabajo musical en Zámboza fue de suma importancia para sus pobladores en el ámbito religioso. Al ser maestro de capilla en varios lugares, permitió integrar la música religiosa de la época en distintas locaciones eclesiásticas. En su parroquia impartió copias con letras de sus canciones para la iglesia desde la década de los 70, especialmente de obras en honor a San Miguel Arcángel como resultado de la gran admiración y cariño a su imagen. A partir de ello, su música constituye la identidad religiosa de la comunidad zambiceña hasta la actualidad.

La obra representativa de este apartado es “Gloria a Dios-Himno a San Miguel”, parte de los “Cantos al Arcángel San Miguel”; es la única obra de género himno de toda la Colección de Música Religiosa. Un himno al igual que las marchas son piezas musicales planteadas para estimular y alabar principios ideológicos o espirituales. Antiguamente los himnos eran creados para divinidades. “En América los indígenas tuvieron canciones sagradas para sus dioses; en la etapa colonial se crearon himnos para alabar al dios católico, con elementos musicales indígenas” (Guerrero, 2002, pp. 739-740).

En los manuscritos, existen arreglos en distintos formatos para una misma obra. Está escrito para flautas, voces y piano, formato que el compositor usaba para AZA (Asociación Zambiceña de Artistas). Los pobladores de la parroquia la cantan con fervor en celebraciones y ritos religiosos. Subsiguiente se encuentra la primera estrofa de “Gloria a Dios – Himno a San Miguel Arcángel”.

Gloria a Dios en el cielo y la tierra
Gloria al ínclito Arcángel Miguel
Himnos canta el pecho que encierra
Fe auténtica y amor fiel. (Carrera, s.f., p. 58)

Esta obra inicia con la primera frase de la oración “Gloria” texto perteneciente al rito del Ordinario de la misa católica. Manifiesta la relación entre Dios, San Miguel y el hombre. San Miguel como puente entre Dios y el hombre, quien protege al pueblo zambiceño y al mundo, este lo aclama con orgullo, fe y amor.

El Himno a San Miguel Arcángel está escrito en Do mayor en compás binario de 4/4, tiene forma: Introducción A, B, A; con una extensión de 52 compases. Las voces y la mano derecha del piano hacen la melodía principal, mientras que las flautas trabajan una contra melodía y la mano izquierda del piano con el acompañamiento armónico.

La introducción (cuatro compases) es instrumental, el acompañamiento se mantiene en la tónica, mientras que las melodías trinan y anuncian a las voces. El tema A o coro (ocho compases) siempre en modo mayor contiene melodías firmes, alegres y solemnes con acom-

pañamientos entre grados dominantes y tónica. El tema B cambia a su relativo menor, mientras la melodía mantiene la solemnidad con un toque de tristeza y esperanza. La obra contiene dos estrofas más que se cantan sobre el tema B intercalado con el coro. Véase en la Imagen 2 la partitura original.



Imagen 2. Primera estrofa-coro "Himno a San Miguel Arcángel"

Nota. "Misa a San Miguel" Álbum de Cantos al Arcángel San Miguel p. 58.

Las obras religiosas integran el 23 % de todo el compendio, se caracterizan por usar ritmos autóctonos ecuatorianos a modo de sincretismo y ritmos místicos de carácter ritual. Existen varias piezas musicales emblemáticas para la población católica zambiceña como: "Aquí estoy a tus pies" (sanjuanito), "Escuchad San Miguel" (fox incaico), "Ven celebremos con fervor" (albazo), "Quién como Dios" (marcha), "Siempre presente" (bossa-nova), "Salve príncipe excelso" (marcha), entre otros, pertenecientes a las misas folclóricas; que, sin duda, representan la fe católica del compositor y de su terruño.

Integración e identidad local

Zámbiza es una de las parroquias rurales más antiguas del Distrito Metropolitano de Quito y del Ecuador, uno de los asentamientos de señoríos étnicos más importante de la época precolonial. "Su fun-

dación religiosa se remonta al 11 de febrero de 1584 (investigación de Manuel Mesías Carrera Carvajal), y fue recién, en 1861 cuando obtuvo su fundación civil” (Distrito Metropolitano de Quito, 2018).

Zámbiza era una parroquia de una enorme extensión que sufrió una reducción a causa de la expansión de la ciudad; pese a su disminución territorial original, el Maestro Carrera mantuvo la importancia y grandeza de su pueblo. Fue un lugar estratégico durante la conquista española e inca. Para el historiador Frank Salomon la sociedad zambiceña reflejó desigualdades entre criollos (mishu gente/gente blanca) e indígenas (runa gente/gente indígena); afirmó, que, a mediados del siglo XX, Zámbiza aún conservaba ciertas divergencias sociales, aunque todos compartían la religiosidad y devoción a San Miguel Arcángel patrono de la parroquia (F. S., conversación personal, 15 de mayo de 2020).

El maestro Carrera, parroquiano y conocedor de la historia del lugar; usó la música y su capacidad bilingüe (español-quichua) como mecanismo para la integración social, con una ideología humanista inclinado a la igualdad social. Este apartado costa de 165 piezas y “Mi Patria Chica” es la obra musical que representa esta sección.

En 1983 en Zámbiza por medio de un decreto municipal, se decide instalar la Estación de Transferencia de basura de toda la ciudad de Quito en la vía a Zámbiza ET2 (Pumisacho, 2019). Los pobladores afirman que esta situación provocó que los habitantes de la ciudad discriminaran a los zambiceños por provenir de “la basura”, a falta de información; pues no sabían que la parroquia se encontraba a unos dos kilómetros de distancia de la estación de transferencia que llevaba su nombre. La gente empezó a renegar su origen como respuesta al rechazo que vivían, haciendo que la identidad de la comunidad se desdibuje.

Desde la perspectiva de Mantilla (2015) surgieron protestas por parte de los habitantes de Zámbiza, con el objetivo de que eliminen el “botadero” del sector; desde un discurso de construcción comunitaria e identidad, y la unión de los habitantes por medio de la cohesión

social para enfrentar conflictos. Según los moradores de la parroquia, cuando el Municipio de Quito realizó un acto para declarar la eliminación de la Estación de Transferencia, en el orden del día de dicha ceremonia era imprescindible cantar el Himno a Quito. Sin embargo, los zambiceños que estuvieron presentes se negaron a cantarlo, en vez de ello corearon a viva voz el Himno a Zámbriza, escrito por el maestro Carrera (I. C., conversación personal, 11 de enero de 2021).

No obstante, a estos acontecimientos, configuró un rescate cultural zambiceño mediante el arte; haciendo a los moradores partícipes de la música. Uno de los sucesos que aliviaron el sentimiento excluyente, demostrando orgullo y unión social.

Fue extensa su producción música a su terruño, entre ellas el Himno a Zámbriza (Música Luciano Carrera-Letra M. Mesías Carrera), este himno es solemne y de uso exclusivo para acontecimientos formales por parte del grupo AZA (Asociación Zambiceña de Artistas). Este himno otorga identidad ritual en momentos cívicos, constituye la vida institucional de la parroquia. Sin embargo, se tomó la obra "Mi patria chica" como un elemento de la identidad cotidiana y flexible de los zambiceños. En los años 80 hasta el año 2008 aproximadamente, se enseñaba en la escuela y el pueblo "Mi patria chica" y otras composiciones del Maestro Carrera como símbolo de identidad y cotidianidad colectiva. Inclusive esta canción fue parte de las "barras" de equipos deportivos que representaban a Zámbriza en los eventos interparroquiales (P.T., conversación personal, 3 de abril de 2020). En breve se encuentra la primera y segunda estrofa del pasacalle "Mi Patria Chica".

/Mi tierra tiene en atracciones;
encantos bellos al corazón:/
/los dulces trinos de los gorriones
se alzan al cielo con devoción:/

/Entre los templos de la Colonia es
Zambicita con el Belén:/
/de los primeros que España forma
para instalarse en este Edén:/ (Carrera, 1945, p. 10)

Esta obra tiene una estrecha relación entre la naturaleza, actividades agrícolas y la religión, pilar fundamental de la identidad zambiceña. Inculca el orgullo de haber nacido en un lugar pequeño y privilegiado por su abundante biodiversidad. Toma como referencia la conquista española, la influencia del catolicismo en el Ecuador y la Iglesia de Zámbezica como uno de los templos católicos más antiguos junto con la Iglesia del Belén o “El Humilladero de Santa Prisca” que se encuentra en la parroquia de El Belén en el centro de Quito (Cervantes, 2020).

“Mi Patria Chica” es un pasacalle escrito en 2/4 en tonalidad de La menor, con forma: A, B, con estribillo que se presenta al inicio, entre temas y al final.

El pasacalle se remonta a fines del siglo XIX y se difunde a lo largo del siglo XX en la religiosidad andina/litoral de Ecuador y parte de Bolivia (Guerrero, 2002). Es un género musical y a su vez una danza movida, zapateada, callejera y elegante, proveniente del pasodoble y la cuadrilla. Guerrero se refiere al pasacalle como un baile y música de los mestizos ecuatorianos, escrito en compás binario (2/4), que tiene relación con el pasodoble español por su ritmo, compas y estructuras, con detalles locales (Guerrero, 2002, p. 1087).

Inicia con un interludio de cuatro compases entre semicorcheas y corcheas muy vivas y dancísticas. El tema A (ocho compases) en tonalidad de La menor, se divide en dos motivos. El primer motivo inicia en el sexto grado, consta de cuatro compases con repetición y el segundo motivo se mantiene en el tercer grado (cinco compases). Tensiona en el quinto grado para en reposar la tónica, muy similar al primer motivo.

El tema B también se divide en dos motivos, cada uno con su repetición. El primer motivo modula al sexto grado de la tonalidad es decir a Fa Mayor (ocho compases), mientras que el segundo trabaja cinco compases en Do Mayor, quinto grado, y descansa en la tonalidad inicial La menor. Como se puede observar en la imagen 3.



Imagen 3. Segundo motivo del tema A "Mi Patria Chica"

Nota. "Travesuras de Manuel Mesías Carrera" Álbum 1 p. 10. Pieza número 10.

Las obras de connotación territorial/social constituyen el 27 % de su totalidad musical. Cada pieza conlleva un significativo social y cívico; que por medio de sus letras se puede conocer la historia del Ecuador, Quito, de los lugares que visitó el compositor y sobre todo de Zábiza.

Metáforas y armonías de la naturaleza

El maestro Carrera, llevó una vida modesta y tranquila, muy cercano a la naturaleza. Como parte de su cotidianidad, visitaba una de las tres quebradas que tiene la parroquia de Zábiza al Nororiental, donde podía meditar sobre una piedra gigante sagrada llamada "Piedra Yumba", rodeada de vegetación a la orilla del río San Pedro. La gente de los alrededores realizaba ritos festivos y funerarios. Las planadas llamadas "Tolalá" y "Pillahua" eran otros sitios recurrentes del compositor.

Según la tradición oral de la población zambiceña, existe un vínculo ancestral y una dimensión onírica en este lugar, como la leyenda de "La Piedra Yumba" (Carrera y Salomon, 2006, pp. 130-134), donde se describe a una pareja de coloridos yumbos siguiendo al protagonista

hasta su habitación. De leyendas como esta, han surgido múltiples versiones y tradiciones ancestrales como Los Yumbos de las festividades en honor a San Miguel Arcángel – Zámbez, La Yumbada de Cotocollao, La Yumbada de la Magdalena, entre otros; que constituyen parte de la revitalización cultural del Ecuador.

Es en este lugar donde emergen innumerables obras dedicadas a los elementos cercanos, como “Murmullos del Tonalá” una tonada inspirada en la música sublime que se escuchaba en la leyenda de “La Piedra Yumba”.

Este apartado tiene 55 obras del catálogo de música popular; la pieza seleccionada para este apartado se titula “Las Huacas”. Huaca es un término quichua referente a lo sagrado de la naturaleza, un lugar para la alabanza del ídolo o la ubicación del ídolo mismo. Viene del quichua “hacay” que significa llanto, también se considera “huacas” a las musas que rondaban el lugar sagrado (J.I., conversación personal, 6 de julio de 2020).

En este contexto la “huaca” (también referenciada como ojo de agua por la comunidad zambiceña) es un lugar sagrado de suma importancia. Visitaba lugares cercanos a Zámbez y sus quebradas como Tonalá y Pillaguá, donde se encontraban ojos de agua cristalina cercanas al río, de ellos emergían leyendas de mágicos seres (yumbos y sirenas) que vivían y cuidaban el sector. Con el tiempo la gente que también transitaba en dicha área para lavar ropa o por motivos espirituales, dejaron de ir. Tratar de sonorizar la desolación de este lugar, es lo que se busca con esta obra. Seguidamente se encuentra la primera y segunda estrofa de “Las Huacas”:

/A la distancia suenan
Como un lamento del viento
Quenas y rondador/
/En la hondonada vibran
Sollozos tristes
De las huacas
Por su abandono/ (Carrera, 1990).

El texto es una metáfora de la cosmovisión andina sobre la naturaleza. La tristeza que sienten los lugares sagrados llenos de vitalidad al ser olvidadas, el viento que por medio de la música se lamenta, la quebrada y sus seres mágicos que sufren la soledad. Todos ellos esperan el regreso de su esplendor con anhelo y tristeza.

Esta obra ha sido interpretada innumerables veces por el grupo AZA, la Orquesta de Flautas del Ecuador y grabada instrumentalmente por el grupo Jayac en su CD "Fuerza y Alma de un pueblo" junto con once temas más del Maestro Carrera como: Conserje Imbabureño, Mi Chullita Enamorado, Machinaza, Los Pumisachos, Pepita de Anís, Mi Preferida, Compa Segundo, Palomita Ingrata, Aniversario, Vieja Calle de la Ronda, Te Canto Mi Amor.

"Las Huacas" es un danzante. Para Guerrero (2002, p. 532) el danzante constituye expresión corporal y música de los indígenas y mestizos del Ecuador. Tienen orígenes prehispánicos y su localización está centrada, en la actualidad, en buena parte de la región del Ecuador.

La diferencia entre danzante y yumbo está en el tempo y el ritmo "espejo". El danzante tiene un tempo moderado mientras que el yumbo refleja un tempo ágil y guerrero. En cuanto al ritmo, según Salgado (1952, p. 4) la figuración del danzante se basa en negra y corchea, (base rítmica trocáica) y el yumbo en corchea negra (base rítmica yámbica); lo que para L. Carrera Galarza (2020) sería "ritmo espejo". Los dos ritmos son importantes en la vida ancestral y en la música del Ecuador. El personaje conocido como danzante, representa el líder de la comunidad, que es una entidad privilegiada y de alcurnia que demuestra sus decoraciones y su distinción de clase. El danzante, como ritmo, eleva la categoría del representante (L.C., conversación personal, 17 de noviembre de 2020). Mientras que para (Moreno, 1996, p. 39) ésta danza se remonta a la provincia de Chimborazo y el antiguo Reino de Puruhá, en referencia a la fiesta de Corpus, con sus pasos de baile y vestuarios.

Para Carrera y Salomon (2006, p. 41) el danzante dentro de las fiestas en honor a San Miguel Arcángel, patrono de la parroquia de Zámbez, era un personaje que bailaba al compás de 6/8. La melodía

era interpretada por un pingullo que llevaba en su mano izquierda un pingullo de carrizo y su mano derecha un tambor construido por casco o tronco de árbol vaciado.

La obra está escrita en Mi menor y tiene forma A – B – C con repetición cada una. Inicia con un estribillo de ocho compases dividido en dos motivos de cuatro compases cada uno; el primero en la tónica de la tonalidad y el segundo en el quinto grado menor. Cada parte tiene ocho compases, A y C se encuentran en Mi menor, mientras que la parte B se desarrolla en el quinto grado dominante de la tonalidad. Véase en la imagen 4.



Imagen 4. Últimos cuatro compases “Las Huacas”

Nota. “Travesuras de Manuel Mesías Carrera” Álbum 3-Letra por estofas en la parte inferior.

Estas obras conforman el 9 % de todo su trabajo compositivo. A pesar de ser el apartado menos extenso, tiene una profundidad sentimental y musical, de mucho respeto hacia la naturaleza y los ancestros. Es de gran interés la manera en cómo se relacionan las piezas, que en cierto orden y con una mirada etnomusical, se resuelven en un paisaje sonoro

Conclusiones

Manuel Mesías Carrera Carvajal aportó enormemente en la música popular ecuatoriana con su gran cantidad de obras y el uso variado

de ritmos / géneros musicales. Su obra trascendió más allá de los prejuicios y encasillamientos de los ritmos musicales ecuatorianos de ciertos grupos sociales durante el siglo XX, sea por el estatus económico o por etnias. Difundió la cultura y la música en Zámboza en búsqueda de igualdad de todas las personas sin distinción alguna. Su ingenio le permitió componer cientos de piezas que muestran su capacidad para adecuarse e innovar distintos ritmos, crear letras inéditas y concebir música en cada situación, evento, lugares y sentimientos de toda su vida.

Su obra abarcó dimensiones privadas, públicas y comunitarias, en concordancia con las distintas facetas de su vida. En lo privado se destaca su amplia producción musical de carácter filial, una sección íntima dedicada a su familia y amigos. En lo público, produjo varias obras que circulan con frecuencia en el mundo musical ecuatoriano. Y en el aspecto comunitario, con música específicamente relacionada a la cohesión social que permitió que el compositor se configure como promotor cultural a través de la música. Estos ámbitos se pueden entender solo con el nexo biográfico del autor, pues su lírica, narra una historia, un acontecimiento, un momento, un recuerdo.

Su trabajo musical y cultural contribuyó de manera significativa en la revitalización de la identidad zambiceña. Desde una perspectiva cívica y solemne, al componer el Himno a Zámboza, valorizando el lugar y a su gente. En lo popular, se gestó la identidad de un pueblo rebelde que por medio de la música y versos se levantan ante las injusticias. Y por ser maestro de capilla, supo fortalecer la iglesia pese a las diferencias y estigmas sociales, como un espacio donde concurrían los diversos; lo que incitó a la propagación de piezas musicales religiosas inéditas dedicadas a San Miguel Arcángel en los moradores de la parroquia. Estos tres panoramas representan la identidad colectiva musical zambiceña.

Este es un texto de exploración a la vida y obra de Manuel Mesías Carrera Carvajal que aún no ha concluido. Deja abiertas oportunidades para avanzar en su estudio, comprensión e importancia de su enorme legado musical y cultural.

Referencias bibliográficas

- Almeida, F. (1993). Seminario Taller de Capacitación a Directores de Bandas de Pueblo. *Revista Memoria Seminario*.
- Carrera Toapanta, J. (2017). Biografía Manuel Mesías Carrera Carvajal. Quito-Ecuador.
- Cervantes, M. (Biblioteca V. (2020). La Capilla del Belén. <https://bit.ly/3uVIDVI>
- Distrito Metropolitano de Quito, D. (2018). Parroquia Zámbez. <https://bit.ly/3LIn3KT>
- Guerrero, P. (2002). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. C. M. ecuatoriana CONMUSICA, Ed.
- López, A. (2013). Poder formativo de la música. *Estética Musical*, 1-398.
- Menanteau, Á. (2017). Vicente Bianchi Alarcón, una biografía musical y las implicancias de haber obtenido el Premio Nacional de Artes Musicales 2016. *Revista Musical Chilena*. <https://doi.org/10.4067/s0716-27902017000200011>
- Moreno, S. L. (1996). *La música en el Ecuador*. Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.
- Pumisacho, Y. (2019). Transcripción y análisis musical de veintidós obras musicales de diferentes ritmos populares ecuatorianos del compositor Manuel Mesías Carrera Carvajal. Primera Colección de Música Popular “Travesuras” escritos desde el 20 de octubre de 1942 hasta el 28 d. Quito-Ecuador.
- Salgado, L. H. (1952). Música vernácula ecuatoriana: microestudio. Casa de La Cultura Ecuatoriana. *Revista Opus*, 31, 16.
- Villacís, E. (2019). *Análisis, transcripción y recreación de la Cuarta Misa Folclórica de Manuel Mesías Carrera*. Quito-Ecuador.

Entrevistas

- Carrera, I. (11 de noviembre 2021). Zámbez y su gente. (Y. Pumisacho, Entrevistador)
- Carrera, L. (17 de noviembre 2020). La música de Manuel Mesías Carrera. (Y. Pumisacho, Entrevistador)
- Iles, J. (6 de julio de 2020). La Huaca. (Y. Pumisacho, Entrevistador)
- Salomon, F. (15 de mayo de 2020). Historia de Zámbez. (K. Pumisacho, & Y. Pumisacho, Entrevistadores)
- Tituaña, P. (3 de abril de 2020). La sociedad zambiceña del siglo XX. (P. Yamaina, Entrevistador)

Fuentes primarias

Archivo Personal Manuel Mesías Carrera Carvajal.

Catálogo de obras de M. Mesías Carrera C. Música Popular, 1993.

- Travesuras de Manuel Mesías Carrera. Álbum 1 "Mi Patria Chica" pág. 10. Pieza número 10.
- Travesuras de Manuel Mesías Carrera. Álbum 3 "Las Huacas".
- Travesuras de Manuel Mesías Carrera. Álbum 3 "Los besos de mi costilla" pág. 48. Pieza número 81.
- Travesuras de Manuel Mesías Carrera. Álbum 3 "Los besos de mi costilla" pág. 48. Pieza número 81.

Catálogo de obras de M. Mesías Carrera C. Música Religiosa 1993.

- Misa a San Miguel. Álbum de Cantos al Arcángel San Miguel "Himno a San Miguel Arcángel" pág. 58.

Travesuras de Manuel Mesías Carrera. Álbum 1 "Mi Patria Chica" pág. 10.
Pieza número 10.

Travesuras de Manuel Mesías Carrera. Álbum 3 "Las Huacas".



Catherine Michelle Pérez Lascano

Ana Castro Medina

Autogestión y sostenibilidad de los proyectos culturales en la ciudad de Quito

Introducción

La sostenibilidad de los proyectos culturales autogestionados es un tema de interés en general con un impacto social, político y cultural al ser parte significativa del desarrollo local. Sin embargo, no se han realizado estudios que permitan identificar las causas por las que estos proyectos no han logrado mantenerse en el tiempo, o que presenten posibles soluciones desde un análisis de su realidad. Este trabajo pretende incentivar a estudios posteriores de análisis e investigación del sector cultural en el país. ¿Qué está pasando en la gestión cultural independiente? ¿Cómo pueden articularse estos proyectos con el Estado y generar líneas de trabajo que beneficien a artistas, gestores y público?, ¿Cómo pueden estos estudios fortalecer el Sistema Integral de Información Cultural?

Para dar respuestas a estas interrogantes se trabajó desde un diseño metodológico cualitativo basado en las siguientes preguntas de investigación, ¿Cuál es la percepción de los gestores culturales sobre las causas que impactan en la sostenibilidad de los emprendimientos culturales?, ¿Cuáles son las oportunidades y amenazas de las políticas públicas y su gestión en el ámbito cultural?, ¿Cuáles son las fortalezas y debilidades de los emprendimientos culturales en el diseño e implementación de estrategias financieras de autogestión?

Esto permitió recuperar las voces de gestores culturales independientes que lideran proyectos por más de 20 años, y con base en su experiencia, evaluar e interpretar los sucesos en su contexto original, sistematizando información que permitió de forma sencilla, clara y específica organizar y presentar los datos obtenidos

Temas como desarrollo, autogestión, sostenibilidad, industrias creativas, gestión cultural comunitaria, son parte de esta investigación y permiten responder a la pregunta de cómo estos proyectos culturales con amplia trayectoria pueden volverse sostenibles.

El objetivo de este artículo es analizar la percepción de los gestores culturales sobre las causas que impactan en la sostenibilidad de los emprendimientos culturales en la ciudad de Quito, provincia de Pichincha, año 2019. Para ello se analizan las oportunidades y amenazas de las políticas públicas y su gestión en el ámbito cultural, así como las fortalezas y debilidades de estos emprendimientos en el diseño e implementación de estrategias financieras de autogestión.

Sin intentar generalizar los resultados obtenidos se pretende brindar herramientas para pensar en la importancia de generar investigaciones que permitan además de conocer la situación actual del sector cultural y utilizar estos datos para la posible propuesta de políticas culturales que faciliten y garanticen la labor de la gestión cultural independiente.

Las reflexiones presentadas son el resultado de entrevistas con preguntas abiertas realizadas a gestores independientes que han desarrollado y mantienen proyectos culturales durante 20 años o más. También, se recurrió a la base de datos del Registro Único de Artistas y trabajadores de la Cultura para conocer la situación actual de los registrados, y se presenta el estudio de caso de la Organización Cultural Nuestras Raíces con 25 años de trabajo enfocado en la danza intercultural para niños, adolescentes y jóvenes en el sur de la ciudad de Quito. Este tiene más de 20 años de trayectoria en la ciudad de Quito, abarca distintas líneas de trabajo entre ellas: fortalecimiento de la identidades individuales y colectivas, formación de públicos y

nuevos actores culturales, generación de empleos, procesos de formación artísticos, producción y consumo de arte para la transformación social, relación amigable y respetuosa con la naturaleza y con los otros, compromiso con el arte y la cultura.

La importancia de los proyectos culturales en el desarrollo

Hablar de desarrollo en la ciudad nos remite a la educación, equidad de género, conservación de recursos naturales, democratización de oportunidades, mejor distribución de recursos y condiciones que favorezcan a una vida digna y de calidad, en otras palabras, prácticas justas para garantizar bienestar social sin implicar recursos de generaciones futuras. Así mismo, la sostenibilidad, no puede limitarse a garantizar la estabilidad de estos recursos, sino que debe generar conciencia social sobre el valor de la naturaleza, como argumentan Lezama y Domínguez (2006), nada serviría mejor a los propósitos humanos que una naturaleza reconstituida, multiplicada, diversa y perdurable.

En consecuencia, es un *desarrollo local sostenible* que busca mejorar las condiciones de vida de una población mediante el aprovechamiento de los recursos existentes, tomando en cuenta las dimensiones sociales, económicas, políticas, religiosas y culturales, generando alianzas de cooperación externas para lograr una transformación significativa pero también la participación del Estado, ya que estas iniciativas están basadas en políticas provinciales y nacionales, por lo que los procesos de desarrollo local deben estar en directa relación con el plan de desarrollo nacional.

En función de lo planteado, el desarrollo local sostenible es un proceso de construcción que precisa democratizar el poder; un trabajo en asociación y una visión clara de hacia dónde se quiere llegar como ciudad. Este puede tener ciertos problemas cuando se quiere abarcar desde lo local procesos productivos que estén vinculados con el medioambiente, la economía y la cultura, sin embargo, permite potenciar el territorio generando empleo, fortaleciendo recursos locales e incluso fortaleciendo la identidad de sus habitantes.

Este modelo de desarrollo urbano ha tomado fuerza a nivel latinoamericano gracias a los constantes cuestionamientos decoloniales que se expresan desde la academia y desde el accionar de los gestores culturales comprometidos con su comunidad, a través de diferentes proyectos en los que plasman estas “otras” miradas de su realidad y proponen acciones para generar una transformación social, sin esperar de las autoridades, tomando cada vez más fuerza las iniciativas personales y colectivas locales-comunitarias. Al respecto Teresa Ramos coordinadora de la Casa Cultural Umacantao un espacio autogestionado en el sur de Quito, con más de 30 años de trabajo desde el arte en vinculación con la comunidad menciona:

Las propuestas han sido, democratizar el arte, ampliar, integrar a una comunidad barrial es así que el compañero Rómulo Pino ha propuesto un proyecto muy interesante que es a través de los barrios, considerando el barrio como el núcleo de todo cambio social y aún más la familia. (Teresa Ramos, comunicación personal, 20 de marzo de 2020)

En otras palabras, es necesario que, en las ciudades latinoamericanas, los gestores culturales aporten a un modelo de desarrollo más humano con su accionar enfocado en la comunidad, pues el contexto en que actúan se funda en las raíces de sus pueblos originarios cuyos principios como *reciprocidad* y *solidaridad* crean un beneficio de doble vía en el que se entiende a ‘los otros’ como iguales, generando una unidad en la diversidad, tal como señala Sañudo quien cita a Claudia Córdoba (2014):

En esta vía, propone pensar a este (el desarrollo) cómo uno de los resultados del fortalecimiento de la democracia y de la garantía de los derechos humanos. Particularmente establece que el disfrute pleno del derecho a la participación individual y colectiva puede contribuir a garantizar los otros derechos, a hacer intervenciones institucionales eficientes, eficaces y sostenibles; y buscar un impacto positivo de los programas y políticas sobre el desarrollo de las comunidades. (Sañudo, 2015, p. 11)

Muchas de estas iniciativas culturales a nivel urbano se caracterizan por percibir un mismo objetivo, una responsabilidad y compro-

miso social, convirtiéndose en proyectos que influyen en el desarrollo local, tal como señala Nelson Ullauri, gestor cultural del sur de la ciudad de Quito:

Nuestra iniciativa es la Gestión cultural comunitaria, misma que nació en el taller propuesto para la construcción del primer plan de desarrollo cultural del Sur de Quito 1998-2008, con eso convocamos a un sinnúmero de organizaciones barriales e instituciones y se realizó este primer taller; dentro de esto se determinó que lo que dirigía nuestro camino era lo comunitario, como una actividad conjunta entre vecinos y vecinas, entre pobladores, entre artistas (Nelson Ullauri, comunicación personal, 17 de febrero de 2020)

Para desarrollar propuestas que beneficien a su contexto inmediato los gestores culturales independientes se organizan de forma individual o a través de colectivos y alianzas, y crean procesos artísticos de diversa índole en espacios barriales que ellos mismos adecuan, para brindar a la comunidad la posibilidad de acceder a sus derechos culturales.

De esta manera, un camino cada vez más claro para fortalecer el desarrollo local sostenible es potenciando lo interno, el barrio, la comunidad, volver la mirada a lo comunitario puede ser la respuesta a muchas preguntas que ha dejado el sistema capitalista, y qué mejor manera de hacerlo a través de procesos artísticos y culturales en los que la población pueda participar, crear y proponer, como señala Moisés Soria coordinador del Centro Cultural independiente Turubamba en el sur de Quito:

El Centro Cultural Independiente Turubamba tiene ya ocho años, inicio con la propuesta del colectivo de artes populares La Changa para activar el espacio comunitario que se encuentra en desuso y a partir de eso fortalecer la organización barrial y el tejido social comunitario en el barrio Turubamba alto a partir de la práctica cultural artística de los vecinos y de las vecinas del sector y de esta manera fortalecer la organización barrial y que se vayan apropiando de los espacios que no los sienten como suyos. Hemos trabajado en distintas metas y estrategias como la activación de funciones, después hemos pasado

también a talleres y después también a que la gente del sector pueda presentar su propuesta cultural en las actividades, sea parte y se vaya apropiando del espacio y del proyecto. (Moisés Soria, comunicación personal, 21 de marzo de 2020)

Al llegar a este punto, es necesario mencionar que la relación directa y colaborativa entre el barrio y los proyectos culturales es fundamental, ya que la comunidad, al participar de forma activa de la planificación de estos emprendimientos, permite que puedan desarrollarse de forma autogestionada. Convertirlo en un modelo permanente de acción haría que los gestores culturales independientes puedan cumplir con la utopía de vivir de su profesión a tiempo completo.

Así mismo, la comunidad se beneficiaría con procesos permanentes enfocados al ámbito cultural, involucrarse y proponer desde la creatividad, soluciones que favorezcan su desarrollo; participar en actividades que contribuyan a mejorar la salud de sus pobladores, y experimentar otras sensaciones a través del arte, volviendo a conectarse con la naturaleza, con los otros y sobre todo consigo mismos, auto reconociéndose para generar conciencia individual y colectiva comunitaria y recuperar prácticas como la minga.

Cómo el arte y la creatividad aportan a un modelo de desarrollo

La vinculación con la comunidad es la forma en la que los proyectos culturales aportan a un modelo de desarrollo, repensando la vida desde una realidad interna que permita entenderse y reconocerse. Para ello herramientas como el arte, aportan a la transformación social. El arte al ser un derecho y una necesidad social, se convierte en una herramienta transformadora; sus procesos y resultados se desarrollan con relación a las sociedades, e influyen en la conciencia colectiva resolviendo necesidades latentes permitiendo que las soluciones nazcan desde la misma comunidad y convirtiendo a sus pobladores en sujetos activos en la toma de decisiones, como señala la Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social citando a Brech:

Un arte para las amplias masas populares, para la mayoría oprimida por la minoría, para los pueblos mismos, para la masa de los productores. Un arte para quienes han sido por años y años objeto de la política y que por fin deben convertirse en su sujeto (...) Tenemos en miras a un pueblo que hace la historia, que se transforma a sí mismo y transforma con él al mundo. (Brecht, 1968, como se citó en los avances de la gestión del conocimiento de la Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social, 2012)

Procesos creados desde el arte se pueden gestar desde la escena independiente, a través de la organización y fortalecimiento de proyectos culturales autogestionados que permitan crear un modelo sustentable de acción, que a su vez sea un reflejo para la implementación de políticas públicas que beneficien a más comunidades.

De igual manera, se hace necesario destacar otros conceptos indispensables para el desarrollo actual como la *economía naranja*, que se fundamenta en la creatividad, en el talento como recurso y en el trabajo en equipo y cuya propuesta es aplicable a distintas realidades.

La economía naranja propone nuevas formas de desarrollo económico. Se la entiende como el conjunto de actividades que permiten que las ideas se transformen en obras, en bienes y servicios culturales, se basa en la creatividad y en el talento, se protege por el derecho de autor, crea empleo y genera riqueza, mejorando la calidad de vida de las sociedades. Dentro de ella se encuentran entre otros: las industrias del arte, las artesanías, la música, el turismo, la moda y el patrimonio cultural. Al respecto Echeverría (2018) señala que en el 2008 la ONU afirmó que la economía creativa, considerada como un interfaz entre creatividad, cultura, economía y tecnología, “tiene el potencial de generar ingresos, puestos de trabajo y beneficios por exportación, promoviendo al mismo tiempo la inclusión social, la diversidad cultural y el desarrollo humano”. El autor citando a Howkins (2001), menciona que en base a estudios empíricos, la ONU mostró que la economía creativa es uno de los sectores más dinámicos del comercio mundial.

Las industrias creativas indiscutiblemente forman parte del desarrollo, promueven fuentes de empleo en la comunidad con profesiones

hasta el momento no visibilizadas en su totalidad, como señalan Buitrago y Duque (2013), resaltando el concepto de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), las industrias culturales y creativas son aquellas que combinan la creación, la producción y la comercialización de contenidos creativos que sean intangibles y de naturaleza cultural. Estos contenidos están normalmente protegidos por el derecho de autor y pueden tomar la forma de un bien o servicio. Incluyen además toda producción artística o cultural, la arquitectura y la publicidad.

En consecuencia, el desarrollo no puede estar desvinculado de lo cultural, ya que para la sociedad es una prioridad porque se produce y se consume, la incorporación de la comunidad a procesos artísticos permite que la población desarrolle sus talentos, se desvanecen los límites entre la cotidianidad y la magia de la creación, permitiendo a la comunidad reconocerse como potenciales artistas, creadores de sus propios escenarios de acción en la sociedad que le dan sentido a la vida y así transformar su realidad.

La autogestión y la sostenibilidad de los proyectos culturales

Maldovan (2019) menciona que los orígenes de la autogestión se remontan a las luchas de los trabajadores y principalmente del movimiento obrero, y que este término no referencia solo a un conjunto de acciones que sistematizan el control de actividades de una organización o a un modelo de gerenciamiento referente a la asignación de recursos y de responsabilidades, sino a un conjunto de prácticas sociales que se construyen y legitiman en una ubicación y fecha histórica concreta (p. 91).

De esta manera, entiende la autogestión desde dos dimensiones, la *dimensión económico organizacional*, que se refiere al gerenciamiento de los recursos que las organizaciones movilizan, a la construcción de vínculos con los actores que garantizan su acceso y afluencia, la delimitación de formas de organización del trabajo y el desarrollo de estrategias para consolidar los colectivos asociados, y a la *dimensión*

política, que comprende las formas de gestionar las decisiones, la construcción de espacios de encuentro y negociación y el fomento de la participación y del compromiso de los asociados (Maldovan, 2019, p. 86).

Se puede inferir que la autogestión cultural es una forma en la que los artistas y gestores como actores de la comunidad, han tomado acción en un determinado sector para plasmar y desarrollar sus ideas a través de proyectos en beneficio de su contexto, encontrando diferentes formas de sostenerlos, ya sea mediante aplicación de fondos o de otras actividades que les permiten organizarse de manera autónoma, sin limitaciones (Ordoñez-Matute y Torres-Toukoumidis, 2020). Es decir, este modelo ha hecho posible que los gestores desde su experiencia, propongan y ejecuten proyectos de impacto sociocultural, que, si bien requieren de un mayor esfuerzo en la recaudación de fondos, no dependen del presupuesto que el Estado destina al ámbito cultural, que es reducido y no siempre está correctamente distribuido o canalizado, como señala Martín Tituaña:

La crisis económica del Ecuador de 1999 afectó a varias organizaciones, sin que esto significara el estancamiento de sus procesos; y varios de sus integrantes, por cuestiones laborales, salieron del país. Sin embargo, las experiencias organizativas crecieron sin el auspicio directo del sector público; e inclusive varias de ellas se mantienen vigentes hasta la actualidad. (Tituaña, 2016, p. 36)

Desarrollarse de manera independiente no es del todo posible si las políticas públicas no contribuyen a que los trabajadores de la cultura tengan un soporte para realizar su trabajo. Dirigir proyectos culturales auto gestionados requiere de acudir a la creatividad, para reinventarse en cada situación y hacer frente a las reiteradas amenazas que nacen desde la misma exclusión cultural por parte del Estado, a pesar de que no siempre se garantice una sostenibilidad en el tiempo y que se tenga que invertir recursos propios como dinero, tiempo y energía, sin contar con una seguridad y estabilidad económica y social, corriendo el riesgo constante de desaparecer. Ante lo mencionado, la autogestión entonces, ¿podría entenderse como

auto explotación laboral?, ir contra la corriente no solo ocasiona inestabilidad sino también un desgaste de quienes están afrontando esta titánica posición.

La gestión independiente no está separada por completo del Estado, el mismo que tiene el deber de proteger a los trabajadores de la cultura y garantizar la participación del público, es decir, no solo fomentar la producción sino también el consumo (Saltos, 2020), estableciendo estrategias como la formación de públicos o el acceso gratuito a bienes y servicios culturales, todo esto con el cuidado de que no se convierta en otra amenaza para artistas y gestores culturales, sino que genere seguridad y estabilidad laboral.

Es importante que el modelo de autogestión de los gestores culturales se encuentre bien constituido y que comprenda la gestión financiera y administrativa, necesarias para garantizar la sostenibilidad en el tiempo (Macedo, 2005, p. 59). El concepto de sostenibilidad nació como una respuesta a la urgencia de la situación del mundo, que se traduce como una amenaza para el futuro de la humanidad. Macedo (2005), señala, se trata de un concepto nuevo que supone haber comprendido que el futuro no es tan ancho e ilimitado como habíamos creído, por lo tanto, se convierte en un conjunto de ideas para aportar a una nueva humanidad con mayor conciencia sobre todas las formas de vida, como señala Bybee (1991), la sostenibilidad constituye “la idea central unificadora más necesaria en este momento de la historia de la humanidad” (Macedo, 2005, p. 59).

La sostenibilidad puede lograrse, cuando los integrantes del equipo con un criterio rentable, hacen posible que sus proyectos sean financieramente exitosos (Zarta, 2018, p. 418).

Para hablar de un modelo de autogestión sostenible es necesario aludir a los conceptos de gestión financiera y gestión administrativa. La gestión financiera, por un lado, como señala Urango (2014), sugiere un área a la que le compete el análisis, las acciones y las decisiones relacionadas con los medios financieros (dinero, cheques, etc.) necesarios a la actividad que realiza la organización, determinar

las necesidades de los recursos, conseguirlos de una forma beneficiosa, aplicarlos y controlarlos. La gestión financiera debe seguir los siguientes pasos:

- Determinar necesidades financieras de las Instituciones
- Plantear necesidades
- Inventariar recursos
- Analizar las fuentes externas de financiamiento (si así fuese necesario)
- Buscar financiamiento
- Aplicar estrategia de inversión
- Así mismo, el gestor cultural, debe basar sus decisiones, antes, durante y después de un análisis financiero, a partir de la misión y visión. Un modelo de gestión financiera ágil y eficiente, está sujeto a un modelo de negocio adaptable y preparado para el cambio.

La *gestión administrativa* por su parte, es el conjunto de actividades que se realizan para dirigir una organización mediante una conducción racional de tareas, esfuerzos y recursos. La capacidad de controlar y coordinar las acciones, así como también todos los roles que desempeña cada persona dentro del proyecto, emprendimiento o empresa cultural, permite alcanzar los objetivos y anticiparse a los problemas que puedan surgir, además de prevenirlos. La correcta aplicación de la gestión administrativa permite alcanzar resultados favorables en estas organizaciones.

La relevancia de la gestión administrativa se basa en que el objetivo fundamental es saber cuál es el propósito del proyecto y su razón de ser. Partiendo desde ahí, hay que canalizarlo en metas más pequeñas, ejecutables y alcanzables a partir de acciones concretas. De aquí que es clave conocer las funciones de la gestión administrativa:

- Planificación
- Organización
- Dirección
- Control

Las gestiones administrativas y financieras se convierten en puntos clave en el modelo de autogestión de los proyectos culturales. Estas deben incorporar la tecnología y ser adaptables a los agigantados cambios que rigen en la sociedad actual.

La autogestión en los proyectos culturales se fortalece como modelo gracias al trabajo en equipo, en el que cada uno de sus integrantes cumple una función desde sus capacidades y conocimientos como expresa Sebastián Guerrero Director de la Escuela de Música Lado B en Quito, un proyecto que nació hace cerca de 18 años:

Logramos sostenernos porque tenemos un equipo sólido, queremos lo mismo y siempre estamos reinvertiendo nuestras ideas en equipo y nuestro sello ha sido la innovación permanente, en los proyectos culturales, no creemos tener la receta para el éxito ni mucho menos, pero pensamos que apuntar alto y llenarnos de autoestima en nuestro medio nos puede ayudar muchísimo a que las cosas cambien. (Sebastián Guerrero, comunicación personal, 12 de febrero de 2020)

Por lo tanto, desde la organización interna, el gestionar fondos, entre otros, se vuelve una de las estrategias y no una necesidad de la cual el proyecto depende, ya que cuando esto sucede, el gestor se aleja del modelo de autogestión que se ha forjado desde la autonomía. Al respecto Nelson Ullauri:

Lo que no logramos definir es la autogestión, cómo determinas que los procesos de voluntariado se transformen ya a una actividad económica, ese es uno de los graves problemas, otro problema es la acción del Estado, ya que interviene y deforma los procesos, porque el momento en que empieza a invertir en cultura ocasiona que haya privilegiados y que otros queden afuera y aquellos que empiezan a recibir fondos, se empiezan a olvidar de sus principios porque ya están cómodos, ya no les interesa estar en la organización porque dicen somos autosuficientes. Hay que ahondar más en el accionar para poder tener procesos de autogestión desde lo económico no solamente desde lo ideológico, porque puedes hablar de tener una resistencia al Estado, pero si tienes la posibilidad de sostenerte. (Nelson Ullauri, conversación personal, 17 de febrero de 2020)

La autogestión en los proyectos culturales es un término polisémico que se aplica de acuerdo a la experiencia y al contexto. Sin embargo, no se puede negar que autogestión es sinónimo de ejercer autonomía, y esto exige una gran responsabilidad.

Así también, los proyectos culturales autogestionados deben actuar en relación consciente con el entorno natural y social.

Metodología y datos

La metodología usada en este artículo es cualitativa, descriptiva y transversal. Se empleó la recolección y el análisis fuentes primarias y secundarias para precisar las preguntas. La investigación fue dinámica en dos sentidos: entre los hechos y su interpretación.

Se partió de un enfoque de lo particular a lo general, es decir, se concentró en explorar y describir para luego generar el análisis, por ello, los datos no están predeterminados, más bien resultaron de las interacciones entre individuos y colectividades. Se priorizó las vivencias de los participantes para evaluar e interpretar los sucesos en su contexto original, estudiando así de forma específica a proyectos culturales independientes.

El alcance de esta investigación es descriptivo. Se estudiaron datos a partir de una presentación del comportamiento de los integrantes de estos proyectos culturales, así entonces, se sistematizó información que permitió de forma sencilla, clara y específica organizar los datos obtenidos.

El análisis se enfocó en la descripción de los factores que inciden en la autogestión y sostenibilidad de los proyectos culturales, con un énfasis en lo financiero. Las preguntas que el estudio asumió fueron:

- ¿Cuál es la percepción de los gestores culturales sobre las causas que impactan en la sostenibilidad de los emprendimientos culturales?
- ¿Cuáles son las oportunidades y amenazas de las políticas públicas y su gestión en el ámbito cultural?

- ¿Cuáles son las fortalezas y debilidades de los emprendimientos culturales en el diseño e implementación de estrategias financieras de autogestión?
- Entre las técnicas que se utilizaron se encuentran, revisión de textos, evaluación de experiencias personales, observación no estructurada o simple, entrevistas semiestructuradas, estudios de caso y grupo de expertos.

Finalmente, la muestra no probabilística o dirigida, permitió elegir un subgrupo de la población en la que la selección de elementos no dependió de la probabilidad sino de las características y los propósitos de la investigación.

Caracterización de los gestores culturales en la ciudad de Quito

Para conocer la situación actual del sector artístico y cultural a nivel de los proyectos culturales auto gestionados, fue necesario recurrir a la base de datos del Registro Único de Artistas y Gestores Culturales (RUAC), a continuación, se exponen los principales datos de este registro en el Ecuador y de manera específica en la provincia de Pichincha:

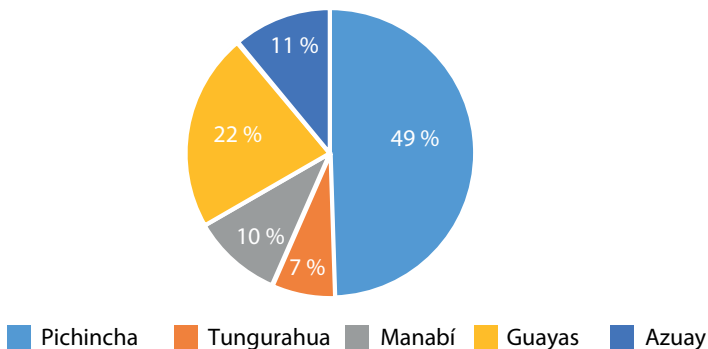


Ilustración 1. *Gestores culturales inscritos en el RUAC*

Fuente: Base de datos RUAC de Ministerio del Cultura y Patrimonio (MCYP)

Según la base de datos del Registro Único de Artistas y Gestores Culturales (RUAC), existe un total de 14 643 artistas y gestores culturales registrados en el país, de los cuales, entre las provincias que más registros tienen, están: Pichincha con el 49 %, seguida por Guayas con el 23 %, Azuay con el 11 %, finalmente Manabí con el 10 % y Tungurahua con el 7 %. Estas provincias según el RUAC contarían con la mayor cantidad de artistas y gestores culturales en Ecuador.

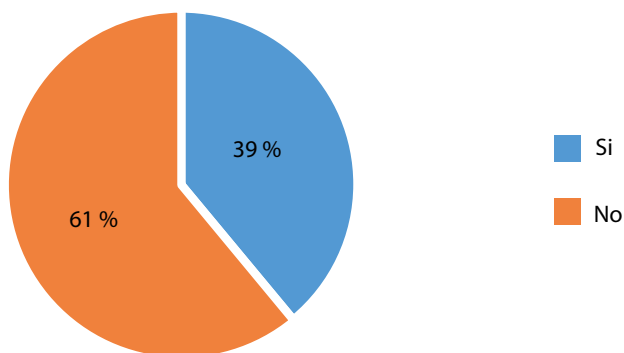


Ilustración 2. Registro Seguridad Social

Fuente: Base de datos RUAC del Ministerio de Cultura y Patrimonio (MCYP)

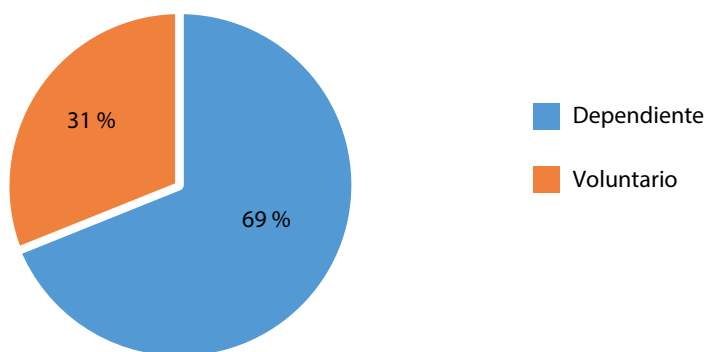


Ilustración 3. Registro Tipo de afiliación

Fuente: Base de datos RUAC del Ministerio de Cultura y Patrimonio (MCYP)

El 61 % de artistas y gestores culturales del país registrados en el RUAC no cuenta con seguridad social; del 31 % que están afiliados, el 69 % se encuentran en relación de dependencia. Esto revela la precariedad del sector, dado que un alto porcentaje no cuenta con un seguro que les garantice bienestar para ejercer su profesión a pesar de que, desde 2017 se adoptó la modalidad de afiliación voluntaria para la Seguridad Social. Los datos, no nos permiten inferir si el porcentaje de afiliados responde a trabajos vinculados con el sector cultural o a otras actividades laborales.

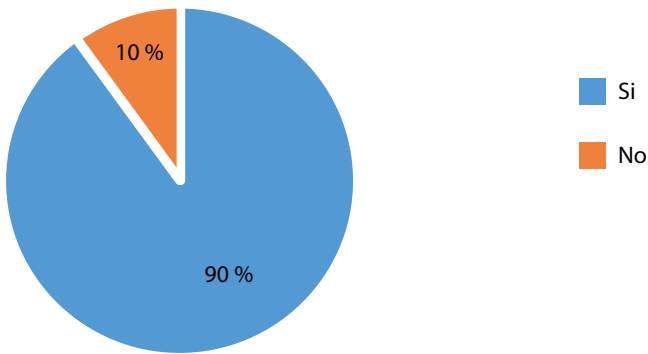


Ilustración 4. *Gestores Culturales con RUC*

Fuente: Base de datos RUAC del Ministerio de Cultura y Patrimonio (MCYP)

Es decir, si bien existe un nivel de formalidad del gestor, ya que pagan impuestos, se deduce un alto porcentaje de gestores culturales que no cuentan con seguridad social.

De la información que consta en la base de datos del RUA, se puede inferir que en la provincia de Pichincha la actividad que más registran los artistas y gestores culturales con el 51,52 % corresponde a la de creación, seguida con 10,23 % como producción, y el 16,01 % como gestión cultural, siendo el perfil laboral de *creadores, gestores culturales y productores* el más ejecutado en la provincia, y en menor porcentaje docentes, investigadores, trabajadores de la cultura, productores y técnicos.

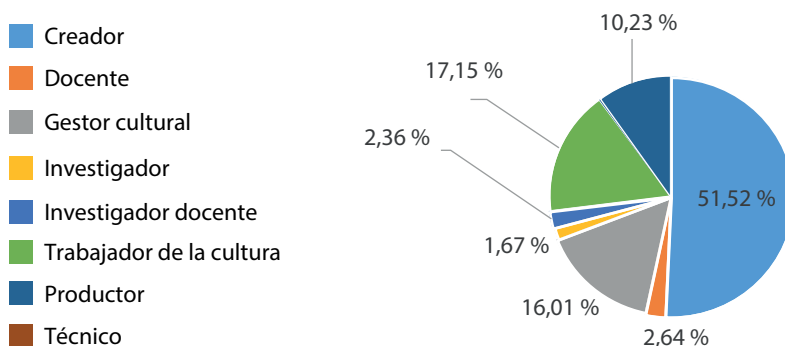


Ilustración 5. Perfil laboral de los Gestores culturales en Pichincha
Fuente: Base de datos RUAC del Ministerio de Cultura y Patrimonio (MCYP)

Contribución del Ministerio de Cultura a los proyectos culturales

La contribución, al 2019, del sector cultural al PIB en Ecuador es del 1,68 % (MCYP), el mismo, facilita la expresión de comunidades y pueblos, contribuye al empoderamiento personal y a la cohesión social, aporta un valor agregado y genera empleos directos e indirectos.

Los proyectos culturales cuyos procesos de formación y producción llevan consigo varias personas, talentos y profesiones, son una importante fuente de ingresos para un país, por esta razón, no se puede negar el papel fundamental de la cultura en el desarrollo de una sociedad, pues la globalización y la tecnología han creado sociedades de consumo, y es incomprensible que se siga teniendo esa visión romántica entorno a la relación cultura y mercado. A pesar de que el sector cultural aporta al PIB y podría hacerlo en mayor porcentaje si se le prestara mayor atención, sigue siendo un sector precario e invisibilizado.

Frente a lo anterior, nacen algunas interrogantes: ¿Por qué los actores del sector cultural y sus proyectos no han podido desarrollarse y fortalecerse en cuanto a sostenibilidad?, ¿Por qué profesiones

relacionadas al sector cultural aún no son reconocidas?, si al igual que otros sectores, se realiza una gran inversión en preparación y producción, actividades que demandan tiempo, energía, dinero, y que merecen ser remuneradas y atendidas, pues se convierten en capital cultural, tal como menciona Bourdieu (1987), el capital cultural es un *tener* transformador en *ser*, una propiedad hecha cuerpo que se convierte en una parte integrante de la “persona”, un hábito. Quien lo posee ha pagado con su “persona”, con lo que tiene de más personal: su tiempo. Este capital “personal” no puede ser transmitido instantáneamente (a diferencia del dinero, del título de propiedad y aún de nobleza) por el don o por la transmisión hereditaria, la compra o el intercambio. Continuar con las reducciones de presupuesto por desconocimiento de que el sector cultural en el país es de vital importancia, es una realidad preocupante.

Como señala Miranda (2008), si estamos transitando hacia una “economía de la creatividad”, desplazando el viejo mundo industrial de bienes tangibles por la producción de intangibles, es necesario darle la importancia al papel que juega la economía en la cultura, para esto es necesario elaborar propuestas de nuevas políticas públicas que abarquen distintos aspectos como la protección de los creadores, su estabilidad, el intercambio de su conocimiento por capital económico como un derecho, su influencia en la naturaleza, su aporte a las generaciones presentes y futuras a través de la creación de emprendimientos, proyectos e industrias que generen a su vez empleo, como ha sido el caso de las industrias audiovisuales, que por sus propias características y formas de expresión y comunicación, se han convertido en el más poderoso recurso de promoción directa o indirecta de la mayor parte de las otras industrias, así como de la economía en general. De esta manera, los proyectos que se enfocan en procesos culturales de identidad y auto reconocimiento colectivo, inciden en la economía y en las políticas concretas de integración nacional y regional, sin cuya existencia, sería muy sospechoso hablar de un posible desarrollo.

Yudice (2002) cita a la directora de la División de Creatividad, Industrias Culturales y Derechos de Autor de la UNESCO, quien

señala que ahora se invoca a la cultura para resolver problemas que anteriormente pertenecían al ámbito de la economía y la política; es así que la transformación de la cultura en recurso es tan obviamente un rasgo de la vida contemporánea, más aún, con la penetración recíproca de la cultura y la economía, no exactamente como mercancías sino, más bien, como un modo de conocimiento, de organización social y de emancipación social inclusive, ambas parecen realimentarse en el sistema al que se resisten. Sin embargo, la cultura como recurso debe ser entendida en base a la relación armónica con la naturaleza.

Howkins (2001) señala que las industrias creativas, generan empleo, vinculan a las comunidades en torno a la cultura, contribuyen al equilibrio de género, se relacionan con los sistemas educativos, generan valor cultural, no sólo económico, generan identidad, pero también diversidad cultural, contribuye al desarrollo sostenible, y no sólo en términos medioambientales, sino en relación al capital cultural de una comunidad.

Como señala Vich (2014), las políticas culturales deben ser conscientes de que el mundo se encuentra en constante cambio, nada es autónomo; todo está articulado, por ello no se puede pensar en la cultura sin la economía y en esta sin la política y sin los intereses económicos. El autor señala que:

Es tarea de las políticas culturales revelar los vínculos entre el pasado colonial y el presente moderno para así revelar normas culturales que corresponden a patrones de poder, sobre todo para de-construirlas, deslegitimarlas y fundar otras nuevas, las mismas que pueden nacer como se ha venido hablando desde los actores de los proyectos culturales, quienes en base a la experiencia han construido un camino posible para desarrollarlos desde la comunidad y sus necesidades.(p.98)

En consecuencia, para que la autogestión de estos proyectos culturales sea sostenible, es necesario tomar en cuenta no solo la labor del gestor independiente sino también las políticas culturales del sector, las mismas que deben estar orientadas a fortalecer el mismo, asegurar su estabilidad, apostar por impulsar las industrias creativas,

ya que de esta manera se podrá transformar este sector que aún se ha mantenido invisibilizado. A continuación, se muestra una gráfica del aporte que realiza el sector artístico-cultural a Ecuador:

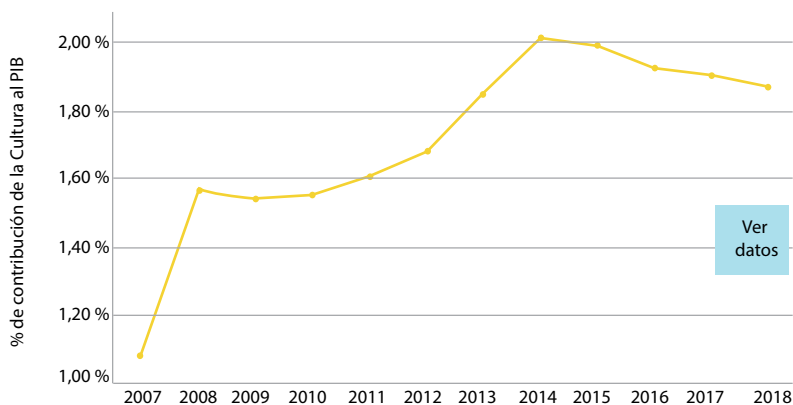


Ilustración 6: *Aporte del sector cultural a la economía del país*

Nota. Aproximación a la cantidad económica producida por el campo cultural a fin de medir su Contribución a la producción económica nacional. El Ecuador junto con los países del área andina siguen los lineamientos del Convenio Andrés Bello (CAB) contenidos en el manual “Cuentas satélites de cultura en Latinoamérica” (2019). Dirección de información del Sistema Nacional de Cultura. Sistema Integral de Información Cultural (SIIC).

Principales hitos en el sector cultural

El presupuesto asignado al sector cultural entre el 2016 y el 2017 evidencia un incremento importante en comparación con 2015; mientras que a partir de 2018 empieza a decrecer significativamente hasta el 2019.

2015	2016	2017	2018	2019
\$33 003 416	\$44 734 630	\$44 733 228,62	\$39 344 662,54	26 305 790,50

Tabla 1. *Presupuesto destinado al Sector Cultural desde el MCYP*

Nota. Rendición de cuentas MCYP.

Según datos de la rendición de cuentas del MCYP:

Del presupuesto del 2015 se destinó \$1 644 795 al fomento, producción y circulación de emprendimientos culturales; y \$3 263 581 al fomento, circulación y democratización de las artes y la creatividad; \$625 253 a 64 festivales y a 124 proyectos enfocados en las artes y la creatividad.

En el 2016, la aprobación de la Ley Orgánica de Cultura constituye un hecho importante. Se destinaron \$2 855 000 como fondos económicos no reembolsables con un alcance nacional para el fomento de expresiones artísticas que contribuyan al desarrollo del sector cultural, en cuanto a fondos concursables se adjudicaron 170 propuestas de artistas, gestores y colectivos para la ejecución de festivales y propuestas innovadoras. En este mismo año se realizó la primera edición del Festival de Artes Vivas Loja, con la participación de 458 artistas en total, este evento estimuló el Turismo de la zona.

Si bien existe una asignación presupuestaria para el fomento cultural, ésta sigue siendo limitada y no es correctamente distribuida. Es importante que este presupuesto llegue al sector rural y a otros gestores independientes que aún no han tenido la oportunidad de recibirlo. De otro lado, se evidencia que los rubros no necesariamente están dirigidos a promover la profesionalización de los gestores culturales, o a promover una capacitación permanente que les permita desarrollar y mantener un modelo de autogestión, pues el presupuesto se destina a proyectos que no están anclados a programas de mediano o largo plazo.

Así mismo, se realizaron incentivos económicos a la representación internacional de artistas y gestores culturales, sin embargo,

es importante anclar esta línea a un programa, dirigido de manera especial hacia aquellos actores que por años han representado al país en eventos internacionales sin recibir el apoyo necesario, ya que llevar a cabo una gira en representación nacional conlleva una gran inversión. De la misma manera es necesario, que este apoyo se base en la validación de la experiencia y el trabajo que realizan los actores culturales, así como en distribuir equitativamente los recursos a distintas disciplinas y gestores que todavía no han podido acceder a pesar de que por su experiencia están siendo embajadores de la cultura ecuatoriana en el extranjero como es el caso de la Organización Cultural Nuestras Raíces.

Por otro lado, el aporte de la cultura al PIB pasó del 1,1 % en el 2007, al 2,02 % en el 2014, en 2017 se planteó junto a Senplades alcanzar el 3,5 % hasta el 2021. Desde este año, se adoptó una modalidad especial de afiliación voluntaria que garantiza derechos laborales y dignificación de la actividad para alcanzar la universalización de la Seguridad Social. En este año se crea el Registro Único de Artistas y Gestores Culturales (RUAC) con 6887 registros procesados, para el MCYP, este registro constituye una de las principales herramientas del Sistema Integral de Información Cultural, sirve para el registro voluntario de artistas y gestores cuya actividad económica u oficio se desarrolla en el campo de la cultura y las artes. Fortalece el proceso de difusión de sus actividades y la participación en procesos de selección y acceso a los derechos establecidos en la Ley Orgánica de Cultura. Es por ello que, es importante que el RUAC sea una base a partir de la cual se puedan implementar políticas culturales, para mejorar datos alarmantes que presenta el sector, y para esto es necesario que se difunda la importancia que tiene ser parte de este registro, incluso para poder acceder a fondos de fomento, ya que esta información no se socializa de manera adecuada.

En 2018, el presupuesto fue de \$39 344 662,54, en lo relativo a emprendimientos, artes e innovación más de 4 millones de dólares fueron entregados a través del Instituto de Creación Audiovisual y Cinematográfica y el Instituto de Fomento de las Artes, Innovación

y Creatividades para la realización de diversos proyectos y festivales artísticos culturales. Esos recursos fueron para 20 festivales emblemáticos, 201 proyectos y festivales y 50 proyectos de cine y audiovisual que asciende a una inversión de

\$4 200 000,00. El RUAC creció en un 15 %, cifra que superó las expectativas de alrededor del 10 % de crecimiento anual. Sin embargo, para que estos recursos en realidad generen un impacto se debe llevar un seguimiento de cada proyecto revisando el impacto social que se genera, como está contribuyendo a una transformación y no solo un beneficio efímero a la comunidad en la que se implementa.

En cuanto a los incentivos económicos y tributarios, se incrementaron los recursos para el desarrollo de proyectos artísticos y culturales, sin embargo, la inversión privada en la cultura ha sido casi nula durante décadas y esa deuda histórica y financiera, según el MCYP podrá ser solventada gracias a un programa de incentivos tributarios que la Cartera de Estado empezó a implementar en el 2018; parte de los mecanismos y modalidades de incentivo tributario propuestos están ligados a incentivar la demanda de los servicios artísticos y culturales, que al igual que los gastos realizados en vivienda, salud, educación, alimentación y vestimenta, han sido priorizados para ser deducibles de los gastos personales al momento de declarar el impuesto a la renta.

El 6 de febrero de 2018, se emitió la resolución RO-SU-176, en la cual se especifica los bienes y servicios culturales que pueden ser deducibles del gasto personal del impuesto a la renta y de igual manera se gestionó la lista de servicios culturales que tendrán IVA 0 %.

Referente a la construcción de la política pública para el desarrollo de los procesos de activación, fomento, promoción y difusión del arte y la cultura, a través del diseño y elaboración de normativa, reglamentos, instructivos, directrices y otros instrumentos de regulación y control, se generó el documento borrador de diagnóstico en Artes, Emprendimientos e Innovación del Ecuador, en el cual se identifican las principales problemáticas del sector artístico del país, sin

embargo con la inestabilidad de la Institución aún no es posible que este documento pueda utilizarse en la implementación de políticas públicas y que proponga soluciones para el sector independiente.

Finalmente, en 2019, el presupuesto fue de 26 305 790,50; se realizó un incentivo tributario para servicios culturales IVA 0 %, así como también la exoneración de aranceles para insumos culturales “Cero Aranceles”; se lanzó la línea de crédito “Impulso Cultura”, y se consiguió la deducibilidad del 150 % de los gastos por patrocinio de eventos culturales y artísticos; y se logró la exoneración del Impuesto a la Renta para nuevas inversiones en el sector artístico cultural de cinco a siete años.

Sin duda se han realizado importantes transformaciones en el sector cultural desde 2015 a 2019, gracias a las propuestas del MCYP en respuesta a la deuda histórica que mantiene el Estado con el sector; no obstante, son los primeros pasos pues aún queda un largo camino por recorrer. Es indispensable realizar una evaluación del impacto social que ha generado esta inversión de fondos, no solo en la ciudad de Quito, sino a nivel nacional para entender hacia dónde se está dirigiendo el sector cultural, fortalecer propuestas que estén contribuyendo a una evolución del mismo y replantear aquellas que no lo están haciendo. Solamente así se le otorgará el valor que se merece y será posible hablar de una autogestión de proyectos y emprendimientos que nacen desde la escena independiente.

Del mismo modo, no se ha evidenciado un intento desde el Estado de unificar el sector, ya que éste trabaja desde una mirada externa, por otro lado la gestión independiente se enfoca en subsistir y dentro de la misma a su vez existe una división preocupante entre sus actores y gestores, lo que también es una causa de la actual precariedad del sector.

Estudio de caso: Organización cultural Nuestras Raíces

La Organización cultural “Nuestras Raíces” radicada en la ciudadela Atahualpa del sur de la ciudad de Quito, durante 24 años ha aportado a uno de los sectores más invisibilizados como es la danza

ecuatoriana, y a su vez ha trabajado en fortalecer la identidad colectiva ecuatoriana en las generaciones actuales, con una propuesta innovadora llamada “danza intercultural” —una fusión entre ritmos ecuatorianos y danza contemporánea— para conocer, aceptar y respetar las diferentes culturas que componen el territorio ecuatoriano y reconocerse como parte de esta diversidad. Su trabajo, ejecutado en su totalidad de manera auto gestionada, su trabajo comprende, ofrece una formación integral en danza que incluye una preparación consciente en técnica, teoría y práctica así como también contribuir a la formación de un perfil de gestor cultural.

“Nuestras Raíces” es una organización independiente que nace en octubre de 1996 bajo la dirección de Lina Lascano, ambateña radicada en Quito, bailarina y maestra de profesión, quien ante el pedido de padres de familia de una Institución Educativa del

sur de Quito en la cual trabajaba, creó “Nuestras Raíces” infantil, con el fin de fortalecer desde temprana edad una identidad fundada en el concepto de diversidad.

Entre las amenazas que ha encontrado esta Organización está el espacio adecuado para llevar a cabo sus actividades, ya que requiere un espacio con características específicas. El tener que pagar el arriendo de un espacio constituye un rubro alto que si no se tiene una planificación adecuada de la administración de recursos.

A pesar de ello, esta Organización realizó la adecuación de dos espacios rentados, el primero en el que se desarrollan las clases permanentes y el segundo en el que se expone el resultado de este trabajo a manera de funciones no solo de danza sino de artes escénicas en general, permitiendo que otras organizaciones independientes también sean parte de la programación permanente del lugar. Este espacio pretende potenciar, descentralizar y democratizar la actividad cultural en el sur de la ciudad y así formar público.

De la necesidad de profesionalización de los estudiantes se elaboró un pensum de estudios dentro del cual y según el nivel estaban contemplados, módulos como: Lengua y Cultura, Desarrollo de la

creatividad, Música, Realidad Nacional, Anatomía para la Danza, Kichwa, entre otros, todos dictados por profesionales especializados; esta modalidad, tuvo buena acogida en los estudiantes y padres de familia, quienes fueron entendiendo que la danza también es una profesión y que dentro del proceso de formación se requiere de varios conocimientos. Lamentablemente en el camino se encuentran amenazas como: los escasos programas de formación de públicos, el desconocimiento de la importancia del arte y los beneficios físicos, mentales y espirituales en la salud de los niños y jóvenes, así como la exclusión desde el Estado al eliminar del pensum de estudios materias relacionadas con la educación artística.

El desarrollo y el arte

Nuestras Raíces es un referente a nivel nacional en cuanto a formación dancística, pues ha entregado distintos productos a la sociedad ecuatoriana como una Escuela de danza que forma bailarines profesionales y maestros; una Compañía profesional de danza que difunde la diversidad ecuatoriana a través de sus montajes coreográficos basándose en la investigación de cada una de sus obras; un Colectivo de organización de festivales nacionales e internacionales de danza y capacitaciones; y también ha contribuido a la formación de público para la danza. Su participación en diferentes producciones de intercambio internacional le ha permitido ganar experiencia como institución en el ámbito de la gestión cultural.

Una de las formas de continuar con este proceso es convertir su modelo de autogestión en un modelo sostenible, pero para esto es fundamental dar un valor económico a este trabajo, logrando que el público, el Estado y las organizaciones privadas entiendan que productos de calidad artísticos también requieren de inversión, remuneración y fondos, pues todo el proceso que hay detrás de estos resultados visibles tras 25 años ha requerido de inversión. Ahora es necesario y urgente darle un soporte económico y estabilidad desde el Estado, que le permita continuar.

Durante su trayectoria ha recibido respaldo de ciertas asociaciones, instituciones y organizaciones independientes que avalan su trabajo profesional, como es el caso de la Asociación de artistas profesionales de Pichincha y el Consejo Internacional de Organización de Festivales de Folklore y Artes Tradicionales CIOFF UNESCO. Internamente realiza varios programas que permiten la inclusión de niños, jóvenes, maestros y padres de familia como salidas y visitas a museos, sitios arqueológicos y culturales, complementando la formación de los estudiantes, casas abiertas teórico-prácticas dirigidas al público en general, encuentros internos en los que los estudiantes con base en los conocimientos adquiridos y por ellos investigados, proponen ejercicios coreográficos que les permitan poner a prueba su creatividad y en los años finales presentar posibles proyectos culturales creados por ellos.

Así mismo, ha sido partícipe de distintos eventos locales, nacionales e internacionales: festivales profesionales de danza dirigidos a jóvenes y niños; cumbres de maestros de danza, en los que tanto los estudiantes como el equipo de maestros han representado a Ecuador no solo en escena, sino en foros, charlas y talleres de danza ecuatoriana impartidos hacia directores, maestros, coreógrafos y bailarines de distintos países del mundo divulgando la diversidad cultural ecuatoriana.

En los festivales llevados adelante por la Organización se crea conciencia de la importancia de generar un vínculo de compromiso con el planeta mediante el quehacer como bailarines, para ello, se escoge un día del Encuentro y se realiza por países una plantación de árboles junto a las autoridades que respaldan el evento, dejando al país que se visita este aporte para su territorio natural. Así también esta participación desde lo artístico, ambiental y lo académico ha permitido que “Nuestras Raíces” se haga acreedor a varios reconocimientos. Sin embargo, es necesario recalcar que el traslado de la delegación ecuatoriana a diferentes países corre por cuenta de cada bailarín o padre de familia.

El modelo de autogestión

Este proyecto para poder mantenerse, ha elaborado un modelo de autogestión organizacional y política. Este incluye entre otras actividades, el cobro de una cantidad mensual simbólica por la formación de sus estudiantes, la misma que se ha completado con recursos propios de la Organización no solo económicos sino también de tiempo y energía. No obstante, su trabajo se ha desarrollado en un escenario de riesgo, porque estos recursos en ocasiones llegan no ser suficientes, para (Jiménez, 2006), pensar en la dimensión económica de la cultura y especialmente de la creación artística no significa coquetear con la privatización, el mercantilismo o el comercialismo, sino avanzar hacia la búsqueda de sustentabilidad como principio orientador. Sin embargo, lo antes expuesto a su vez no permitía que las personas de escasos recursos económicos puedan acceder a esta formación. Los recursos con los que cuenta la Organización no son los suficientes como para incluirlos. Como señala (Coulomb, 1995):

Las prácticas desarrolladas para hacerse de recursos propios utilizan una diversidad de instrumentos, tradicionales la mayoría, algunas veces innovadores. Se utilizan “tandas”, rifas, kermesses. Pero también se incursiona en un campo antes vetado ideológicamente: la creación de empresas, algunas “cooperativas”, otras calificadas en forma atrevida de “capitalistas”. Se idean “proyectos productivos” que, sin embargo, casi nunca logran generar excedentes duraderos que permitan subsidiar un proyecto de salud, de educación o cultural. (Coulomb, 1995, p. 233)

Además se realizan diversas actividades para “obtener fondos”, entre ellas se encuentran funciones presentadas en una Sala de Artes Escénicas adecuada por esta Organización, en la que se presentan de manera permanente obras, clases, talleres y conciertos multidisciplinarios relacionados a las artes escénicas y a la educación.

En cuanto al equipo de trabajo, la Organización tiene una directora general, una directora artística, una productora general y maestros. Talleristas y artistas son invitados a los distintos eventos. Este equipo de trabajo percibe su sueldo con base en las mensualidades de los estudian-

tes, y presentaciones artísticas que tienen un costo, no existen auspicios o fondos permanentes que puedan garantizar una estabilidad laboral.

La idea de que los colectivos y artistas deben “colaborar” de manera gratuita en eventos tanto públicos como privados que requieran sus servicios por la supuesta falta de fondos para retribuir su trabajo es otra amenaza. De esta manera, no se ha implementado todavía una gestión financiera debido a que una de las debilidades es el no contar con presupuesto permanente para garantizar estabilidad a personas especializadas en este ámbito. Para hacerlo debería convertirse en una empresa cultural, en una industria creativa enfocada en lo económico, dejando de ser un emprendimiento, ya que la responsabilidad del Estado frente a los derechos de las personas, los ha identificado así como “emprendimientos” que en realidad son sinónimo de precariedad (Saltos, 2019).

El colectivo ha intentado acceder a distintas convocatorias de fomento sin mayor éxito, lo que denota que no está existiendo una distribución equitativa de los mismos, o una investigación del trabajo que han realizado instituciones culturales independientes antes de presentar una convocatoria de acceso a fondos. Otro de sus proyectos más significativos es la Escuela de danza. Una de las madres de familia de este nuevo proceso Patricia Landeta, lo define:

Agradezco a los profesores, a la directora de la Escuela Nuestras Raíces, yo muy contenta porque sé que mi hija está en un Institución donde manejan esta carrera de la danza con mucho profesionalismo, les enseñan con fundamentos y a mí eso me gusta mucho, veo como mi hija ha crecido en conocimientos, ha crecido en técnica, ella disfruta hacer lo que ama que es bailar y yo disfruto ver lo que ella aprende cada día, es evidente lo que les enseñan, lo que son como una Escuela de formación, aplaudo eso y les felicito, sigan siempre adelante formando a estos chicos, formando nuevas generaciones que gustan y aportan al arte, les felicito y adelante Nuestras Raíces (Patricia Landeta, comunicación personal, 9 de marzo de 2020)

Rosario Quimbiulco, madre de la estudiante Daira Ortiz de 18 años de edad, que lleva nueve años en este proceso de formación con Nuestras Raíces expresa:

Nuestras Raíces abrió sus puertas a mi hija Daira Ortiz hace 9 años aproximadamente, tiempo valiosamente invertido ya que mi hija ama lo que hace y eso fue motivado por sus maestras Lina Lascano y Michelle Pérez. Insisto en que el tiempo dedicado no ha sido desaprovechado, pues su amor a la danza, hicieron que se organice en sus tareas académicas, sus tareas de hogar y sus actividades como bailarina. La Escuela de Danza motiva a sus estudiantes con su participación en Festivales nacionales e internacionales. La primera gira de mi hija fue a Chile, cuando aún era una niña, luego viajó a Costa Rica, Argentina y Brasil. Nuestras Raíces y la danza hicieron de mi hija una señorita responsable, organizada, disciplinada en sus ensayos y sobre todo hicieron que ame lo que hace y todo lo que se hace con amor, se hace con el corazón y no es por presumir pero hicieron de mi hija una “gran bailarina”. (Rosario Quimbiulco, conversación personal, 10 de marzo de 2020)

En este proceso de Escuela de formación han ingresado niños que hoy son jóvenes y continúan aproximadamente entre ocho a 10 años, próximos a certificarse como intérpretes de danza intercultural. Para poder hacerlo realizan un intercambio de experiencias con la comunidad, proponen proyectos en pro de la danza del país, investigan temas que aún quedan por estudiar, crean sus propuestas para aportar a la sociedad desde este nuevo papel de compromiso que han adquirido con su contexto.

En la actualidad, cuenta con un promedio de 50 alumnos, quienes cumplen con el ciclo escolar que se inicia en el mes de septiembre y se termina en julio, con un horario vespertino. El programa incluye, además de un curso de verano abierto a toda clase de público, el cual se imparte de julio a agosto.

En la Escuela, los niveles se clasifican en infantiles y jóvenes, principiantes, intermedios y avanzados y dentro de su formación se invita a otros maestros nacionales e internacionales. Estos encuentros no se cierran solo a la danza, pues también se comparten otras disciplinas que permiten que los estudiantes experimenten otras realidades y abran su mente, como teatro, cine, circo, música, entre otros. Algunos de los estudiantes que están siendo parte del proceso expresan:

Fausto Sánchez, 24 años de edad, lleva dos años en la Escuela:

Desde mi experiencia he visto un crecimiento amplio en mi vida, primero porque te acompañan en el proceso y te ayudan a desarrollarte e incluirte en el ámbito a tal punto que ya no deseas salir, sino más bien descubrir que hay más allá, como bailarín en tan poco tiempo pero con más cambios que en años anteriores. Me atrevo a decir que la Organización se encuentra en el momento preciso para consolidarse en una cierta línea y target de mercado que le permita generar un crecimiento constante, yo recalco que nuestra óptica o percepción de la danza es desde un punto de vista técnico, moderno, inclusivo, rompiendo paradigmas impuestos en Ecuador durante años. Aspiro seguir siendo parte de ese cambio y ayudar al desarrollo cultural del país. Los gestores de esta organización son seres humanos que persiguen la trascendencia del espíritu y la unión de sus pueblos, ese reflejo veo en Nuestras Raíces pero con una pizca de lo moderno. (Fausto Sánchez, comunicación personal 11 de marzo de 2020)

La gestión cultural de esta Organización se basa en el compromiso con el país no solo en temas relacionados con identidad, formación, producción y consumo cultural, sino también con exportación internacional de obras artísticas vivas de calidad basadas en la danza que contribuyen al desarrollo del sector artístico y cultural del país.

Lo expuesto nos lleva a preguntarnos, ¿cómo “Nuestras Raíces” u otras organizaciones de similar naturaleza encuentran en Instituciones públicas o privadas un soporte tanto en financiamiento como de políticas que les permitan continuar y ampliar este proceso con recursos estables o suficientes y autogestionados?

Conclusiones

La sostenibilidad de los proyectos culturales depende de las políticas públicas y de la capacitación que tengan los gestores culturales independientes en cuanto a gestión financiera y administrativa, de la capacidad del equipo que está al frente del proyecto o de la capacidad de remunerar a especialistas en gestión financiera y administrativa.

Aunque existen líneas de apoyo a proyectos, no se cuenta con una investigación previa de los emprendimientos que han generado por años procesos importantes en distintas áreas de la gestión cultural de manera auto gestionada, y que en su mayoría corren el riesgo de desaparecer por las amenazas del sector. Si bien entre las herramientas de la autogestión están el apoyo de instituciones no gubernamentales y la creatividad de los gestores para encontrar soluciones a través de un plan de acción para mantenerse en el tiempo, es necesaria la intervención del Estado, pues estos proyectos están ejecutando labores que según la Ley Orgánica de Cultura forman parte de sus obligaciones, pero que en la práctica han sido invisibilizadas, generando una deuda histórica con el sector cultural. Sin embargo, esto no significa que debe intervenir en su totalidad, sino más bien velar por la sostenibilidad de estos procesos que han beneficiado a la sociedad.

La administración de recursos del Estado, no está siendo eficiente, no hay una distribución adecuada, no se está aportando a una autogestión de los emprendimientos culturales, o a una capacitación en temas administrativos y financieros fundamentales para hablar de una sostenibilidad, sino más bien se está generando un tipo de dependencia de estos fondos, la misma que no permite que puedan ser distribuidos a proyectos en el sector rural.

Una de las debilidades de las políticas públicas destinadas al fomento de los proyectos culturales auto gestionados es la falta de un reglamento que permita distribuir de manera equitativa los recursos a nivel de la ciudad y del país.

El problema de las políticas culturales es que no nacen desde la población, desde su voz, sus necesidades o datos obtenidos desde una investigación de la situación de los trabajadores de la cultura, sino desde la institucionalidad que se encuentra muy alejada de la realidad de los proyectos culturales auto gestionados. Varias de las políticas culturales dependen de las acciones que se generen para la sociedad. Si se pensara en una transformación de las políticas con la participación de colectivos de gestores culturales y/o artistas independientes con más de 20 años de experiencia, se generarían

oportunidades que respondan a cubrir las necesidades del sector, tanto artistas como gestores y consumidores.

Los fondos de fomento se destinan a proyectos que no siempre están anclados a programas, por lo tanto, no generan impacto y los recursos quedan como apoyo a proyectos efímeros que si bien en su momento generaron una ruptura de la cotidianidad en cuanto a cómo se desarrolla el sector, no generaron un proceso posterior. Es necesario que estos fondos lleguen al sector rural y que apoyen a los gestores en la construcción de su propio modelo de autogestión sostenible.

Al generar una dependencia de los fondos de fomento se están opacando las capacidades para la administración y la gestión, por lo que se deberían encontrar un punto de equilibrio entre distribuir estos fondos y dirigirlos hacia capacitaciones constantes con resultados sobre estrategias financieras para la captación de recursos, fortalecimiento institucional, óptima utilización de recursos, dirigidas a los gestores culturales independientes.

Así mismo, se debe pensar no solo en el fomento dirigido a los artistas y gestores culturales, sino también al consumo, ya que sin público, es complicado que los proyectos culturales tengan acogida o generen expectativa en la comunidad en la que se desarrollen, a ello también se refiere la formación y gestión de públicos, un tema que no debe ser invisibilizado porque sin contar con una población que consuma esta producción es difícil hablar de una sostenibilidad. ¿Cómo contribuir a que el público pueda consumir cultura?, ¿Cómo acceder a sus derechos culturales?, el arte sana y transforma, si se piensa en fortalecer la producción, es indispensable hacerlo de la mano con los consumidores que son los beneficiarios directos.

Es necesario que tanto los fondos como los proyectos culturales se descentralicen de la ciudad y se extiendan hacia el sector rural, el mismo que también ha sido invisibilizado, que no tiene las mismas facilidades y acceso a oportunidades y que requiere de procesos artísticos y culturales que contribuyan a generar conciencia en las nuevas generaciones y su relación con la naturaleza y con todas las otras formas de vida, mediante el buen uso del tiempo libre.

Crear líneas de investigación enfocadas en la realidad de la labor de artistas y en las necesidades de gestores culturales desde la voz de los actores para sumar a los datos con los que ya cuenta el Ministerio de Cultura sería importante no solo para beneficio de los productores sino también de los consumidores de arte y servicios culturales. Es necesario articular investigaciones y datos en el Sistema Integral de información cultural en Ecuador, para que sea desde allí desde donde se tomen decisiones que beneficien al sector.

Una de las formas en las que el Estado puede involucrarse en la sostenibilidad de estos proyectos es aliándose con aquellos que ya tiene años de experiencia en gestión. No se puede generar una transformación actuando desde dos líneas diferentes, el Estado desde una mirada externa y los gestores desde otra realidad. Es necesario que se una la experiencia del gestor con el soporte (no solo económico) del Estado, para impulsar el sector independiente. El trabajo en conjunto generará oportunidades en ambas vías.

Finalmente, se puede concluir que, si bien los modelos de autogestión de proyectos y emprendimientos culturales que incluyan una correcta gestión financiera y administrativa pueden mantenerse durante cierto tiempo, no es posible hacerlo a largo plazo debido a las amenazas generadas en el sector por el Estado.

A esto se suman la idiosincrasia y educación de los ecuatorianos. El sector artístico independiente también ha sido empañado por la corrupción, el interés individual, la deslealtad y falta de empatía entre actores. Si se quiere generar transformación en el sector es indispensable empezar por uno mismo, siendo el cambio que se quiere ver en el mundo, actores culturales comprometidos con el servicio a la comunidad y al país.

Referencias bibliográficas

- Bourdieu, P. (1987). *Los tres estados del capital*. México.
- Buitrago, F. y Duque, I. (2013). *La economía naranja, una oportunidad infinita*. Banco Interamericano de Desarrollo.

- Coulomb, R. (1995). *Iniciativas culturales de la sociedad civil*. Universidad de las Américas.
- Echeverría, J. (2018). *Industrias culturales y creativas Perspectivas, indicadores y casos*. Sinnergiak Sodial Innovation
- Jiménez, B. (2006). *Democracia cultural*. Fondo de Cultura Económica.
- Lezama, J. L. y Domínguez, J. (2006). Medio ambiente y sustentabilidad urbana. *Papeles de Población*, 12(49), 153-176. Universidad Autónoma del Estado de México Toluca, México.
- Macedo, B. (2005). *El concepto de sostenibilidad*. Santiago: Oficina Regional de Educación para América Latina y el Caribe UNESCO
- Maldovan, J. (2019). La doble dimensión de la autogestión: organización y trabajo en las cooperativas cartoneras de la ciudad de Buenos Aires. *REVESCO. Revista de Estudios Cooperativos*.
- Miranda, L. R. (2008). *Transversalidades da cultura*. Universidad Federal da Bahía
- MCYP (2015-2019). *Cultura y Patrimonio*. <https://bit.ly/3JfJBRA>
- Negocio, D. (s.f.). *Destino negocio*. <https://bit.ly/37oS6wI>
- Ordoñez-Matute, R., & Torres-Toukoumidis, A. (2020). Danza Relacional: Audiencia activa en la expresión de arte escénica contemporánea. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (31).
- Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social. Avances-Gestión del conocimiento. <https://bit.ly/3LGc30L>
- RUAC, Registro Único de Artistas y gestores culturales. Ministerio de Cultura y Patrimonio.
- Saltos, F. (2019). *Bases y estrategias de la gestión (de lo) cultural Derechos culturales para el Buen Vivir*. Abya-Yala
- Sañudo, M. F. (2015). *Prácticas y discursos emergentes en América Latina*. Clacso.
- Tituaña, M. (2016). *Procesos locales: particularidades, aportes e impacto de los escenarios organizativos de la red cultural del sur de Quito entre los años 1987-2009 en el campo de las políticas, la gestión cultural y la producción de sus procesos artísticos en la ciudad*. Universidad Andina Simón Bolívar.
- UNESCO. (s.f.). <https://bit.ly/3JcaHcg>
- Urango, C. (2014). *Generalidades de la Gestión Financiera*. <https://bit.ly/3uVMSAy>
- Vich, V. (2014). *Desculturizar la cultura*. Grupo Editorial.
- Yudice, G. (2002). *El recurso de la cultura*. Editorial Gedisa.
- Zarta, P. (2018). *La sustentabilidad o sostenibilidad: Un concepto poderoso para la humanidad*. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.



Emmanuel Patiño-Arce

Blas Garzón-Vera

Camino del Inca, sector Achupallas- Ingapirca: modelo de gestión y puesta en valor

Introducción

El Camino del Inca constituye un espacio cultural en el cual confluye parte de la historia, tradición e identidad de los pueblos de Sudamérica. Su infraestructura recorre 30 000 kilómetros y cruza seis países: Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina. Esta red fue potenciada en la época del Tahuantinsuyo y es el sistema de comunicación más importante creado por nuestros antepasados (Jadán *et al.*, 2018). En el año 2004 gracias a gestiones del gobierno del Perú se inicia el proceso de patrimonialización del Camino del Inca. Luego, a esta iniciativa se sumaron los países por donde cruza este camino. Este proceso tarda alrededor de 10 años hasta que el 21 de junio del año 2014, es declarado Patrimonio Mundial de la Humanidad por la UNESCO.

Fueron 10 años en los que se realizaron levantamientos de información de los espacios que conformaban el Camino del Inca. Cada gobierno se apersonó de levantar la información de su territorio, con el fin de mostrar el estado en el que se encontraba cada tramo del Camino. Dichos estudios estuvieron a cargo de profesionales de la arqueología, el turismo, patrimonio, historia, arquitectos, entre otros, que realizaron investigaciones interdisciplinarias que nos acercan a conocer de forma particular el Camino del Inca (Montenegro, 2019).

Para comprender la magnitud de este camino es necesario conocer históricamente su constitución. El camino nacía desde la ciudad del Cuzco en donde existen cuatro caminos que permitían recorrer el territorio conquistado y estaba conformado por: el Collasuyo (al Sur), el Chinchaysuyo (Norte), el Contisuyu (Oeste) y el Antisuyo (Este) (Ramos, 2014). A estos caminos se adosaban varios ramales de tránsito que servían de nexo con todo el imperio Inca. Sin embargo, se señala que este camino no fue construido enteramente por los Incas quienes tuvieron alrededor de 100 años como imperio, sino que es herencia de la red de caminos que cada territorio conquistado tenía.

Es así como el Camino del Inca como tal se convirtió en una infraestructura monumental, que permitió el avance y desarrollo de los pueblos, que permitió transformar una geografía hostil en un territorio habitable con un ambiente de vida aceptable. La región costanera, la sierra y parte de la Amazonía se vieron conectados por esta red de caminos, que hoy son Patrimonio de la humanidad (Ramos, 2014). En este escenario los gobiernos de los seis países por los que cruza el camino buscan generar proyectos de revitalización y valorización de este espacio, el cual guarda una parte de nuestra identidad, tradición y cultura.

Dichos proyectos deben establecerse basándose en modelos de gestión que sean participativos y dinámicos con la sociedad y las comunidades que son las que se van a favorecer de este modelo. Además, se deben sumar iniciativas conjuntas entre los diversos territorios con el fin de generar desarrollo a través de proyectos que visibilicen el Camino del Inca, esto a través de un modelo de gestión que se adecue a las necesidades de la población.

Metodología

Se ha realizado un análisis sistemático de información bibliográfica, sumado a un estudio de campo donde se levanta información sobre el estado actual del Camino del Inca, con el fin de crear un marco conceptual que permita analizar la realidad de este bien

patrimonial. Los métodos utilizados son el descriptivo, el analítico histórico y el deductivo (Hernández, 2016), con el fin de sistematizar la información y crear un modelo de gestión acorde a la realidad de este territorio. Como procedimiento se utilizó el trabajo de campo, trabajo de gabinete, que es la metodología que mejor se adapta a la construcción de un elemento tan sistemático como lo es un modelo de gestión, que involucre un punto de vista integral y dinámico que obedezca a las realidades y contextos del manejo de bienes patrimoniales. Por último, se realiza un cuadro dinámico donde se organizan los elementos estructurantes de un modelo de gestión, con el fin de mostrar los pasos a seguir en la consecución de este. Obedeciendo sobre todo a la factibilidad y viabilidad que se puede dar en los procesos de generación de proyectos que involucren este espacio.

Resultados y discusión

Modelo de gestión

El Camino del Inca debe estructurar su modelo de gestión en la participación con las comunidades, las cuales crean un marco común en el que se pueda trabajar. Dicho modelo debe trabajar en ejes importantes como la innovación, la participación y el desarrollo de los territorios. Sin dejar de lado el mantener el marco legal que ofrecen instituciones como el, Ministerio de Cultura y Patrimonio, Ministerio de Turismo, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC) y los Gobiernos Autónomos Descentralizados (GAD) parroquiales, municipales y provinciales, los cuales ofrecen un asidero donde se fomentan los proyectos turísticos y de fortalecimiento del patrimonio.

En sí se necesita la formulación de un modelo de gestión que brinde un horizonte al rescate y puesta en valor del Camino del Inca. Esto será posible si se conjugan dentro de los proyectos la adecuación del espacio, en este caso se hace referencia al tramo Achupallas- Ingapirca, el cual tiene una extensión de aproximada de 38 Km, y cruza las provincias de Chimborazo y Cañar, conectando las parroquias de Achupallas e

Ingapirca. Además, este tramo se encuentra en una parte del Parque Nacional Sangay, desde las estribaciones del Nudo del Azuay hasta la comunidad de San José de Culebrillas (Chávez *et al.*, 2019).

Como se puede señalar este es un espacio que se encuentra en zonas de páramo, que son a la vez zonas de recarga hídrica, además de estar dentro de un parque nacional, hace que su cuidado y protección sean de suma importancia (Castillo, 2018). Ya que gracias a esto se podrá generar planes que involucren al espacio de forma integral. Sin embargo, existen serias limitaciones que, aunque la ley y los organismos de control intentan subsanar, en cuanto a temas de ganadería, ya que las pesuñas de estos animales erosionan el terreno, y el Camino del Inca como tal se ha visto afectado por este problema.

Se hace evidente y necesaria la intervención de organismos de control, que, en el caso del Parque Nacional Sangay, son los guardaparques; sin embargo, se presenta la limitante que el tramo entre Achupallas y las estribaciones del Nudo del Azuay, no es parte del Parque Nacional Sangay, lo que ha permitido que esta zona sea intervenida por la ganadería. En el caso de los otros sectores del camino, aunque la ganadería no está permitida, existen decenas de cabezas de ganado pastando en este lugar, lo que permite el deterioro del camino.

Si no existe regulaciones, es difícil crear un modelo de gestión que ayude a las comunidades, porque los comuneros viven de la ganadería. Por lo tanto, se necesita un sistema que involucre temas económicos, que ayuden a formular fuentes de empleo para estas personas, para que de alguna forma respeten la frontera ganadera y agrícola, y el Camino del Inca se mantenga. Como se puede ver se necesita de un proceso de socialización que genere identidad, cultura y sobre todo recursos económicos. Son pocos los proyectos que se realizan en este espacio y van de la mano de los compromisos adoptados en el año 2014 cuando se patrimonializó este espacio.

Sin embargo, no se han realizado proyectos que respondan a las necesidades reales de los sectores, un ejemplo es el proyecto lanzado en el año 2014 denominado “Modelo de Gestión Nacional-Local, Post

nomiación para la investigación, conservación, uso público o social y difusión del Qhapaq Ñan” (Jiménez, 2014). En dicho modelo de gestión se establece que se estructura en base a la construcción del expediente del proyecto y busca potencializar el Camino del Inca. Además, se buscó como objetivo el uso público y social del sistema vial andino. Gracias a esto se plasma las políticas públicas, lineamientos estratégicos y las prioridades que se busca impulsar, sin embargo, han pasado siete años desde su concepción, y no se ha plasmado dicho proyecto.

Por lo tanto, para los próximos años es necesario la creación de un espacio donde se incluya los elementos a introducir en un modelo de gestión que vaya más allá de lo técnico, sino que permita la conformación de elementos de carácter social y cultural, introducir nuevas herramientas que permitan adecuar las realidades de este camino a las políticas públicas de un país. Generando un modelo cultural que se acople a los planes de desarrollo nacionales y a los Planes de Desarrollo y Ordenamiento Territorial (PDOT) de los gobiernos autónomos, creando así sinergias y concatenando ideas que vayan en pro del desarrollo de estos espacios.

Esta cooperación efectiva se establece entre las instituciones; sin embargo, es necesario la creación de un modelo que articule todas estas metas propuestas desde las instituciones que tienen la competencia del manejo del patrimonio, la historia, turismo y uso del suelo de estos espacios, es así como se mencionará a continuación un modelo de gestión que permita adecuar estas necesidades.

Se debe crear para el desarrollo de toda la gente, por eso es importantísimo apuntar a todo el espectro de la sociedad, aunque no todos los programas abarquen a todos los destinatarios. Debido a que las diferentes culturas que están en un territorio necesitan tratamientos diferenciados, el sentido de la generación de un proyecto es la gente, por encima del bien Patrimonial, marcando aquí un punto concreto, en la conformación de proyectos culturales integrales (Olmos, 2016).

Un modelo de gestión debe establecer desde lo teórico los conceptos que llevarán a lo práctico un proyecto integral, para lo mismo se

deben sustentar lineamientos que busquen una participación activa de las comunidades, quienes serán los beneficiarios del proyecto, en tanto que las instituciones del Estado deben crear el marco de actuación que permita desde la regulación e implementación del modelo, establecer lineamientos claros y precisos sobre un proyecto (Morales, 2012). En el caso del Camino del Inca sector Achupallas-Ingapirca, dicho modelo de gestión debe tener especificidades que nacen de la factibilidad o no de realizar cualquier tipo de proyecto.

Este proceso tiene como objetivo contribuir con la ruta a seguir para la formulación del modelo de gestión, involucrando una participación de la sociedad, y la regulación de las instituciones del Estado. Además, contribuyen con la formulación de futuros proyectos en los que puede existir ayuda de cooperantes nacionales e internacionales que se preocupen por la cultura e identidad de los territorios.

Sumado a esto se pueden crear marcos conceptuales que involucren procesos dinámicos que se evidencien bajo un sistema concreto, en el que la cultura tome mayor protagonismo, y que su enfoque evidencie una praxis directa que genere beneficios de toda índole. Es así que el modelo a formular obedece a lineamientos sobre la regulación, control y fortalecimiento de todos los agentes involucrados en el proyecto Camino del Inca. En tanto que la gestión se verá favorecida por la creación de esta herramienta, la cual contará con un proyecto en el cual se exponga un diagnóstico, un planteamiento, ejecución y evaluación del mismo (Albán, 2012). El cual deberá tener un marco lógico que se acople a las necesidades de las metas y los indicadores plasmados.

Es así que se plantea los modelos de gestión que a la vez son instrumentos guía que resumen la información concerniente al contexto donde se desarrolla el bien cultural, las propuestas de acción, la normativa y las actividades que se desarrollaran en un proyecto (Castillo, 2018). Lo que da a entender que los planes de gestión serán las guías que seguir en la formulación de cualquier proyecto, si no existe las mismas, los proyectos carecen de línea base y por lo tanto será difícil aplicarlos o ejecutarlos como tal. El plan de gestión

permitirá a las instituciones organizar tres aspectos fundamentales según (Palacios, 2014, p. 23)

- Sentido de propósito (Para qué de la formulación de un proyecto)
- Sentido de dirección (Hacia dónde nos lleva el proyecto)
- Sentido de consecución (Cómo cumplir con el proyecto)

Esto permitirá que los proyectos sean planificados, y en el caso del Camino del Inca, generará líneas de acción y líneas base. Como está planificado, permitirá orientar hacia dónde se intenta ir, plasmar un horizonte y sobre todo generar modelos de evaluación de los proyectos y actividades a seguir. En el mismo sentido un plan de gestión debe ser:

- Participativo. Es decir, debe tener la colaboración de la población local.
- Concertado, es producto del dialogo y cabildeo de los interesados, quienes tienen como objetivo común la salvaguarda del patrimonio.
- Es integral, ya que involucra varios procesos en el que se concatene de forma efectiva con la población
- Es multidisciplinario. Se realizará con la participación de especialistas de diferentes ramas: arqueólogos, antropólogos, arquitectos, gestores culturales, geógrafos, biólogos, entre otros.
- Es accesible. Esta es una parte importante del modelo de gestión porque involucra que los interesados se introduzcan en una forma adecuada de implementación (Palacios, 2014,p. 24)

Si un modelo de gestión tiene todos estos elementos, permitirá que las personas e instituciones que manejan proyectos, puedan ejecutarlos, ya que involucra sobre todo la factibilidad tanto jurídica, como financiera, social y cultural que va a tener la propuesta.

Por último, un modelo de gestión debe tener como estrategia la interculturalidad que involucra la elaboración de un nuevo contrato social entre los diversos, esto como una nueva forma de convivencia

ciudadana, que basa su accionar en el respeto a lo distinto (Charvet *et al.*, 2011). Este respeto hacia el otro podrá generar proyectos integradores, donde se compartan experiencias se alejen conceptos etnocéntricos, que obligan a ver al otro como diferente, lo que permitirá generar modelos de gestión acorde a las necesidades del Estado.

Marco jurídico

La factibilidad de todo proceso se enfoca en la viabilidad jurídica que ofrecen las leyes, en este caso la Ley de Cultura ofrece el marco normativo que contempla la realización de los proyectos y su modelo de gestión (Chávez *et al.*, 2019). En el Ecuador luego de una serie de cabildos con diversos autores de la sociedad se dio paso a la creación de una Ley de Cultura y Patrimonio, que obedece a la realidad nacional. La misma tiene como objeto “definir las competencias, atribuciones y obligaciones del Estado, los fundamentos de la política pública orientada a garantizar el ejercicio de los derechos culturales y la interculturalidad” (Asamblea Nacional, 2016, p. 3).

Se debe tener claro que el Ecuador es un país megadiverso, conformado por 14 pueblos y 18 nacionalidades indígenas, lo que le hace diverso en cultura y su patrimonio se enriquece por todas las manifestaciones y espacios presentes en el territorio. En el mismo sentido la entidad rectora del Sistema nacional de cultura basará su actuar en lo consignado en el Art. 26 de La ley de cultura el cual señala que el Ministerio de cultura, tendrá el deber de definir, coordinar y evaluar el cumplimiento de la política pública de las entidades que conforman el sistema nacional de Cultura (Asamblea Nacional, 2016). Es evidente que se busca establecer el marco regulador de los espacios culturales. Por otro lado, también desde el marco legal se busca “gestionar los repositorios pertenecientes al ente rector de la cultura y el patrimonio” (Asamblea Nacional, 2016, p.11). Lo que da un marco jurídico en la regulación de los espacios patrimoniales.

En cuanto a señalar los lineamientos de patrimonio el Art. 29 de la misma ley recoge su definición la cual es “el conjunto dinámico,

integrador y representativo de bienes y prácticas sociales, creadas, mantenidas y reconocidas por las personas, comunidades, comunas, pueblos y nacionalidades” (Asamblea Nacional, 2016,p. 9).

Lo que da paso a señalar que el patrimonio que representa el Camino del Inca se encuentra marcado y resguardado por la ley. En cuanto a los bienes que conforman el patrimonio es necesario recalcar que en el Art. 50 de la Ley de Cultura se señala

Los bienes que conforman el patrimonio cultural del Ecuador son tangibles e intangibles y cumplen una función social derivada de su importancia histórica, artística, científica o simbólica, así como por ser el soporte de la memoria social para la construcción y fortalecimiento de la identidad nacional y la interculturalidad (Asamblea Nacional, 2016, p. 11).

Este artículo de ley es base en la conformación de proyectos y sobre todo del modelo de gestión porque involucra la importancia histórica que tiene el patrimonio.

Por último, hay que mencionar que la ley señala que el Art. 57 procesos de protección inmediata de bienes patrimoniales en la declaratoria de los bienes del patrimonio cultural permite la protección de los mismos, por lo que “el organismo competente deberá ocuparse de manera prioritaria de aquellos que se encuentren en riesgo o vulnerabilidad emitiendo medidas de protección o salvaguarda” (Asamblea Nacional, 2016 p., 11).

Como es evidente este artículo de ley permitirá la consecución de las medidas de protección necesarias y de salvaguarda del Camino del Inca. En tanto que el artículo 58 de la misma ley señala como “se elaborara los planes de manejo integrales en los que todos los tramos, itinerarios culturales sea de paisajes urbanos o rurales [...] deberán tener planes integrales de gestión, conservación, protección y salvaguarda” (Asamblea Nacional, 2016, p. 12).

Eso da paso a un marco normativo estricto, donde las instituciones encargadas de la gestión del patrimonio tendrán su asidero. Sin embargo, la falta de presupuesto genera divergencias que llevan a que no se

cumpla la normativa necesaria para recuperar estos espacios. Lo que queda es señalar que la Ley de Cultura ampara la creación de modelos de interpretación y gestión de los espacios patrimoniales, lo que da paso al siguiente elemento dentro del modelo que se busca implementar.

Factibilidad financiera

La factibilidad financiera es fundamental en todo proyecto cultural. Es así que el modelo de gestión planteado obedece a las dinámicas contemporáneas, en las que se ve reflejada la consecución de presupuestos, sean estos de carácter público, privado o de la cooperación internacional. Por lo tanto, el Camino del Inca basará sus proyectos en fondos que beneficien de forma integral a sus comunidades. Recalcando que desde el gobierno central se tienen fondos reducidos para establecer proyectos culturales se debe acudir a la cooperación internacional o la cooperación privada. Varias son las iniciativas de ese tipo que buscan fomentar los proyectos culturales en el país. La UNESCO por ejemplo es un ente que busca recursos en temas de recate del patrimonio.

En el mismo sentido está el Fondo Internacional para la Diversidad Cultural (FIDC) que es una línea de fomento prevista en el Art. 18 de la Convención de 2005 sobre la Protección y promoción de la diversidad Patrimonial y cultural de la UNESCO (UNESCO, 2005). Esta es una forma de gestionar recursos económicos que ayuden a superar la pobreza la inequidad social.

Es también deber del Estado encontrar los mecanismos de financiación y acceso adecuados, que se basen sobre todo en criterios de equidad territorial, transparencia y honestidad. Es deber del Estado velar por el patrimonio cultural. Es importante que los grupos históricamente excluidos accedan a ayudas que permitan innovar y reinventar los procesos culturales y sociales (Saltos, 2019).

También existen fondos de rescate del patrimonio marcados por la Cooperación Española y Fons Valencià per la Solidaritat, la cual se encuentra trabajando en proyectos patrimoniales en el Camino del Inca, sector Achupallas Ingapirca. Estos fondos se traducen en

proyectos que permiten adecuar el turismo y rescate del patrimonio. Sin embargo, se necesita que los gestores culturales se capaciten en temas de generación de fondos, crowdfunding y generación de proyectos culturales (Boza *et al.*, 2015) para los cuales es indispensable conocer de formulación de proyectos y marco lógico y que contemplen procesos de evaluación. En el caso del Camino del Inca, no se han generado proyectos que busquen la cooperación internacional. En tanto que la embajada de los Estados Unidos entrega hasta 200 000 dólares a los proyectos que busquen generar un rescate del patrimonio cultural en el Ecuador. Estas serían algunas alternativas para conseguir recursos financieros.

Gestión e innovación

Las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) juegan un rol importante en la conformación de nuevas formas de masificar la cultura y el patrimonio. Así nace la iniciativa de la creación de una página web en la que se recoja elementos de la realidad virtual, la georreferenciación, la generación de hipervínculos con páginas de cultura y patrimonio (Serrano Alegre *et al.*, 2017). En esta página se podrá visitar todos los espacios que conforman el Camino del Inca, los visitantes podrán conocer la riqueza cultural, visual y paisajística del sector además, desde la realidad virtual aumentada.

Por otro lado, los avances en temas de georreferenciación y la presencia de plataformas como wikilock, permitirán a los visitantes conocer las condiciones en las que se encuentra el sector del Camino del Inca, los desniveles y altitudes a las que se tiene que llegar al realizar este trayecto. Además, se mostrará los diversos elementos circundantes al camino, esto significa mostrar la riqueza natural que rodea este tramo. Todo esto mediante el manejo de la georreferenciación y la creación de elementos de código QR y realidad virtual (Cárdenas, 2016).

Otra de las innovaciones que se pretende mostrar es la creación de rutas virtuales en 360 grados. Estas herramientas permiten masificar

y conocer los recursos culturales y patrimoniales en diversos lugares del mundo, recurrir a estas plataformas permite llegar a más gente, y es por eso de que un modelo de gestión no debe alejarse de esta concepción tecnológica y virtual.

Por último, se combinará dentro de la página web, elementos transmedia que permitan conectar desde la virtualidad y así estimular más visitantes —virtuales y turistas que quieran visitarlo— la comprensión de la importancia del Camino del Inca Conceptos ligados a storrtelling, lo cual permitirá dar a conocer la valía y funcionalidad que tenía el camino a lo largo de los años (Cárdenas, 2016).

Gestión política

El Camino del Inca debe estructurar proyectos desde los gobiernos provinciales y cantonales, que son los encargados de gestionar temas de turismo en los territorios. En el mismo sentido deben ser parte de los Planes de Desarrollo y Ordenamiento Territorial (PDOT) y los Planes de Uso y Gestión del Suelo (PUGS) que están contenidos dentro de la Ley Orgánica de Ordenamiento Territorial, Uso y Gestión del Suelo (LOOTUGS) (Asamblea Nacional, 2016). Esta ley marca las directrices necesarias para la formulación de proyectos y políticas públicas en torno a la consecución de proyectos de rescate de patrimonio, proyectos turísticos y demás actividades que deben realizar los GAD, en tanto que las ordenanzas establecen los lineamientos a seguir en torno a la consecución de proyectos.

En este punto es claro recalcar que se necesita un ente mediador entre todos los organismos interesados pues implica hacer un Plan Integral que involucre al gobierno provincial de dos provincias, la de Chimborazo y la de Cañar, además de la participación de los cantones Alausí (Chimborazo) y Cañar (Cañar). Por último, las parroquias Achupallas (Alausí) e Ingapirca (Cañar), serán las beneficiadas de los proyectos que se ejecuten. Hay que señalar que el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC) no cuenta con los técnicos necesarios para dar seguimiento a estos proyectos, por lo que se debe recurrir a

la contratación de una consultoría especializada en temas de manejo de patrimonio.

La clave del éxito en la gestión política es la generación de consensos, los cuales deben tener como interés la creación de procesos mancomunados, donde se beneficien más personas, mediante la participación de un menor presupuesto. Esta concatenación de ideas y de proyectos generan mayor rentabilidad, y crean espacios de convivencia en la ejecución de proyectos participativos y dinámicos.

Gestión social y/o Plan de comunicación

La gestión social se maneja mediante procesos de socialización en el caso del Camino del Inca, para ello se deben crear redes de participación en los comuneros que viven en sus alrededores. Tanto la parroquia Achupallas, como sus comunidades se deben estructurar con base en procesos de socialización, donde las personas constituyan parte del equipo interdisciplinario.

Creándose así mediadores culturales, quienes van a interpretar los procesos patrimoniales e históricos de sus territorios, mediante proyectos de participación acción, donde los comuneros sean quienes lleven a cabo los proyectos. Para estos se debe realizar capacitaciones en temas de patrimonio, historia, mediación cultural y ejecución de proyectos.

La mediación cultural debe ser entendida como el proceso en el que las personas se apropian del conocimiento y se conforman en el puente guía para transmitir dicho saber al resto de personas que se interesan por el patrimonio (Muriel, 2015). Esto da como resultado gente comprometida con la historia, cultura y la identidad de sus pueblos. Además del componente técnico que debe estar presente en la consecución de un proyecto es necesario la intervención de los involucrados, es decir la comunidad, quienes serán los beneficiados a través de acciones participativas que integran sus conocimientos de territorio y las formas de cómo ellos están conectados con estos espacios (Guerra, 2015).

Dentro del modelo de gestión, este debería ser el paso fundamental, porque en realidad son los comuneros los que llevarán a cabo el proyecto y al conocer de elementos de gestión que les permitirá la consecución de varios proyectos en torno al Camino del Inca. Por lo mismo estas personas se constituirán en la línea base, con la que se formulara los proyectos, porque al ser la población beneficiada marcan cuantitativamente los lineamientos en cuanto a la Población Económicamente Activa (PEA). Es necesario establecer una cuenta satélite que permita marcar los indicadores y metas de los proyectos, y así el modelo de gestión se adecuará a las necesidades cuantitativas de los territorios.

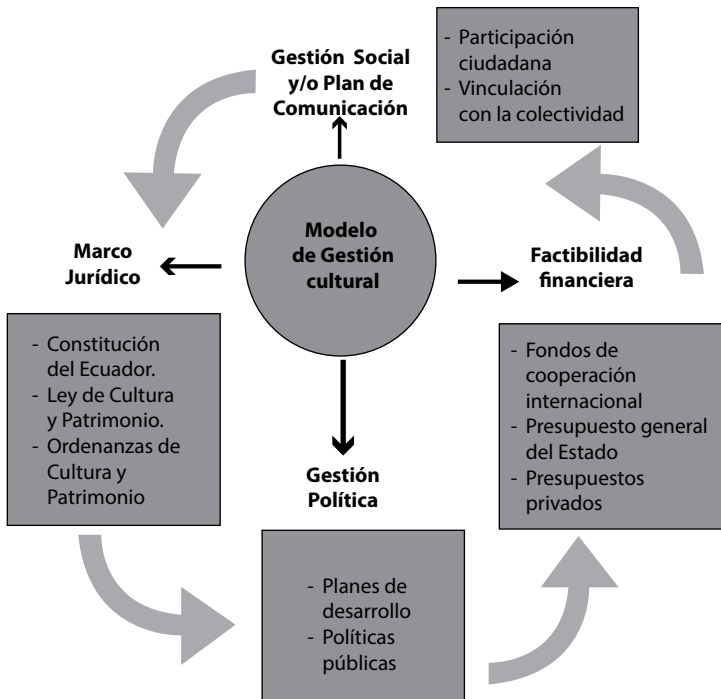


Figura 1. Esquema de Modelo de Gestión Cultural.

Conclusiones

El Camino del Inca, que en el año 2014 fue declarado Patrimonio Mundial de la Humanidad por la UNESCO, y a pesar de los esfuerzos por crear proyectos de rescate y revitalización por parte de los países por los cuales cruza este bien patrimonial, han resultado infructuosos. En el caso de Ecuador, y del tramo analizado, aunque en el año 2014 se planteó un proyecto macro de rescate de este espacio, no pasó más allá de estar sobre papel, debido a factores como el presupuesto del proyecto que estaba por sobre los 12 millones de dólares. A la falta de ejecución de proyectos por parte del sector público, se suma la inexistencia de convenios interinstitucionales de cooperación internacional, lo cual ha creado mayores dificultades a la hora de generar proyectos de intervención en el Camino del Inca.

El modelo de gestión planteado, que incluye un manejo integral de este espacio patrimonial involucra cinco ejes: marco jurídico, factibilidad financiera, gestión e innovación, gestión política y gestión social (plan de comunicación), lo cual contribuirá a la consecución de una política pública política pública en el que se incluya a la comunidad, los GADs, los organismos de cooperación nacional e internacional. Esto con el fin de crear un espacio dinámico donde confluyan la cultura, el patrimonio y la identidad, creando así una sinergia entre la comunidad y los que visiten este espacio y generando desarrollo turístico.

El Camino del Inca es un bien patrimonial que necesita ser revitalizado. Los esfuerzos realizados por los gobiernos de los seis países por los que cruza han sido escasos en la mayoría de los casos. Se necesita implementar modelos y políticas culturales que vayan en el beneficio y la repotenciación de estos espacios patrimoniales. En el caso del Camino del Inca, sector Achupallas- Ingapirca, el abordaje debe ser integral, ligado a lo cultural, lo patrimonial, lo social y lo económico, mediante proyectos innovadores donde se genere participación-acción y la sociedad se empodere de los procesos. También se debe innovar en las formas de manejo del patrimonio; la virtualidad, el uso de la

TIC, y las redes sociales deben ser herramientas que permitan crear nuevas formas de mostrar el patrimonio.

Crear un modelo de gestión permitirá concretar programas y proyectos que se acoplen con las necesidades actuales, con base en consensos y procesos de mediación cultural que involucren a todas las partes. Es importante que los GAD se integren al manejo de estas propuestas, ya que debe establecerse desde sus Planes de Desarrollo y Ordenamiento Territorial, proyectos que involucren el rescate y revitalización de estos espacios, y que, a través de ordenanzas, se asignen los recursos técnicos financieros para su consecución.

Referencias bibliográficas

- Albán, C. (2012). *Estrategia para el desarrollo de destinos turísticos*. Ministerio de Comercio Exterior y Turismo (Ed.). 1 ed.
- Asamblea Nacional (2016). Ley Orgánica de Cultura. *Sexto Suplemento – Registro Oficial 913*, 1-35. <https://bit.ly/38oRN5j>
- ____ (2016). Ley Orgánica de Ordenamiento Territorial, Uso y Gestión de Suelo. Asamblea Nacional de Ecuador. *Suplemento del Registro Oficial 790, 5-VII-2016, LOOTUGS*. <https://bit.ly/3xcofm1>
- Boza, J., Feijoo Bello, M. L., Remigio Ortiz, C., Majarrez Fuentes, N. y Tachong Alencastro, L. (2015). Piloto de emprendimientos turísticos y su aporte en el desarrollo del ecoturismo sostenible. *Res Non Verba*, 65-76.
- Cárdenas, M. I. Z. (2016). Aplicación en realidad aumentada para divulgación del patrimonio cultural. *Kepes*, 13(14), 33-59. <https://doi.org/10.17151/kepes.2016.13.14.3>
- Castillo, D. (2018). Diseño de un Modelo de gestión cultural para las cruces. En *Actividad de formación equivalente (AFE) Para optar al grado de magister en gestión cultural*. <https://doi.org/10.1787/9789264307339-2-es>
- Charvet, E., Oviedo, A. y Moncada, M. (2011). *Políticas para una revolución cultural*. (Ministerio de Cultura del Ecuador (ed.)).
- Chávez, C. R., Redroban, P. A., Aguirre, C. P. y Echeverría, L. T. (2019). Desarrollo económico enfocado al ámbito turístico en el Camino del Inca (Ecuador). *Espacios*, 40(25).
- Guerra, R. (2015). *Elaborando un proyecto cultural. Guía para la formulación de proyectos culturales y comunitarios*. Egac 2da ed.
- Hernández, R. (2016). *Metodología de la Investigación*. <https://bit.ly/38kowss>

- Jadán, M., Carretero, P. A. y Galarza, B. (2018). Caminos aborígenes conectados al Qhapaq Ñan, cuenca del río Chanchán, provincia de Chimborazo, Ecuador. *Arqueología Iberoamericana*, 40, 54-64.
- Montenegro, E. (2019). *El patrimonio inmaterial del sistema vial andino (Qhapaq-Ñan) en la parroquia Urbina y el desarrollo del turismo cultural*. Universidad Politécnica Estatal del Carchi.
- Morales, L. L. M. (2012). Gestión del Patrimonio Cultural y Cooperación Internacional. *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, 16.
- Muriel, D. (2015). La mediación experta en la construcción del patrimonio cultural como producción contemporánea de «lo nuestro». *AIBR Revista de Antropología Iberoamericana*, 10(2), 259-288. <https://doi.org/10.11156/aibr.100206>
- Olmos, H. (2016). *Gestión cultural e identidad: claves del desarrollo* (1era ed.).
- Palacios, D. (2014). Modelo de gestión cultural: Una experiencia con el Qhapaq Ñan en Huánuco. *Apuntes Ciencias Sociales*, 4, 125-134.
- Ramos, G. (2014). *Por el camino del Inca: peregrinación mariana misionera por Perú y Ecuador*. Credo Ediciones. <https://doi.org/10.13140/RG.2.1.4589.6168>
- Saltos, F. (2019). *Bases y estrategias de a gestión (de lo) cultural*. Abya-Yala.
- Serrano Alegre, I., Hernández Ríos, M. y Rodríguez Álvarez, M. (2017). La inclusividad en Educación Patrimonial mediante la Realidad Aumentada. *Pulso: Revista de Educación*, 40, 175-187.
- UNESCO (2005). *Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales*.



María José Arrieta Chica
Ángel Torres-Toukourmidis

Análisis de las producciones audiovisuales acerca del patrimonio e historia naval del Ecuador realizadas por los museos navales. Percepciones de estudiantes, docentes y comunicadores

Introducción

Desde el año 2020, el país y el mundo enfrentan una crisis de salud pública a causa de la Covid-19. Por esta razón, mediante Acuerdo Ministerial No. 126, el Ministerio de Salud Pública estableció el Estado de Emergencia Sanitaria en todo el país. El Decreto Ejecutivo No. 1017, que dispuso el expresidente Moreno declaró el Estado de Excepción por calamidad pública en todo el territorio nacional (Ministerio de Salud Pública, 2020).

Además, el COE Nacional a lo largo del 2020 y del año en curso, ha dispuesto una serie de medidas acorde al nivel de emergencia en que se encuentre cada ciudad. Este entorno ha influenciado para que muchas actividades culturales, artísticas y educativas suspendan su presencialidad; por lo que muchos museos, instituciones, galerías, entre otras, han cerrados sus puertas o disminuido su horario de atención y capacidad de aforo.

En este contexto de pandemia, los museos navales, así como muchas entidades afines, se han visto en la necesidad de adaptarse y evolucionar

tecnológicamente para acercar el patrimonio marítimo a la comunidad educativa y al público en general. Desde la perspectiva del servicio al usuario de los museos navales, se manifiesta que existe mucho desconocimiento por parte de los ciudadanos, sobre la tradición y cultura naval del Ecuador. La divulgación de estos saberes a las próximas generaciones requiere de una coordinación interinstitucional, con el fin de que se reafirme y se impulse una propuesta educativa mancomunada.

Bajo ese tenor, el objetivo primordial de los museos navales es difundir el patrimonio marítimo a la comunidad educativa, a fin de promover la cultura náutica. Por esta razón, se ha realizado a lo largo de muchos años una serie de coordinaciones con la Subsecretaría y Ministerios de Educación para facilitar estos conocimientos en las infancias y adolescencias.

En vista de las medidas de restricción para la prevención de nuevos contagios, los directivos de los museos navales tomaron la iniciativa de desarrollar un proyecto que permita la digitalización de la experiencia en el museo. En esta labor crearon productos audiovisuales educativos e informativos, fin de que faciliten el aprendizaje y la cercanía de los jóvenes al patrimonio marítimo del Ecuador.

Debido a la crisis por la Covid-19, se aceleró el proceso de digitalización en diferentes ámbitos como la medicina, el comercio, la educación. No podía ser distinto con entidades como los museos; los cuales han tenido que reinventarse e incursionar en el mundo digital para cumplir la misión de ser un referente cultural para las nuevas generaciones.

El Instituto de Historia Marítima del Ecuador tiene bajo su administración tres museos de relevancia nacional: Museo Naval Almirante Juan Illingworth, Museo Memorial Cañonero Abdón Calderón y Museo Naval Contemporáneo, en donde se alberga una colección importante de bienes patrimoniales relacionados a la historia marítima del Ecuador. Los museos navales, son entidades que se encuentran al servicio de la comunidad educativa; así también son organismos corresponsables dedicados al acercamiento del patrimonio marítimo naval a la sociedad.

En dichos museos se presentan estrategias como la difusión virtual con la finalidad de facilitar el aprendizaje desde casa. Dentro de su propuesta, los museos navales han digitalizado su contenido histórico durante la pandemia, obteniendo como resultado sesenta y nueve piezas audiovisuales con duración de aproximadamente de dos minutos cada una, fin de captar la atención de estudiantes. Cabe indicar que los videos fueron colgados en el canal de YouTube y página de la Armada del Ecuador www.armada.mil.ec, y se elaboró un formato con los sesenta y nueve enlaces generados de dichos videos; que lleva como fondo material cultural-pedagógico del matrimonio e historia naval del Ecuador. De los cuales treinta y uno corresponden al Museo Memorial Cañonero Abdón Calderón, treinta videos al Museo Naval Contemporáneo y ocho al Museo Naval Histórico Almirante Juan Illingworth.

Este tipo de proyectos son una medida esencial en el proceso de convertir el patrimonio cultural en un recurso activo al servicio de la sociedad y facilitarlo a todos los ciudadanos. Por ende, el proyecto de digitalización de los museos navales, puede servir como material de apoyo dentro de los establecimientos de educación secundaria, quienes pueden obtener material didáctico para sus clases, incluso en medio la contingencia (Ley Orgánica de Educación Intercultural del Ecuador, 2011).

En tanto, el público objetivo de este proyecto, fueron estudiantes de colegio, específicamente del Liceo Naval “Cmdte. Rafael Andrade Lalama” quienes antes de las restricciones solían hacer visitas periódicas a las instalaciones del Complejo Cívico Naval Jambelí, pero debido a lo sucedido a lo largo del 2020 las visitas presenciales impulsadas por los docentes quedaron en el olvido, tomando como alternativa todo contenido mediante plataformas digitales.

En la actualidad los y las adolescentes están expuestos a un sinnúmero de estímulos tecnológicos, ya sean estas redes sociales, juegos en líneas u otras actividades en la web, incluso su formación académica pasó al formato virtual. Por esta razón, se considera pertinente que

centros culturales, como lo son los museos, encuentren nuevos rumbos y formatos para poder acerca a las nuevas audiencias (Cornejo, 2014).

Este trabajo se centra en las posibilidades pedagógicas que aportan los recursos museográficos basados en el lenguaje audiovisual. En esta investigación se analiza las piezas audiovisuales desarrolladas por los museos navales, con el fin de registrar el *feedback* del público objetivo y aportar con una crítica constructiva que permita a los museos a seguir desarrollando futuros proyectos educativos y culturales.

Por esta razón, este estudio busca mediante análisis cuantitativos y cualitativos, evaluar la difusión y de recepción de los videos, los efectos didácticos y de aprendizaje en los espectadores-alumnos, así también su utilidad como material de apoyo para los docentes. Si bien es necesario que los museos puedan explotar las potencialidades de las herramientas tecnológicas para llegar a los usuarios o interactuar con ellos, también es necesario hacer un ejercicio crítico sobre los productos audiovisuales midiendo el impacto y los resultados obtenidos en cada uno de los mismos.

Para Herrán-Gómez, Merino y Torres-Toukoumidis (2017) actualmente la educación vive un periodo de innovación donde existe una constante búsqueda de novedad narrativa, estética y de nuevas formas que permiten tener conocimientos de forma amena, eficaz y rápida. Según Carrillo y Estrevel Rivera (2010) lo que ayuda a obtener diversos beneficios pedagógicos que facilitan el pensamiento crítico y la resolución de problemas que repercute directamente en espacios como los museos, siendo estos definidos como algo inconmensurable, un lugar donde se exhibe lo histórico, compuesto por piezas invaluable, objetos escogidos, descontextualizados, emancipados tanto del mundo del que provenían como ante el que se mostraban.

La creación de los museos navales a nivel nacional cobra origen desde la creación del Instituto de la Historia Marítima de la Armada del Ecuador cuya fundación procede desde el 24 de julio de 1984 por parte del Director General, el contralmirante Fernando Alfaro, tuvo ayuda de un grupo de investigadores ecuatorianos formando

el primer directorio en la historia marítima del Ecuador, dos años después es designado como vicealmirante haciendo sus funciones como comandante general de la Marina.

En 1985 se crea el Museo Memorial Cañonero Abdón Calderón, situado en el parque de la Armada Nacional, un atractivo turístico por la historia y lo que representa para el país, abre sus puertas al público en calidad de museo desde 1986, más desde 2016 el Instituto de Historia Marítima se encarga de su administración y mantenimiento del mismo.

Los museos navales de la Armada, ubicados en la ciudad de Guayaquil, específicamente en el Complejo Naval Jambelí; ostentan en cada una de sus salas, exposiciones permanentes y temporales, en donde se exhibe el patrimonio marítimo y se relata la historia naval del Ecuador, cuya línea de tiempo abarca desde la época prehispánica, colonial, republicana. En sus instalaciones cuentan con documentos, fotografías, reliquias relacionadas a la actividad naval; incluso réplicas de embarcaciones que marcaron hitos en el país, como lo fue *El Vapor Guayas*, el primer buque de guerra a vapor, que se construyó en 1841 en los astilleros de Guayaquil. Los museos navales forman parte del patrimonio cultural e histórico del país, pues son los encargados de preservar y difundir los episodios gloriosos de la Armada Nacional, acaecidos desde el siglo XIX hasta mediados del siglo XX. En estos periodos ocurrieron las campañas y combates más importantes, donde se protagonizaron grandes hazañas bélicas.

Santacana (2016) argumenta que el mundo de los museos es real porque se basa en el concepto de autenticidad; su fortaleza radica en las emociones que provoca. Por otro lado, los museos navales también relatan la memoria de los oficiales y tripulantes pertenecientes a la institución Armada, su identidad naval y formación profesional y técnica científica. Cabe indicar que toda esta narrativa se basa en investigaciones realizadas a lo largo de muchos años, por historiadores navales de gran prestigio.

Arévalo (2004) sostiene que la identidad se construye mediante la propia percepción —adscripción voluntaria— el cómo se es percibido

—identificación—; y el sistema cultural —tradición y patrimonio— de referencia que apunta a un sentimiento de pertenencia. Es decir, la identidad se fundamenta en una construcción real y en una construcción ideológica. Por esta razón es importante que los estudiantes de primaria y secundaria, puedan acceder al patrimonio e historia de su propio país. Tanto los educadores como las instituciones públicas necesitan trabajar en conjunto y aprovechar los recursos didácticos existentes para lograr que este aprendizaje sea significativo para las nuevas generaciones. Palma (2003) menciona que “Es necesario apostar decididamente por una educación crítica y creativa, para permitir actuar de forma libre y juiciosa en una sociedad cada vez más dominada por las máquinas y las tecnologías”(p.157).

Los museos como patrimonio cultural

Para Peña (2010), el museo es un Patrimonio Cultural que permite la preservación de hechos históricos que ha tenido el país, permite fortalecer desde lo espiritual y la cultura de un país o región. Por ende, los museos son de vital importancia en una nación, la conservación de la historia de un país es alojada en estos sitios que son fáciles de acceder, son patrimonios materiales que engloban los principios plasmados desde documentos a objetos que un día no fueron de vital importancia, pero la historia ha hecho que se revaloricen con el pasar de los años.

Prats (2005), indica que el patrimonio cultural supone una invención, y construcción social; en donde asocia los procesos de invención con la capacidad de generar discursos sobre la realidad. Así también asocia la idea de construcción social con los procesos de legitimización, es decir, de asimilación social de estos discursos más o menos inalterables.

Arévalo (2004) afirma que la identidad es una construcción social que se fundamenta en la diferencia, por lo que es necesario conocer la historia propia para distinguirse de los demás. En este caso, los museos navales son sitios donde se guarda la memoria de una región, de una época, de un pueblo; forma parte de la identidad como ecua-

torianos, no solo trata sobre la historia de los militares. Los museos, como patrimonios culturales, permiten crear una narrativa de la historia colectiva y conseguir que las personas se sientan identificadas, ya sea por valores estéticos, ideológicos o cívicos.

Complementariamente, Prats (2005) manifiesta que los elementos como naturaleza, historia y genialidad conforman una fuerza estructural que establece un triángulo, cuyo contenido constituye en un pool virtual de referentes simbólicos patrimoniales. En el caso de los museos navales, se puede constatar cómo estos elementos triangulan en su contenido integral. En el lado de la “naturaleza” se encuentra el océano Pacífico, que forma parte de los recursos invaluable de la geografía ecuatoriana; la tradición naval es también parte la cultura marítima. En el lado de la “historia”, se hallan los antecedentes navales, que abarcan una extensa línea de tiempo y los acontecimientos más importantes. Con respecto al lado de la “genialidad”, se ubican las diversas gestas históricas de marinos que, al librar cruentas batallas y combates, podría decirse incluso, salidos de la ciencia ficción, corresponden a la perfección al referente “genialidad”.

Sin embargo, a pesar de que los museos navales cuentan con todos los elementos necesarios para considerarse no solo una atracción turística, sino como herramienta didáctica para la enseñanza de la historia del Ecuador; siguen existiendo dificultades en la práctica. Con respecto a la enseñanza didáctica sobre patrimonio, Peña (2010) afirma:

El patrimonio arqueológico debe convertirse en una referencia en los planes de estudios docentes para utilizarlo como herramienta que permita a los alumnos crear experiencias didácticas en todos los niveles de la enseñanza. (...) cobrarán más dinamismo en el momento que apliquen una metodología práctica en base a la experiencia directa y la observación, la investigación y la difusión del Patrimonio. (p. 261)

Para Marfil (2011) el interés por impulsar la precepción y la inteligencia crítica en distintos ambientes visuales y audiovisuales, siendo el museo que ofrece una cercanía y posibilidades variadas para la investigación educativa y audiovisual. Si bien es cierto que

antes de la pandemia, muchos estudiantes de centros educativos de la ciudad visitaban periódicamente las instalaciones de los museos, dependía mucho de la coordinación para obtener el aval de entidades educativas como Subsecretarías, además de directivos de instituciones y los padres de familia. Con la llegada de la crisis sanitaria a nivel mundial y la suspensión de clases presenciales y el cierre de lugares de esparcimiento, las visitas al museo fueron pospuestas hasta nuevo aviso, lo que significa una crisis cultural que afecta también al sistema educativo.

Debido al contexto y la necesidad de conectar con los estudiantes y el público en general; muchos museos y centros culturales alrededor del mundo incursionaron dentro del ámbito virtual, mediante la digitalización de su contenido y recorridos virtuales. Santacana (2016) sostiene que los museos en la actualidad deben incorporar tecnologías, incluso las derivadas de la realidad virtual y la realidad aumentada, para poder ampliar su alcance. Hoy más que nunca, la digitalización permite que las técnicas de ilustración digitales y metodologías actuales potencien la difusión del patrimonio e historia.

Así también, dentro del posicionamiento de los museos es importante utilizar estrategias de marketing que permitan fijar en la mente de las personas, las actividades, historias y demás que ofrecen estas entidades, presentándose así otra forma de agilizar el acceso al patrimonio, es la edición de publicaciones en distintos soportes y de diversa naturaleza en función de los fines que persiga; ya sean de divulgación científica o de difusión didáctica para el gran público, visitas escolares o colectivos socioculturales. Los formatos y difusión digital no anulan la experiencia presencial, sino que enriquece las posibilidades de alcance y la diversificación de públicos.

Peña (2010) también menciona que la integración de textos e imágenes en los medios informativos favorece la comprensión del bien patrimonial o de las colecciones expuestas. La magnitud de la gestión que requiere dejar la museografía tradicional para explorar nuevos ámbitos, resulta un reto metodológico, administrativo y tecnológico arduo. El fin de acercar el patrimonio marítimo a la comunidad exige

una transición paulatina, además de generar estrategias para que permitan su viabilidad y compatibilidad con los futuros usuarios.

Contenido audiovisual como nueva herramienta educativa

La historia ha formado parte de la humanidad desde tiempos inmemorables, la historia de riquezas que representan la identidad de un país, mantener esa historia y darla a conocer a las nuevas generaciones es de vital importancia y los museos lo han venido realizando, pero la tecnología llegó a pasos agigantados y para quedarse, desde libros, revistas o visitar un lugar que puede contribuir en el aprendizaje de las personas ha evolucionado al ámbito digital, la llegada del cine lo fue en su momento y más aún con la pandemia aún vigente son muchos los cambios que se han presentado a nivel mundial.

Quintar, González y Barnes (2014) recalca que la implementación de contenido audiovisual sirve para atraer ese público y resaltar esa identidad cultural que se va perdiendo por factores como el desconocimiento histórico y, en la actualidad por temas como el confinamiento, debido a la pandemia la población no puede acceder a los museos, por ende, poner en marcha estos proyectos para dar a conocer la historia naval ha tenido gran acogida, con un total de sesenta y nueve piezas audiovisuales, establecidos en la plataforma de YouTube y página web de la Armada del Ecuador, con el fin difundir y mantener la historia naval vigente, así también atraer nuevo público a los museos navales.

El proceso de un producto audiovisual está conformado por una parte investigativa con aspectos metodológicos que sirven para la creación del producto comunicativo, como documentales, video reportajes o cápsulas informativas, siendo ésta última la elegida por la Dirección de Comunicación Social de la Armada, para transportar la historia de los museos a la pantalla y educar a la sociedad.

Guerrero (2010) indica que la metodología de un producto audiovisual está conformada por tres partes, la preproducción, producción y la posproducción, la primera etapa de se definen los objetivos, presupuestos y todo lo necesario para llevar el proyecto por buen

camino; la producción es la etapa donde se realizan los guiones, cronogramas de grabación y difusión, las grabaciones, las entrevistas, locuciones; todo el material que se usará en la última etapa que es la posproducción donde se monta todo lo recolectado anteriormente en el programa de edición para finalmente lanzar el proyecto a las plataformas pertinentes.

Ramos y Botella (2016) en su estudio al implementar las Tecnologías de la información y la comunicación (TIC) y contenido audiovisual en la educación musical en España dio como resultado, que es contenido atractivo para los jóvenes, esto se debe a que ya nacen con ellas y en este caso los docentes son quienes deben adaptarse a estos cambios, adaptar la educación en la conveniencia de los niños, motivarlos en su proceso de aprendizaje.

Antes de la llegada de la pandemia, los museos eran usados para el aprendizaje y centros educativos asistían con sus estudiantes, pero la adaptación de productos audiovisuales es el primer paso a la digitalización de los museos navales de la Armada del Ecuador, con el objetivo de atraer público interno y externo del país, se realizaron las coordinaciones con el Ministerio de Educación, para que esta producción sea material de apoyo en la modalidad “Estudiando desde casa”; respetando el confinamiento y preservando la integridad de los estudiantes.

Amaral (2021) en su investigación resalta las redes sociales son constructoras de comunidades para hacer feedback, facilitan la interacción toda clase de contenido de este caso el cultural, cambiando la forma de percibir la información tradicional presencial ahora en digital; es lo que hace la Armada del Ecuador llevando la historia alojada en los museos a la red social más grande de contenido audiovisual como lo es YouTube.

El consumo audiovisual subió abruptamente durante los primeros meses de la pandemia, Arana, Mimenza y Narbaiza (2020) en su investigación recabaron datos de lo acelerado que fue el consumo de contenido digital, no solo de plataformas de mensajería, las que

alojan contenido audiovisual en los 700 encuestados el 23 % consumía entre dos a tres horas diarias de contenido como series, películas o documentales.

La implementación y difusión de contenido audiovisual ha permitido dejar lo tradicional y adaptar de manera inesperada por la llegada de la Covid-19 el material histórico del país, con la finalidad de llegar a los más jóvenes para que conozcan su historia y que no quede en el olvido. Antes de la llegada de la pandemia la afluencia de estudiantes en los museos no era de alto volumen, como se recalca anteriormente, se debía a ciertos factores como la organización de los centros educativos, el problema se hizo mayor a lo largo del 2020 y la estrategia de los museos navales es un impulso para que más instituciones se adapten a las nuevas tecnologías donde todos tengan acceso desde sus hogares.

Metodología, contextualización y participantes

El objetivo general es analizar el contenido cultural-pedagógico de la producción audiovisual de los Museos Navales, según las percepciones de estudiantes de bachillerato, docentes de ciencias sociales y productores audiovisuales. Los objetivos específicos son: Registrar las opiniones y el *engagement* de los estudiantes de bachillerato en relación con las piezas audiovisuales educativas de los Museo Navales; Analizar el contenido de las piezas audiovisuales de los Museos Navales bajo el criterio de expertos en producción audiovisual; Detallar el contenido cultural-pedagógico de la producción audiovisual de los Museos Navales y su estrategia de difusión; Identificar las percepciones de los docentes de ciencias sociales de bachillerato, acerca del potencial pedagógico de las piezas audiovisuales desarrolladas por los museos navales; Contrastar los criterios y apreciaciones recogidos en la investigación por parte de los participantes.

La investigación, según Hernández, Fernández y Baptista (2014) es de tipo aplicada, porque se adaptarán las bases propuestas en la investigación con el propósito solucionar la problemática identifica-

da, contemplando las acciones de evaluar, comparar, interpretar y establecer precedentes.

Esta investigación se organiza mediante un enfoque cualitativo tomando en consideración la base interpretativa del discurso y contenido audiovisual de los Museo Navales desde distintas perspectivas, evaluando su uso herramienta pedagógica potencial dentro de los centros educativos para la difusión de patrimonio y cultura naval valorando la opinión de educadores y productores audiovisuales quienes compartirán, desde un punto de vista pedagógico, si el contenido y el formato es adecuado para la enseñanza.

Por otra parte, el diseño Investigación-acción sirve para que el investigador aporte con soluciones a un problema social, el investigador se adentra ante los hechos, se investiga y a la vez se interviene con posibles soluciones (Criollo-Uyaguari *et al.*, 2020). Bajo la coyuntura de la pandemia, los museos de la Armada del Ecuador no tengan afluencia de público, por ello, los museos navales tuvieron que innovar las actividades de difusión y lo hicieron a través de la producción de 69 audiovisuales donde se expone el patrimonio e historia naval del Ecuador, estableciéndolo en un formato que puede ser considerado como un apoyo pedagógico para los docentes en los procesos de enseñanza aprendizaje.

El público objetivo para esta investigación está dividido en tres secciones: estudiantes de bachillerato entre los 15 y 16 años, pertenecientes a la Unidad Educativa Liceo Naval “Cmdte. Rafael Andrade Lalama” de Guayaquil, cuyos estudiantes antes de la pandemia solían visitar los museos navales con sus familiares por fines de esparcimiento o por conceptos educativos, y en muchos de los casos, las visitas presenciales se ejecutaban previo a coordinaciones entre el Instituto de Historia Marítima de la Armada y la Subsecretaría Educación, quien es la entidad encargada de conceder el aval y autorizar a los Distritos Educativos la salida de campo de los estudiantes de las diferentes Instituciones Educativas; por otra parte, tenemos al resto de la muestra participante, los docentes de la unidad educativa mencionada anteriormente y productores audiovisuales.

El muestreo de bola de nieve permite identificar a los sujetos principales que servirán de base para la investigación, en este caso los docentes y los productores audiovisuales, una vez que se obtenga la información deseada a uno de los entrevistados se procederá a conseguir datos de nuevos contactos y de esta forma seguir generando nueva información con otros sujetos que ayuden al proceso investigativo con contenido explícito que sirva para la obtención de los resultados de la investigación.

El tamaño de la muestra es de 64, dividido en 58 estudiantes entrevistados, focus group para 4 docentes de ciencias sociales y entrevistas a 2 productores audiovisuales. Se eligieron seis alumnos por cada pregunta debido a que el contenido visto en los audiovisuales es el mismo.

La recolección de datos se realizó mediante grupos de enfoque. El grupo de enfoque ayuda a que la interacción de los entrevistados genere la información, también conocida como entrevista grupal, Hamui y Vives (2021) “su objetivo es generar y analizar la interacción ente ellos y cómo se construyen grupalmente significados y en él existe un moderador que genera las preguntas” (p. 57). Se realizó a docentes de Ciencias Sociales del colegio naval/militar. La implementación del grupo de enfoque es por medio de la plataforma Zoom con la intervención de los participantes seleccionados resolviendo así las inquietudes de la parte investigativa.

Se llevó a cabo tres sesiones para realizar las entrevistas, en el primer caso dividido en dos grupos, uno de 33 y otro de 25 estudiantes, las demás entrevistas se dieron mediante la plataforma Zoom, el procedimiento mostrado en la figura 1.

Se aplicó una pregunta general para que cada participante vaya dando su punto de opinión, lo mismo se hizo con cada grupo, desde docentes, productores audiovisuales y estudiantes, con un total de tres sesiones para formular el cuestionario derivado para cada grupo de participantes. El siguiente gráfico esquematiza el proceso de recopilación de datos.

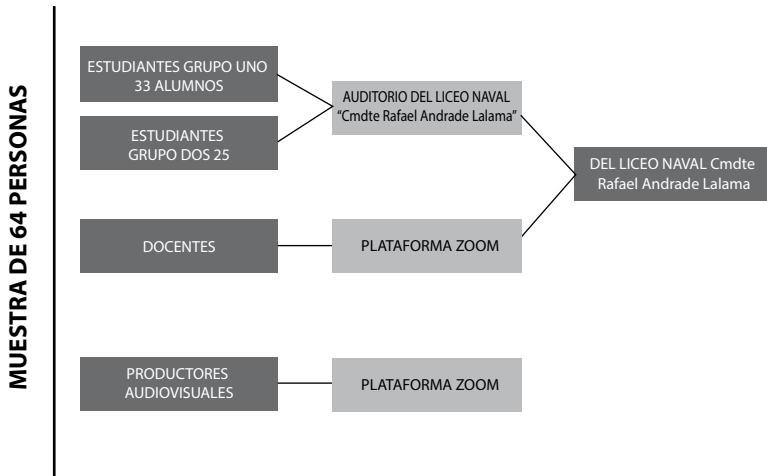


Figura 1. Fase de desarrollo del proyecto

Nota. Elaboración propia.

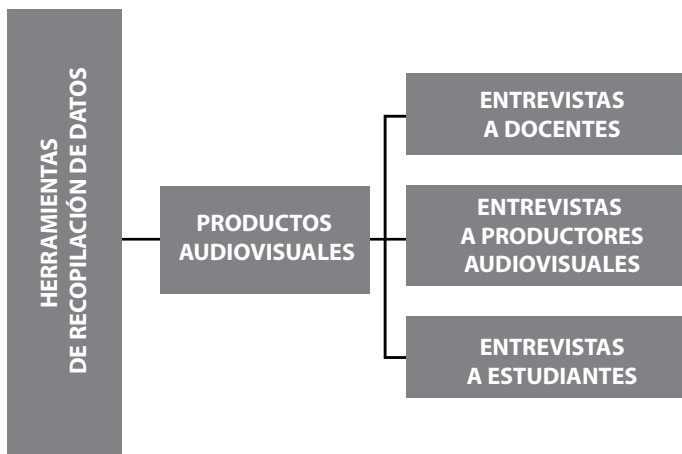


Figura 2. Segmentación de recolección de datos

Nota. La recolección de datos se aplicó mediante grupos de enfoque.
Elaboración propia.

Para poder llevar a cabo esta investigación, se organizó en 2 fases. La primera entrevista colectiva anónima es dirigida a los alumnos de bachillerato de la Unidad Educativa Liceo Naval “Cmdte. Rafael Andrade Lalama” ubicado en la ciudad de Guayaquil; la estructura de la entrevista conformado por 13 preguntas de tipo abiertas acerca del beneficio de las piezas audiovisuales y su contribución para la educación.

Resultados

En la siguiente sección se procedió al análisis de los datos del material audiovisual obtenidos en el grupo focal tanto presencial o mediante plataformas como Zoom, se procedió a la división de los resultados en tres tablas, la primera describe las respuestas proporcionadas por los estudiantes, la segunda tabla hace referencia a las respuestas de los productores audiovisuales, y por último está la tabla con respuestas de los docentes, en el caso de los estudiantes el grupo focal se sub dividió en dos grupos, el primero de 33 y el segundo de 25, el procedimiento fue elegir a tres participantes por cada pregunta dando como resultados 6 respuestas por cada pregunta en los dos grupos, para los productores audiovisuales y docentes las entrevistas fueron mediante la plataforma Zoom, donde cada participante tuvo la oportunidad de dar su opinión acerca de las preguntas planteadas.

Resultados respecto a las respuestas de los estudiantes

ORD.	INDICADORES ESTUDIANTES	RESPUESTA	CANT.
1	¿Con que frecuencia ves videos educativos en tu colegio?	FRECUENTE DURANTE PANDEMIA	6
2	¿Conocen sobre la historia naval que guardan los Museos Navales de la Armada del Ecuador?	SÍ CONOCEN	6
3	¿Sabías de la existencia de los videos de la historia de los Museos Navales alojados en YouTube?	ME ENTERÉ PREVIO A LA ENTREVISTA POR LOS DOCENTES	6
4	Coméntenos uno poco sobre lo visto en los videos y qué aprendiste de ellos	SON EDUCATIVOS	6

5	¿Te parece oportuno el tiempo que dura cada pieza audiovisual?	DEBEN HACER UN SOLO VIDEO	2
		MUCHOS ENLACES	3
		SON MUY CORTOS	1
6	De los productos audiovisuales cual consideran que es el más importante y del cual has aprendido más.	VIDEO DE LA BATALLA DE JAMBELÍ	4
		VIEO DEL MUSEO DEL ALM. ILLINGWORTH	2
7	¿Qué sensaciones o emociones tuviste después de ver el video que más te agrado?	ORGULLO NACIONAL	6
8	¿Seguirías viendo más videos sobre la historia y patrimonio naval del Ecuador; elaborado por los museos de la Armada?	SI PORQUE ES BUENO SEGUIR APRENDIENDO	6
9	¿Cuáles son los aspectos que destacas de los videos?	LA VOZ DE LA PERSONA QUE NARRA	4
		EL CONTENIDO HISTÓRICO	2
10	¿Cuáles son los aspectos negativos que pudiste visualizar?	MUCHOS VIDEOS	2
		NO ESTÁN SEPARADOS POR TEMÁTICAS	2
		NO ESTÁN DIRIGIDOS PARA ESTUDIANTES	2
11	¿Qué recomendarías para mejorar los productos audiovisuales de los Museos Navales?	MEJORAR LA PRODUCCIÓN	2
		MEJORAR LA DIFUSIÓN	4
12	¿Crees que este proyecto deba continuar, exprésanos el por qué?	SI PORQUE DESTACA LA HISTORIA NVAL DE LOS MUSEOS	6
13	¿Prefieres este tipo de contenido online o seguir visitando los museos presencialmente?	PRESENCIAL SE APRENDE MÁS	58
14	Personas que no vieron los videos		6

Tabla 1. Distribución de preguntas con números de respuestas por estudiantes

En la participación del grupo focal está la colaboración de los estudiantes de la Unidad Educativa “Cmdte Rafael Andrade Lalama” seccionados en dos grupos; entre las respuestas con más relevancia está la visita presencial a los museos, y se evidencia radicalmente la respuesta de los 58 participantes, debido a que pueden percibir los hechos en persona, seguido está la respuesta de seis participantes donde manifiestan que gracias a la pandemia se vieron obligados a ver con más frecuencia este tipo de videos por el tema educativos.

Otro de los puntos importantes es el tema de recomendación para mejorar este proyecto siendo la opinión más alta la de difusión cuatro participantes coincidieron con dicha respuesta y si este proceso debe continuar se situó con un total de seis respuestas a favor, por otra parte, los estudiantes mencionan que el “intro” que es muy repetitivo y por ende aburrido y hace que pierdan el interés por seguir viendo las cápsulas. Por último, el tema de la duración de los videos la opinión es dividida, tres participantes indican que son muchos enlaces y eso hace aburrido de ver toda la información. Siendo estos los aspectos más relevantes en el proceso de las entrevistas.

Resultados respecto a las respuestas de los productores audiovisuales

ORD.	INDICADORES PRODUCTOR AUDIOVISUAL	RESPUESTA	CANT.
1	¿Tenías conocimientos del proyecto de los museos navales (Audiovisuales del patrimonio e historia naval) o como se enteraron?	SI SABÍA	0
		NO SABÍA	2
2	¿Qué papel juegan las redes sociales, en este proyecto de los museos navales?	MUY IMPORTANTE	2
		POCO IMPORTANTE	0
3	¿Entiendes, hacia qué público está dirigido la producción audiovisual de los museos navales?	DIRIGIDO A ESTUDIANTES	0
		DIRIGIDOS A PÚBLICO ADULTO	2

4	¿Crees que el público, al que consideras que está dirigida la producción audiovisual, mantuvo el interés durante todo el video?	SÍ	0
		NO	2
5	¿En qué punto consideras que una persona, independientemente del grupo al que está dirigido los videos, podría perder el interés?	EN LA INTRODUCCIÓN DEL VIDEO	2
6	De todos los videos que observaste, ¿Cuál te gusto menos y por qué?	VIDEOS CON MUCHAS FOTOS	2
7	De todos los videos que observaste, ¿Cuál te gusto más y por qué?	CUARTO VIDEO POR TOMAS EN DRONE	2
8	En cuanto a la edición de los videos, ¿consideras que tienen sincronía las ilustraciones con el audio?	FALTA MEJORAR EL TEMA DE MUSICALIZACIÓN	2
9	¿Consideras que el contenido y discurso visual está bien planteado en las piezas audiovisuales?	FALTAN PLANOS Y MEJORAR LA EDICIÓN	2
10	¿Qué se necesita para continuar con la impulsión de este proyecto, fin de que llegue a más personas?	MEJORAR PRODUCCIÓN Y DIFUSIÓN	2
11	¿Cuáles crees que son los aspectos positivos que destaca de este proyecto?	TEMA EDUCATIVO	2
12	¿Cuáles crees que son los aspectos negativos que destaca del proyecto?	NINGUNO	2
13	¿Crees que hace falta más productos audiovisuales en el Ecuador donde se muestre la historia naval del mismo?	NINGUNO	2
14	Como productor audiovisual, ¿Qué implementaría para mejorar las futuras producciones que desarrollen los museos navales de la Armada del Ecuador?	MEJORAR LA PRODUCCIÓN Y POSTPRODUCCIÓN	2

Tabla 2. *Entrevista a productores audiovisuales*

En la tabla anterior son los resultados de los videos obtenidos, donde la muestra a analizar fueron los productores audiovisuales y entre los puntos destacados en el grupo focal predomina el desconocimiento de este proyecto el cual la totalidad de los participantes con

respuestas a favor, esto se debe a la falta de difusión mencionan ambos entrevistados, por otra parte lo negativo del proyecto es la falta de profesionalismo en la producción y postproducción, el contenido es muy bueno pero el apartado de edición es muy importante y eso es lo que escasea en las cápsulas, ambos productores proporcionan como respuesta que las cápsulas audiovisuales tienen muchas imágenes y pocas animaciones, y de los videos más destacados es el número 4 donde comienzan a salir tomas en drone, coincidiendo los dos profesionales con la respuesta, otra de las réplicas a destacar es que el proyecto como tal, no tiene puntos negativos pero la producción (desarrollo y ejecución de los videos) sí tiene muchos aspectos por mejorar, incluyendo su difusión.

Resultados respecto a las respuestas de los docentes

ORD.	INDICADORES DOCENTES	RESPUESTA	CANT
1	¿Como docentes, tenían conocimientos del proyecto de los museos navales (Audiovisuales del patrimonio e historia naval) o como se enteraron?	ME ENTERÉ PREVIO A LA ENTREVISTA	4
		SI CONOCÍA	0
2	¿Han implementado en clases, este tipo de videos para dar a conocer la historia de la Armada del Ecuador?	NO	0
		SÍ	4
3	Con que frecuencia se muestra los audiovisuales a los alumnos, o solo es para tareas específicas. Depende mucho de los temas que tienen que mostrar en clases.	MUY FRECUENTE	1
		DEPENDE DEL CRONOGRAMA	4
4	¿Ha sido difícil captar la atención de los estudiantes mediante este tipo de productos audiovisuales y a que se debe?	NO HA SIDO DIFÍCIL POR LA DURACIÓN DE LOS VIDEOS	4
5	¿Consideras que el tiempo de duración de cada pieza audiovisual es el prudente para no perder la atención del estudiante?	PARA LOS ESTUDIANTES CON MÁS EDAD DEBEN SER EXTENSOS	2
		PARA LOS PEQUEÑOS SI ES EL TIEMPO ADECUADO	2

6	¿Cuáles son los aspectos positivos que destacas de los videos?	EL CONTENIDO YA QUE ES EDUCATIVO	4
7	¿Cuáles son los aspectos negativos que destacas de los videos?	LA PRODUCCIÓN FALTA CONTENIDO QUE DESCRIBA LO QUE SE RELATA	4
8	¿Recomendaría a otros usuarios la visualización de estos videos de la historia de los museos navales?	NO	
		SI	4
9	Has visto otro tipo de videos de la historia naval del país.? Si es así comenta los que has podido visualizar	NO CONOZCO	4
		SI CONOZCO	
10	¿Cree usted que debemos seguir elaborando producciones audiovisuales en donde se presenta la historia y el patrimonio naval del Ecuador?	SI PARA DAR A CONOCER LA HISTORIA DE FORMA EDUCATIVA	4
11	¿Que recomienda para mejorar estos productos audiovisuales?	MEJORAR LOS TIEMPOS DE CADA CÁPSULA	4
12	¿Cree que esta producción de audiovisuales de los museos navales puede ser considerada material pedagógico?	SI	4
13	Le gustaría seguir conociendo la historia naval a través de los videos, visitas presenciales a los museos o ambas. ¿Por qué?	AMBAS PARA EDUCAR EN CLASES Y EVI-DENCIAR DE FORMA PRESENCIAL	4

Tabla 3. *Entrevista a docentes*

En este apartado está la muestra de cuatro docentes participantes en el grupo focal, al igual que los productores audiovisuales la respuesta destacada es el desconocimiento de los videos predomina coincidiendo las cuatros respuesta de los participantes, los docentes al igual que los alumnos y productores se enteraron días antes a la entrevista, pero en ese poco tiempo implementaron los videos en las aulas de clases toda la muestra coincidieron en hacerlo y que de esta manera prepararon a los estudiantes para las entrevistas, a pesar de que no es muy frecuente presentar este tipo de material en las aulas

de clases ya depende al cronograma de actividades que tienen los docentes o su plan anual.

No ha sido difícil captar la atención de los alumnos de octavo, pero para los más adultos de tercero de bachillerato es más complicado mantener la atención por eso se recomienda mejorar los tiempos o hacer un solo video mencionan los cuatros participantes, el contenido es bueno y esto se debe al ser educativos, están dirigidos a estudiantes pero si hay que mejorar aspectos como la duración de cada video, tanto la visitar presencial o de forma virtual es buena alternativa para conocer la historia de los museos ya que muchas veces y en especial en esta época de pandemia es complicado asistir con grupos de estudiantes a estos lugares, son datos que los cuatros docentes prácticamente están de acuerdo y coinciden con la misma opinión.

Conclusiones

Debido a la crisis sanitaria generada raíz de la pandemia a causa de la Covid-19, surgieron cambios en la vida cotidiana de las personas alrededor del mundo. En Ecuador el ámbito educativo fue uno de los principales afectados, debido a que la asistencia de los estudiantes y docentes a los planteles quedó restringida y sustituida por la modalidad “Estudiando desde casa” del MINEDUC, modalidad que se estableció en clases virtuales por medio de plataformas como Zoom. La situación de los museos no fue distinta, las actividades de difusión propias de estos tuvieron que ser suspendidas por un tiempo y luego restringidas de acuerdo con las disposiciones emitidas por el Comité de Operaciones de Emergencia (COE) Nacional y Cantonal, lo que disminuyó radicalmente la afluencia de visitantes.

Por los motivos mencionados anteriormente, la Armada del Ecuador por medio de los museos navales del Instituto de Historia Marítima, optó por digitalizar su contenido y llevarlo al ámbito audiovisual, generando así cápsulas dirigidas principalmente a la comunidad educativa, en apoyo a la modalidad “Estudiando desde casa” y permitiéndoles conocer la historia y patrimonio naval que albergan los

museos por medio de 69 videos “cortos”, establecidos en un formato nominado material cultural pedagógico del patrimonio e historia naval del Ecuador.

Surge la interrogante si dicho material es adecuado para que los estudiantes puedan conocer de la cultura náutica, lo que conllevó a desarrollar un proceso investigativo que determinó que la producción audiovisual no es lo suficientemente adecuado para el público al que va dirigido, en este caso estudiantes, por lo que hay muchos aspectos por corregir como la duración de las cápsulas, intros, música, contenido, animaciones y principalmente la difusión.

La difusión de un proyecto de esta dimensión, como el de las cápsulas creadas por diferentes repartos y museos navales de la Armada, no ha tenido suficiente divulgación, y como indicaron todos los entrevistados no conocían de dicho proyecto y no fue hasta que se realizó la investigación de análisis de estos audiovisuales, que la muestra comenzó a determinar el contenido.

Hay muchos aspectos a mejorar, principalmente la difusión del producto comunicativo que generó la Armada del Ecuador en su momento y como indica la muestra seleccionada, es un proyecto ambicioso que debe seguir en desarrollo, pero con una inversión significativa que permita obtener un producto de mejor calidad, así también igual forma en su difusión, factor fundamental para dar a conocer un proyecto de cualquier índole.

Se debe generar producciones que agrade al público al que está dirigido, con animaciones, ilustraciones o música adecuada; las cápsulas audiovisuales no son malas, de hecho, presenta en buen contenido de la historia naval del Ecuador, pero hay detalles como muchas imágenes y pocas animaciones evidenciando así el nulo presupuesto que ha intervenido en este proyecto. El material audiovisual a pesar de estar dirigido a estudiantes da a entender lo contrario, como indicaban los productores audiovisuales, ese tipo de contenido tanto por la música e imágenes es dirigido para personas que pasen los cuarenta años, por otro lado, para un público adolescente termina siendo aburrido.

Son detalles a mejorar que las personas involucradas en el desarrollo y ejecución del proyecto deben tener en cuenta, poseen un buen material histórico albergado en los museos navales y debe seguir explotándose; sin duda las plataformas digitales son la mejor forma de hacerlo, y difundirla por las propias redes sociales de la institución Armada, permitirá la obtención de más visualizaciones, favoreciendo incluso a las visitas presenciales en los museos paulatinamente, conforme a la nueva normalidad.

Referencias bibliográficas

- Amaral, L. (2021). Los museos durante la pandemia:: el importante papel de las redes sociales. *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, (102), 193-195.
- Arana, E., Mimenza, L., & Narbaiza, B. (2020). Pandemic, audiovisual consumption and future trends in communication. *Revista de Comunicación y Salud*, 10(2), 149-183.
- Arévalo, J. M. (2004) La tradición, el patrimonio y la identidad. *Revista de estudios extremeños*, 60(3), 925-956.
- Carrillo, E. y Estrevel Rivera, L. B. (2010). Vigotsky: la escuela y la subjetividad. *Pensamiento psicológico*, 8(15), 135-146.
- Cornejo, L. (2014). Sobre la cronología de la imposición cuzqueña en Chile. *Estudios atacameños*, (47), 101-116.
- Criollo-Uyaguari, A., Feijóo Valarezo, A. y Torres-Toukoumidis, Á. (2020). La responsabilidad social corporativa de la TV local: estudio de caso. *Revista CEA*, 6(12), 1-22. <https://bit.ly/3tPjWuP>
- Fernández, C., Hernández, R. y Baptista Lucio, P. (2014). *Metodología de la Investigación*. Editorial McGraw Hill.
- Guerrero, E. (2010). El desarrollo de proyectos audiovisuales: adquisición y creación de formatos de entretenimiento. *Communication & Society*, 23(1), 237-274.
- Hamui, L., y Vives, T. (2021). Trabajo de campo virtual en investigación cualitativa. *Investigación en educación médica*, 10(37), 71-77.
- Herrán Gómez, J., Sastre Merino, S. y Torres-Toukoumidis, Á. (2017). Radio mensaje para la gestión del sistema de riego en comunidades rurales indígenas de Ecuador. *Equidad y Desarrollo*, 1(28), 43-60.
- Marfil, R. (2011). Análisis del museo como narración audiovisual. *Educación artística: revista de investigación (EARI)*, (2), 144-148.

- Moreno, L. (2020). Decreto Ejecutivo No. 1017. Ecuador: defensa.gob.ec. <https://bit.ly/3wTMk0q>
- Palma, M. G. (2003). Educación audiovisual en educación infantil. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, (20), 155-158.
- Peña, A. (2010). La didáctica del patrimonio arqueológico en el marco educativo de Cantabria. *Revista Catedra Nova*, 29, 251-280.
- Prats, L. (2005). Concepto y gestión del patrimonio local. *Cuadernos de Antropología Social*, (21), 17-35. <https://bit.ly/384oLaZ>
- Quintar, A., González, L., & Barnes, C. (2014). Producción audiovisual comunitaria: una democratización del relato. *Question/Cuestión*, 1(42), 360-375.
- Ramos, S., y Botella, A. M. (2016). Los videojuegos como herramientas de aprendizaje. Una experiencia de innovación con la ópera de Mozart. *DEDiCA. Revista de educação e humanidades*, (9), 161-171.
- Santacana, J. (2016). La digitalización de la cultura y sus repercusiones en el museo y en el patrimonio. *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, (11), 82-96. <https://bit.ly/3wMy9KL>



Juvenal Palacios
Ángel Torres-Toukoumidis

Aprendizaje cultural en el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de los jóvenes de 3°. de bachillerato del Colegio de Artes Juan José Plaza de Guayaquil

Introducción

La institución en sus orígenes nació como “Escuela Municipal de Bellas Artes”. El 15 de abril de 1941 comenzó a funcionar con un pénsum académico exclusivamente de asignaturas de artes plásticas, con seis años de estudio, producto de un incendio en la institución dio como resultado un año de cierre, reabriéndose el 19 de diciembre de 1972, donde se aprueba la ordenanza de creación del Colegio Municipal de Bellas Artes, ubicando además de las materias en arte asignaturas de formación general, necesarias para el ingreso a la Universidad.

En aquella época contaba con la especialidad de Pintura, Arte gráfico, Escultura, Cerámica y Diseño y decoración, manejando una lista donde destacan materias complementarias como son la teoría del color, estética, sociología, historia del arte, dibujo artístico y anatomía en todos sus ciclos, desde el año 2012 cambió el sistema educativo mediante acuerdo ministerial Acuerdo ministerial MINEDUC-ME-242-11 (Ministerio de Educación, 2012) y se reestructura como bachillerato general unificado lo que dio paso a un gran cambio en la malla curricular institucional dando mayor énfasis a las materias de cultura

general retirando horas clases a las materias de arte modificando las figuras profesionales de la oferta formativa del Bachillerato Técnico mediante acuerdo ministerial (Ministerio de Educacion, Acuerdo Ministerial MINEDUC-ME-2016-00081-A., 2016).

Con estas actualizaciones la institución consta con una planta integrada por 23 docentes de los cuales ocho forman parte del grupo de maestros, manejando un promedio de 370 alumnos por año lectivo.

En la actualidad se añadieron a la modalidad a bachillerato general unificado y a la vez técnico artístico materias como: biología, matemática, química, físico químico, físico que son materias del tronco común y también se cambió la especialidad como escultura arte gráfico, pintura y cerámica, y diseño gráfico.

De los términos antes mencionados destacando la eliminación de ciertas materias de arte y la disminución de horas clases en la parte artística, dan como resultado el bajo nivel de interés en los estudiantes tanto en lo teórico y en lo práctico al no desarrollar de manera integral en toda su magnitud en la escultura, pintura y artes grafica como fue la idea original por lo que fue creada la institución, lo que infiere en el desarrollo del aprendizaje en el aspecto, social, psicológico y cultural.

Como exdirectivo del Colegio de Artes Fiscal Juan José Plaza he presenciado el cambio de la malla académica del colegio generando que los estudiantes en la actualidad se desarrollan sin los componentes de las materias que faltan lo que genera una ausencia de contenidos sin que se tenga la certeza de cómo agregarlos al proceso educativo.

Este artículo investigativo recoge los aspectos primordiales de las vivencias de estudiantes y maestros que, a partir de ello, se propone la pregunta científica: Como incide la gamificación de los museos en el aprendizaje artístico de los estudiantes de bachillerato técnico en artes plásticas. en el desarrollo cultural como medio de expresión genuina de la identidad artística al despertar la imaginación como elemento esencial de la creatividad mediante la implementación de la gamificación ampliando la identidad cultural del arte desarrollando el poder de la observación del análisis la crítica de la realidad despertando la

capacidad creativa tanto estética como artística y comprendiendo por medio del arte la complejidad de la alma humana desarrollando nuevas formas de expresión artísticas. Con la formación de este tipo de estudiantes, se tendrá asegurado el crecimiento y fortalecimiento de la cultura para en la sociedad.

Desarrollo

En un alto porcentaje las personas han sido parte del sistema educativo conociendo que la mayoría concluyo esta etapa, este proceso ha permitido cuestionar hasta cierto punto los parámetros en la estructura educativa, encontrando diferencias marcadas en la formación individual o grupal. “Los procesos de enseñanza-aprendizaje son más efectivos cuando se diseñan y ejecutan teniendo en mente los aspectos más relevantes de la cognición humana” (Zambrano, 2018 p. 3) entendemos que los procesos de aprendizaje son consistentes cuando existen las condiciones ideales, para el aprendizaje se requiere un intercambio de datos a largo plazo que permita que el cerebro procese la información en la memoria principal, esto conlleva a activar un sinnúmero de habilidades, actitudes, capacidades que derivan en un aprendizaje de excelencia.

El problema que presenta la educación ecuatoriana es evidente en que no existe una conexión estructural entre las etapas escolares y los valores culturales de la sociedad, en este caso reflejado en el aprendizaje de un bachillerato artístico en artes plásticas donde los estudiantes no presentan un marcado interés por conservar contenido histórico, patrimonial, artísticos apreciables y su desapego al tratar de vincularse con alguna institución relevante como son los museos.

Proponemos a los estudiantes visitar museos como oportunidad para aproximarse a historias y objetos construidos socialmente respecto de las disciplinas. Los museos muestran objetos del pasado, pero también permiten comprender tradiciones y lógicas actuales de las disciplinas y las luchas entre diferentes sectores de la academia. (Melgar *et al.*, 2017 p. 7)

Aprendizaje cultural

El aprendizaje cultural afronta el proceso de las aptitudes necesarias para establecer criterios artísticos, a estos aspectos del aprendizaje se los puede señalar como aspectos, social, psicológico y cultural.

En el aprendizaje social influye en gran medida la tecnología, las redes sociales, la música y el mismo entorno, con el paso del tiempo este desarrollo tecnológico ha ido creciendo de manera acelerada, cambiando la cultura y la forma en que vemos las cosas que nos permiten relacionarnos en sociedad, en el aprendizaje cultural tenemos factores que cambian esta situación nombrando a la religión, las costumbres y tradiciones que aportan varios significados relevantes, en el aprendizaje psicológico decimos que conlleva la idea de satisfacer necesidades personales que encierran a los anteriores conceptos presentados, buscando llenar parámetros que van a formar parte de su personalidad.

El aprendizaje de los estudiantes en el ambiente social y cultural se desarrolla con la asimilación de fundamentos y destrezas, para ello es necesario lograr un desenvolvimiento adecuado en el contexto complejo de su medio ambiente. El aprendizaje cultural es conocer y comprender los fundamentos artísticos y culturales donde determinantemente influye el aspecto psicológico del estudiante con las condiciones de ser un individuo en formación con poca experiencia para la comprensión de los fenómenos históricos, artísticos, cultural y patrimonial. El enfrentamiento de los conocimientos aprendidos con los nuevos saberes se disminuye si se prevé la combinación de ellos con un carácter de unificación estructural.

En estos “nuevos” museos, el público ya no se conforma con mirar los objetos expuestos, sino que busca una participación mucho más activa en ellos. Para determinadas personas, la visita al museo es un evento social que produce una experiencia de aprendizaje informal que podría describirse como una mezcla de ocio y de aprendizaje (García y Gutiérrez Berciano, 2018, p. 2)

El desarrollo educativo fundamental de la cultura, en la educación de estudiantes como método universal, está determinado por el acervo

de los bienes materiales, inmateriales que son el pasado y el presente de la civilización en los aspectos del contexto social, político, cultural, patrimonial y educativo.

Está constituido esencialmente por la tradición histórica, constituyendo el pasado con carácter formal, la presencia actual de las costumbres locales y su proyección futura, que es donde reside el complemento al contexto educativo dentro del valor cultural formativo de la identidad del estudiante, para que las visitas al museo sean los estudios explicativos y demostrativos de la creación de fundamentos basados en un carácter respetuoso, concreto, cualitativo, creciente, entretenido, integral y de un variado aprendizaje.

El acervo tangible e intangible del patrimonio conformado por las obras artísticas y culturales en el inicio de las civilizaciones tuvo una función utilitaria mientras que en la actualidad tienen una función estética. Las formas expuestas en los museos tienen un carácter particular en la expresión creativa del artista que a su vez se representan en manifestaciones culturales y sociales de una determinada comunidad.

El progreso de cambio del aspecto financiero, técnico, colectivo y legal de los grupos sociales para unir sus bienes y conocimientos determinando la creciente información e interrelación entre los diferentes estratos de la sociedad que conforman la identidad del grupo social.

Desde la perspectiva que asumimos, el aprendizaje está siempre presente independiente de que exista la intención explícita de su promoción, o un escenario institucionalizado para dichos fines, esto porque la complejidad de la vida social requiere de cambios constantes en el conocimiento y la acción de nuestra adaptación y comprensión (Valdivia-Barrios *et al.*, 2015, p. 234)

Aprendizaje artístico

La teoría del desarrollo perceptivo de la Gestalt afirma que las personas maduran aumentando su capacidad de discriminar entre las cualidades constitutivas de su entorno. Según esta teoría, un adulto puede percibir cualidades y relaciones entre cualidades que son mucho más

complejas y sutiles que las que pueden percibir la mayoría de los niños. Los psicólogos de la Gestalt denominan diferenciación perceptiva a este proceso que consiste en percibir, comparar y contrastar cualidades (...). Los críticos de arte pueden identificar cuadros realizados por el mismo artista y distinguir cuándo se creó la obra, incluso entre periodos de tiempo muy cortos. La gran experiencia que tienen observando formas visuales ha hecho que aumenten sus capacidades perceptivas. Gracias a su trabajo, han alcanzado una alta diferenciación perceptiva.

En la mayoría de sectores donde se desenvuelven los jóvenes:

Se observa una escasez de oportunidades en cuanto al acceso a espacios culturales. Por tal motivo se intenta trabajar con una dinámica relacional de las intervenciones, propiciando el armado de redes que contribuya al acceso a dichos espacios. (Xantakis, 2016, p. 222)

El carácter representativo tanto del lugar como de la región ha estado sujeto al aspecto político, determinando la comprensión y la integración social, donde los museos pueden exponer la variedad cultural del medio social, artístico, cultural y patrimonial, favoreciendo al progreso contextual de la comunidad tanto en las cualidades de su representación, color de piel, nivel económico y social.

Aprendizaje cultural en los museos

Los museos son áreas de carácter formativo variado, en el complicado proceso educativo, donde existen comunicaciones entre el aprendizaje, el saber, la interacción, y el carácter. El museo propugna que la colectividad sea atractiva, equivalente y equitativa. Es por ello que el museo tiene un nuevo, y dinámico rol en sus funciones culturales.

Los museos tienen una transcendental intervención en el proceso educativo por el carácter de inclusivo, democrático, inductivo, y contra el racismo en los propósitos educativos desarrollando una variedad cultural integradora en la época y lugar donde se aplica.

Los resultados científicos que se generan en las investigaciones, siempre tienen algún nivel de intervención e impacto sobre el contexto

educativo. Existe un vínculo entre las acciones de investigar e intervenir, pues a partir de la primera, se producen conocimientos que ayudan a transformar las prácticas educativas (Burgo-Bencomo, 2019, p. 326).

El arte, en la sociedad actual, puede aportar las herramientas necesarias para crear y desarrollar una conciencia crítica, apoyándose en la cultura visual, los medios de comunicación y las nuevas tecnologías. (...) Introducir el arte y, sobre todo, el arte actual en la infancia y en la juventud, de un modo lúdico, motivador y adaptado a su comprensión. Para lograr este fin se debe utilizar nuevas herramientas metodológicas en la propuesta de proyecto que empiece con una diagnosis a partir de evaluar a los estudiantes del colegio para fortalecer sus conocimientos y aplicarlos en la visita a un museo para destacar las funciones de las instituciones culturalmente aliadas (García y Gutiérrez-Berciano, 2018, p. 126).

Los museos utilizados como recurso didáctico, tomado como contexto de estudio, son lugares para desarrollar acciones educativas de los estudiantes que están sujetos a los conceptos predeterminados que lograran el entendimiento y crecimiento de la cultura y patrimonio con propósitos profundamente determinados, realizando actividades con un método, metodología, desarrollo y evaluación para obtener como resultado las prácticas y los conocimientos adecuados y significativos.

En el proceso educativo se pueden desarrollar conocimientos con creatividad interactiva, con mayor vigor y práctica con la visita de los estudiantes a los museos, viendo las obras artísticas de forma física en el sitio, y tecnológica teniendo un mayor campo de acción, lo que determinara que el estudiante elabore los estudios con carácter significativo.

Los museos tienen un potencial educativo-lúdico ilimitado y las posibilidades que ofrecen como fuente de recursos didácticos son infinitas. los museos poseen también un tremendo potencial para el estímulo y desarrollo de los objetivos de la educación multicultural pues abarcan múltiples dimensiones de las culturas (García y Gutiérrez-Berciano, 2018, p. 121).

El sistema de estudios de visita a los museos en forma virtual, interactuando con el profesor, tiene una metodología que estimula el

ritmo activo del estudio con un carácter individual, incentivando la búsqueda y la interpretación de contenidos que promuevan aspectos de solidaridad para desarrollar la identidad de los estudiantes que propugnen el desarrollo de las habilidades personales y sociales, así como su aplicación práctica en la sociedad.

Las funciones actuales de los museos corresponden a ser un lugar práctico en el proceso de aprendizaje en la investigación, e información de una diversidad de conocimientos.

Gamificación

La actividad de la gamificación como elemento vinculante entre el aprendizaje cultural y el aprendizaje artístico tiene el fin de fomentar la visita a los museos, para complementar los estudios teóricos y realizar prácticas para que el estudiante tenga una formación integral del arte, la cultura y el patrimonio en su contexto social, vinculando las funciones del colegio con las del museo, lo que determinara un refuerzo a la formación del acervo culturales.

La gamificación es un método educativo que transmite la mecánica de juegos en el ámbito educativo para lograr integrar conocimientos, mejores resultados, mejorar habilidades o recompensar acciones específicas, este tipo de aprendizaje gana terreno en los métodos de formación académica debido a su naturaleza agradable, al facilitar construir conocimiento de una manera lúdica, creando una experiencia positiva en la percepción del estudiantes (Torres-Toukoumidis y Mäeots, 2019), de tal manera que desarrollen una participación personal y fomentando el espíritu de innovación, algunas de las técnicas utilizadas son la mecánicas y dinámicas sugeridas como juegos, por lo general el sistema de puntos-recompensa-meta se hace dependiendo del motivo a alcanzar, de esta manera habrá que explotar más técnicas mecánicas que otras, la idea de la gamificación no es hacer un juego como recreación simple, sino usarla como herramienta transformadora del aprendizaje de conocimientos (Barbecho-Benalcázar *et al.*, 2020).

Es un método científico de percibir hechos basado en la percepción directa, la observación científica es el instrumento universal

del científico, que permite la conciencia planificada, y consciente de objetivos bien definidos y requiere un largo período de contacto objeto o fenómeno de la realidad circundante.

Metodología, contextualización y participantes

El objetivo general es diseñar una propuesta de aprendizaje cultural que vincule la gamificación con los museos a los estudiantes del Colegio de Artes Fiscal Juan José Plaza. Para ello se configuraron los siguientes objetivos específicos: fundamentar los elementos teóricos necesarios para el desarrollo de la propuesta; elaborar un instrumento que permita valorar la relevancia del aprendizaje cultural en el desarrollo académico; y construir una estrategia de gamificación que vincule a los museos al aprendizaje cultural.

Según Hernández Sampieri *et al.* (2014) se aplica una modalidad de investigación cuantitativa pues se pretende recolectar información de alcance descriptivo de tal manera que se pueda manifestar como se está desarrollando el aprendizaje cultural en la población seleccionada, respecto a los métodos utilizados en esta investigación, en el aspecto teórico se aplicó el método analítico sintético, pues por medio de la descomposición de los conceptos del aprendizaje se pudo sintetizar los elementos representativos que conforman el aprendizaje cultural para poder valorar la manera en como son percibidos por los estudiantes.

En el aspecto metodológico, el método aplicado fue la medición de las percepciones que tiene la población investigada respecto a cómo valoran los factores sociales, cultural y artísticos en la conformación del aprendizaje cultural como parte de su formación académica.

La técnica que se aplicará es la encuesta por medio de la cual se obtendrá la información necesaria para el desarrollo se utilizará como herramienta el cuestionario por medios electrónicos de *Google forms*, la cual se enviará a los correos electrónicos de los estudiantes seleccionados. Para la elaboración de la encuesta se realizaron 15 preguntas de las cuales 2 son dicotómicas y 13 politómicas, para esta construcción se plantearon algunas variables correspondientes a la

problemática investigada, respecto a los aspectos sociales se quisieron valorar que lugares visitan para tener conocimientos culturales, hasta qué punto la familia se vincula con la visita a lugares culturales y el uso de TIC preferida para adquirir conocimientos culturales y de qué manera han adquirido hasta el momento el conocimiento cultural.

Otra variable que se vincula a la investigación es el aspecto cultural del cual se quiere conocer que conocimientos considera que son parte del acervo cultural, el tiempo utilizado para obtener el aprendizaje cultural y que gasto económico realizan para acceder al aprendizaje cultural.

Respecto al ámbito artístico, se investigó que relevancia tiene para el desarrollo artístico el conocimiento cultural y en que otros espacios más allá de las clases tiene acceso al conocimiento cultural, finalmente se necesitaba conocer que relevancia ha tenido la gamificación en la formación cultural consultando que experiencias de aprendizaje por medio de gamificación ha vivido y la predisposición para la realización de actividades culturales por medio de esta estrategia.

Para validar el cuestionario se procedió a determinar un pilotaje de consulta con los ocho docentes del Colegio y con ocho estudiantes de otros paralelos la concordancia de las preguntas sobre las necesidades que requería la investigación donde los participantes calificaron la pertinencia de cada una de ellas siendo aprobadas por la mayoría de los evaluadores y con algunas modificaciones respecto a las palabras utilizadas en las respuestas.

La población seleccionada es de 357 estudiantes del Colegio Artes Fiscal Juan José Plaza, Guayaquil, de los cuales por medio de un muestreo por conveniencia se seleccionó la muestra de 32 alumnos que corresponde al 3ro Escultura-Arte gráfico realizada el 3 de febrero del 2022.

Resultados

¿Qué lugares culturales ha visitado en el último año?

Según la muestra de un total de 32 estudiantes, 23 de ellos no han tenido acercamiento alguno a lugares culturales mientras que tan solo nueve estudiantes visitaron teatros, museos etc.

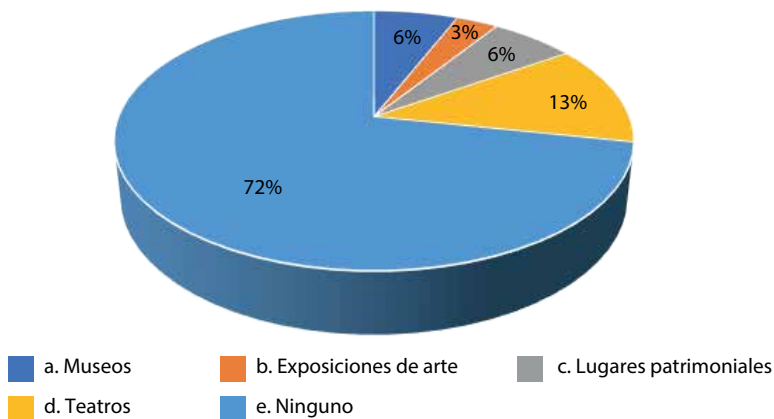


Figura 1. *Visita a lugares culturales*

¿Ha realizado esta visita junto a su familia?

En referencia a esta interrogante, la mayoría de los estudiantes visitan lugares culturales junto con su familia.

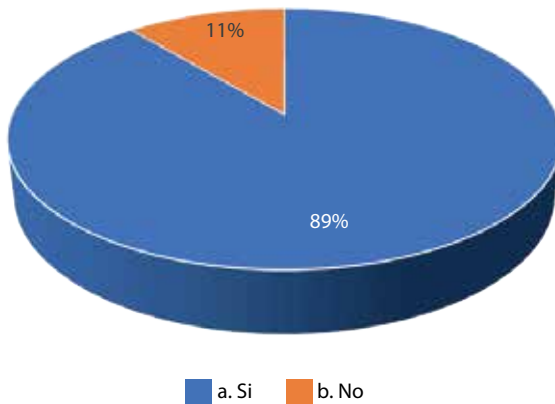


Figura 2. *Acompañamiento a la visita a lugares culturales*

¿Qué plataforma virtual usa para acceder a conocimientos culturales?

La tecnología es uno de los medios más utilizados entre los jóvenes para adquirir conocimiento, destacando TikTok con 32, Instagram con 24, las demás plataformas con un regular uso entre sí.

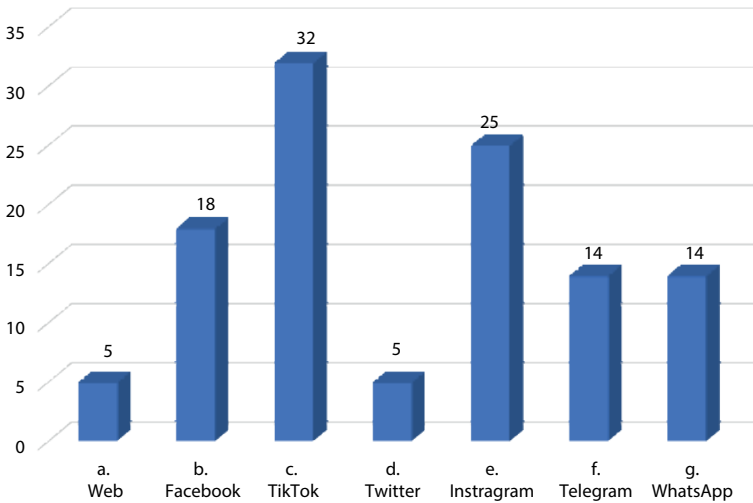


Figura 3. *Plataforma para acceder a conocimientos culturales*

¿Semanalmente que tiempo le dedica a la búsqueda de conocimiento cultural?

Un grado no tan significativo domina la tabla con tiempos ocasionales y nunca buscar el conocimiento cultural.

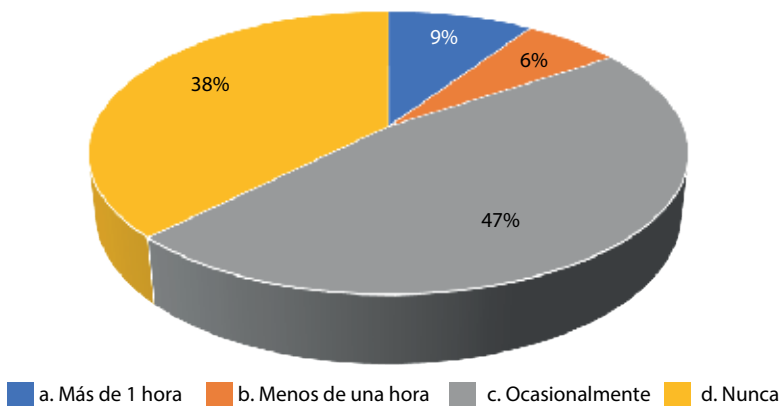


Figura 4. *Tiempo dedicado a la búsqueda de conocimiento cultural*

¿En qué lugares usted ha recibido conocimiento cultural?

Tenemos a los centros educativos como principal eje de aprendizaje cultural, hogar e internet con bajo índice de relación de aprendizaje.

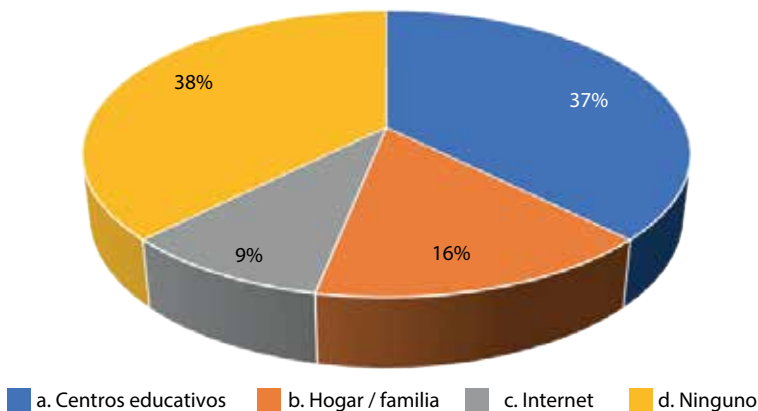


Figura 5. *Fuentes de conocimiento cultural*

¿Qué tan importante es el conocimiento cultural dentro de su preparación profesional?

Entre la relación de conocimiento cultural y preparación profesional existe un alto grado de indiferencia con un margen de 21 estudiantes en comparación cinco de ellos que consideran importante.

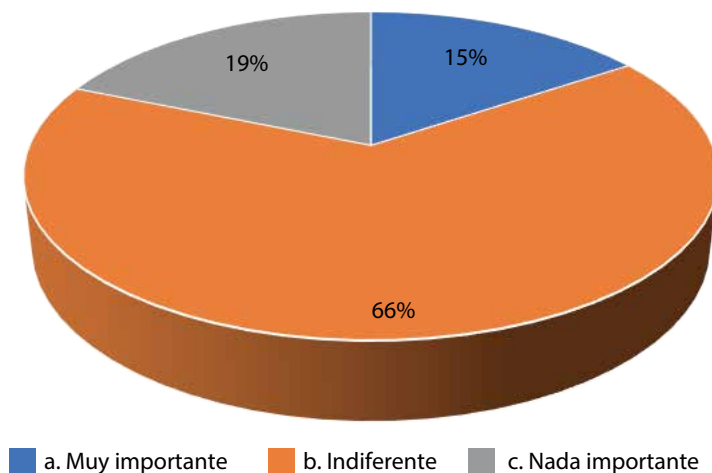


Figura 6. *Importancia del conocimiento cultural en la preparación profesional*

¿Qué conocimientos considera parte de su cultura?

Las materias que consideran más destacadas para relacionarlas con la cultura son varias, de los cuales 11 estudiantes expresan la importancia de las materias señaladas para la ampliación del conocimiento y cuatro afirman que no guardan relación alguna.

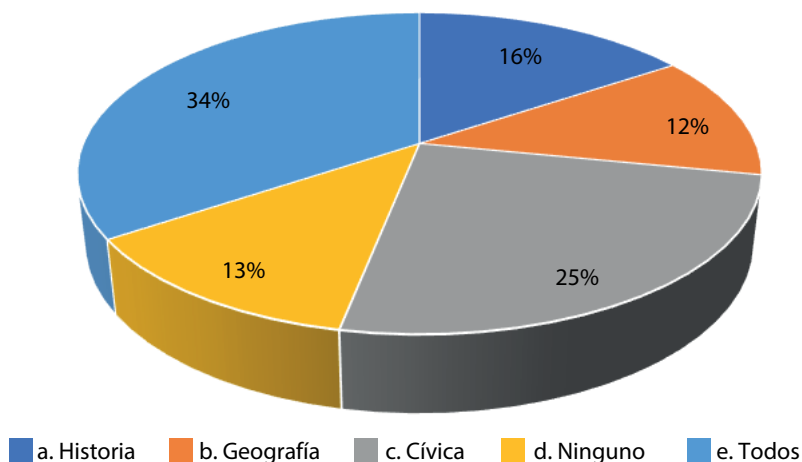


Figura 7. *Conocimientos considerados parte de la cultura*

¿Qué tanto has gastado el último año en acceder a conocimientos culturales?

El gasto invertido en el aprendizaje no es relevante para la búsqueda de este conocimiento cultural porque en su mayoría 21 estudiantes de los tabulados no han realizado ninguna clase de inversión y tenemos que nueve de ellos han invertido de \$20 a \$10 en acceder a un conocimiento cultural. De allí que la mayoría de las asistencias se realizan de manera subvencionada por instituciones públicas y otros organismos.

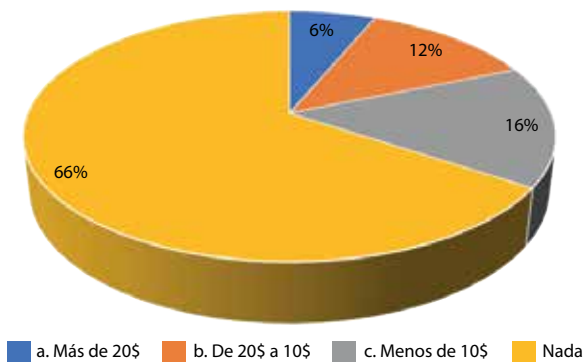


Figura 8. Gasto en adquirir conocimientos culturales

¿Qué plataforma virtual usa para acceder a conocimientos artísticos?

Todas las plataformas mencionadas se encuentran en un porcentaje de uso bajo, ya que no son utilizadas para este fin, teniendo a 13 estudiantes que la utilizan para menesteres sociales y no artísticos.

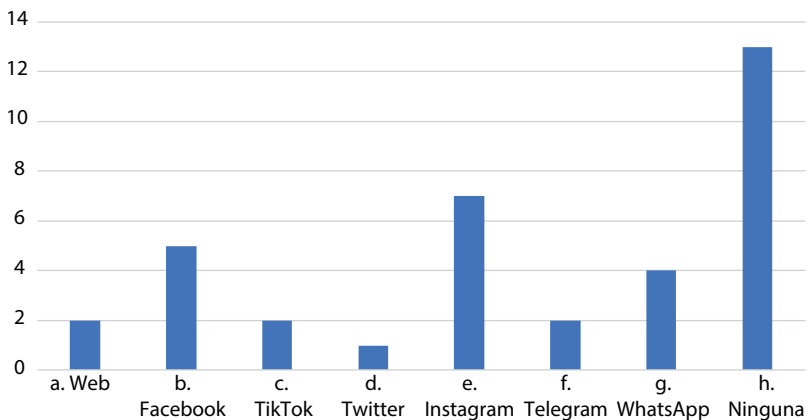


Figura 9. Plataforma para acceder a conocimientos artísticos

¿Semanalmente que tiempo le dedica a la búsqueda de conocimiento artístico?

El tiempo invertido para la búsqueda de conocimientos artísticos tenemos que un grado significativo de 23 estudiantes no suelen buscar esta alternativa de estudio artístico y nueve de ellos invierte pocas horas en esta actividad.

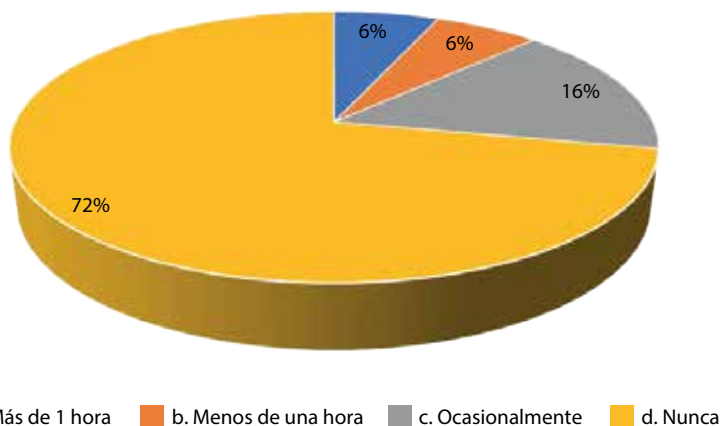


Figura 10. *Tiempo dedicado a la búsqueda de conocimiento artístico*

¿En qué lugares usted ha recibido conocimiento artístico?

Tenemos que 20 estudiantes han recibido esta educación en los centros educativos, en cambio diez de ellos entre el hogar y el internet y dos que nos afirman que no han recibido conocimiento artístico alguno.

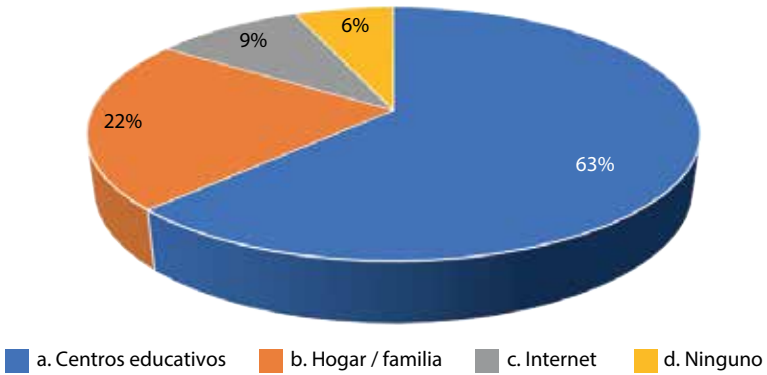


Figura 11. Lugares donde recibe conocimiento artístico

¿Qué tan importante es el conocimiento artístico dentro de su preparación profesional?

Esta muestra manifiesta que 29 estudiantes de un total de 32 consideran muy importante el conocimiento artístico, dos estudiantes indiferentes y uno que no lo relaciona con la importancia requerida.

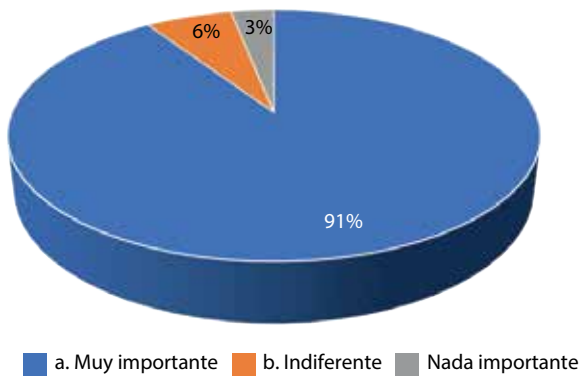


Figura 12. Importancia del conocimiento artístico dentro de su preparación profesional

¿Qué juegos educativos ha utilizado en el último año?

Vemos que diez estudiantes destacan la respuesta relacionando con las aplicaciones en redes sociales, cinco estudiantes entre página web y actividades en clase, teniendo 13 jóvenes que no han participado en ninguna clase de actividad educativa.

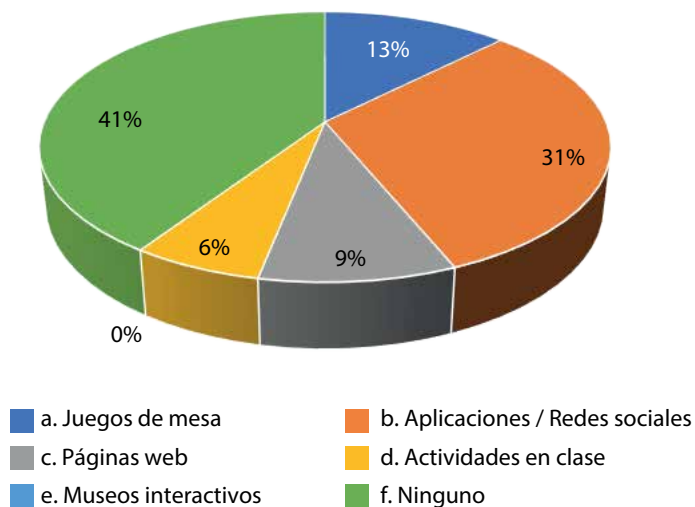


Figura 13. *Uso de juegos educativos*

¿Estarías dispuesto a vivir la experiencia de un juego interactivo relacionado con espacios culturales?

Notamos que los museos, las salas de exposiciones de arte y los lugares patrimoniales son los espacios escogidos para iniciar un aprendizaje interactivo y cultural, de ahí tenemos que 5 estudiantes prefieren el teatro y tres que son indiferentes al aprendizaje interactivo.

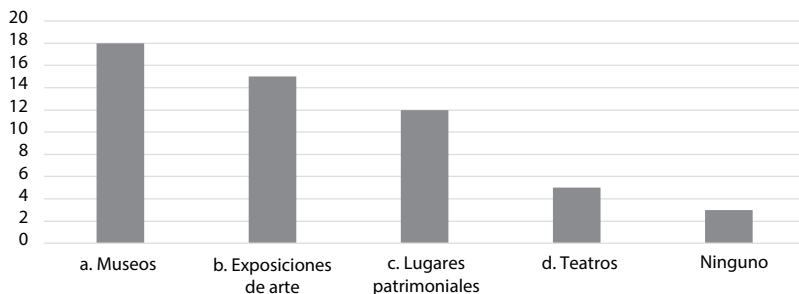


Figura 14. Predisposición a la experiencia de juego interactivo de espacios culturales

¿Considera que debería implementarse dentro de las actividades educativas actividades de juegos interactivos que los vinculen a los museos, exposiciones de arte, lugares patrimoniales y otros?

Respecto a la implementación de actividades y juegos educativos que vinculen a las salas de museo, exposiciones de arte y lugares patrimoniales, obtenemos una respuesta positiva de 24 estudiantes en relación con ocho que no están interesados en la actividad que da base a esta investigación.

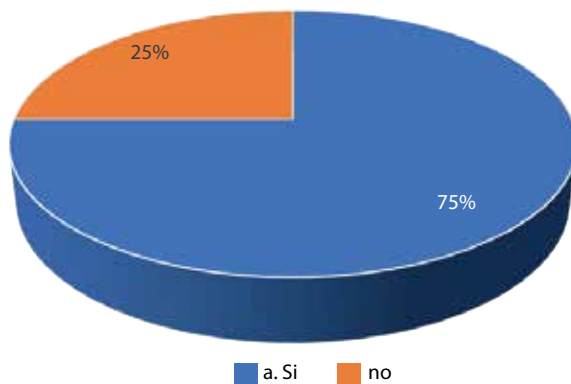


Figura 15. Implementación de actividades interactivas que vinculan espacios artísticos.

Conclusiones

Como una importante herramienta de gamificación para un mejor aprendizaje cultural, se realizará una adaptación digital del Museo Antropológico de Arte Contemporáneo, los jóvenes participarán creando sus propios espacios utilizando el museo como eje guía principal, se podrán observar mediante un móvil, lentes de realidad aumentada o cualquier otro dispositivo que lo soporte. En este juego creativo y a la vez representativo, se llevará a una realidad implícita el espacio establecido con sus elementos de aprendizaje.

- Uno de los primeros pasos para este juego digital es crear una cuenta OUV en la computadora.
- Luego descargar la aplicación de OUV en el celular.
- Crear nuestro proyecto de realidad aumentada con un Builder desde la computadora.
- Preparar el material que vamos a utilizar en el proyecto.
- Crear el diseño del museo tomando en cuenta el espacio real utilizando la herramienta Builder del programa en mención.

Como base de nuestro trabajo con la colaboración del museo, los estudiantes deben realizar una filmación de los espacios a intervenir con el móvil para complementar el trabajo del metaverso, recordando que el programa OVR es un programa de realidad aumentada, para ello el proyecto del museo y su contenido debe visualizarse con una capa de realidad verdadera dentro del juego digital.

Todos estos detalles darán valor a este universo de realidad aumentada que es la representación del museo como parte de una herramienta gamificadora de aprendizaje virtual más acorde al momento tecnológico que vivimos.

Las limitaciones que tuvo el estudio fueron fundamentalmente la estructura burocrática que existe en los museos para obtener la información. Esta limitación no es exclusiva del centro elegido para este proyecto, pues en la mayoría de estos espacios se sigue considerando que su aporte social y su fuente de ingresos radica en la visita

física a estos espacios —tema que también merece un estudio mas amplio— sumado a la preocupación de que la exhibición digital de sus obras pueda promover la falsificación, lo cual es otra concepción injustificada cuando en la actualidad existen nuevos mecanismos de difusión que garantizan la propiedad de los medios digitales como son los NTF o Non Fungible Tokens que permiten una apropiación legal y segura de los bienes culturales que estos espacios resguardan, siendo ambos los temas sugeridos a explorars en futuras investigaciones como elementos complementarios a la expansión de la gamificación en los museos y otros lugares de expresión artística y cultural, que de una u otra manera deben ingresar en el metaverso y a las redes sociales más allá de su uso como medio comunicacional, deben evolucionar para que la experiencia digital tenga más valor que la física.

Referencias bibliográficas

- Burgo-Bencomo, O. B., León González, J. L., Cáceres Mesa, M. L., Pérez Maya, C. J. Y Espinoza Freire, E. E. (2019). Algunas reflexiones sobre investigación e intervención educativa. *Revista Cubana de Medicina Militar*, 316-330.
- Barbecho-Benalcázar, M., Uyaguari-Guamán, J., & Torres-Toukoumidis, Á. (2020). Análisis descriptivo del juego como herramienta para aprender sobre el patrimonio cultural: estudio de caso. *Estudios pedagógicos*, 33-44. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-07052020000300033>
- García, M., & Gutiérrrez-Berciano, S. S. (2018). El museo como espacio multicultural. *Revista Anual de Historia del Arte*, 128.
- Hernández-Sampieri, R., Fernández-Collado, C. y Baptista-Lucio, P. (2014). *Metodología de la investigación*. Mc. Graw Hill. <https://bit.ly/3LvvSrv>
- Ministerio de Educación (2012). *Acuerdo ministerial MINEDUC-ME-242-11*. Registro Oficial.
- _____. (2016). *Acuerdo Ministerial MINEDUC-ME-2016-00081-A*: Registro Oficil.
- Torres-Toukoumidis, A., & Mäeots, M. (2019). Implementation of Gamification Strategies For The Enhancement Of Digital Competences. En 13th International Technology, Education and Development Conference, 9510-9518.
- Valdivia-Barrios, A., Herrera, M. y Guerrero, M. (2015). *Aprendizaje y producción mediática digital en la escuela. Un abordaje etnográfico del aprendizaje como práctica cultural en Artes Visuales*. Santiago, Chile.

Xantakis, I. (2016). *VIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. Espacios culturales de encuentro comunitario*. Buenos Aires, Argentina.

Anexos

Composición del cuestionario de investigación

Variable	Indicador	Pregunta
Aspectos sociales	<p>Lugares que visita para tener conocimientos culturales</p> <p>Hasta qué punto la familia se vincula con la visita a lugares culturales</p> <p>En el uso de TIC que tanto las utilizan para adquirir conocimientos culturales</p> <p>De qué manera han adquirido hasta el momento su conocimiento cultural</p> <p>Que relevancia tiene para su desarrollo social el conocimiento cultural</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. ¿Qué lugares culturales ha visitado en el último año? <ol style="list-style-type: none"> a. Museos b. Exposiciones de arte c. Lugares patrimoniales d. Teatros e. Ninguno 2. ¿Ha realizado esta visita junto a su familia? <ol style="list-style-type: none"> a. Sí b. No 3. ¿Qué plataforma virtual usa para acceder a conocimientos culturales? <ol style="list-style-type: none"> a. Web b. Facebook c. TikTok d. Twitter e. Instagram f. Telegram g. WhatsApp h. Ninguna 4. ¿Semanalmente que tiempo le dedica a la búsqueda de conocimiento cultural? <ol style="list-style-type: none"> a. Más de 1 hora b. Menos de una hora c. Ocasionalmente d. Nunca 5. ¿En qué lugares usted ha recibido conocimiento cultural? <ol style="list-style-type: none"> a. Centros educativos b. Hogar / familia c. Internet d. Ninguno

		<p>6. ¿Qué tan importante es el conocimiento cultural dentro de su preparación profesional?</p> <p>a. Muy importante b. Indiferente c. Nada importante</p>
Cultural	<p>Qué conocimientos son parte de su acervo cultural Tiempo utilizado para obtener aprendizaje cultural Qué gasto económico realizan para acceder al aprendizaje cultural</p>	<p>7. ¿Qué conocimientos considera parte de su cultura?</p> <p>a. Historia b. Geografía c. Cívica d. Ninguno e. Todos</p> <p>8. ¿Qué tanto has gastado el último año en acceder a conocimientos culturales?</p> <p>a. Más de 20\$ b. De 20\$ a 10\$ c. Menos de 10\$ d. Nada</p>
Artístico	<p>Qué relevancia tiene para su desarrollo artístico el conocimiento cultural En que otros espacios más allá de las clases tiene acceso a conocimiento cultural</p>	<p>9. ¿Qué plataforma virtual usa para acceder a conocimientos artísticos?</p> <p>a. Web b. Facebook c. TikTok d. Twitter e. Instragram f. Telegram g. WhatsApp h. Ninguna</p> <p>10. ¿Semanalmente que tiempo le dedica a la búsqueda de conocimiento artístico?</p> <p>a. Más de 1 hora b. Menos de una hora c. Ocasionalmente d. Nunca</p> <p>11. ¿En qué lugares usted ha recibido conocimiento artístico?</p> <p>a. Centros educativo b. Hogar/familia c. Internet d. Ninguno</p>

		<p>12. ¿Qué tan importante es el conocimiento artístico dentro de su preparación profesional?</p> <p>a. Muy importante</p> <p>b. Indiferente</p> <p>c. Nada importante</p>
Gamificación	<p>Que experiencias de aprendizaje por medio de gamificación ha vivido</p>	<p>13. ¿Qué juegos educativos ha utilizado en el último año?</p> <p>a. Juegos de mesa</p> <p>b. Aplicaciones / Redes sociales</p> <p>c. Páginas web</p> <p>d. Actividades en clase</p> <p>e. Museos interactivos</p> <p>f. Ninguno</p>
	<p>Predisposición para la realización de actividades culturales por gamificación</p>	<p>14. ¿Estarías dispuesto a vivir la experiencia de un juego interactivo relacionado con espacios culturales como:</p> <p>a. Museos</p> <p>b. Exposiciones de arte</p> <p>c. Lugares patrimoniales</p> <p>d. Teatros</p> <p>e. Ninguno</p> <p>15. ¿Considera que debería implementarse dentro de las actividades educativas actividades de juegos interactivos que los vinculen a los museos, exposiciones de arte, lugares patrimoniales y otros?</p> <p>a. Si</p> <p>b. no</p>

Validación de cuestionario con estudiantes y docentes

Pregunta	Pertinente	No pertinente	Total
1. ¿Qué lugares culturales ha visitado en el último año? a. Museos b. Exposiciones de arte c. Lugares patrimoniales d. Teatros e. Ninguno	14	2	16
2. ¿Ha realizado esta visita junto a su familia? a. Sí b. No	9	7	16
3. ¿Qué plataforma virtual usa para acceder a conocimientos culturales? a. Web b. Facebook c. TikTok d. Twitter e. Instragram f. Telegram g. WhatsApp h. Ninguna	16	0	16
4. ¿Semanalmente que tiempo le dedica a la búsqueda de conocimiento cultural? a. Más de una hora b. Menos de una hora c. Ocasionalmente d. Nunca	15	1	16
5. ¿En qué lugares usted ha recibido conocimiento cultural? a. Centros educativos b. Hogar/familia c. Internet d. Ninguno	16	0	16

<p>6. ¿Qué tan importante es el conocimiento cultural dentro de su preparación profesional?</p> <p>a. Muy importante b. Indiferente c. Nada importante</p>	14	2	16
<p>7. ¿Qué conocimientos considera parte de su cultura?</p> <p>a. Historia b. Geografía c. Cívica d. Ninguno e. Todos</p>	16	0	16
<p>8. ¿Qué tanto has gastado el último año en acceder a conocimientos culturales?</p> <p>a. Más de \$20 b. De \$20 a \$10 c. Menos de \$10 d. Nada</p>	12	4	16
<p>9. ¿Qué plataforma virtual usa para acceder a conocimientos artísticos?</p> <p>a. Web b. Facebook c. TikTok d. Twitter e. Instragram f. Telegram g. WhatsApp h. Ninguna</p>	15	1	16
<p>10. ¿Qué plataforma virtual usa para acceder a conocimientos culturales?</p>	15	1	16
<p>10- ¿Semanalmente que tiempo le dedica a la búsqueda de conocimiento artístico?</p> <p>a. Más de 1 hora b. Menos de una hora c. Ocasionalmente d. Nunca</p>	12	4	16

<p>11. ¿En qué lugares usted ha recibido conocimiento artístico?</p> <p>a. Centros educativos b. Hogar/familia c. Internet d. Ninguno</p>	<p>16</p>	<p>0</p>	<p>16</p>
<p>12. ¿Qué tan importante es el conocimiento artístico dentro de su preparación profesional?</p> <p>a. Muy importante b. Indiferente c. Nada importante</p>	<p>10</p>	<p>6</p>	<p>16</p>
<p>13. ¿Qué juegos educativos ha utilizado en el último año?</p> <p>a. Juegos de mesa b. Aplicaciones/Redes sociales c. Páginas web d. Actividades en clase e. Museos interactivos f. Ninguno</p>	<p>9</p>	<p>7</p>	<p>16</p>
<p>14. ¿Estarías dispuesto a vivir la experiencia de un juego interactivo relacionado con espacios culturales como:</p> <p>a. Museos b. Exposiciones de arte c. Lugares patrimoniales d. Teatros e. Ninguno</p>	<p>16</p>	<p>0</p>	<p>16</p>
<p>15. ¿Considera que debería implementarse dentro de las actividades educativas actividades de juegos interactivos que los vinculen a los museos, exposiciones de arte, lugares patrimoniales y otros?</p> <p>a. Sí b. No</p>	<p>16</p>	<p>0</p>	<p>16</p>



Luis Antonio Chávez-Nivela

Blas Garzón-Vera

El muralismo como herramienta para la difusión de la cultura e identidad de Guayaquil

Introducción

Esta investigación se basa en el análisis de algunas obras muralistas, las mismas que son consideradas una fuente importante para el enriquecimiento de una ciudad o localidad, sus propuestas, exponentes, técnicas, y su aporte a la cultura guayaquileña, entre las características fundamentales del muralismo es su rica carga simbólica, la misma que da lugar, más allá de la función ornamental, es un objeto de difusión cultural de la ciudad.

Las manifestaciones muralistas en Guayaquil, han generado obras que dan a conocer los triunfos, derrotas y logros de la sociedad en la que estamos inmersos. Por otra parte, las nuevas manifestaciones artísticas han llegado a cambiar conceptos y formas de ver el arte, con el uso de algunos pensamientos y conceptos contemporáneos. El proceso técnico de la obra de arte, así como el concepto del contenido, la interrelación de múltiples disciplinas y técnicas que confunden al espectador, esto sumado a la posmodernidad que se constituye como un anti-arte que provoca una crisis existencial en los expertos en las artes que trabajan sin normas, reglas y sin oficio.

La pintura de gran formato demanda conocimientos, capacidades y habilidades especiales del artista, además de las posibilidades técnicas

y biomecánicas que se deben considerar a la hora de realizar una obra de estas características. (Zamorano y Cortés, 2007, p. 271)

Es de gran importancia abordar este tema del mural. En su estudio profundo encontramos un sinnúmero de iconografías, simbologías, que comunican costumbres tradiciones populares. El mural tiene la función de aportar visual e intelectualmente a la persona que lo contempla, pero de una manera alegórica y armónica causando un placer cognitivo y visual, toda propuesta muralista tiene un estudio académico ya sea en su composición, el tratamiento del color y tendencia pictórica, estas características son imprescindibles y de gran ayuda a la hora de comunicar.

Es considerado un poderoso mecanismo de opinión, protesta de nivel político, religioso, social; por lo tanto, es necesario realizar un estudio comparativo, analítico y fundamentado en lo importante de su propuesta, poniendo en evidencia las realidades cotidianas de forma lúdica, con la finalidad de comunicar a los espectadores. Más tarde el mural se transformó patrimonio de la clase acaudaladas, para al final llegar a toda la sociedad en sitios públicos de exhibición. El mural se ha convertido en un arte público y de consumo popular en formatos monumentales. Muchos de los murales dejan ver la historia de las luchas sociales y políticas de los pueblos. De esta manera se forma un discurso identitario que gira alrededor de la reivindicación de la clase obrera, campesinos y pueblos ancestrales, “la capacidad de los documentos pictóricos de contar y recordar la historia, de marcar episodios supuestos o reales, de resaltar la figura de héroes y arquetipos, y de crear mito” (Collin, 2003, p. 32).

La cultura e identidad de un pueblo están en constante movimiento y fortalecimiento por información que puede venir de muchas vertientes, entre ellas está el muralismo, con su propuesta social, el conocimiento, el descubrimiento y la exposición de los aspectos de la realidad y cotidianidad, que se plasman en forma de imágenes artísticas, colores y técnicas. El muralismo cumple la función de comunicar, educar y poner en evidencia imágenes donde el ser humano puede adquirir nuevas concepciones de la realidad de su entorno y conocimientos relacionados con su cultura y su identidad.

Desarrollo

Un trabajo mural es una representación de un gráfico en una pared o un muro, con la finalidad de comunicar e interactuar con el espectador; la palabra mural proviene de dos componentes del latín: el sustantivo “muris”, que se traduce como “pared exterior” y el sufijo “al” que se utiliza para indicar “relativo a”, mural es una palabra utilizada para referirse a un trabajo ejecutado en un muro o una pared.

El Muralismo ha sido catalogado dentro del arte, como intervenciones artísticas enmarcadas dentro del arte público, el cual es considerado una de las primeras manifestaciones de pintura hechas por el hombre, aquellas intervenciones que se realizaban dentro de las cuevas como las de Altamira con un fin mágico, religioso y que hacían referencia al manejo de un mundo simbólico de aquellas culturas. (Morales *et al.*, 2020, p.11)

El mural es la manifestación en el espacio de la urbe, donde se representan imágenes artísticas con diferentes propuestas o estilos, casi siempre son las paredes de la ciudad el lugar propicio para estas formas de expresión artística. “Existe una variedad de técnicas y materiales para realizar murales, a pesar de lo cual son los temas los que varían más que el aspecto material de la obra misma” (Olesen, 2010, p. 38).

El mural es una obra que puede elaborarse de manera bidimensional o tridimensional, en los muros que cumplen el papel de soporte. Se pueden realizar con diferentes materiales o técnicas como óleo, pintura acrílica, cerámica, cemento, yeso, ladrillo, piedra, entre otros elementos.

Estos trabajos pueden ser elaborados con diferentes funcionalidades, entre los que se destacan: los murales informativos, que se encargan de orientar al espectador de las informaciones necesarias para desenvolverse en un espacio determinado. También podemos mencionar los murales educativos y preventivos, que se realizan con la finalidad de enseñar al ciudadano lo relacionado a las normas de convivencia y las pautas para el buen comportamiento en espacios públicos.

El muralismo de carácter social, son las obras con un mayor grado de compromiso por parte de los artistas. Sirven para expresar

su pensamiento, su sentir, sus discrepancias con el sistema y para denunciar contra de las medidas que afectan a la sociedad.

Cumplían la función de retratar la sociedad en que vivían, un mundo en donde la clase trabajadora era una inmensa mayoría y en donde las clases medias ya habían invadido los espacios de poder con una creciente oportunidad de progreso social. (Pinochet-Cobos, 2009, p. 9)

A esto se suman los murales religiosos, que promueven sus creencias y normas a seguir por los feligreses o por la sociedad.

En el mural existen técnicas muy importantes, que brindan regocijo al espectador. Tradicionalmente la principal técnica del mural era el fresco, una técnica que se utilizaba habitualmente en la época del Renacimiento. El óleo y posteriormente las técnicas sintéticas como el acrílico son técnicas características de los murales en la actualidad, combinadas con otras sustancias, diversas bases y aditivos con los que se imprime previamente el muro donde se realizará el trabajo.

Por otro lado, tenemos el muralismo escultórico. Este muralismo se trabaja directamente sobre la pared, también llamada sobre relieve, también existen bajorrelieves, dependiendo del espesor con el que se haya trabajado la obra de arte, estas obras pueden elaborarse con materiales como el cemento, piedra, mármol, granito, resinas sintéticas, madera, etc.

Podemos mencionar también los mosaicos. Entre su clasificación se pueden mencionar los murales venecianos, murales bizantinos y romanos, que son expuestos a grandes temperaturas en un horno para fijar los pigmentos y los esmaltes, luego las piezas son adheridas a la pared o soporte por medio de un estuco o mezcla adhesiva.

No se puede dejar pasar por alto el mural de teselas o también llamados mosaicos, técnica aplicada en pisos, como en paredes, son piezas pequeñas y coloridas de un solo tamaño que son estratégicamente pegadas sobre el soporte conformando una figura o una imagen. Las piezas se componen de materiales que no son cerámicos como granitos, mármoles, arcillas y vidrios.

Según la historia, las técnicas más antiguas y primitivas la utilizaron los pueblos egipcios y babilonios, ellos disolvían los pigmentos en agua y aglutinante, aplicaban muchas capas de yeso y sin perder tiempo, realizaban sus diseños, el yeso al estar húmedo tiene un poder de absorción, los colores se impregnan rápidamente en el soporte. Pero como en toda labor el problema es que los artistas debían trabajar con mucha velocidad antes de que la técnica aplicada se seque por completo, caso contrario debían repetir el proceso.

El mural no se pinta sobre la pared de manera directa, sino sobre una capa fina que hay sobre él. La técnica más antigua aun utilizada es el fresco. La superficie a pintar se revoca, sobre la pared todavía húmeda se aplica el pigmento diluido en agua y cal. O bien se puede pintar al seco, esperando a que seque el revoque de la pared antes de trabajar sobre ella. (Collin, 2003, p.45)

En la pintura al fresco se coloca el pigmento sobre una pared húmeda, cubriendo con una capa de yeso y una segunda capa de cal; de esa forma se logra que los colores queden mezclados con el yeso. En la pintura al temple se mezclan los pigmentos con algunas sustancias oleaginosas, como yema de huevo, aceite o cera que actúan como medio adhesivo para que la técnica quede adherida al soporte.

La técnica de la pintura al temple se puede aplicar sobre la pared, también sobre madera, lienzos, metal, entre otros soportes. Como técnicas tradicionales también es importante mencionar el mosaico, este puede ser trabajado con cerámica, vidrios y piedras yuxtapuestos en forma homogénea y con colores de acuerdo al diseño a realizar. En esta técnica hay varios tipos de colores que hay que saber colocarlos en el mosaico tradicional, las piezas se unen por el revés con un pegamento sobre un papel especial, ejecutando la composición en forma invertida, luego el mosaico terminado se coloca en la pared y se fija con cemento y arena.

La pintura mural en Latinoamérica

El muralismo es un tema trascendental en la historia de las artes de América. Este tuvo su punto de partida en nuestro continente

con las altas culturas de México, como lo podemos evidenciar en los majestuosos murales mayas de Bonampak y, también es necesario destacar, partes de las pirámides aztecas y mayas, que plasmaron la vida de esos pueblos y dejaron un gran aporte y testimonio para los estudios de las nuevas generaciones.

Mucho más tarde, en el siglo XX, este tipo de arte se fue retomando y fue replanteado por un grupo de artistas, que lo convirtieron en una manifestación de espacio público y en un gran medio de educación y denuncia social, plasmando en sus obras la historia de México y sus luchas sociales. Los trabajos de Diego Rivera en el Palacio Nacional de Bellas Artes de Ciudad de México fueron el punto de partida de un movimiento artístico que luego fue complementado por José Orozco, Jorge González, David Siqueiros, entre otros y que quedó inmortalizado en el notable edificio de la Biblioteca de la UNAM y otros sitios públicos mexicanos.

Los iniciadores de la pintura mural mexicana dedicaron algún tiempo a estudiar y planear lo que harían. Cada quien seguiría su propio camino, la mayor dificultad la presentaba la técnica, el medio que elegirían, algunos optaron por la técnica de la encáustica, otros por la del fresco y otros más por el temple. (Garrido, 2009, p. 62)

El muralismo es un trabajo complejo y de mucha dedicación, los artistas deben realizar un estudio completo más que del dibujo, la composición, el color, es importante realizar un estudio complejo de la parte conceptual, de lo que se le quiere transmitir al espectador, qué elementos son los adecuados para plasmar en la obra, mucho más el tratamiento de la técnica, la misma que es un recurso que puede definir el estilo del artista.

El muralismo ecuatoriano

El mural en Ecuador puede ser apreciado por toda la ciudadanía, estas propuestas se encuentran en las paredes y muros de la urbe, los artistas argumentan que la finalidad del mural no es netamente deco-

rativa sino comunicativa, humanista, histórica, y en ocasiones contestataria y de denuncia. A mediados del siglo XX, en el país se adoptan nuevas tendencias pictóricas, las cuales tuvieron repercusión en el trabajo muralista, entre las más notables, el realismo social, que parte del estilo del muralismo mexicano, el principal exponente fue Eduardo Kingman, destacado dibujante, pintor, grabador y muralista lojano, se lo considera uno de los artistas del expresionismo ecuatoriano, entre sus obras destacan: “El Obrero Muerto”, “Los Guandos”, “Mundo sin respuesta”, “La Hora oscura”, “La Muda de la flor”, entre otras.

Se da paso al naturalismo tomando como punto de partida el realismo social, los artistas profundizan mucho más en plasmar las situaciones sociales, se recrean algunas problemáticas como el alcoholismo, la violencia, la prostitución y la pobreza. Este estilo naturalista más tarde es conocido como “indigenismo”. Luego el indigenismo cambió sus características y se transforma en un estilo común y el que destaque en las propuestas de los artistas ecuatorianos, esta forma de manifestarse da a sus producciones una mayor carga emocional.

El artista no se enfoca en crear o plasmar lo cotidiano, sino de describirla desde lo profundo del ser. Los trabajos comienzan a dejar ver no solo sus características relacionadas con la mimesis, ahora tratan de plasmar sus realidades internas del ser, tomando de nuevas formas, colores más vivos, líneas más exageradas y una pincelada más expresiva.

El estilo informalista en la década del 60 se crea un estilo abstracto, basado en el informalismo europeo. Este estilo adopta en Latinoamérica el nombre de “ancestralismo”, estilo muy marcado en las obras del artista Enrique Tábara, connotado artista guayaquileño que en sus obras destaca el uso de diseños precolombinos con un lenguaje abstracto, entre sus obras destaca la serie que lleva por nombre “Pata Pata”, serie en la que el artista plasma pies, piernas y botas en sus obras.

En este estilo los artistas adaptan con éxito en la realidad ecuatoriana y la desarrollan basado en estudios de la ancestralidad de las culturas precolombinas. Esta tendencia tiene como característica fundamental la falta de significados. Los artistas dan paso a la abstrac-

ción, permitiendo que las personas que contemplen sus obras desde su propia perspectiva, los artistas dejan de mostrar realidades concretas.

Por otro lado, el formalismo después de buscar por décadas el significado a partir de sus obras, los artistas comienzan una rigurosa búsqueda de estudios académicos, el estudio puramente visual de los objetos a plasmar, abandonando los conceptos, las obras de crítica social y los asuntos éticos para dedicarse a exploraciones de la composición, color, forma y el buen tratamiento de sus obras de arte.

El arte mural en los países andinos tuvo acogida como renovado producto estético. Colombia, Venezuela y Ecuador se destacaron no precisamente por la temática (que con el tiempo puede perder interés), sino por lo que intrínsecamente tienen como propuesta artística propia. (Cadena, 2013, p. 42)

El Ecuador posee grandes referentes del muralismo como Oswaldo Guayasamín, Eduardo Kingman, ellos han plasmado sus obras, las cuales están al alcance de todos como dice el pensamiento de los muralistas; el arte debe de ser visto por todo el pueblo, en las paredes para que la gente se dé cuenta y tome conciencia de los sucesos históricos y culturales que ocurren se dieron durante el paso del tiempo.

Ecuador posee varias tendencias que han marcado su historia artística, especialmente si consideramos el punto coyuntural, en los años '50 del siglo XX, cuando los artistas vuelcan sus intereses hacia la realidad social y lo autóctono. Es en ese momento cuando nacen las propuestas ecuatorianas como tales, alejadas de los presupuestos coloniales o republicanos, y se inicia la exploración de una iconografía propia. (Pérez y Rizzo, 2016, p. 141)

El muralismo tuvo una gran importancia y una gran difusión, gracias a una magnífica generación de artistas pertenecientes a la recién fundada Casa de la Cultura Ecuatoriana. Generación visionaria que transformó el arte aportando con sus estilos y propuestas de una manera positiva, haciendo del mural una nueva, importante e imponente forma de creación, expresión y recreación de la historia del país.

El muralismo en Guayaquil

Es importante empezar destacando que el estilo, iconografía y técnicas, del muralismo guayaquileño se basa en diferentes estilos pictóricos y de las obras de muralistas latinoamericanos del siglo XX. Estas formas de hacer arte fueron una influencia positiva para los artistas locales, de esta manera se pudo crear y reformular esas propuestas hasta lograr proponer nuevas formas de representar, pero basado en lo que se vivía en la época en la ciudad.

El siglo XX dentro de las artes en Ecuador comienza con un retraso notable, en la década del 30, cuando tres artistas Pedro León, Camilo Egas y José Moscoso introducen en el medio local las corrientes de las primeras vanguardias: cubismo, expresionismo y realismo. (Pérez y Rizzo, 2016, p.142)

Es importante recalcar que, aunque en aquella década, el cubismo, expresionismo y realismo ya no eran los que estaban en auge, pero a pesar de esa situación, los artistas guayaquileños de la época supieron darle el valor necesario dentro de sus obras muralistas, aportando un legado a nuevos artistas que más tarde de sumarían a esta nueva forma de hacer arte en las paredes de la ciudad.

En 1961, Jorge Swett, el pintor, muralista, escritor y abogado guayaquileño, autor de más de cien murales en la urbe, adopta el muralismo, siendo partícipe del concurso para el diseño y la construcción de los murales en la ciudad, del cual resultó ganador. Con ese logro recibió un reconocimiento social que le sumaría a su trayectoria, pues consiguió conquistar otros premios, entre ellos la obra del aeropuerto internacional de Guayaquil con su mural denominado “El hombre y la paz”, además importantes encargos, como el diseño y la elaboración del mural del IESS en 1968 con la colaboración de su maestro y amigo Segundo Espinel.

Jorge Swett, pintor y escritor de relatos de corte costumbrista, realizó los murales de: Aeropuerto de Guayaquil, el de la Caja del Seguro Social y el del Banco Central, en el Hospital del Niño y en el Museo Municipal, la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, el Puerto

Marítimo y el Palacio de Justicia de su ciudad natal, Guayaquil. Realizó más de cien murales que nos recordarán por siempre su nombre y su estampa. (Cadena, 2013, p. 58)

Swett y su amor por la arqueología le dieron la opción de acercarse y trabajar con símbolos prehispánicos, en especial al de los manteño-huancavilcas, simbología que fue utilizada en algunas de sus obras, junto a una visión de la historia donde plasma a la sociedad dominante y los pueblos explotados. En sus obras podemos distinguir dos estilos diferentes: uno vinculado al discurso de lo propio desde la influencia arqueológica precolombina y otra que se sumerge en la relación entre política y arte.

El artista plasma en algunos trabajos un sinnúmero de símbolos precolombinos que le permite al espectador deleitarse y reflexionar sobre el legado indígena en la sociedad guayaquileña con una temática arqueológica de nuestra cultura ecuatoriana. El segundo estilo de trabajo del artista fue el más destacado, en sus obras logró poner en evidencia las características, la dimensión política y social del muralismo latinoamericano, obteniendo así un gran reconocimiento dentro y fuera de la ciudad, que lo ha llevado a ser denominado como el mejor muralista ecuatoriano, su estilo particular ha marcado una impronta que es reconocible al contemplar sus obras o sus técnicas.

Murales en la urbe de Guayaquil

Algunos artistas guayaquileños a mediados del siglo XX deciden incursionar en una nueva forma de hacer arte, siendo los muros sus nuevos soportes para plasmar sus obras y colaborar con la cultura que en aquella época era poco difundida, de esta manera se dio la oportunidad a algunos jóvenes artistas, siendo Jorge Swett, el pionero de esta manifestación artística.

Entre sus obras, se puede destacar el mural exterior de la Caja del Seguro Social en Guayaquil en 1968, que logró elaborar con la ayuda de Segundo Espinel. Es considerado el mural más grande de Suda-

mérica a finales de la década del sesenta, este trabajo es orgullo de los ciudadanos y hasta ahora forma parte del paisaje urbano de Guayaquil.

Jorge Swett es uno de los artistas, con más obras plasmadas en Guayaquil, entre las obras más notables se pueden destacar: “El Derecho y la Historia”, Facultad de Jurisprudencia de la Universidad Católica de Guayaquil, 1997, técnica: cerámica alicatada, piedra reconstruida y metales, “La Cultura y el Hombre”, el mural del edificio de Post Grado de la Universidad Católica de Guayaquil, 2006, técnica: cerámica alicatada y relieve, el mural del Sindicato de la Cervecería Nacional de Guayaquil, 1987, técnica: mosaico vítreo, el mural de las instalaciones de Ecuavisa, 1984, técnica: mosaico, metal y relieve, el mural del Tribunal Supremo Electoral (actual Consejo Nacional Electoral), 1984, técnica: mosaico vítreo y relieve, el mural del Coliseo Cerrado Voltaire Paladines Polo, 1962, técnica: mosaico vítreo, mural del Hospital del Niño de Guayaquil, 1981, técnica: mosaico vítreo, mural del Sindicato de Trabajadores de Guayaquil, 1974, técnica: mosaico vítreo, mural del Cementerio Patrimonial de Guayaquil, 1982 (frente al Parque Coronel), técnica: mosaico vítreo, entre otros.

Segundo Espinel es otro artista representante del muralismo en Guayaquil, maestro del artista Swett. Un autodidacta con un buen aporte en las tendencias más representativas del arte ecuatoriano de su época, sus estilos más notables son el realismo social y ancestralismo. Este artista se destacó realizando murales representativos de Guayaquil que se encuentran ubicados en el antiguo aeropuerto Simón Bolívar, el mural en la fachada de la Universidad Laica Vicente Rocafuerte de Guayaquil en 1979 y otro, en la parte frontal del edificio del IESS (Instituto Ecuatoriano de Seguridad Social).

Carlos Swett, hijo de Jorge Swett, es otro artista con mucha relevancia en el muralismo de la ciudad, sus primeros trabajos los realizó como tallerista de su padre, entre sus obras se pueden mencionar: el “Mural Madre Naturaleza”, realizada en 2001, ubicado en el intercambiador de tráfico de la avenida Quito y calle Julián Coronel, obra construida con la técnica de bajo relieve en piedra reconstruida y cerámica alicatada que representa la flora y fauna de la costa ecua-

toriana, con figuras de animales propios de la región, con los ríos acaudalados de la corriente que emana de la serranía, también se puede apreciar la figura de la madre naturaleza representada por un personaje de forma humana y de un árbol.

El mural “El Hombre de mi Tierra”, en esta obra se puede apreciar al joven criollo, al campesino chalán, al pescador y a los cosechadores del cacao, obra elaborada utilizando técnicas mixtas como la piedra reconstruida, y la cerámica alicatada, utilizando en las piedras los colores naturales agrisados ligeramente con pigmentos minerales, esta obra se encuentra ubicada en el intercambiador de tráfico de la avenida Quito y calle Julián Coronel junto a la obra “Mural Madre Naturaleza”.

Metodología, resultados y discusión

En esta investigación se planteó un método descriptivo con enfoque cualitativo. Se utilizó como técnica de recolección de información la entrevista semiestructurada. El estudio se llevó a cabo tomando como objeto de análisis las diferentes manifestaciones muralistas ubicadas en distintas edificaciones de la ciudad de Guayaquil. Esta investigación se realizó a lo largo de 2021 e inicios de 2022. La metodología escogida funciona para responder las preguntas planteadas para la recepción de las muestras. ¿Qué es el muralismo en la ciudad de Guayaquil?, ¿Qué importancia tiene el muralismo para los ciudadanos?, ¿Cómo ha aportado el muralismo a la cultura identidad de la ciudad?, ¿Según su criterio quienes han sido los mejores muralistas de la mitad del siglo XX en la ciudad, por qué? ¿Debería seguir difundándose esta práctica en las calles de la ciudad?

Esta técnica de investigación ha permitido realizar un acercamiento y darles la importancia necesaria a los trabajos murales realizados en la ciudad, indagando acerca de la percepción individual y el imaginario de los ciudadanos y los entendidos en la materia. A través de una entrevista semiestructurada aplicada a varios artistas, se logró profundizar en las distintas perspectivas de las propuestas muralistas de la urbe porteña.

También es importante resaltar y darle valor a los criterios que se han podido rescatar de los entrevistados, no como profesionales entendidos en la materia, sino como espectadores, lo cual brinda una apreciación subjetiva muy relevante para esta investigación, criterios que nacen partiendo de la contemplación de la iconografía y demás elementos que conforman algunos murales.

Resultados

Las personas entrevistadas en este trabajo son cinco: el Dr. Manuel María Zeballos Martínez, docente de Historia del Arte y Estética en el Colegio Fiscal de Arte Juan José Plaza, los artistas plásticos Luis Espín, Alejandro Elías, el grabador Hernán Zúñiga, y el muralista Carlos Swett, hijo del artista guayaquileño Jorge Swett, los cuales son conocedores del muralismo en la ciudad.

Es importante mencionar que las primeras preguntas se plantearon de manera introductoria para que el entrevistado no se sintiera incómodo y tenga la oportunidad de interactuar con el entrevistador. Para este análisis de resultado de la investigación, se tomó en consideración una tabla de variables con la información obtenida:

- Opinión personal acerca de los murales en la ciudad de Guayaquil: en este apartado los entrevistados concuerdan que “el muralismo es una propuesta artística” donde el artista toma una pared como soporte para plasmar de manera alegórica o artística sus pensamientos sentimientos. Los artistas plasman para dar a conocer o denunciar un acontecimiento, sus pensamientos o simplemente por goce estético. El muralismo en Guayaquil es un movimiento artístico que requiere de un equipo de trabajo a más del artista, “se lo puede describir como un trabajo de construcción civil donde intervienen, ingenieros, arquitectos y maestros constructores”, en la actualidad, el muralismo es un símbolo identitario para los ciudadanos.
- La importancia del muralismo en la ciudad: según las opiniones se puede destacar que cada propuesta mural representa alguna

narrativa, pero haciendo un análisis en conjunto es importante indicar, que todas estas propuestas apuntan a una recreación histórica, cultural y social de la ciudad. “El muralismo en la actualidad se ha convertido en un símbolo de identidad, el cual nos deja apreciar el antecedente histórico de la ciudad de una manera visual”.

- El muralismo guayaquileño como aporte a la cultura e identidad: cada propuesta muralista rescata parte de la cultura e identidad de la ciudad, en algunas obras del maestro Swett que son las más representativas podemos observar como hace énfasis en el realismo social, plasmando figuras de diferentes posiciones sociales, entre ellas la clase obrera, mostrando así el poderío de los dominadores y el dolor de los explotados, por otra parte, este artista también se destaca por plasmar figuras prehispánicas lo cual permite reflexionar acerca del legado indígena de la ciudad.
- Los mejores muralistas de la mitad del siglo XX: entre los principales exponentes se han destacado Jorge Swett, Segundo Espinel y Carlos Swett, los mismos que se han destacado por sus magníficas propuestas, su buen dominio de la técnica, la composición y su fuerte contenido a la hora de plasmar sus obras.
- La difusión de la práctica muralista en la ciudad: todos los entrevistados coinciden que debería seguirse practicando esta disciplina artística, es importante tener en cuenta que “son obras perdurables que a pesar de tener más de medio siglo, los trabajos siguen manteniéndose en buen estado, lo cual es un punto a favor para la difusión de la cultura. Sus propuestas se encuentran plasmadas en las paredes de la ciudad, más que con un fin ornamental, su función trasciende y pasa a comunicar o denunciar un determinado suceso”, lo cual se convierte en un registro cultural e identitario para las nuevas generaciones.

Muralismo en Guayaquil	Importancia del muralismo	El muralismo y sus aporte a la cultura e identidad	Los mejores muralistas de la mitad del siglo XX	Difusión de la práctica muralista
Obra plasma en la pared con una carga ornamental.	Su carga simbólica aporta a la cultura e identidad de la ciudad.	El realismo social, plasmando figuras de diferentes posiciones sociales.	Jorge Swett Segundo Espinel Carlos Swett	Sería un aporte para los ciudadanos, de inspiración y referencia para los nuevos artistas.
Obras con carga simbólica e identitaria de la ciudad.	Cada obra tiene una narrativa propia.	Se plasma a la clase obrera (explotados), y la clase dominante.		Se rescataría esta valiosa práctica artística.
Obras que aportan a la cultura guayaquileña.	Recrean la histórica, la cultural y la sociedad guayaquileña.	Su iconografía prehispánica permite reflexionar acerca del legado indígena de la ciudad.		El muralismo es un registro cultural e identitario que aporta de forma positiva a las nuevas generaciones.

Tabla 1. Variables de los resultados

Nota. Elaboración propia.

Discusión

Los murales plasmados en las paredes de la urbe guayaquileña cuentan con una carga ornamental, simbólica e identitaria, es importante mencionar que una propuesta muralista es denominada también una obra de arte, y como tal, debe cumplir con el cometido de transmitir un mensaje al espectador. Cada obra plasmada cuenta con una narrativa propia, lo cual pone en evidencia un estilo particular en cada una de las obras.

Sus cargas simbólicas aporta a la cultura e identidad de la ciudad, en cada una de estas propuestas se puede evidenciar a la sociedad guayaquileña, que deja ver su identidad multiforme, y que hace que esta resalte entre otras. Estos contrastes han influido de forma positiva y a su vez se han afianzado y establecido como una identidad propia y particular donde se puede ver la diversidad cultural. De estos recursos, los muralistas de la época han tomado parte para producir sus obras y plasmarlas, algunas con la finalidad de aportar a la cultura y otros de carácter estético y ornamental, siendo Jorge Swett el más destacado exponente del muralismo en la ciudad.

Es importante que estas prácticas artísticas se sigan manteniendo y difundiendo, esta forma de hacer arte tiene un mejor alcance y resultados en la sociedad, porque sus propuestas están destinadas a las paredes, permitiendo que la sociedad tenga fácil acceso a ellas, sin importar el estrato social, también sería relevante cultivar sus técnicas a pesar de las nuevas tendencias y métodos del muralismo actual, es importante mencionar que estas técnicas tradicionales no son tan perecibles, proporcionando una mayor preservación en las obras.

Conclusiones

Después de analizar las diferentes propuestas y tendencias del arte mural, y comparando con las respuestas de las entrevistas realizadas, queda claro que el arte mural hoy en día es una fiel representación de los ciudadanos, en las diferentes propuestas, los artistas muestran la

cultura e identidad de los guayaquileños en sus formas, propuestas y contenido conceptual.

En el trabajo logramos visualizar cómo el muralismo ha estado presente en nuestra historia, y cómo estos artistas Jorge Swett, Segundo Espinel y Manuel Rendón lograron transmitir la importancia de conocer nuestra propia cultura y también hablar de la época en que se realizaron los murales, cómo transmitieron el amor que tenían por la ciudad de Guayaquil. Indirectamente sus propuestas han servido de una u otra manera para que la gente tenga una visión sin manipulación sobre los acontecimientos.

Además, se puede relacionar cómo nos vinculamos con el entorno en ese momento. Swett, por ejemplo, defendió a la clase obrera, al montuvio y a las diferentes etnias que conforman la población guayaquileña, esto sumado al amor por su ciudad enmarcando y destacando la cultura Manteño Huancavilca que definió como la cultura de mayor personalidad en América.

El muralismo en Guayaquil tiene una gran connotación cultural y social. Existen obras cargadas de mucho valor estético y cultural, algunas han sido plasmadas en lugares públicos y otras en lugares privados, pero lo que hay que rescatar es que todas estas obras, son y serán parte de nuestra identidad como guayaquileños.

Referencias bibliográficas

- Cadena, N. C. *Propuesta de mejoramiento de la cadena de abastecimiento de la empresa Cueros el Mural, para hacerla competitiva ante las nuevas realidades de su mercado*. Universidad Javeriana.
- Collin, L. (2003). Mito e historia en el muralismo mexicano. *Scripta Ethnológica*, (25), 25-47. <https://bit.ly/3qS2nIw>
- Garrido, E. (2009). La pintura mural mexicana, su filosofía e intención didáctica. *Sophia, Colección de Filosofía de la Educación*, (6), 53-72. <https://bit.ly/375equP>
- Morales, M. (2020). Relatos a la espera. Muralismo urbano en los espacios públicos de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. *LiminaR*, 18(1), 6181. <https://doi.org/10.29043/liminar.v18i1.729>

- Olesen Díaz, M. M. (2010). *El muralismo como la estética de la utopía*. Universidad de Chile
- Pérez, C. y Rizzo, M. (2016). Propuestas artísticas de las artes visuales del Ecuador desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(1),139-154. <https://bit.ly/3uKMzIx>
- Pinochet Cobos, N. (2009). *El muralismo social y la identidad comunitaria: dinámicas de relación y significación cotidianas. (1990-2009)*. Disponible en <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/109858>
- Zamorano, P. y Cortés, C. (2007). Muralismo en Chile: texto y contexto de su discurso estético. *Universum*, 22(2), 254-274. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762007000200017>



Carlos Araujo-Encalada
Blas Garzón-Vera

Los espacios artísticos de Machala como herramienta para fortalecer la identidad cultural

Introducción

Esta investigación analiza a los espacios artísticos como una estructura y herramienta para fortalecer y revitalizar la identidad cultural de una localidad. Estos escenarios han implementado el desarrollo artístico, económico, turístico, el crecimiento de las industrias creativas y las soluciones socioculturales a las problemáticas actuales comunitarias, así como la aceptación de la conceptualización de la cultura y las culturas.

El desarrollo que las áreas artísticas y culturales han mantenido desde sus inicios se ha direccionado hacia una sociedad con la modalidad de ser expuesta a un público formal por parte de las instituciones públicas o privadas. En la última década, las políticas culturales han permitido que los gestores o artistas generar un imaginario creativo al fomentar una plataforma participativa para difundir el arte y la cultura. Esto reconoce que la memoria colectiva comunitaria es más activa en una ciudad y que genera formas de revitalizar la identidad histórica de los individuos por medio de espacios artísticos sobre una lucha social contemporánea.

Los espacios artísticos comunitarios son implementados por proyectos socioculturales que acceden a un público diverso. El arte es funda-

mental en la transformación social porque implica una participación, comunicación e intercambiar experiencias entre ellos. La medición cultural es parte esencial en la consumación de proyectos porque el participante interactúa, analiza el valor cultural de su localidad y mejora su calidad de vida (González-Martínez y Hernández, 2020).

Los espacios artísticos en las ciudades contemporáneas han sido organizados por movimientos, asociaciones o artistas independientes que generan proyectos para una comunidad. Dejando de lado la modalidad de exhibición de arte, pero los espacios públicos o comunitarios son aparte de cada uno de estos proyectos enfocados a una metodología educativa, participativa y de desarrollo sociocultural capaz de ser interpretada y aceptada por un público diverso. Esto permitirá a los agentes culturales crear escenarios o espacios artísticos que preserven una memoria cultural e histórica a las nuevas generaciones y contribuyan al plan de convivencia de intercambio de identidades (Collados-Alcaide, 2015).

La memoria social es partícipe de una identidad local y de la construcción participativa de un espacio político, histórico o cultural fundamentado siempre en una experiencia o problemática comunitaria. En la última década, los espacios públicos han estado intervenidos por actores culturales con la finalidad de exponer proyectos artísticos que permitan fundamentar la identidad local de su comunidad. Dejando a un lado a las instituciones o espacios creados para encuentros sociales o artísticos. De esta forma, los espacios y la memoria colectiva cultural permiten crear resultados de interpretación, participación e interrelación con los demás (Kuri-Pineda, 2017).

De los anteriores autores podemos determinar que los espacios artísticos han justificado conservar una relación entre la interpretación y mediación intercultural en las comunidades de una misma localidad por las diferentes actividades o programas culturales ejecutados en cada espacio intervenido. Esto ha fomentado a los gestores culturales a ejecutar proyectos artísticos educativos enfocados en mejorar la convivencia entre diversas culturas y rescatar la memoria histórica, identidad local y mejorar el área económica y turística local.

Los proyectos socioculturales ejecutados en las instituciones educativas o espacios comunitarios conservan un impacto social muy bueno en niños y jóvenes que son parte de los talleres, festividades artísticas, encuentros culturales y así experimenten una nueva forma de apreciar el arte. A partir de estas actividades se puede dar una solución radical a una problemática social comunitaria. Estos proyectos mantienen un enfoque pedagógico, didáctico y participativo en intercambiar nuevas ideas y conocimientos. Los nuevos espacios artísticos dan un resultado positivo a la comunidad asistente rescata su identidad cultural y costumbres de su localidad (Cabrera *et al.*, 2018).

En las ciudades contemporáneas, los espacios artísticos son parte fundamental en la difusión de una localidad y del crecimiento económico, plazas de trabajo; por medio de estos espacios las ofertas culturales se implementan en una red de las industrias creativas, actividades artísticas como el teatro, danza, artes plásticas o visuales y muralismo en espacios públicos etc. Lo que permite a las autoridades locales, artistas, gestores culturales y la ciudadanía analizar la comercialización del arte y la cultura a nivel nacional e internacional por medio de los espacios artísticos implementados al desarrollo de identidad y representación cultural (Zarauza, 2016).

Identidad cultural

Los seres humanos han tenido siempre una identidad cultural en valores, tradiciones, formas de convivencia, en su memoria histórica patrimonial, en lo político y religioso con diferentes formas o procesos de entendimiento para mantener un diálogo entre los demás. El Ecuador por sus regiones y variedad de cultura fue declarado plurinacional e intercultural por la Asamblea Constituyente del Ecuador (2008), reconocimiento que permitió la promoción de la cultura y la identidad de cada comunidad, lo que hace que los individuos se sientan orgullosos de su nacionalidad y respeten los valores culturales y símbolos que la representan.

La memoria histórica del ser humano determina su identidad cultural permitiéndole recordar y reconocer sus inicios de convivencias tradiciones que marcan la historia de una comunidad. Las nuevas generaciones han mantenido cambios sociales y han adaptado nuevas costumbres, pero una comunidad determinada siempre mantendrá su etnia, su música, su forma de convivencia, su gastronomía y la riqueza naturales, elementos simbólicos y características que distingue a un individuo de los demás. Por otro lado, les ayuda a la promoción cultural y la participación de difundir sus patrimonios a otro público específico (Ballesteros *et al.*, 2018).

La identidad cultural también está representada en las diferentes áreas artísticas que cada individuo identifica como la danza, las artes plásticas o visuales, la música, la literatura, la arquitectura y las costumbres, cada una de estas áreas determina una identidad cultural humana que puede diferenciar los gustos y manifestaciones artísticas de una comunidad a otra. En el siglo XXI, la aculturación en las nuevas generaciones permiten dejar de lado la identidad cultural de su comunidad esto busca implementar y crear proyectos o espacios artísticos que ayuden a valorar los derechos culturales conservados como identidad de una localidad (Walter *et al.*, 2019).

La cultura ha sido parte de la historia de un país al igual que los fenómenos políticos de una identidad local e ideológica que cada ciudadano adopta en los diferentes gobiernos electos como socialista, comunista, autoritarios y populista etc. Cada una de esta identidad política ha llevado que el individuo se identifique como ético-político en representación de su localidad. En el Ecuador se implementó un proyecto enfocado a mejorar la convivencia comunitaria con el Plan del Buen Vivir, un proyecto con estrategias democráticas, socioculturales y para implementar la equidad social en diferentes territorios a partir de una política participativa con ideas filosóficas de libertad e igualdad cultural (Montes-Montoya, 2016).

La identidad cultural es tratada de diversos aspectos sociales; desde el desarrollo territorial y la ideología patrimonial que un individuo adapta como identidad. En otro aspecto la cultura va desde la participación

democrática, económica, turístico y en crecimiento de las industrias creativas por generar nuevos espacios que fomenten actividades y programas que permitan mantener una identidad cultural y una relación de compartir diversas experiencias culturales (Molano, 2007).

Identidad cultural de Machala

El patrimonio cultural de una ciudad es fundamental e importante en la representación de las demás comunidades porque se asocia directamente a la historia. Los elementos patrimoniales son esenciales para que una ciudad mantenga una declaratoria según el Instituto Nacional de Patrimonio y Cultura. A partir de la primera década del siglo XXI, la gestión cultural en el Ecuador contribuye con la difusión del patrimonio cultural de una ciudad, valorización de la identidad y al uso social de convivencia de cada individuo (Instituto Nacional de Patrimonio y Cultura, 2014).

Uno de los aspectos que caracteriza a una ciudad es mantener una identidad cultural de memoria histórica manifestadas en arquitectura, monumentos, tradiciones, gastronomía y patrimonio. Esto les permite mantener una memoria histórica entre otras personas y preguntarse: ¿de dónde soy? ¿de dónde vengo? ¿culés son mis tradiciones? Con este enfoque la identidad cultural de un individuo se mantendrá de generación en generación.

La cultura es parte del desarrollo local y urbano de una ciudad porque establece programas que sirven para generar nuevos espacios artísticos comunitarios. Estos eventos reúnen a personas de otras comunidades, países, regiones, autoridades, entidades sociales y actores culturales. Desde el siglo XXI la democracia cultural accede a los artistas para promover una ciudad creativa con una perspectiva de desarrollo económico y turístico (Matovic y San Salvador del Valle, 2019).

Machala ha tenido un proceso de desarrollo urbano desde 2005 que ha sido parte del crecimiento local y económico de la ciudad. Para las generaciones actuales lo verán como una identidad desde el concepto arquitectónico urbano. Pero para las generaciones anteriores su

identidad cultural estará representada por el ferrocarril que fue parte importante para el crecimiento agrícola, el monumento al bananero, el antiguo muelle de cabotaje de Puerto Bolívar y las costumbres de celebrar sus fiestas patronales, cantonización y las festividades religiosas a la Virgen de la Mercedes, cada uno de estos elementos hace que la identidad cultural de Machala se implemente también con sus tradiciones de convivencia y gastronomía (Gil *et al.*, 2015).

El desarrollo cultural de una localidad es parte de la ejecución e implementación de espacios artísticos que permitan realizar actividades educativas con una visión de exponer una solución social o de rescatar las tradiciones establecidas desde el inicio de sus habitantes para Machala una de sus tradiciones era la convivencia entre comunidades los juegos tradiciones, la pesca deportiva, la agricultura, el poder transportarse en canoas de una ciudad a otra, su música, su arquitectura de madera o caña guadua, su vestimenta de campo y los platos típicos elaborados a base de banano y mariscos.

Marco teórico

Machala, siendo una ciudad de suma importancia a nivel local e internacional como la “capital bananera del mundo”, en la última década las áreas artísticas y culturales han ido formando parte del desarrollo sociocultural de la urbe con la implementación de nuevos espacios artísticos como danza, música, artes plásticas y visuales, arte urbano, el muralismo y las artes escénicas, etc. Donde el rol de los actores sociales o gestores juega una parte importante en la ejecución de cada uno de estos proyectos ya que permite analizar e identificar y rescatar la identidad cultural de su comunidad.

En una ciudad como Machala, hablar de espacios artísticos o instituciones es referirse a la Casa de Cultura Núcleo de El Oro y al Centro Municipal de Arte y Cultural Luz Victoria De Mora. Espacios que han permitido ser parte de una historia cultural local por las diferentes actividades artísticas expuestas desde una conceptualización de ver al arte de una manera sutil. Dejando a un lado la interpretación

y medición cultural enfocada a una participación y comunicación entre comunidades de diversas culturas y tradiciones.

En esta investigación se analizará los espacios artísticos de Machala en el área de las artes plásticas, danza, el folklor, la música y el muralismo tomando referencia los últimos proyectos ejecutados en la ciudad.

- Escuela de dibujo y pintura Leonardo Da Vinci quien ha mantenido por varios años programas y actividades artísticas dirigidas a un público diverso.
- El proyecto banana art con siete años de existencia en el arte y la cultural enfocado en realizar murales y festivales al aire libre con artistas locales.
- Escuela de danza Proarte espacios que han venido siendo parte del crecimiento y desarrollo cultural de la ciudad.
- Espacio artístico dirigido por la familia Cruz Ruiz con experiencia y trabajos realizados en los diferentes espacios de la ciudad.
- El muralismo también es turismo proyecto ejecutado en diferentes barrios de la ciudad.

Cada uno de estos proyectos o espacios artísticos han permitido en la última década difundir la identidad cultural de la ciudad. Siendo Machala un potencial turístico, es evidente que la falta recursos y espacios culturales no permiten a la comunidad interpretar u observar y consumir el talento de los artistas locales. Estableciendo como objetivos específicos:

Analizar los espacios artísticos mediante el estudio de actividades públicas, privadas y urbanas que han permitido de manera independiente el desarrollo del arte en la ciudad de Machala.

Identificar la importancia del desarrollo de los espacios artísticos en la ciudad de Machala.

Determinar qué factores contribuyen el desarrollo de la producción artístico de la ciudad de Machala.

Examinar los espacios independientes y arte urbano que han contribuido el fortalecimiento de la identidad cultural de la ciudad de Machala.

Metodología

Este trabajo tiene como objetivo analizar los espacios artísticos de la ciudad de Machala en el área de la danza, el folclor, artes plásticas, la música, las artes escénicas y el muralismo. Debido que estos espacios fortalecen la identidad local y cultural de la comunidad a través de proyectos que promuevan nuevos espacios para la sociedad y los artistas locales.

Para ello se realiza un abordaje metodológico de corte cualitativo, la herramienta a utilizar son las entrevistas que se realizarán a artistas y gestores culturales de la ciudad. La muestra estará definida por las siguientes características: adultos de 25 a 55 años entre hombres y mujeres que realicen frecuentemente espacios artísticos. Esto permite un estudio de criterios, conceptos y que la investigación tenga un resultado del estudio del problema planteado.

Resultados

La Ley Orgánica de Cultura (2016) garantiza que las personas tienen derecho a construir su propia identidad cultural y acceder a los bienes patrimoniales. El Estado ecuatoriano respalda las culturas diversas, la participación de los espacios públicos y a la convivencia cultural de su comunidad. El art. 377, 378 y 379 respaldan y fortalecen la identidad cultural, la distribución de los fondos públicos en las instituciones de ámbito culturales y salvaguardar el patrimonio tangible e intangible de cada comunidad.

El análisis del presente trabajo se basa en realizar ocho entrevistas a diferentes gestores culturales y artistas que trabajan en espacios públicos y privados de la ciudad de Machala. Cada uno de ellos con base en un cuestionario semiestructurado definieron la contribución

de identidad cultural de su localidad por medio de las acciones, políticas y proyectos culturales que ejecutan.

Para Alexandra Vallejo exconcejal de Machala y presidenta del área social y cultural, Machala en las últimas cuatro décadas ha acogido a migrantes de diversas culturas como la sierra, oriente y Esmeraldas, pero nuestra cultura es montuvia; en esa época era difícil encontrar la representación del folklore como parte de nuestra identidad. En el 2005 se crearon cursos en los barrios de la periferia para que los jóvenes se identifiquen a través de la danza con el hombre de máchate y el sombrero. Con base en estos cursos se permitió crear grupos de danza de la sierra y afroecuatoriana. Estos grupos fueron invitados a los diferentes barrios de la ciudad y a nivel provincial, de esta manera Machala presentó su identidad cultural.

Para representar a una ciudad debemos conocer e identificarnos con su música y el folklor como ejemplo: la polca orense de Manuel Serrano, Machala avanza contigo, Machala linda y venga conozca el Oro. Los vestuarios representaban la identidad de nuestra ciudad y de la campaña orense por los diferentes elementos utilizados al ser confeccionados. Cada uno de estos grupos contribuyó con el desarrollo sociocultural comunitario y que la juventud se identifique con sus raíces.

El aporte del folklor en esa época por parte de municipio era muy bueno; los dirigentes barriales en sus festividades realizaban las peticiones para que los grupos muestren sus talentos en sus sectores de esa manera se aportaba a la cultura. La danza es parte de desarrollo de una comunidad o grupo local ya que contribuye a mantener su tiempo libre ocupado y a integrarse a la sociedad.

El concepto de espacios artísticos es diverso y amplio porque están inmersos en ejecutar varias actividades relacionadas al arte y la cultura como el folklor, danza moderna, artes plásticas, música, las artes escénicas y el muralismo etc. La creatividad y la experiencia es fundamental en cada uno de estos espacios por ser una plataforma cultural de difusión de identidad de una comunidad o ciudad.

La implantación de los espacios artísticos en una ciudad es buena porque contribuye al desarrollo sociocultural, turístico y económico. Los diferentes cambios sociales han concedido que Machala sea reconocida a nivel nacional como una ciudad de desarrollo. Pero por otro lado los proyectos o espacios artísticos son vulnerados por la falta de apoyo e incrementar de leyes y ordenanzas que salvaguarden los derechos culturales de identidad de la ciudad.

Los espacios artísticos contribuyen a la ciudadanía y al fortalecimiento de la identidad cultural. Por medio de las diferentes áreas del arte que ejecutan.

Cruz a través de su escuela de arte ha contribuido al fortalecimiento de la identidad cultural de la ciudad por medio de talleres y exposiciones y en las intervenciones en espacios públicos. Las artes plásticas en Machala según Ruiz han tenido una gran influencia en el desarrollo y aporte de los diferentes artistas y gestores que mantienen el interés de contribuir al desarrollo comunitario y de la identidad local. La contribución que hacen las artes socialmente es en la transformación social de las nuevas generaciones que buscan estar involucrados a través diferentes espacios artísticos.

Cruz puntualiza que la música ha sido un aporte creativo y social para Machala contribuyendo al fortalecimiento de la identidad cultural. Machala desde sus inicios no conserva una historia en la música porque se ha venido formando desde el asentamiento de emigrantes de otras provincias como referente el artista "Chazo Jara" y otros grupos o bandas que aportan al desarrollo cultural a través de la enseñanza y proyectos.

Para Jaramillo, la contribución de la escuela de danza Proarte ha fortalecido una identidad cultural moderna a las generaciones actuales. Las actividades artísticas acceden a evaluar las destrezas y los talentos de cada uno de los asistentes. El objetivo es formar nuevos artistas en el área de la danza y así generen eventos o proyectos culturales que representante a la ciudad.

Machala desde la Guerra del 41 mantuvo el asentamiento de emigrantes de tez negra, comunidad que desde su inicio ha impartido su

cultura e identidad. Para Manríquez (1999) la danza afroecuatoriana es un aporte al crecimiento y desarrollo de la ciudad. La localidad machaleña hace parte de su historia sociocultural a esta comunidad y a cada uno de los elementos que los caracterizan.

Machala posee una identidad cultural cosmopolita por los diferentes emigrantes que habitan en la ciudad. La diversidad de cultura contribuye a la aceptación social de una comunidad por las diferentes áreas artísticas. Según Mendoza (2018), las artes escénicas en la actualidad generan escenarios comunitarios y presentaciones la cual fortalecen a la cultura local.

La contribución del muralismo en Machala ha sido un aporte importante para el desarrollo de identidad. Según Gutiérrez esta manifestación accede que los artistas creen sus propios espacios y represente su diversidad de cultura.

Para Manríquez (1999) la contribución de identidad cultural en la ciudad quizás es lenta por la falta de apoyo de las autoridades y del público. El interés siempre ha sido para la producción del agro dejando a un lado los nuevos procesos o proyectos artístico locales que sirven para involucrar a la comunidad de su territorio. El muralismo a nivel nacional y mundial es un proceso mediático porque saca a la obra a un espacio público donde el observador apueste al crecimiento artístico de la ciudad.

Los elementos de identidad cultural son parte de la representatividad de una comunidad. Por eso es sustancial implementar los elementos históricos en los proyectos artísticos como las producciones agroindustriales, la música, danza, sus costumbres y arquitectura etc. Vincular cada uno de los elementos ayudan a difundir las raíces culturales y de identidad desde la situación histórica social de Machala.

La identidad cultural es parte fundamental del desarrollo de una ciudad porque a través del arte podemos reconocer quienes somos de dónde venimos y la importancia tiene nuestra ciudad. Un artista puede viajar y difundir la identidad cultural de su localidad a través de proyectos culturales. En Machala los rasgos de identidad en la

actualidad son parte esencial de las nuevas producciones artistas y espacios que se han expuesto a un público en general.

Los espacios artísticos han concedido ser interpretados al crecimiento sociocultural de una ciudad. La contribución es diversa según la visión de cada espacio ejecutado el mensaje artístico puede ser un ente subversivo en cada espectador o participante. La producción artística favorece a la ciudadanía machaleña en que el espectador pueda consumir o apreciar el talento y no deban emigrar a otros lugares a comprar obras de arte o participar de eventos artísticos.

En Machala el muralismo conserva una aceptación grata según Manríquez (1999) la falta de gestores culturales activos en esta área no permite el crecimiento artístico. Una buena intervención reconoce el desarrollo cultural local con ejemplo el proyecto banana art tiene siete años en la ciudad y en la provincia con actividades. En los últimos dos años han existido varios colectivos que aportan y contribuyen al desarrollo artístico de la ciudad, lo que permite la implementación de nuevos espacios como la danza, la música y las artes escénicas etc.

Para Gutiérrez, la aceptación del muralismo en la ciudad es muy buena ya que es un arte, y contribuye a la conceptualización de nuevos espacios artísticos. A través de esta manifestación la ciudadanía puede observar el contenido social, la diversidad de colores, medidas y estilos.

Los proyectos artísticos han sido parte de la contribución a una identidad cultural como: el banana art festival de arte en vivo al aire libre con artistas plásticos urbanos de la ciudad. Red MAU proyecto social que promueve ver al arte como un oficio de desarrollo artístico y económico. Machala vive la danza es un proyecto enfocado en realizar encuentros con varios grupos. El muralismo es también un proyecto turístico que pretende ver una ciudad colorida con temáticas de acuerdo con los elementos culturales de la localidad.

Los nuevos espacios artísticos y públicos mantienen procesos donde la ciudadanía vea al arte como un oficio o trabajo y en asentar la imagen del artista como propuesta a la sociedad y elemento activo de aporte sociocultural. Banana art busca que la sociedad evalúe

esta actividad artística como un aporte a la economía naranja de la ciudad y de otros sectores del país.

Discusión

Este artículo analiza el concepto de los espacios artísticos según Collados-Alcaide (2015) como herramienta de difusión de la cultura de una localidad a través de proyectos ejecutados por artistas o gestores en diferentes áreas del arte. Y por las diferentes metodologías o actividades y los elementos de identidad cultural que exponen a la comunidad. Los entrevistados coinciden con el concepto de Collados-Alcaide (2015) que los espacios son diversos e importantes para la sociedad.

Por otra parte, según Zarauza (2016) los espacios artísticos en la actualidad son parte de las nuevas intervenciones culturales y del crecimiento turístico y económico de una ciudad. Manifestando que los artistas y gestores extiendan nuevas ofertas que accedan al desarrollo de las industrias culturales y la comercialización de una identidad local. Por medio de las entrevistas se ha comprobado que las nuevas manifestaciones o espacios culturales permiten incrementar la economía a través de la identidad y creatividad artística. Pero en Machala la importancia en el área del arte y la cultura no es muy buena comparada con otras ciudades que sostienen proyectos artísticos vigentes, leyes y ordenanzas.

Cada entrevistado manifestó una interpretación conceptual sobre la identidad cultural que ofrecen mediante la ejecución de su área artística. Eso ha permitido que la identidad o elementos representativos en Machala sigan vigentes para las nuevas generaciones y visitantes. La implementación o intervención de nuevos espacios artísticos ayuda a la sociedad a educarse culturalmente mediante proyectos que ayuden a valorizar la identidad local según Walter *et al.* (2019) quien también sostiene el mismo concepto de los sujetos entrevistados.

De esa forma las áreas artísticas intervenidas como: la danza, folklor, la música, las artes plásticas, las artes escénicas y el muralismo han sido herramientas para fortalecer y difundir la identidad cultural

macheleña. Por consiguiente, los entrevistados afirman que el arte y la cultura son parte del crecimiento sociocultural de una localidad y de solución a una problemática social.

La identidad cultural ha permitido, según el testimonio de artistas y gestores el avance del desarrollo turístico y económico de una ciudad. En Machala desde el 2005 el crecimiento urbano y artístico ha sido notorio, pero no se compara con otras ciudades de Quito, Cuenca, Loja, etc. que ejecutan proyectos culturales obteniendo el aval de las autoridades competentes y asociaciones. Los entrevistados sostienen que la difusión de la identidad de un individuo es la representación de dónde somos y de dónde venimos mediante la creación de obras de artes o proyectos.

Por otra parte, los entrevistados coinciden que cada espacio artístico trabaja con elementos que representan la identidad cultural de Machala a través de las diferentes áreas del arte. El principal objetivo de implementar elementos representativos en cada espacio es para contribuir a que las generaciones del siglo XXI puedan reconocer sus costumbres e historia sociocultural. Por ello, todo proyecto artístico que se realice en la ciudad debe tener siempre un concepto de historia social.

Los artistas Manrique y Gutiérrez mantienen un concepto diferente sobre la aceptación de muralismo en la ciudad. Para Manrique, el apoyo de la comunidad y las autoridades no es bueno, pero esta disciplina artística contribuye a la identidad cultural de la comunidad, mientras que para Gutiérrez el apoyo del muralismo es muy bueno para el crecimiento cultural de Machala. El fortalecimiento de cada proyecto intervenido por los entrevistados en la ciudad ha sentado un antecedente cultural en la comunidad, autoridades, gestores y a los nuevos artistas locales.

Conclusiones

Tras el estudio de los principales espacios culturales de la ciudad de Machala, se observa que la actividad cultural que generan ha tenido una importancia trascendental en la transformación sociocultural de

esta sociedad. Se han analizado las corrientes teóricas que definen los espacios culturales y las prácticas expuestas por los entrevistados, mostrando que estos escenarios han sido herramientas para fortalecer la identidad cultural de Machala.

Esta investigación también muestra que las autoridades y administradores de los principales espacios artísticos no implementan programas de difusión cultural que contribuyan al fortalecimiento del desarrollo artístico y la identidad local de la ciudad. Por lo tanto, es importante seguir promoviendo los espacios artísticos actuales de la ciudad a través de talleres, festivales y actividades artísticas para el crecimiento sociocultural de la comunidad.

Este trabajo demuestra que es fundamental analizar la actividad artística en los espacios públicos de las ciudades, porque contribuyen al crecimiento y fortalecimiento cultural de su localidad. El muralismo es una tendencia artística que ha surgido en Machala desde la década pasada, desde entonces varios artistas han creado proyectos que son parte de la historia e identidad cultural de las nuevas generaciones.

Finalmente, la identidad cultural de una ciudad es parte de su memoria histórica y un elemento fundamental para su desarrollo sociocultural. Por ello, es importante mantener y poner en marcha más espacios artísticos y proyectos culturales, tanto públicos como privados, mediante nuevos modelos de gestión cultural que se adapten a las necesidades y demandas locales.

Referencias bibliográficas

- Asamblea Constituyente del Ecuador (2008). Constitución de la República del Ecuador 2008. *Incluye Reformas*, 1-136.
- Ballesteros, C., Gracia, G., Ocaña, A. y Jácome, C. (2018). Análisis de la promoción cultural como herramienta para fortalecer la identidad afro esmeraldeña. *Revista Lasallista de Investigación*, 15(2), 367-377. <https://doi.org/10.22507/rli.v15n2a28>
- Cabrera Albert, J. S., Choe, M. y Montes de Oca Fernández, N. (2018). El impacto socio-educativo del trabajo comunitario: experiencias del

- Taller de Creación Infantil «Ilustrando Sueños». *Mendive. Revista de Educación*, 16(4), 581-590.
- Collados-Alcaide, A. (2015). Laboratorios artísticos colaborativos. Espacios transfronterizos de producción cultural. *Arte, Individuo y Sociedad*, 27(1), 45-64. https://doi.org/10.5209/rev_aris.2015.v27.n1.43648
- Cultural, P. (2014). Azogues, Patrimonio Cultural Del Ecuador. *Arquitectura y Urbanismo*, XXVI(1), 10-88.
- Garzón-Vera, B (2014). *¿Qué significa hacer cultura hoy? Experiencias de grupos culturales de la Universidad Politécnica Salesiana*. Memorias del II Congreso Ecuatoriano de Gestión Cultural. Casa de la Cultura Benjamín Carrión.
- Gil, C., José, M., Galarza, A. y Claudia, E. (2015). Percepción social de la cultura en el cantón. *Culturales*, 3, 113-149.
- González-Martínez, E. y Hernández, B. R. (2020). Validación de una escala de mediaciones culturales en el contexto de proyectos socio-culturales comunitarios. *Sociologías*, 22(53), 194-227. <https://doi.org/10.1590/15174522-91231>
- Guerra-Veas, R. (2017). *Elaborando un proyecto cultural: guía para la formulación de proyectos culturales y comunitarios*. Ediciones EGAC.
- Guerrero Arias, P. (2002). *La cultura. Estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*. Abya-Yala.
- Kuri Pineda, E. (2017). La construcción social de la memoria en el espacio: una aproximación sociológica. *Península*, 12(1), 9-30. <https://doi.org/10.1016/j.pnsla.2017.01.001>
- Ley Orgánica de Cultura (2016). Ley Orgánica de Cultura. *Sexto Suplemento-Registro Oficial N° 913*, 1-35.
- Matovic, M. y San Salvador-del Valle, R. (2019). Cultura, creatividad y gobernanza internacional. *Bitácora Urbano Territorial*, 30(1), 39-49.
- Manríquez, V. (1999). Propositiones sobre la existencia de "identidad" o "identidades" en la localidad colonial de Caspana. Un acercamiento desde los archivos parroquiales. *Revista de Historia Indígena*, (4), 80-103.
- Mendoza, R. S. (2018). *Infraestructura cultural para las artes escénicas como estrategia de cohesión social. Caso: San Juan de Lurigancho-2017. "Centro Cultural de Artes Escénicas"*. Universidad César Vallejo
- Ministerio de Cultura del Ecuador (2009). *Culturas y Políticas Culturales "Reflexión-acción para transformar el mundo"*. ISBN: 978-9978-92-802-8. Colección Cuadernos Didácticos.
- Ministerio de Cultura del Ecuador (2009). *Diseño y Elaboración de Proyectos culturales*. ISBN: 978-9978-92-764-9. Colección Cuadernos Didácticos.

- Molano, O. L. (2007). Identidad cultural un concepto que evoluciona. *Opera*, 7(7), 69-84.
- Montes-Montoya, A. (2016). La diversidad cultural colectiva en tensión-sostenida : una mirada desde la democracia agonista de Mouffe. *Acta Sociológica*, 71, 195-217. <https://doi.org/10.1016/j.acso.2016.07.002>
- Saltos-Coloma, F. (2019). *Bases y estrategias de la gestión (de lo) cultural. Derechos culturales para el Buen Vivir*. Abya-Yala.
- Walter, W. B., Mendoza, K. G., Burgos, C. V., & Rivera, D. I. (2019). El fomento de la música popular y la identidad cultural de los ecuatorianos. *Universidad Ciencia y Tecnología*, 2(2), 171-176.
- Zarauza, M. D. (2016). Pensar el arte como trabajo. *Cuadernos de Antropología Social*, 44, 83-99.

PARTE 2

Proyectos de gestión cultural



Juan Fernando Peralvo Arcos

Blas Garzón-Vera

Título del proyecto:

Identidad visual en proyectos culturales

Lugar de ejecución

Quito, Ecuador

Antecedentes

La promoción de la cultura suele analizarse bajo diferentes enfoques. Uno de ellos la considera como un nicho de actividad económica. Otro reconoce que hay que tratarlo de manera especial, dada la importancia del sector cultural que repercute en lo humano, histórico, social.

La concepción de la cultura como generadora de actividad económica aparece en el siglo XX, por los años sesenta. Se acuñó el término *industrias creativas*, expresión que ha dado pie a su estudio, pues trasciende los ámbitos culturales, científicos, académicos y se adentra en el campo privado y en la institucionalidad de las políticas públicas. Se ha posicionado en estas instituciones nacionales, internacionales, regionales y locales que reconocen la importancia de la creatividad dentro del desarrollo económico convirtiéndose en sector estratégico para las nuevas economías del conocimiento.

Este enfoque demanda conocer y comprender cómo funcionan estas industrias culturales, y establecer procedimientos para su pre-

sentación y posicionamiento en identidad y difusión. Hay interés por fortalecer las industrias culturales locales nacientes pues son importantes los ingresos económicos que genera. De ahí la necesidad por conocer, manejar y aplicar técnicas de comunicación en el sector cultural, teniendo en cuenta las particularidades de este sector, la multiplicidad de actores y gestores, su oferta y demanda.

Para que se dé esta apertura la *promoción y comunicación cultural* juegan un papel fundamental. Hay diferentes enfoques para analizar este sector como un nicho más de actividad económica, y el que reconoce la importancia de la cultura, su carácter humano y lo trata de manera singular en lo económico y en lo social. En su evolución el ser humano ha ido desarrollando ciertas características que lo hacen único dentro del apartado de los seres vivos. El principal de ellos es la *cultura*, entendida como algo abstracto e identitario.

Así, el ser humano posee características que lo identifican y lo hacen diferente al resto de los seres vivos y, más aún, son características que lo hacen diferente individualmente, es decir, proveen al ser humano de una identidad física, psíquica, social y moral. Además, de ser poseedor de una identidad cultural. Esto quiere decir que la identidad es un constructo inherente al contexto socio histórico. (Rojas, 2004, p. 490)

Respecto a la identidad organizacional y la identidad corporativa hay estudios previos contextualizados en función de las empresas privadas y organizaciones, pero no para el sector cultural. La *identidad visual* de lo cultural hace referencia a la representación gráfica de su *identidad específica*, con insumos para su incorporación en la comunicación, con símbolos que establecen marcas culturales, aquellas que el público aprecia como lo central, distintivo, duradero, y de lo cual se deriva su percepción individual de los atributos determinados, concretos, definidos y perdurables que caracterizan al hecho cultural específico.

La cultura tiene condiciones que son específicas, un carácter universal y un enfoque local. Este Proyecto presenta un desglose de los conceptos básicos y esenciales para elaborar una estrategia de comunicación cultural, esencial para introducir y aplicar la comu-

nicación en la identidad visual en proyectos culturales, en los cuales usa modelos de gestión visual para la identidad. Eso conlleva al uso de procedimientos comprometidos con su medio e interesados en conocer la consecuencia de sus acciones en las personas, al asumir el concepto de *responsabilidad social* en el sector cultural.

La identidad cultural es inherente al ser humano, como Rojas (2004) lo aclara: “Así, en su evolución cultural, el hombre conformó ciudades y configuró una organización propia en defensa de sus bienes y de sus personas. Nace así la identidad cultural, dando por sentado el bien común como un todo solidario” (p. 490). La humanidad ha ido desarrollando, con el pasar del tiempo, una identidad en la cultura que, a su vez, se engarza en lo social como una organización.

Todos los ciudadanos han asistido a eventos culturales: obras de teatro, conciertos, visita a un museo. Se aprecia el evento cultural, pero ¿se conoce quién es el autor? ¿Cuál es su trayectoria? Para que la sociedad conozca, asista, aproveche y mantenga en su mente las manifestaciones culturales, de cualquier tipo, es necesario que se difundan los eventos culturales con estrategias de comunicación que lleguen a todo público.

Esto lo hacen los gestores culturales, personas que se han formado en la práctica, a través de las estrategias, aciertos, de reflexionar el tema de comunicación, identidad visual y proyectos culturales. Tienen un conjunto de habilidades que constituyen su identidad, con elementos que unen y cohesionan su proceso integrador para formar un ente de apoyo: la imagen. El gestor cultural debe tener clara conciencia de su identidad y la de sus productos culturales, se identifica con su profesión y puede llegar a su público receptor, consumidor y ofrecerle un sentido de pertenencia y de raíces hacia lo propio.

El fin de este Producto es desarrollar un Manual, que analiza los elementos que construyen una identidad visual en los perfiles de los proyectos culturales y brinda pautas para realizar la difusión, promoción y primer contacto de un evento cultural a través de la expresión visual que lo posiciona en la mente de los inversionistas, públicos

o privados, y de la potencial población participante. Los aspectos distintivos del producto cultural son variados y, para establecerlos en la mente del espectador, es necesario crear modelos, desarrollar técnicas de gestión, específicas a sus necesidades. El riesgo de no tener en cuenta las estrategias de comunicación en la cultura construye una experiencia cultural fría y genérica.

Justificación

La identidad visual en proyectos culturales es elemento indispensable para la difusión, promoción y primer contacto de un evento cultural: la expresión visual lo posiciona en los pensamientos del público. Los aspectos distintivos del producto cultural son variados y es necesario recurrir a técnicas específicas. Quien no tiene una identidad personal en los proyectos culturales será genérico, una opción más entre un mar de profesionales que estudiaron lo mismo, ofrecen lo mismo, con resultados similares. Toda industria cultural tiene sus referentes, y se necesita de gestores culturales, expertos en el tema y profesionales reconocidos en el manejo de la identidad cultural visual.

La pandemia evidenció la poca importancia del sector cultural y artístico en las políticas públicas, y lo agravó con la reducción de su presupuesto, sobre todo en el trabajo de artistas y gestores culturales, trabajadores temporales, limitados en lo referente a seguridad social, entre otros aspectos.

Organismos multilaterales destacan la trascendencia de este sector y lo significativo de las personas que trabajan activamente en el ámbito cultural: bibliotecas, librerías, museos, teatros, danza, música, editoriales, circo y teatro de la calle, galerías, cines, conciertos, etc., y la necesidad de impulsar su reactivación.

20 022 personas integran el Registro Único de Actores y Gestores Culturales. En 2020 el Gobierno ecuatoriano realizó el Plan Integral de Contingencia para las Artes y la Cultura que benefició a alrededor de 8000 trabajadores de estos espacios. Aproximadamente 14 000

artistas y gestores culturales registrados estarían fuera de las políticas públicas, y sin fuentes de ingresos para continuar con sus actividades artísticas (Ref. MCYP, 2021).

Es necesario generar estrategias que los visibilice y permita a los proyectos del gestor cultural reactivar su trabajo y su economía de acuerdo a las condiciones imperantes. Este trabajo propone una estrategia: presentar una herramienta para visualizar los proyectos culturales como elemento indispensable para su difusión, promoción y primer contacto. Los aspectos distintivos del producto cultural son variados y requieren de modelos y técnicas adaptadas a sus necesidades.

El *Manual de Identidad Visual en Proyectos Culturales*, con imagen online y offline, es una guía para la aplicación de la marca visual y las características en distintos soportes internos y externos. Incluye detalles técnicos y estéticos referentes al diseño de los materiales comunicacionales, impresos y/o virtuales, que utilizará la actividad cultural. El Producto Artístico académico tiene un enfoque práctico que satisfará las necesidades profesionales de la gestión cultural. El producto se construye mediante un proceso de planificación, diseño y ejecución. La expresión visual de la marca del evento, con un discurso atractivo y propio de identidad visual online y offline (medios de comunicación tradicional, y los formatos tras media), identidad verbal, sistema de expresión, códigos gráficos y de estilo acordes a los soportes, medios, puntos de contacto donde se va a manifestar y difundir. La adaptación de la imagen tiene en cuenta los requerimientos específicos del sector en el que se quiere intervenir.

Diagnóstico del problema

La realidad mundial, en especial el vivido desde marzo de 2020 con la pandemia, provocó un bombardeo de información en diversos campos que ha incidido también en el campo artístico y cultural. Durante la pandemia y el confinamiento se cerraron las actividades educativas presenciales, se suspendieron las labores económicas, culturales por la alerta nacional que decretó mantener una salubridad

específica: uso general de mascarilla, lavado de manos continuo, uso de alcohol, confinamiento. Había llegado el SARS CoV2, llamado Covid-19, epidemia nacida en Asia que se trasladaba con rapidez por todos los continentes. Las cicatrices serán difíciles de superar: cierre de teatros, cines, museos, conciertos, parques se quedaron solos en ciudades fantasmas.

En los últimos 50 años la economía de Ecuador ha dependido del petróleo, regulador de sus ciclos económicos. Al ser parte constitutiva del país, la economía de las actividades culturales ha variado al vaivén de su situación económica. Zambrano *et al.* (2021) aseveran que “La pandemia de la COVID-19 sucede en una fase decreciente del ciclo económico, cuando ya varios problemas relacionados a la actividad del sector cultural se empezaron a acumular” (p. 26). En el ámbito cultural la pandemia produce ¿resiliencia o explosión?

A partir de la mezcla de estos elementos externos, situación económica y pandemia, Zambrano *et al.* (2021) afirman que “... se puede verificar que los efectos negativos para el sector cultural al inicio de la pandemia tienen un origen múltiple y simultáneo ...” (p. 27), lo que se evidencia en el consumo cada vez menor de servicios y bienes culturales. El gobierno reduce cada vez más el presupuesto de las instituciones culturales del sector público, la empresa privada casi da la espalda a emprendimientos e iniciativas culturales.

La situación reveló la fragilidad del sector cultural de Ecuador, campo laboral en que la mayoría de artistas y gestores son trabajadores independientes, a los cuales afectó la restricción de diversas expresiones culturales: eventos cancelados, prácticas comunitarias suspendidas; saqueo de sitios culturales; artistas en situación de precariedad económica, descenso del empleo adecuado, la baja de la remuneración para los integrantes de diversos sectores culturales. Si el sector ya mostraba una espiral descendente en su actividad, con la pandemia llegó a su punto más bajo. Y los trabajadores de todos los sectores culturales ¿qué hicieron?

En el confinamiento, el uso masivo de tecnología digital modificó la relación de las personas con hábitos de trabajo, contenidos, entornos. Las dinámicas culturales, las de difusión y promoción, cambiaron. Tomaron relevancia la comunicación, la conexión, la trasmisión para desarrollar una interrelación personal y cumplir con disposiciones sociales o actividades laborales. Las personas involucradas en tareas culturales, igual que toda la población mundial, ha recurrido a las redes sociales para posicionarse, captar el interés de la población, crear notoriedad y atraer seguidores de su actividad, con los consiguientes y necesarios aportes económicos.

Para promocionar proyectos culturales se evidenció un reto sustancial: el uso de tecnologías digitales obliga a reconsiderar las formas de relacionarse, no solo de comunicarse pues, a partir de ellas, su identidad se innova. Zambrano *et al.* (2021) aseveran que “Las redes sociales han sido claves en este proceso pues permiten alcanzar audiencias potencialmente masivas y distribuir contenido...” (p. 274). Esta creatividad tecnológica propició otras estrategias para comunicar conocimiento. Favoreció el uso crítico, instintivo, amplio y variado de estos nuevos instrumentos, integrados en la cotidianidad actual.

La autogestión adecuada en el uso de las NTIC por parte de los trabajadores culturales conlleva al éxito o fracaso individual. Según Zambrano *et al.* (2021) “La constitución de los trabajadores culturales como sujetos flexibles, empresariales y autogestionados, parece estar profundamente relacionada con la rápida difusión de las redes sociales a inicios del siglo XXI.” (p. 274). La forma de empleo tradicional se ha trasladado al trabajo en línea, independiente.

El bombardeo de información en diversos campos se ha incrementado con el confinamiento. Con la reactivación de las actividades económicas, el sector artístico y cultural no debe caer en esta práctica que genera mensajes sin objetivos y metas claras, debe aprender de esta dinámica y no cometer el mismo error. Artistas y gestores culturales, trabajadores independientes, manejan la promoción de la cultura en actividades y proyectos de manera empírica, sin estrategias de comunicación, sin conocimiento ni orientación, ni cómo

se interrelacionan, pues desconocen las herramientas del aspecto de Identidad Visual para posicionar sus proyectos de reciente creación, todavía sin identificación definida. No mostrar la identidad de los proyectos dificulta su reconocimiento y posicionamiento. El mundo globalizado necesita difundir, a través de distintas formas de comunicación, proyectos y acciones para que sean apreciados, requeridos. La imagen es de suma importancia: día a día emergen nuevos e innovadores productos y servicios que necesitan ser conocidos para su financiamiento y producción.

Se observa esta problemática en artistas y gestores: su falta de conocimiento por la poca importancia que se da al tema, no hay oferta de capacitación ni material bibliográfico para este campo específico. El gestor necesita saber crear su identidad, destacar cualidades y beneficios de inscribirla a través de la imagen. No cuenta con una guía que le oriente, desconoce su importancia por la falta una herramienta guía en esta actividad. La necesidad de concebir este Manual es brindar un camino con bases profesionales, visión gráfica sólida y creativa para que perdure en el tiempo.

El gestor cultural arrastra la carencia, el desconocimiento de cómo crear, construir, establecer, de manera significativa y trascendente, una Identidad Visual. Esta necesidad es su meta urgente por el uso social masivo de los *mass media*: radio, prensa, televisión, cine, NTIC que atacan con miles de propagandas y publicidad de productos o servicios.

Pero la tecnología ha cambiado la forma de relacionarse que tenían los ciudadanos entre sí y con el entorno, y así han surgido nuevas formas de acceso y consumo de la cultura, porque también ha cambiado la forma de mostrarla y de compartirla. (Escandón, 2020, p.14)

Las actividades culturales se presentan de manera desordenada, sin orientación ni objetivos claros, dispersas. Necesitan impactar, de manera profesional, concreta, asertiva y acertada, con una imagen cierta, a un público claro y definido. Lo primordial es conectar, con una buena comunicación, la identidad del proyecto en forma visual

y concreta. Un autor que ha estudiado este apartado indica en sus discusiones y conclusiones:

La primera cuestión que se planteó en este estudio es que el sector artístico y cultural es complejo. Un artista no es sólo un artista, en algunos casos, también gestionan y promueven eventos, en otros deben generar procesos formativos como una fuente de ingresos sustentables. Más del 20 % son proyectos unipersonales, lo que significa que el artista, o el gestor cultural, es su propio departamento de marketing. (Carmona, 2021, p.10)

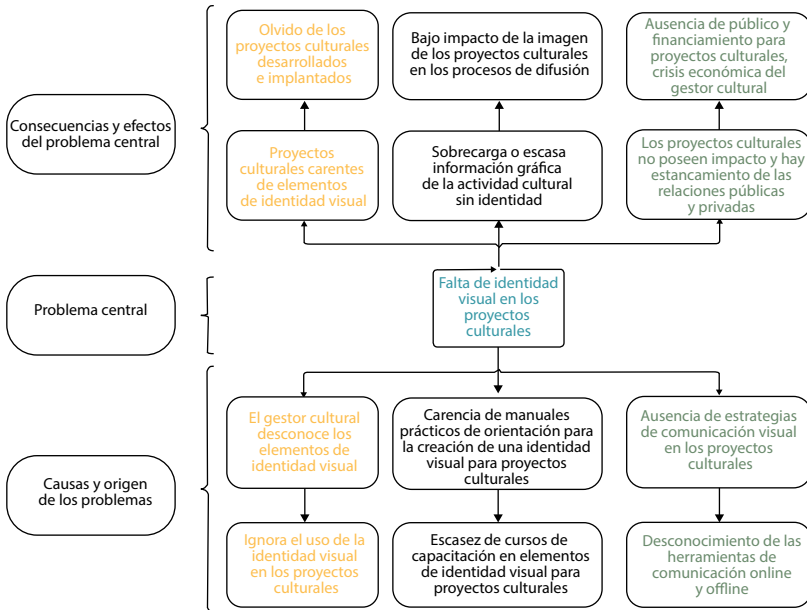
Elemento de diferencia y colocación es la imagen. Los actores, pintores, cantantes, toda clase de artistas en la sociedad actual, necesitan dejar su huella característica personal, crear su identidad visual que los individualice y diferencie. El presente proyecto se enfoca en este proceso para transmitir elementos tangibles e intangibles de un ámbito cultural específico. Los patrocinadores y el público que observe, disfrute, consuma un elemento cultural, lo reconoce y lo guarda en su memoria. La bibliografía referente a este tema es escasa, más aún en el ámbito cultural y artístico.

Identidad, palabra con origen profundo que se ha visualizado en la historia de los pueblos. De igual manera este Manual tiene que convertir su objetivo en una *pandemia*.

Una pandemia logra su máxima expresión al alcanzar el mayor número de personas, esto refleja en su etimología proveniente del griego pan (todo) y demos (pueblo) y desde sus orígenes ha significado principalmente una cosa, la “reunión del pueblo”. (De-Santis, 2021, p.10)

El sector cultural requiere, necesita este *Manual de Identidad Visual para Proyectos Culturales* que, con mirada en construcción, con su aplicación y trabajo, irá edificando líneas de acción que recuerdan la importancia del sector cultural, columna central y fortaleza para el origen y unión de las sociedades como decisión ancestral.

Árbol de problemas



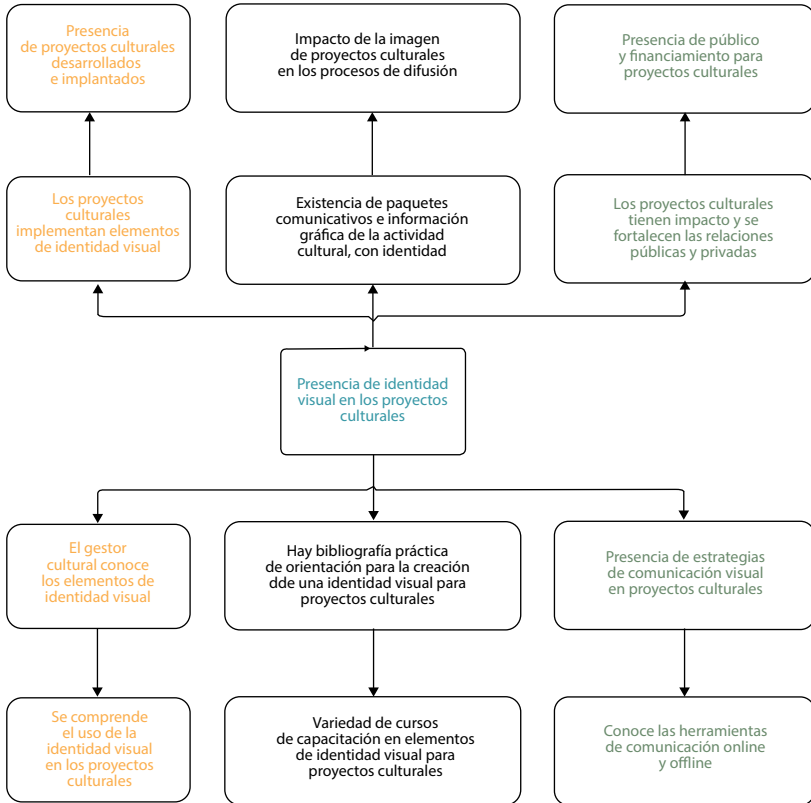
Objetivo general

Fortalecer la identidad visual en los proyectos culturales como estrategia de comunicación interna y externa de las actividades que los posicionen en el mercado cultural.

Objetivos específicos

1. Establecer las distintas tipologías de identidad visual en los productos comunicacionales online y offline.
2. Diseñar un modelo de línea gráfica de comunicación cultural para el perfil de los proyectos culturales.
3. Elaborar un *Manual de identidad visual en proyectos culturales*.

Árbol de Objetivos



Beneficiarios

Las empresas tienen departamentos con profesionales en ramas estratégicas de *marketing* y negocios: comunicadores, diseñadores, ingenieros en sistemas, gestores de redes, publicistas, mercadotécnicos, analistas de mercado, y una larga lista de recurso humano que las empresas requieren en la oferta de servicios, bienes, ventas y las

trabajan para las estrategias de la Identidad Visual Corporativa. En este campo la oferta es muy variada: la oferta académica de formación sistemática está dirigida al futuro profesional de Administración y Economía, específicamente. La bibliografía, en temas de marketing, ventas, publicidad, mercados, imagen corporativa, manejo de redes, etc., es variada y extensa. Cabe preguntarse si esta dinámica profesional, esta formación académica y oferta bibliográfica ¿es válida para el sector cultural?

En el sector cultural la imagen visual y el proceso comunicacional debe tratarse desde la identidad visual que transmite elementos tangibles e intangibles, muy específicos en el ámbito de construir relaciones sociales del hecho cultural. La bibliografía es escasa y el ejercicio de la construcción visual se limita a una acción práctica en cualquier oficina de diseño gráfico o imprenta. Es necesario la construcción de una herramienta bibliográfica que se ocupe de este campo específico, artístico y cultural: un *Manual de identidad visual para proyectos culturales*.

Los hacedores. creadores, profesionales, gestores, técnicos, trabajadores de cultura, arte y espacios afines demandan un manejo profesional de la imagen en su sector. Los gestores culturales del país y los que se hallan fuera de él: migrantes o personas que viven en el exterior, pero conservan sus raíces nacionales. También las comunidades, barrios, grupos, colectivos que se encuentran inmersos en el desarrollo de la cultura en sus respectivas localidades, a través de distintos proyectos de Vinculación. Por supuesto, al sector estudiantil de los distintos niveles de educación formal en áreas de Cultura, Comunicación, Artes.

Para analizar detalladamente la demanda se utilizó la información que aparece en el Boletín-RUAC, el cual indica el proceso de registro de personas naturales entre 2017-2021. Con fecha de corte a 16 de junio de 2021 se ha validado un total a 20 022 artistas y gestores culturales. En marzo de 2017 constan 6865 inscripciones. En 2020, año en que se inició la pandemia, se validaron 6829 artistas y

gestores culturales. Así, entre 2017 y junio 2021 hay un crecimiento significativo de 13 155 inscritos (Ref. MCYP, 2021).

Identificación y caracterización de la población objetivo

Al identificar y caracterizar el público objetivo demandante en el ámbito artístico cultural, se pone de manifiesto que el 73 % se concentran entre los 18 y 44 años, el 34 % están entre los 25 y 34. Resulta notorio que esta población es habitante digital: tienen a la tecnología como parte de sus vidas, utilizan el teléfono inteligente y sus aplicaciones.

Los ámbitos principales de la actividad cultural son: 39,58 % artes musicales y sonoras, 27,63 % artes vivas y escénicas, 9,42 % artes cinematográficas y audiovisuales, 8,77 % artes plásticas y visuales, 4,91 % artes literarias, narrativas y de producción editorial; diseño y artes aplicadas y artesanías, patrimonio cultural, memoria social. En cinco campos se encuentra el 90,31 % de los inscritos, los cuales tienen la necesidad de buscar, y encontrar, los mejores mecanismos o herramientas para dar a conocer sus proyectos culturales (Ref. MCYP, 2021).

El presente producto artístico, *Manual de identidad visual para proyectos culturales*, está dirigido a la demanda del sector artístico y cultural, inscrito o no en el RUAC, a mediadores educativos, gestores culturales, docentes. Para estos profesionales, que trabajan en procesos interdisciplinarios, tanto en espacios independientes, como auto organizados o institucionales, es una necesidad perentoria tener una guía en el ámbito de la comunicación. Está fuera de toda duda el valor estratégico que tiene para el sector artístico y cultural una buena Identidad Visual.

Línea base del proyecto

En la globalizada sociedad actual, el campo de acción de la cultura engloba diversidad de públicos. La oferta es real y de una inmensa variedad: exposiciones, conciertos, obras de teatro, cine, etc. La cul-

tura es universal y mucha gente accede a sus manifestaciones. Pero el público que acude, contempla o disfruta de estas manifestaciones, es un público ya *cautivo*, que conoce, entiende, disfruta desde tiempo atrás de ellas. Lo importante es abrir camino a nuevos artistas, gestores y público, gente que no conoce, ni tiene información profesional del campo invisible de la acción. Con el apareamiento del SARS y sus consecuencias a nivel mundial, en especial en la economía, sin fecha de expiración, con el auge del smartphone y la exorbitante cantidad de mensajes que se esparcen, el mercado de la cultura es casi invisible o está en una dimensión desconocida, dados los procesos algorítmicos de las aplicaciones. Muchos actores y gestores no conocen que se puede acceder a herramientas fáciles de accionar en procesos comunicativos para sus manifestaciones de trabajo específicas.

El Proyecto tiene una orientación que se centra en mejorar el desarrollo de estrategias de difusión de identidad visual de los proyectos y la comunicación de acciones culturales que realizan artistas, gestores culturales, organizaciones (públicas o privadas) con el fin de generar un nexo e imagen positiva con los financiadores y sus públicos. Orientación necesaria y prioritaria al tomar en cuenta que la industria cultural es un campo competitivo, variado, con géneros atractivos para el gran público.

Si la oferta es grande y variada, cabe la pregunta ¿qué provoca las falencias en generar una Identidad Visual para Proyectos Culturales? Una de las respuestas es: carencia de un instrumento práctico, directo, con facilidad de aplicación y que llegue directamente a la generalidad del público.

Marco teórico

La génesis del *Manual de Identidad Visual en Proyectos Culturales* está en la importancia que la imagen tiene en la actualidad en todos los escenarios comunicativos de la vida, particularmente en el arte y la cultura. En las relaciones laborales es necesaria la Identidad Visual: en el currículo de las personas aspirantes a un trabajo se

les pide que incluyan una fotografía del solicitante, de sus títulos académicos, distinciones. En el sector de trabajo y promoción cultural, los proyectos que incluyen material visual tienen la ventaja de este elemento fundamental para su conocimiento y promoción: en danza, pintura, teatro, artes escénicas, etc., todos deben adjuntar una constancia gráfica de su labor. Este trabajo brinda directrices y consejos de hacerlo de la mejor forma para alcanzar los objetivos del creador, del gestor cultural: presentación, conocimiento, interés, financiación de sus proyectos. La identidad visual se convierte en la mejor herramienta comunicativa para los espacios culturales pues los integra, relaciona, vincula dentro de su cambio constante, convierte al público es co-creador y elemento importante de estos espacios y proyectos.

La comunicación es el eje vertebrador de las actividades de museos, bibliotecas, centros culturales y, por qué no de la investigación científica, ya que está dedicada a reinventar el patrimonio de una ciudad, de una región o de un país, pero desde un punto de vista de las necesidades y nuevas formas de consumo de contenidos de los usuarios; ya no desde la decisión que proviene de una junta directiva corporativa, desde un ministerio o desde una cabeza iluminada. (Escandón, 2021, p. 5)

Para situar la importancia de los conceptos que se manejan en este trabajo, se realiza una fundamentación teórica de los términos con el aporte de autores y estudiosos en cada campo.

Cuando se comenzaron a elaborar libros, eran de gran formato y muy pesados. Para que cada vez más gente se acerque a este “invento” del medioevo, los caracteres móviles y la imprenta de Gutenberg hicieron que los libros fueran de tamaños manejables, capaces de ser transportados en la mano. Manual, como adjetivo, se refiere a algo de uso sencillo, fácil de entender y hacer. El manual es un libro o folleto que recoge aspectos básicos referentes a un tema, materia, situación y permite comprender cómo funciona algo, o cómo se lo puede elaborar, o acceder a él en forma ordenada. Acerca el conocimiento de algún tema o materia para realizarlo sin recurrir a especialistas. En el ámbito en que más se lo usa es en administración, organización,

política de una empresa para capacitar a sus miembros, de manera global y rápida. Rodríguez (2012) dice que es un “Documento en que se encuentra, de manera sistemática, las instrucciones, bases o procedimientos para ejecutar una actividad.” Tuvo su consagración en la Segunda Guerra Mundial cuando se trasmitían las órdenes a través de manuales a las tropas lejanas. En el presente caso, este Manual es necesario para implementar la Identidad Visual en Proyectos Culturales.

Otro tema central del presente trabajo es aclarar un término importante para su público objetivo, la identidad. Es una concepción usada principalmente en cultura, psicología, sociología y antropología. Se recrea individual y colectivamente pues no es un concepto fijo. Indica la pertenencia a un grupo, comunidad específica en las cuales hay normas para reconocerse. Se sustenta de manera continua de los influjos exteriores. Los rasgos distintivos de la naturaleza de identidad son de índole anónima e inmaterial. Este elemento mantiene el statu quo en el tiempo y la distancia. Ya lo dice Ezequiel Adamosky “Las identidades están hechas, principalmente, de historias, de imágenes, de sonidos, de narraciones que nos cuentan y que nos contamos; están hechas de imágenes que diseminamos nosotros mismos, o que percibimos o que miramos” (Adamosky, 2016, 54:33). En la actualidad el Homo es casi absolutamente Vidente.

Para determinar esta característica, se analizará lo visual en lo que se refiere a la parte ocular del ser humano. La situación de los ojos, los dos al frente del cráneo, le confieren una especial manera de apreciar el entorno. Son los sentidos que brindan más información, como lo destaca la Primera Unidad del Manual. A raíz de la llegada de los medios tecnológicos visuales: fotografía, cine, televisión, internet, su posicionamiento en la sociedad es masivo y arrollador, y su influencia se deja sentir en todos los campos de la vida. Betancourt (2020) aclara que: “La marca visual es una construcción estética que narra lo que es como entidad diferenciada en una imagen, reduciendo parámetros complejos de identidad a necesidades puntuales de reconocimiento”

(p. 59). Es el primer elemento que personaliza un reconocer, como su definición lo aclara: se conoce y se vuelve a conocer: re-conocer.

Llegamos al centro de la investigación: la imagen, término que cada vez ha tomado más fuerza y se ha posicionado en el lenguaje diario.

La imagen es la percepción de los objetos del mundo exterior. Todos los objetos del mundo dan lugar a una o múltiples imágenes que se pueden almacenar y transformar en memoria visual, como una o múltiples imágenes mentales. Sanchidrián (2011) acota que: “Una imagen es “representación” de algo o alguien, es algo que tiene la apariencia de lo representado, pero que no son lo mismo” (p. 297). Las imágenes son la evocación que el ser humano hace de algo que es muy suyo. Por lo tanto, si bien se refiere a la percepción ocular, se ha posicionado como un ejemplo de lo que el ser humano identifica y guarda en su interior, a partir de su contacto con su entorno, imágenes mentales, imágenes verbales, imágenes olfativas, imágenes emotivas, todas con un carácter totalmente individual y diferenciado.

Para llevar a cabo una acción es necesario elaborar un proyecto. No es posible tener éxito con acciones realizadas al azar. Así, los proyectos son productos de la mente humana en proceso de realizarse. Un proyecto, como lo dice su nombre, se proyecta hacia el futuro para concretarse. Gallardo, Maldonado, (2016) indican que: “Proyecto significa en latín pro, adelante y iacere lanzar. Plan que se desarrolla para lograr algún propósito personal u organizacional” (p. 9). El Homo Sapiens es el ser vivo que imagina acciones futuras, las planifica, las lleva a cabo, las evalúa. Y las repite. A veces no le salen tan bien, pero él vuelve a intentarlas. Para que un proyecto se lleve a cabo con éxito, hay que planificarlo con conciencia, evaluar sus pros y sus contras, realizarlo con las herramientas pertinentes y, en caso de ser necesario, corregir lo necesario.

El homo del siglo XXI no es un solitario, pertenece a grupos de cualquier índole que marcan su paso por este mundo con su cultura. Se llama así al sistema de acciones, normas aprendidas y heredadas del contexto en que vive Homo. Las normas son características de un

grupo social. Por ser un fenómeno esencialmente humano, se trasmite por el aprendizaje y la comunicación simbólica. Molano (2007) ya lo dice: “Es lo que da vida al ser humano: sus tradiciones, costumbres, fiestas, conocimientos creencias, moral. ...Tiene varias dimensiones y funciones sociales...” (p. 72) La cultura se mantiene vigente cuando está en continuo cambio. Así se adapta a las condiciones externas sin perder su identidad. No hay una sola forma de cultura: hay, hubo, habrá tantas formas cuantos grupos humanos se agrupen y organicen. Estudiar las culturas es la forma más apasionante de conocer al ser humano a través de su historia, por los vestigios materiales e inmateriales que ha dejado para la posteridad.

En el recorrido que realiza el *Manual de identidad visual en proyectos culturales* indica el significado y uso de la emoción para coordinar las situaciones humanas, pues es un estado afectivo, violento y pasajero, que se produce en el ser humano y desequilibra su estado psicológico. Ezequiel Adamosky resalta que “...los cuerpos vibran en sintonía cuando están conectados por historias, por imágenes con las cuales se identifican y en las cuales se sienten representados los espectadores...”. (Adamosky, 2016, 55:26). Cuando es muy violenta, puede llegar a sobrecargar al individuo y llevarlo a decisiones drásticas. El sentimiento y la emoción son manifestaciones psicofísicas que nublan la objetividad. El sentimiento es más tenue y llevadero, la emoción es una borrachera en la cual el que la sufre puede llegar a hundirse sin retorno. Es el caso de los suicidios amorosos. Las emociones mueven al mundo, más aún en los escenarios del Arte y la Cultura. El ser humano se encuentra inmerso en este sentimiento la mayor parte de su vida. Así algunos digan lo contrario.

El Manual tiene como eje central lo visual. Pero hay que distinguir el sentido de los vocablos con los que se lo designa este sentido. Uno de ellos es que ver es la acción que los seres vivos realizan cuando reciben imágenes del entorno a través de sus globos oculares. Esta situación se concreta satisfactoriamente cuando los receptores de imágenes están en buen estado y son útiles. La acción de ver es instintiva: pasa por esos filtros y llega al cerebro sin dejar una huella racional. Corona (2017) nos

pone a pensar cuando dice que "...aprendí que ver con el otro, significa reconocer una distancia entre algo que ellos saben y yo no entiendo..." (p.140). La mecánica de supervivencia utiliza esta información para proteger al ser humano: si ve un hueco en el piso, se aparta de él. Pero no es consciente, es instinto de supervivencia. Ver es casi una acción mecánica. El Manual aclara que el camino es entre Ver y Mirar.

Por lo tanto, el otro vocablo emparentado con el anterior puntualiza su sentido y su significado, mirar es una acción en la que participan los sentidos corporales oculares, pasa al cerebro y llega al filtro del corazón y los sentimientos. Valenzuela (2017) está seguro de que "...crear nuestras miradas desde los otros que también nos miran, descolocar nuestros lugares habituales de observación e interpretación junto a aquellos que nos observan y nos interpretan..." es mirar (p.260). Es adquirir conciencia del papel que juega el individuo en el mundo: capta las imágenes por los ojos y el cerebro se hace cargo para darles sentido. Mira quien pone atención a las imágenes que ve, las lleva a la dimensión de la comprensión, el cuidado de la interpretación, la profundidad de la emoción. Todos los seres vivos Ven, pero muy pocos Miran.

Este trabajo ES un Producto Artístico ejecutado con el objetivo de plasmar los conocimientos obtenidos con el afán de colaborar con quienes hacen y promocionan el Arte con sentido de arraigo y pertenencia hacia lo propio, con Identidad, la cual permite afrontar retos de manera clara y precisa, posibilita nexos entre individuos, grupos, instituciones. Si el implantador cultural tiene conciencia de su Identidad, se identifica con sus acciones culturales y le es más fácil establecer conexión con su público objetivo. Si utiliza el Manual llegará al punto clave de la Identidad Visual para construir una historia emotiva.

Metodología

El planteamiento metodológico es un enfoque cualitativo, que demanda conocer cómo funcionan los procesos comunicativos de la

gestión cultural, y establecer procedimientos para su presentación, posicionamiento y difusión. Este enfoque se adecúa al perfil y requisitos de la investigación dado que examina, de manera deductiva, el tema: en lo *general* parte de la noción de gestión cultural, *particularmente* explora cómo se instrumentaliza la identidad en proyectos culturales. Y en *detalle* utiliza la imagen para realizar los procesos y la construcción del Manual.

El aspecto metodológico para desarrollar el presente Proyecto tiene dos etapas. La primera, la búsqueda y recolección de información y la segunda, el análisis de esa información, el planteamiento y ejecución de la propuesta del *Manual de Identidad Visual en Proyectos Culturales*.

Este producto tiene un enfoque cualitativo y, en su diseño, utilizará la investigación-acción, se recolectaron los datos revisando la bibliografía con dos perspectivas: *primero* la descripción, explicación y justificación que proporciona la Investigación, *segundo* el enfoque práctico acertado para el tema, conjunto de aspectos operativos del proceso que se plasma en una herramienta de uso, el MIVPC.

El camino está delineado, en primer lugar, por la comprensión teórica del hecho profesional. En segundo lugar, abarca el estudio del origen de los objetos de diseño y la reciprocidad simbólica con los hombres, sus productos, sus relaciones. Por último, se enfoca en la evaluación del prototipo del *Manual*.

El producto artístico “Identidad visual en proyectos culturales” presenta un desglose de los conceptos básicos y esenciales para elaborar una estrategia de promoción cultural, esencial para introducir y aplicar la comunicación en la identidad visual en proyectos culturales, enfoque que se acomoda a las peculiaridades y necesidades de la investigación.

Bajo el diseño de investigación- acción, el producto estudia una problemática social específica: la *falta* de identidad visual de proyectos culturales, que requiere solución pues afecta a un grupo de personas definido, como son los creadores, autores y gestores culturales. Al investigar este problema, sale a flote la falta de conocimiento y uso

correcto de las herramientas de identidad visual, para lo cual propone este *Manual de Identidad Visual en Proyectos Culturales*, un camino para enfrentar la estrategia de comunicación, indispensable para la difusión, promoción y primer contacto con el público de un evento cultural.

La recolección de datos se realizó a través de la búsqueda, revisión y recopilación de información bibliográfica de los conceptos a utilizar: gestor cultural, identidad, industrias culturales, comunicación visual, promoción cultural, etc. para describirlos. Luego, con enfoque práctico, se organizaron y analizaron en un conjunto de aspectos operativos del proceso, para plantear y ejecutar el diseño y desarrollo visual de la propuesta: *Manual de identidad visual en proyectos culturales*. Posteriormente se realizó la evaluación del Manual.

Presupuesto

RECURSOS HUMANOS	VALOR
GESTOR CULTURAL Investigación de campo - Revisión de fuentes bibliográficas - Elaboración del Manual	\$5.000,00
Total	\$5.000,00

RECURSOS MATERIALES	VALOR
Equipos y recursos técnicos	\$2.000,00
Transporte	\$100,00
Diseño	\$2.300,00
Impresiones	\$130,00
Internet	\$500,00
Total	\$5.030,00
TOTAL GENERAL	\$10.030,00

Actividades

OBJETIVOS	ACTIVIDADES	INDICADORES
Fortalecer la identidad visual de los proyectos culturales como estrategia de comunicación interna y externa de las actividades que los posicionen en el mercado cultural.	Realizar material bibliográfico para la consulta y asesoramiento del sector cultural para la elaboración de la identidad visual de sus proyectos culturales.	Material bibliográfico
Investigar los conceptos en las áreas de gestión cultural, comunicación y diseño.	Revisar referencias bibliográficas acerca de Gestión cultural, Comunicación, Diseño y se las usa en su acepción teórica y en su uso práctico en la cotidianidad, para el trabajo de investigación.	Referencias bibliográficas, Resultados visibles. Unidad VI
Rememorar el camino de la imagen	Introducir los conceptos sobre ver y mirar.	Unidad I del Manual
Establecer las distintas tipologías de Identidad Visual	Desarrollar el concepto de Identidad Visual	Unidad II del Manual
Identificar las distintas tipologías de los productos comunicacionales online y offline.	Desarrollar y sustentar las diferentes tipologías de los lineamientos de Identidad Visual. Se establecen distintos apartados de productos comunicativos online y offline	Unidades III y IV del Manual
Relatar un modelo de línea gráfica de comunicación, a partir de la historia y la afectividad.	Describir la importancia de construir una buena historia visual que toque la afectividad del público.	Unidad V del Manual
Elaborar el Manual de Identidad Visual en Proyectos Culturales.	Elaborar el producto final de la investigación	Manual

Indicadores de resultados

Es necesario entregar material bibliográfico a los artistas y gestores culturales para que realicen su quehacer de la mejor manera. En el presente caso es el Manual de Identidad Visual para Proyectos Culturales. Este material cumple el papel de guía para fortalecer una parte importante y necesaria de los proyectos culturales: la identidad visual. Esta herramienta estratégica de comunicación, tanto en el ámbito interno cuanto externo, de las actividades realizadas, posiciona los proyectos en un mercado cultural online y offline específico, dada la visualización e importancia que han adquirido las NTCI y el uso de la imagen para dar a conocer la existencia de cualquier actividad.

Así, cuando los artistas y gestores culturales generan sus proyectos basándose en la guía propuesta por el Manual y muestran la imagen de los procesos y resultados en el ámbito de su quehacer cultural, se posibilita la generación de públicos, audiencias cautivas; despierta interés, curiosidad, logra que su audiencia y los patrocinadores lo reconozcan. El material bibliográfico es una ayuda, una asesoría de consulta válida para artistas y gestores culturales, pues afirma sus posiciones y condiciones, y pueden elaborar una identidad visual de sus proyectos culturales.

El proceso de construcción del Manual de identidad visual para proyectos culturales, como material de apoyo en las áreas de gestión cultural, comunicación y diseño, está en los cimientos de la investigación de conceptos específicos en los que se basa el aspecto cultural. Revisa referencias bibliográficas acerca de Cultura, Comunicación, Diseño para usarlas en su acepción teórica y ponerlas en práctica en la cotidianidad del trabajo del actor, el creador, el gestor. La estructuración teórica y las categorías usadas de las referencias bibliográficas, en especial las de organismos nacionales e internacionales, las de distintos foros y gremios culturales, y las políticas públicas de los estados, alimentarán la parte introductoria en una narración dinámica, pedagógica, en forma de relato para la cabal comprensión de los actores y gestores culturales a los cuales llegue el Manual para su lectura y puesta en práctica.

Plasmar los lineamientos del nuevo contexto de identidad visual junto a comunicación, en el que los artistas y gestores culturales se desenvuelvan con solvencia en los diferentes aspectos y etapas de la elaboración y comunicación de los proyectos, tales como la pre producción – producción – ejecución y evaluación con solvencia para crear, planificar y gestionar las estrategias de difusión de los proyectos con una visión global del trabajo.

Dentro de los resultados visibles, y como ejemplo práctico, se establecen los lineamientos de Ver y Mirar en la Unidad I del Manual.

Introduce el concepto de Identidad Visual en proyectos culturales, sienta las bases de este concepto y sus aplicaciones en el MIVPC, material construido y elaborado con el fin de realizar un trabajo creativo, positivo, práctico. Describe las distintas tipologías de los productos comunicacionales offline (Unidad II del Manual).

Diseña un modelo de línea gráfica para la comunicación cultural y para el perfil de proyectos culturales; propone un portafolio de identidad visual de un caso específico basado en las premisas de la investigación. Este caso ilustra cómo promover la creación de una carpeta gráfica de presentación, entendida como hoja de vida con creatividad visual. Currículo para ser usado en reuniones de trabajo, o para financiar proyectos o patrocinio. A continuación, se presenta el mundo online y sus características, datos, las distintas identidades visuales en sus aplicaciones. (Unidades III y IV del Manual)

La Unidad VI del Manual relata un modelo de línea gráfica de comunicación, a partir de la historia y la afectividad. Describe la importancia de construir una buena historia visual que toque la afectividad del público. Concluye con la presentación del marco teórico y el manejo de los términos más importantes para este trabajo.

La elaboración del Manual es el producto final de la investigación, práctica y evaluación del tema de Identidad Visual en Proyectos Culturales. Aclara qué aspectos profundizar en el contexto actual de uso de la imagen con las NTIC. El Manual pretende descubrir las habilidades en diferentes perfiles profesionales y aplicarlas en la comunicación

de proyectos culturales. La intención es resolver diferentes aspectos de difusión de una forma eficaz, moderna, diferente.

Cronograma

CRONOGRAMA								
	JULIO	AGOSTO	SEPTIEMBRE	OCTUBRE	NOVIEMBRE	DICIEMBRE	ENERO	FEBRERO
ANTEPROYECTO DE TESIS ANEXO 7	31							
APROBACIÓN DE LOS TRABAJOS DE TITULACIÓN (CONSEJO DE POSGRADOS)			5					
DIAGNÓSTICO Y PROBLEMA			15					
OBJETIVOS DEL PROYECTO				30				
VIABILIDAD Y PLAN DE SOSTENIBILIDAD						30		
PRESUPUESTO Y ESTRATEGIAS DE EJECUCIÓN							30	
REVISIÓN FINAL DE REFERENCIAS EN APA 6								15

Evaluación

Se han considerado algunos parámetros del libro *Elaborando un Proyecto Cultural* (2017), del autor Roberto Guerra. La evaluación del Manual de Identidad Visual para Proyectos Culturales se realizó durante todo su proceso de elaboración con el grupo Arca Comic. Los elementos a evaluar son los siguientes:

Propiedades: evalúa el producto en su totalidad e identifica si está de acuerdo con el tema propuesto. Se constató que había poca bibliografía respecto al tema de identidad visual, y que artistas y gestores culturales tienen en este Manual una herramienta para comprender este ámbito específico de su práctica laboral.

Metodología pertinente: busca un vínculo con los procesos culturales, factores étnicos, de desarrollo territorial, etc. en que se desarrolla el producto. Hay algunas investigaciones en fuentes bibliográficas. El Manual pasa la investigación bibliográfica a la práctica a través de una práctica de años: adjunta imágenes de proyectos dentro de ese ámbito, anexa productos comunicativos ganadores de premios que han pasado la evaluación de otros agentes culturales y han sido

Marco de referencia del producto: relaciona la investigación llevada a cabo y define si es acorde a la temática del producto.

La investigación está de acuerdo con la temática porque topa conceptos, definiciones, estrategias en cada momento del proceso de construcción del Manual. Así sustenta procesos comunicativos visuales, por capítulos.

La continuidad, reorganización o suspensión del producto: evalúa si las actividades del producto se cumplieron de acuerdo al cronograma propuesto. Las actividades del producto se han cumplido de acuerdo al cronograma y continúan para publicar el Manual.

Cumplir los objetivos propuestos: identifica el cumplimiento a cabalidad de los objetivos planteados en el producto.

Coherencia interna, relación objetivos-actividades: establece la concordancia entre estructura y proceso.

Proyección artística y cultural: visualiza la trascendencia del producto en el ámbito artístico y social, además del desarrollo profesional del ejecutante.

Referencias bibliográficas

- Bouché, H. *et al.* (1998). *Antropología de la educación*. Madrid: Dykinson
- Barbero, J. y M. Corona, S. (2017). *Ver con los otros, Comunicación Intercultural*. Ciudad de Fondo de Cultura Económica.
- Betancourt, M. X. (2020). La imagen visual de la identidad, entre resistencias y representaciones hegemónicas. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (79), 50-74. <http://dSPACE.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/article/view/3676>

- Cardoso, P. (Ed.). (2021). *Trabajadores de la cultura Condiciones y perspectivas en Ecuador.*: UArtes Ediciones Prismas.
- Carmona, M. A. S. y Torres-Toukoumidis, A. (2021). Analysis of digital marketing strategies for artists during the pandemic. *Academy of Marketing Studies Journal*, 25(3), 1-12. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/analysis-digital-marketing-strategies-artists/docview/2540837073/se-2?accountid=32861>
- Castañeda, W. y Villa, G. A. (2018). El color como signo. Reflexiones sobre el diseño de mensajes visuales. *Kepes*, (18), 81-109. https://link.gale.com/apps/doc/A582203319/GPS?u=ups_cons&sid=bookmark-GPS&xid=1ccb718d
- Cordero, L. (2018). La comunicación como proceso cultural. Pistas para el análisis. *Revista Estudios del Desarrollo Social: Cuba y América Latina*, 6(3), 117-125. http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2308-01322018000300013&lng=es&tlng=es.
- De-Santis, A., Álvarez, L., Jara, R. y Verdugo, A. (2021). *Pandemia desde la academia. Experiencias transdisciplinarias de la universidad cuencana en tiempos de COVID-19.*: Abya-Yala.
- Echeverría, J. (Ed.). (2016). *Industrias Culturales y Creativas. Perspectivas Indicadores y Caos. Paradox*
- Escandón, P. (2020). *Cibermuseos Quiteños, Estado y propuesta de comunicación digital.* El Conejo.
- Escandón, P. (Ed.). (2021). *Comunicación cultural y patrimonial. Entre las realidades física y virtual.* Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Editorial El Conejo.
- Etkin, J. y Schvarstein, L. (1992). *La identidad de las organizaciones.* Buenos Aires: Paidós.
- Gallardo, D. y Maldonado, V. (2016). *Proyectos organizacionales.* <https://bibliotecas.ups.edu.ec:3488/es/lc/bibliotecaups/titulos/77336>
- García, S. (2010). El curriculum vitae: entre perfiles deseados y trayectorias negadas. *Revista Iberoamericana de Educación Superior*, 1(1), 103-119. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=299128587008>
- García, N. y Villoro, J. (2013). *La creatividad redistribuida.* Centro Cultural de España en México.
- García, S. (2010). El curriculum vitae: entre perfiles deseados y trayectorias negadas. *Revista iberoamericana de educación superior*, 1(1), 103-119. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-28722010000100007&lng=es&tlng=es.
- Giménez, G. (2011). Comunicación, cultura e identidad: Reflexiones epistemológicas. *Cultura y representaciones sociales*, 6(11), 109-132.

- http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-81102011000200005&lng=es&tlng=es.
- González, M. A. (2016). Lenguajes del poder. Lemas y eslóganes de las instituciones y su capacidad de pensarnos ¿y las universidades? *El Ágora USB*, 16(2), 547-570. <https://doi.org/10.21500/16578031.2456>
- Guerra, R. (2017). *Elaborando un Proyecto Cultural: guía para la formulación de proyectos culturales y comunitarios*. Egac.
- Instituto Nacional de Estadística y Censos. (2010). *Resultados del Censo 2010 de población y vivienda en el Ecuador*. <https://www.ecuadorencifras.gob.ec/wp-content/descargas/Manu-lateral/Resultados-provinciales/pichincha.pdf>
- Isin, M. D., Vimos, G.F. y Rodríguez, A.L. (2018). La importancia del código tipográfico en el diseño de los periódicos: la Prensa y los Andes, de la ciudad de Riobamba. *Chakiñan, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, (6), 46-66. <https://doi.org/10.37135/chk.002.06.04>
- Janner, G., Colom, A. y Noguera, J. (1995). *El modelo cultural en la construcción de la antropología de la educación. Cuestiones de antropología de la educación*. CEAC.
- Klapp, O. (1973). *La identidad. Problema de masas*. Pax-México
- Ministerio de Cultura y Patrimonio. (2021). Registro Único de Artistas y Gestores Culturales. <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2021/06/Boleti%CC%81n-RUAC-junio-2021.pdf>
- Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación. (Productor). (2016). *¿Qué es identidad?* [video]. <https://www.youtube.com/watch?v=ZP45ANGVST4>
- Miranda, F. (2013). Cultura visual y educación de las artes visuales: algunas incomodidades. *Revista Digital do LAV*, 6(11), <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=337028478003>
- Molano, O. L. (2007). Identidad cultural un concepto que evoluciona. *Revista Opera*, (7), 69-84. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=67500705>
- Navarrete, Z. (2015). ¿Otra vez la identidad? Un concepto necesario pero imposible. *Revista mexicana de investigación educativa*, 20 (65), 461-479. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-66662015000200007&lng=es&tlng=es.
- Orozco, J. y Ferré, C. (2012). El ADN de la marca. La concepción de sus valores intangibles en un contexto dialogado. *Signo y Pensamiento*, XXXI (61), 56-71. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=86025373004>
- Rodríguez, J. (2012). *Cómo elaborar y usar los manuales administrativos*. <https://bibliotecas.ups.edu.ec:3488/es/lc/bibliotecaups/titulos/39971>
- Rojas de Rojas, M. (2004). Identidad y cultura. *Educere*, 8 (27), 489-496. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35602707>

- Sanchidrián Blanco, C. (2011). El uso de imágenes en la investigación histórico-educativa. *Revista de Investigación Educativa*, 29(2), 295-309. <https://revistas.um.es/rie/article/view/112691>
- Santos, R. (2018). Interculturalidad, identidad personal y redes sociales: caminos de atestación de sí. *Ciencia y Sociedad*, 43(2), 25-33. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87060120003>
- Sayago, Z., Chacón, M. y Rojas de Rojas, M. (2008). Construcción de la identidad profesional docente en estudiantes universitarios. *Educere*, 12(42), 551-561. http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-49102008000300016&lng=es&tlng=es.
- Stalman, A. (2014). *Brand Off On. El Branding del Futuro*. Grupo Planeta.
- Valenzuela, J. (2019). Ver con los otros. Una propuesta dialógica y horizontal en la investigación. *Encartes*, 03, 259-265. <https://doi.org/10.29340/en.v2n3.68>.
- Valenzuela, J. (2014). *Tropeles juveniles: culturas e identidades (trans)fronterizas*. El Colegio de la Frontera Norte.
- Vázquez, D. (2021). Retrato: imagen del hombre y origen del arte. *Co-Herencia*, 18 (35), 341-378. <https://doi.org/10.17230/co-herencia.18.35.13>
- Zapata, J. (2009). Reflexiones en torno a la cultura: una aproximación a la noción de cultura en Venezuela. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 15(2), 43-63. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=17721684003>



Andrea Ordóñez Palacios
Ángel Torres-Toukourmidis

Título del proyecto:

**Nenas invadiendo espacios.
Participación de jóvenes adolescentes
en batallas de freestyle**

Localización

Ciudad de Cuenca, Ecuador

Identificación del problema

Desde tiempos remotos se ha evidenciado al arte como una manera de distraerse y salir de la normalidad. La música no pasa desapercibida y es una de las ramas más importantes del arte, pero va más allá, la música según Rodríguez Sánchez y Cabedo (2017), es una muestra no verbal de los sentimientos de cada persona, es una forma de conectarse y además tiene poderes de curación.

Uno de los géneros de la música es el hip hop, catalogado como uno de los más populares sobre todo en América Latina. Ha sido tanta su popularidad que en la ciudad de Río de Janeiro se ha declarado al hip hop como patrimonio cultural inmaterial a finales del año 2017 (Ley N° 2799, 2017), sin embargo, el hip hop no se refiere únicamente al tema musical: se compone de diversas manifestaciones artísticas como el grafiti, el rap, las batallas de danzas urbanas, el Djing. Sus orígenes nos remontan a Estados Unidos a comienzos de los años

setenta, pero no como lo conocemos hoy en día, si no ha tenido marcadas evoluciones (Armenta, 2017).

La revista más importante del género, “Hip hop life”, en el año 2010 lanza la nota “Chicas Mc’s” donde se pone en duda cuántas veces se ha escuchado que el hip hop es un género netamente masculino e incluso machista. Nombres como La Mala Rodriguez, Ari, o S. Wugah sonaban en esos años en la península ibérica, pero todas tenían una anécdota en común en su recorrido por el “underground”: por el hecho de ser chicas fueron muy criticadas.

Las nuevas exponentes de este género evidenciaban que por supuesto el camino es más difícil, pese a que las cuerdas vocales y la creatividad son similares. Los varones no suelen enfrentarse a críticas como su aspecto físico o su forma de vestir, sin embargo al mismo tiempo daban una oportunidad a las chicas pues hay muchos más interpretes masculinos que femeninos lo que se puede abrir cancha a que nazcan nuevas exponentes (NATION, 2010).

El Chojin, sociólogo y MC (2009) explicó en una entrevista el por qué parecería que el hip hop era un mundo más masculino que femenino, e indica que el rap ha atraído más a chicos que chicas por los contenidos que tienen que ver con el ego o con la violencia no verbal, cosas que a las chicas no ha llamado la atención. El rapero Kase. O dejó ver ideales muy femeninos lo que hizo que muchas adolescentes se interesen más por el rap (Torres, 2009).

El *freestyle* o “batalla de gallos” como se lo conoce en Latinoamérica consiste en un enfrentamiento verbal entre dos participantes quienes deben improvisar rimas y respuestas a un adversario. Estas deben acoplarse a un “beat” o una base musical, la intención neta es dejar sin respuesta al oponente con lo que se conoce en la jerga como *punchline*. El *freestyle* no solo está compuesto por los competidores. Está el jurado que debe calificar las rimas, el *host* cuyo propósito es moderar las batallas, el *beat maker* en el que su rol es hacer el sonido para los enfrentamientos. Se cree que la participación de las mujeres en este arte es nula ya que en una batalla los insultos son parte

fundamental de los competidores y en una sociedad tan machista como Latinoamérica no es común ver a mujeres ser parte del *freestyle* (Rodríguez, 2020).

Descripción del problema

La Dirección de Cultura, Recreación y Conocimiento del Gobierno Autónomo Descentralizado del Cantón Cuenca ejecutó en el mes de marzo de 2021, el proyecto *Marzo Urbano*, que consistió en abrir espacios para que artistas y gestores culturales realicen sus eventos en las casas patrimoniales municipales. Se realizó una muestra expositiva del artista graffitero Tophér Guzmán, batallas de gallos organizadas por los Reyes de la Cuadra, batallas de break dance organizado por *Ecuador Battle*, y una charla denominada “Las mujeres y el hip hop”, organizado por la Dirección Municipal del GAD del Cantón Cuenca.

En dichos eventos se pudo visualizar que las mujeres no estaban empoderadas de este género, pero llamó la atención que en el tema de batalla de gallos no existió la presencia de mujeres, más que como espectadoras. Indagando el tema asistimos a los eventos que los Reyes de la Cuadra realizan los sábados en las escalinatas del Parque de la Madre, para hacer un trabajo de campo y determinar si en estos eventos participaban mujeres.

Diagnóstico del problema

El hip hop en la actualidad ha tomado un gran peso en el mundo, pero sobre todo en Latinoamérica, es así que sus cuatro elementos grafiti, hip hop, freestyle y el break dance, cada vez se han posicionado en la juventud actual. Ecuador no se queda atrás: en la ciudad de Cuenca podemos observar más murales en las calles, batallas de break dance, cantantes de rap y batallas de freestyle.

Si visitamos el Puente Roto un viernes o sábado en la tarde, podemos observar varios jóvenes reunidos improvisando y batallando por un pódium en el evento. A veces los ganadores se llevan premios en

efectivo (\$100), comida o simplemente el honor de ganar. Pero una duda invade la pregunta de los asistentes: ¿por qué no existe una sola mujer batallando por estos premios? Indagamos y consultamos a los organizadores y a los participantes, que nos indican que la ciudad no está lista para ver mujeres en el *freestyle* ya que muchas de las veces las letras son machistas y groseras, y que no les gustaría atacar de esa manera a una mujer, además consideran que las mujeres son muy tímidas para hacerlo. Mediante una encuesta exploratoria validada se consultó a las mujeres que asisten a estos eventos y nos respondieron que les encantaría hacerlo, pero que no se sienten preparadas, que les da vergüenza y que seguro perderían por que los participantes llevan años haciéndolo.

El hip hop puede ser llamado un modo de vida para muchos y para otros se lo definiría como un hobby o una manera de reducir el estrés que en la actualidad es una de las enfermedades que aquejan a la ciudadanía, se ha evidenciado que amas de casa, artistas, servidores públicos y hasta estudiantes sufren o han sufrido esta enfermedad (Ordóñez, 2018).



Gráfico 1. Cartelera final nacional Ecuador 2021.- Red Bull batalla

Fuente: Fan page de Redbull (https://www.youtube.com/watch?v=yJSG_S5_p6A)

RedBull batalla de los gallos es un evento internacional que ha pasado por fases de eliminatorias en diferentes países de habla hispana. La batalla de gallos explotó en el año 2005 y en el año 2009 fueron casi 10.000 personas las que asistieron al espectáculo.

Esta imagen es el resumen de la cartera de la final nacional de Ecuador, donde el ganador será el representante de la final internacional RedBull batallas a realizarse en el mes de diciembre de 2021 en el país de Chile. Previa a esta nacional, hubo competencias por ciudades donde los clasificados pasarían a batallar en la nacional.

Línea base

El proyecto será efectivo siempre y cuando existan mujeres interesadas y hagan una práctica constante de lo aprendido, es decir, inmiscuirse en su papel y ser protagonistas del freestyle en la ciudad de Cuenca. Será un evento de calidad porque se planea contratar al mejor tallerista de la ciudad y se está en la búsqueda de una representante del hip hop de Ecuador.

El nivel de impacto que este proyecto incida es de suma importancia, en virtud que sería un hito para la ciudad de Cuenca y siendo ambiciosos en todo el Ecuador, pues la participación de mujeres en este tipo de eventos en el país es nula.

Análisis de oferta y demanda

Se realizaron encuestas en el sistema Google Forms, mediante redes sociales obteniendo los siguientes resultados:



Gráfico 2. Solicitud de encuesta para análisis de demanda
Fuente: Elaboración propia

Se realizaron 10 preguntas entre preguntas demográficas y en torno al arte y a las batallas de freestyle. De estas preguntas obtuvimos las siguientes respuestas, siendo las más relevantes: 91 personas respondieron la encuesta, de las cuales 32 son mujeres, lo que significó el 35,2 %.

2. ¿Cuál es su género?

91 respuestas

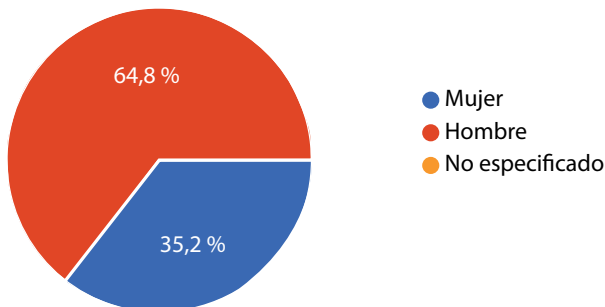


Gráfico 3. Género de los encuestados sobre batallas de freestyle

Fuente: Elaboración propia

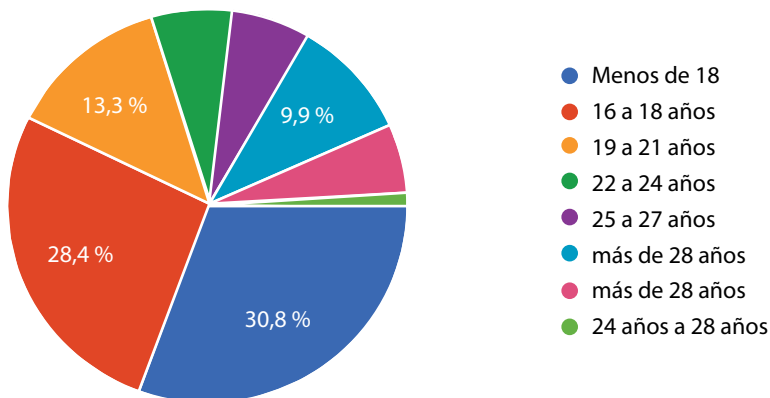


Gráfico 4. Información proveniente de la encuesta de demanda referido a edad

Fuente: Elaboración propia

La muestra de las personas que respondieron esta encuesta con base en la edad es bastante amplia, como podemos observar en la gráfica de pastel, las rebanadas más fuertes son de 16 a 18 años con un 26,4 % y de 19 a 21 años con 13,2 %. Según el INEC (2001) men-

ciona que en el cantón Cuenca existe una publicación de mujeres en las parroquias urbanas de 146.275, se caracteriza por ser una población joven, ya que el 43,7 % son menores de 20 años como se puede observar en el siguiente gráfico:

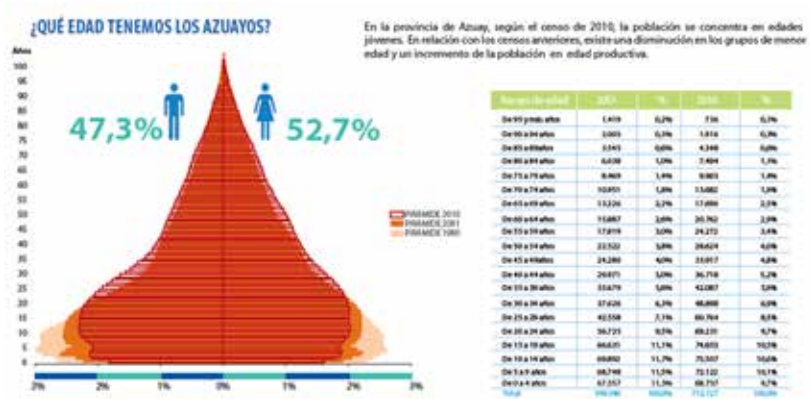


Gráfico 5. Pirámide de población azuaya Censo 2010

Fuente: INEC año 2010

5. ¿Usted ha escuchado de: "Batallas de freestyle?"

91 respuestas

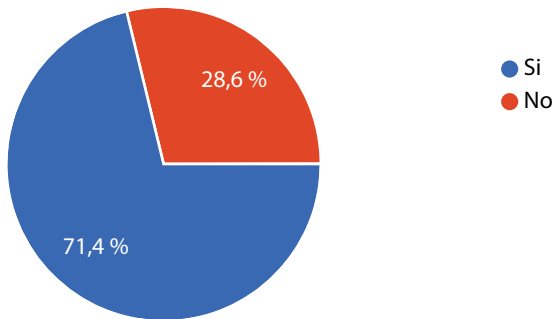


Gráfico 6. Datos sobre conocimiento de las Batallas de Freestyle

Fuente: Elaboración propia

7. ¿Ha asistido a este tipo de eventos (batallas de freestyle) en la ciudad de Cuenca?
91 respuestas

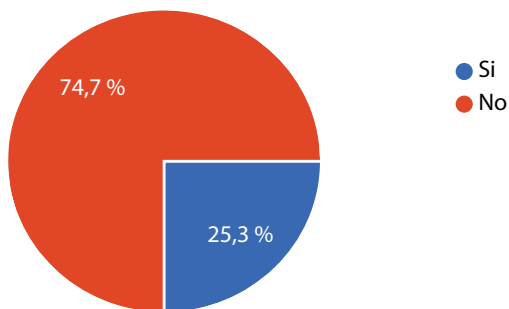


Gráfico 7. *¿Ha asistido a este tipo de eventos (batallas de freestyle) en la ciudad de Cuenca?*

Fuente: Elaboración propia

10. Con los conocimientos necesarios, ¿estaría dispuesta a realizar este tipo de batallas?
91 respuestas

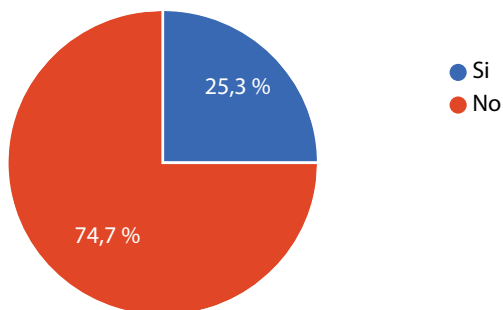


Gráfico 8. *Con los conocimientos necesarios ¿Estaría dispuesto a realizar este tipo de batallas?*

Fuente: Elaboración propia

El gráfico 8 es el centro de esta encuesta, entregó como respuesta que el 74,7 % estaría interesado de participar lo que significó que 8 mujeres respondieron que no, y 24 que estarían interesadas de aprender de este género.

Identificación y caracterización de la población objetivo

Mujeres jóvenes (15-20 años) de la ciudad de Cuenca, ligadas al arte urbano que les interese el freestyle y el hip hop. Se buscará alianzas con un colegio fiscal de la ciudad.

Objetivo general

Impulsar el freestyle en mujeres adolescentes de la ciudad de Cuenca, Ecuador.

Objetivos específicos

1. Analizar los intereses de las jóvenes de la ciudad de Cuenca respecto a las batallas de freestyle.
2. Implementar talleres de freestyle para mujeres jóvenes de la ciudad de Cuenca.
3. Profesionalizar a adolescentes en nuevas expresiones artísticas, que les permita generar una dinamización económico-cultural.
4. Realizar un evento final, como muestra de lo aprendido en los talleres de educación no formal.

El presente trabajo es de enfoque cuantitativo-exploratorio, para ello se creó una encuesta referida a la oferta-demanda de estas actividades en Cuenca mediante la plataforma Google Forms. Su contenido fue validado por actores del sector cultural, de la academia, y del área del freestyle. Se recogieron datos mediante encuestas de Google Forms, en la que la muestra fue de 91 encuestados: 32 mujeres y 59 varones.

La encuesta pretendía receptor datos si las mujeres jóvenes de la ciudad de Cuenca, estarían dispuestas a participar de talleres de

educación no formal para profesionalizarse en el tema de freestyle. Los datos que exhibió la encuesta fue que de las 32 mujeres que respondieron: 14 mujeres no estarían dispuestas a participar de este proyecto y 16 mujeres sí les interesa ser partícipes de estas batallas.

Generar impacto en las adolescentes entre 15 y 20 años acerca de la cultura urbana, específicamente el freestyle, fomentando sus habilidades de manejo artístico y escénico para así incentivar su participación dentro de distintas competencias, eventos y festivales.

Indicadores de resultados

- a. Número de jóvenes que terminaron la capacitación.
- b. Evaluación del proyecto por parte de las mujeres.
- c. Recepción de las calificaciones obtenidas por cada participante.

Marco lógico

Objetivos	Indicadores	Medios de verificación	Supuestos
Fin: Incorporar a mujeres a batallas de freestyle en la ciudad de Cuenca.	Mujeres en competencias	Fotografías de eventos	Que sean muy pocas las que se animen a batallar
Propósito: Capacitaciones y prácticas de batallas de improvisaciones	Desenvolvimiento	Matriz de asistencia	Que no terminen con los talleres
Resultados: Mujeres participando en batallas semanales y tomándose estos espacios	Cada día más mujeres animándose a ser parte	Fotografías	Que no sean constantes

Actividades planteadas

Las actividades planteadas se organizan en dos secciones, teórico y práctico:

Taller de freestyle con una duración de 40 horas

Cada taller tendrá una duración de: Modalidad Presencial (1 hora 30 minutos) y/o Virtual (1h 30 min). Considerando 30 minutos de preguntas e inquietudes.

La ejecución de los talleres se realizará según la siguiente metodología:
Inscripciones, registro de participantes, e inicio de los talleres:

- Recepción de inscripciones.
- Presentación de instructores (de acuerdo a la planificación de talleres).
- Inauguración de los talleres.
- Registro y control de asistencia (actividad por taller).
- Adecuación previa del espacio físico para el desarrollo de los talleres presenciales.
- Generación de condiciones idóneas para el desarrollo de talleres virtuales.
- Implementación de la agenda de talleres, que ha sido previamente consensuada con el administrador/a de proyecto en la que se detalla: expositores, contenidos, fechas, lugares.

Dinámica, participativa, introspectiva, vivencial.

Por lo que se recomienda ropa cómoda (deportiva o casual).

Cada uno de los talleres cuenta con:

- Dinámicas de bienvenida.
- Desarrollo introspectivo de cada uno de los temas.
- Reflexión sobre lo vivenciado, validación personal del proceso.
- Integración de los contenidos desarrollados por los participantes.

Temáticas a tratar

1. Invitación a las adolescentes usuarios de las distintas instituciones a participar del proyecto.

2. Organización y elaboración de los talleres para este primer grupo de adolescentes
3. Ejecución de los talleres
 - Taller 1. Introducción a las batallas de freestyle.
 - Taller 2. Métodos de rapeo.
 - Taller 3. Desarrollo de rol de host.
 - Taller 4. Formatos de batallas de freestyle.
 - Taller 5. Rol de jurado en las batallas de freestyle.
 - Taller 6. Métodos de Puntaje
 - Taller 7. Organización de eventos.
 - Taller 8. Batallas de Freestyle

Primera batalla de freestyle de mujeres en la ciudad de Cuenca

10 mujeres se enfrentarán en modalidad 1 vs 1, donde deberán demostrar todo lo aprendido. La ganadora tendrá que ser rápida con las palabras, hábil con las comparaciones y pícara con las metáforas, controlará a la perfección el uso de cada sílaba y cómo estas se acoplan a las divisiones musicales.

- Elaboración de informes: documento que dé cuenta de registro de participantes, temas tratados, desarrollo de los talleres.

Se buscarán alianzas para que la ganadora pueda asistir y participar en eventos de la ciudad como los Reyes de la Cuadra en Cuenca y Quito. También se gestionará para que tengan premios que llamen la atención y motiven a las participantes.

Viabilidad y plan de sostenibilidad

Viabilidad técnica

En virtud de los constantes cambios que el mundo está experimentando, y al haber posibilidades de rebotes de la COVID-19, es necesario contar con una cuenta de zoom teniendo como posibilidad

que los talleres sean impartidos de manera virtual. Sumado a ello, se necesitarán los siguientes implementos tecnológicos:

- 1 mixer
- 2 micrófonos diademas
- 2 monitores
- 2 cajas de sonido

Mixer: es una mesa de mezcla que tiene como finalidad combinar sonidos y obtener Bacústicas de calidad tanto para el espectador como para el participante. En una batalla por medio de los efectos de la mesa de mezcla se medirá los tiempos de improvisación de los participantes (Hawtin, s.f.).

Micrófonos: es un aparato que por medio de conexiones electrónicas se obtiene un diafragma el cual permite un gran rendimiento en el escenario.

Monitores: el monitor es la pieza de hardware del ordenador que muestra la información de video y gráficos generados por el ordenador a través de la tarjeta de video. (Tecnonautas, s.f.). En las batallas de freestyle los monitores sirven para que los/as participantes observen las palabras a improvisar y revisen las calificaciones del jurado calificador.

Cajas de sonido: dispositivos que permiten la amplificación del sonido. Llamados parlantes o bocinas de acuerdo al país, los altavoces son transductores eléctricos: convierten la corriente de electricidad en una onda sonora

Viabilidad financiera

El proyecto será financiado por la Dirección de Cultura, Recreación y Conocimiento, en coordinación con alianzas de colectivos privados, con la misión de incentivar a mujeres de participar del freestyle.

PRESUPUESTO MUJERES EN EL FREESTYLE				
Concepto	Cantidad	Unidad	Precio unitario (USD)	Precio Total (USD)
Convocatoria	1	Paquete	100 USD	100 USD
Honorarios tallerista 1	1	mes	1000 USD	1000 USD
Honorarios tallerista 1	1	mes	1500 USD	1500 USD
Talleres e insumos	15	materiales	64 USD	960 USD
Presentación de producto final	1	evento	1900 USD	1900 USD
Difusión y promoción del evento	1	paquete	100 USD	100 USD
		TOTAL	4664 USD	USD

Análisis de sostenibilidad

Los talleres pretenden ser un plan piloto, pues de los resultados de este primer encuentro se dará referencias de la posibilidad de continuar profesionalizando a mujeres en el freestyle, de la misma manera se deberá buscar alianzas entre el sector público y privado para mantener el proyecto y profesionalizar a más mujeres jóvenes de la ciudad de Cuenca.

Este proyecto pretende involucrar al género femenino en la ciudad de Cuenca, y que la presencia de mujeres en las constantes manifestaciones artísticas del género urbano. Este año se pudo observar la presencia de dos mujeres en batallas internacionales, teniendo a representantes de Colombia y España. Nuestro objetivo es que una cuencana represente a nivel nacional e internacional desempeñando un buen trabajo con todos los conocimientos adquiridos.

Estrategias de ejecución

Estructura operativa

Tallerista 1: Javier Rea, nace en Cuenca, Ecuador; en 1992, actualmente reside en su misma ciudad y mantiene viajes constantes alrededor de las ciudades más representativas del hip hop en Ecuador.

Se inicia dentro del movimiento hace aproximadamente 6 años como escritor y freestyler, trabaja en proyectos de la banda “DOBLE KD CREW’ DKD” (2010) para luego formar junto a Mckosis y Sumak Beat lo que se conoce como “Arta Tinta- La Gallera”. Fundador del sello independiente y colectivo de artistas Hip Hop La Gallera; en donde pertenecen diversos miembros, tales como: MCKOSIS, SUMAK BEAT, RESH, a quienes luego en el año 2016 se unirían ALEX, MISTER, DRESKA, TEO.

Discografía: “DKD”/ Doble KD Crew (2011)

Ha trabajado con productores como: Nezio (Desde el Rincon), B Ortega (Cuencallez Clan), Trance Mental (Desde el Rincón), Lil Weed (Perversos), Etwodoctorbeats (Quito-Proyecto Ring del Respeto), CosmicoMc (Rapoza Films) José Jota (Puente Music - Guayaquil), Kalay Music (Macas), PuasBeats y Dewok Cos (La Hueka Records). Ha realizado diversos eventos en su ciudad, tales como: “TAITA HOP” con la participación de Norick de Perú. “CONCIERTO EN EL PARQUE GUATANA” con la participación de Liric Traffi y QV Salazar de Quito. “Líneas de Fuego” con la participación de Sudamery Janes de Quito. “La Sociedad del Freestyle” con la participación de Ñko campeón de BDM Colombia y Sangre Inca Perú.

La Gallera realiza diversos talleres relacionados al ámbito hip-hop en los cuales se busca abarcar las diferentes expresiones que acompañan la ideología del movimiento.

Torneos de Freestyle:

- Campeón Cara o Sello
- Final batallas The Block Party
- Campeón Huayna Colors
- Semifinal Ring del Respeto
- Final Cuenca Skillz
- Final Líneas de Fuego
- Campeón Dragones del Freestyle
- Semifinal Duplas Trujillo-Peru
- Campeón BDM Cuenca.

Es considerado un importante expositor del hip-hop en Ecuador, manteniendo siempre una línea coherente y profesional en lo musical, han logrado abarcar la totalidad de su trabajo de manera independiente (Bull, 2021).

Tallerista 2: Iván Tacuri, Estudiante de Artes Visuales quien ha explorado el freestyle y es un representante de la ciudad de Cuenca. Actualmente se encuentra conjugando la experiencia con sus estudios. Organizador, presentador de eventos y batallas de freestyle, con una amplia experiencia con jóvenes pues ha llevado proyectos de seis meses de duración.

Evento: El programa se lo realizará en la Casa Patrimonial Chaguarchimbana ubicada en el barrio de Las Herrerías, que en la época de la colonia fue considerada una de las más importantes mansiones en virtud que fue considerada como una casa-quinta llena de lujos y comodidades, con amplios corredores, mirador y murales que adornaban la fachada frontal.



Grafico 9. Fachada de la Casa Patrimonial de Chaguarchimbana

Fuente: Diario el Mercurio de Cuenca

La casa de Chaguarchimbana es el espacio es óptimo para este evento, en virtud que se puede mantener la distancia necesaria, aparte de la belleza de espacio.

Speaker/ Maestro de ceremonias, será el encargado de que, con su sentido del humor, ayude a que el evento no decaiga, además informará al público cuantas replicas hubo y del nivel de cada participante.

Participación especial: Andrés Quizhpi en el mundo artístico conocido como okuzab, sus primeros acercamientos en la cultura hip hop fueron dentro del colegio Benigno Malo, donde crea la agrupación Ghanja Crew quien más tarde sería un colectivo que destacó en la ciudad de Cuenca, pues sus integrantes exploraron los elementos del hip hop. Okusab dio sus primeros pasos en la música rapeando para luego convertirse en uno de los artistas más representativos del hip hop en la ciudad de Cuenca. Ha animado eventos de grafiti, break dance y batallas de freestyle.

DJ: Su misión será de poner música para los demás, por medio de un controlador y un software. Un dj productor realiza los beats que consisten en ruidos discordantes y repetitivos existentes en su atmosfera, sus samples con sacados de géneros como el funk, el sould, jazz.

En el evento el DJ invitado será Dope Solution, quien se considera melómano entusiasmado por los sonidos exclusivos, influenciado por los pasillos ecuatorianos de cantantes como Julio Jaramillo, Asucena Aymara, entre otros. A sus 14 años tuvo acceso a la música africana occidental lo que causó un interés en conocer cómo se produce ese tipo de música. Junto a este ritmo explora los conceptos de los cuatro elementos dentro de la cultura hip hop. Su carrera musical empieza a nivel local en eventos de hip hop, batallas de barrio cuando descubre la música electrónica *underground* buscando transmitir música de artistas desconocidos e independiente de alto concepto en letras explícitas. Ha tocado con diferentes grupos de la ciudad de Cuenca, apoyando a artistas emergentes y otros con una amplia carrera musical, y a nivel internacional llegó a tocar con el hoy reconocido C-Tangana.

El plus de Dope Solution es crear sonidos nuevos alejado de conceptos clásicos del hip hop como los samples. Pablo Pesantez es como le ha tocado llamarse en este mundo terrenal.

Jurado calificador: es un grupo de personas que califican a los participantes con parámetros indicados con anticipación.

Se invitará al siguiente jurado calificador:

1. *Andrés Quezada:* Conocido en el mundo artístico de la ciudad de Cuenca como QZ.
2. *La mafia andina:* Taki Amarú es la Mafiandina, un proyecto musical independiente, que surge desde la fusión del rap y los ritmos andinos con la finalidad de conservar y fortalecer la cultura kichwa que desde sus orígenes ha estado consciente del cuidado físico y espiritual de la madre tierra.
3. *María & María:* Artista quiteña, grafitera que ha sido precursora del hip hop en nuestro país.

Cronograma

MES/TALLER	SEMANA 1	SEMANA 2	SEMANA 3	SEMANA 4
CONVOCATORIA	X			
TALLER 1	X			
TALLER 2		X		
TALLER 3			X	
TALLER 4				X
TALLER 5				
TALLER 6				X
TALLER 7				
TALLER 8				X
EVENTO				X

Fechas estimadas:

Inicio de la convocatoria: marzo 2022

Inicio de los talleres: abril 2022

Evento final: mayo 2022

Referencias bibliográficas

- Armenta Iruretagoyena, F. (2017). De la patrimonialización del hip-hop al ascenso del rap indígena en Brasil: encuentros entre lo masivo y lo vernáculo. *el oído pensante*, 132-146.
- Bull, R. (diciembre de 2021). *Red Bull Batalla*. Obtenido de <https://www.redbull.com/ec-es/artist/perfil-yeskman>
- Hawtin, R. (s.f.). *Playdifferently*. <https://playdifferently.org/ambassadors/richie-hawtin/>
- Ley N° 2799 [Brasil]. “Declara Patrimônio Cultural Imaterial do estado do Rio de Janeiro a cultura hip hop e dá outras providências”. 10 de mayo de 2017.
<http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/scpro1519.nsf/18c1dd68f96be3e7832566ec0018d833/92d9b55a14efb63a8325811c00674c4e?OpenDocument> [consulta: 15 de marzo de 2018].
- NATION, E. H. (2010). R.A.P GIRLS institute. *Hip Hop Life*, 37-40.
- Ordóñez, A. (2018). *Diagnóstico del Síndrome de Desgaste Ocupacional (Burnout) y su posible correlación con el absentismo de servidores públicos del Servicio de Estacionamiento Rotativo Tarifado*. [Tesis de Máster]. Universidad Espíritu Santo
- Rodríguez Sánchez, A. y Cabedo, A. (2017). Espacios musicales colectivos durante y después del conflicto armado como lugares de preservación del tejido social. *Co-herencia*, 257-291.
- Rodríguez, N. (2020). El ascenso del freestyle de competencia en Chile: la batalla de gallos como forma renovada de hacer y consumir el hip-hop. *Contrapulso*, 65-79.
- Tecnonautas* (s.f.). <https://tecnonautas.net/que-es-un-monitor-de-computadora/>
- Torres, I. (2009). Las chicas y el RAP. *Hip Hop Nation*, 54.



Máximo Lenin Ordóñez Arellano

Laura Falceri

Título del proyecto:

**Dona un libro, regala un sueño.
Biblioteca Itinerante en la Escuela
de Educación Básica Javier Sáenz,
Parroquia rural de Punín, cantón
Riobamba**

Localización geográfica

La Escuela Básica Javier Sáenz está localizada en Punín parroquia rural de la ciudad de Riobamba, en la Provincia de Chimborazo, en Ecuador. En la escuela hay 107 estudiantes desde Inicial hasta séptimo grado de educación básica. El pueblo de Punín se encuentra a 12 km al sur de la ciudad de Riobamba. En esta localidad se ha encontrado importantes vestigios arqueológicos como un cráneo puninoide. Este hallazgo es muy importante en relación al origen de la presencia del hombre en el continente americano. Además, se encontró parte de un esqueleto de un mastodonte el mismo que fue encontrado en 1894.

Diagnóstico y problema

Tres de cada 10 ecuatorianos no tienen el hábito de la lectura, según encuestas realizadas por INEC, haciendo del proceso de en-

señanza aprendizaje en los niveles iniciales, media y básica superior un problema que se tiene que solucionar de alguna manera.

En la provincia de Chimborazo, especialmente en el sector rural, se han encontrado cifras muy altas de analfabetismo: hasta un 50 por ciento de personas no saben leer ni escribir haciendo de esta población un sector vulnerable.

La crisis socio-económica en el mundo y especialmente en Ecuador se ha evidenciado más con la pandemia de la COVID-19. La brecha tecnología es muy alta, limitando el acceso a la educación.

El proyecto ha identificado que no existen lugares donde se promueva la lectura, por estas razones el emprendimiento cultural —biblioteca itinerante— buscó dos espacios para intervenir, el uno rural y el otro urbano para realizar la animación y motivación lectora. Este plan piloto se realizará en los próximos tres meses y luego se quiere analizará los resultados y comprobar la eficacia del proyecto.

Línea base

El proyecto quiere enfocarse en las necesidades de los beneficiarios. Durante la primera visita se realizó una encuesta sobre la lectura a los estudiantes de séptimo año de educación general básica de La Escuela Básica Javier Sáenz.

El tiempo que se requiere para la implementación de este proyecto será de seis horas académicas semanales de acompañamiento usando una modalidad de talleres prácticos y dos horas adicionales de trabajos autónomos fuera del horario de clases durante cinco meses dando un total de ciento sesenta horas de capacitación en varias técnicas de lectura y uso del diccionario.

Población objetivo

El grupo participante en este proyecto será el séptimo grado de Educación Básica de la Escuela Javier Sáenz, los estudiantes están

entre la edad de 10 a 11 años son un total de 14 niños. Cuatro de los participantes son niñas y 10 niños.

Antecedentes

Según la Unesco (2000) Los libros y el acto de leer constituyen los pilares de la educación y la difusión del conocimiento, la democratización de la cultura y la superación individual y colectiva de 45 los seres humanos. En esta perspectiva, los libros y la lectura son instrumentos indispensables para conservar y transmitir el tesoro cultural de la humanidad, pues al contribuir de tantas maneras al desarrollo, se convierten en agentes activos del progreso. En esta visión, la UNESCO reconoce que saber leer y escribir constituye una capacidad necesaria en sí misma, y es la base de otras aptitudes vitales.

La falta del hábito de la lectura en la provincia de Chimborazo es la más alta en el país. Según el INEC existe un 16 % de analfabetismo en la provincia y en algunas parroquias rurales llega al 50 %.

Este proyecto piloto consiste en hacer un programa de mediación lectora en la Escuela de Educación Básica Javier Sáenz. La falta de programas estatales para la animación a la lectura en la sección básica de educación, ha hecho que el hábito de la lectura se vaya dejando en segundo plano es haciendo más difícil la enseñanza aprendizaje en los cursos superiores.

Monseñor Leónidas Proaño Obispo de Riobamba conocido como el “Obispo de los indios” fue promotor de muchos procesos educativos en la provincia de Chimborazo entre ellos fue la creación de Escuelas Radiofónicas Populares del Ecuador ERPE que ayudó en parte a la alfabetización de los sectores más olvidados del sector rural de Chimborazo. ERPE fue concebida como una alternativa a todo tipo de racismo, prejuicios, estereotipos y cacicazgos en un momento en que iba fraguando la teoría de la liberación en la provincia de Chimborazo (Illicachi y Valtierra, 2018).

Objetivo general

Sensibilizar sobre la importancia de la lectura utilizando estrategias lúdico-pedagógicas que contribuyan a la motivación de los educandos del séptimo grado de la escuela básica Javier Sáenz, para que a través de la práctica se llegue a adquirir competencias creativas, reflexivas y valorativas que permitan no solo leer libros sino interiorizar el conocimiento de los mismos.

Objetivos específicos

- Estimular lúdicamente a los niños para adquirir técnicas básicas de lectura
- Incentivar a la utilización del diccionario.
- Motivar a los estudiantes a crear un espacio donde la lectura se la desarrolle de manera recreativa y significativa.
- Gestionar a través de la Biblioteca Itinerante la entrega de cuatro libros publicados por la Casa de la Cultura Benjamín Carrión Núcleo de Chimborazo y Ministerio de Cultura y Patrimonio.

Indicadores

Los indicadores serán utilizados para ver el nivel de impacto que este proyecto puede generar con las intervenciones. La primera referencia será una encuesta donde los niños comentan cuáles son sus hábitos de lectura, el número de libros que ha leído fuera de la escuela y si les gusta leer. Luego de la encuesta se aplicará una prueba de diagnóstico de tal manera se pueda aplicar un plan estratégico para mejorar las competencias lectoras de los participantes. Adicionalmente, esta prueba ayudará al instructor a escoger el tipo de lectura, los ejercicios que se requieren para fortalecer sus hábitos lectores y las actividades dirigidas para mejorar la lectura. Seguidamente en las primeras semanas de aplicación se procederá a aplicar una evaluación después de los talleres prácticos de uso del diccionario y

técnicas de lectura, esta prueba ayudará a determinar el proceso de enseñanza de los niños.

En la mitad del programa se observará cuántos libros realmente los niños han leído y si se ha ampliado nuevas palabras en su léxico. Al final de este programa, que dura seis meses, los niños habrán leído tres libros de diferentes autores y tendrán una pequeña biblioteca personal. Estos indicadores servirán para que el gestor entienda lo que el equipo de trabajo ha realizado en periodo de tiempo. El seguimiento se lo hará a través de la creación de una base de datos con los nombres de los participantes y de esta manera continuar brindándoles el apoyo y ofreciéndoles nuevos libros en línea o físicos.

Metodología

La observación viene de dos tradiciones en las ciencias sociales: la antropología y la sociología. Sería aventurado decir con certeza cuál de las dos disciplinas precedió a la otra. La observación de poblaciones radicalmente distintas del observador europeo debutó con los viajeros, misioneros y antropólogos (termino que empezó a usarse en el siglo XIX) la mayoría de estos observadores no se podía comunicar con los pueblos visitados y no disponía de ninguna documentación, salvo acaso algunos escritos de sus antecesores (Peretz, 2011).

El método de la observación será muy importante para este proyecto; Bernard (1994) lista cinco razones para incluir la observación participante en los estudios culturales, cada una de las cuales incrementa la validez del estudio: hace posible acumular diferentes tipos de datos. Estar en la localidad, en ese sitio durante un periodo de tiempo familiariza al investigador con la comunidad, y por consiguiente facilitando el involucrarse en actividades delicadas a las cuales generalmente no habría sido invitado. Reduce la incidencia de reactividad o la gente que actúa de una forma especial cuando advierten que están siendo observados. Ayuda al investigador a desarrollar preguntas que tienen sentido en el lenguaje nativo, o que son culturalmente relevantes. Otorga al investigador una mejor comprensión

de lo que está ocurriendo en la cultura, y otorga credibilidad a las interpretaciones que da a la observación. La observación participante también faculta al investigador a recoger tanto datos cualitativos como cuantitativos a través de encuestas y entrevistas; A veces es la única forma de recoger los datos correctos para lo que uno está estudiando (Kawulich, 2005).

En su primera fase el proyecto busca motivar a los niños de séptimo grado de educación básica de la escuela Javier Sáenz a crear un hábito de lectura. Para este accionar se pretende usar un método cualitativo cuantitativo mixto, puesto que se trabaja con niños del sector rural que necesitan ser guiados en la construcción de su conocimiento a través de la lectura como un instrumento de aprendizaje. Por otra parte, es necesario tener un instrumento de evaluación que permita comparar los resultados del proceso de la intervención.

De acuerdo con Pereira (2011) se han ido desarrollando los diferentes paradigmas en la investigación, así como la diversidad de enfoques que de ellos se derivan. Cualquier investigación en el campo educativo suele estar permeada de buenas intenciones y del deseo de los investigadores y las investigadoras de brindar un aporte a dicho campo, ya sea para conocer un fenómeno para profundizar en temáticas anteriormente abordadas, o también, para buscar cambios y transformaciones específicas o sociales, a partir de los conocimientos que estudios previos hayan aportado. Independientemente del objetivo de estas, todas buscan la comprensión, profundización o transformación de aspectos en el campo educativo. En esa perspectiva de búsqueda, los diseños mixtos pueden constituirse en un aporte para dicho objetivo.

Desde el punto de vista de Consuelo Sánchez Buchón (1967) el uso del diccionario en la escuela es indispensable puesto que ayuda al aprendizaje del buen uso de las palabras en la lengua española también recomienda que los niños deben empezar a usar el diccionario desde los nueve años puesto que desde esta edad el niño va siendo capaz de abstractismo. Antes de la edad mencionada el maestro mediante perífrasis explicara el significado de toda palabra nueva. La

importancia que el estudiante debe dar al uso del diccionario será trascendental para su vida escolar.

Para la etapa de Educación Primaria, los diccionarios más recomendables son los diccionarios monolingües escolares o diccionarios monolingües didácticos, cuyo contenido ha sido seleccionado y elaborado para cubrir las necesidades informativas, lingüísticas y enciclopédicas de alumnos de esta etapa. Éstos ofrecen múltiples posibilidades para la enseñanza y aprendizaje de la lengua materna, si el profesor sabe aprovecharlos convenientemente, pues los artículos de las palabras en ellos contenidas, que han sido seleccionadas en función de las necesidades de escolares de estas edades, contienen una rica y variada información lingüística sobre la ortografía de estas palabras, sus características morfológicas, su significado, sus peculiaridades de construcción, y, sobre todo y más importante, sobre su correcto uso a través de abundantes ejemplos y orientaciones normativas, que permiten al escolar, no solo entender el significado de las palabras sino usarlas correctamente, pues no olvidemos que, más que aprender muchas palabras, es importante saber utilizarlas adecuadamente. Y también incluyen información enciclopédica y cultural variada, además de tecnicismos propios de las materias de estudio de esta etapa. Tienen valor para descodificar mensajes y resolver las dudas de uso de las palabras, pero también, gracias al enfoque funcional y pragmático de sus ejemplos, permiten codificar y crear nuevos mensajes (Prado Aragonés, 2005).

Actividades

Se utilizarán técnicas teórico y prácticos para que el proceso tenga un fin lúdico pedagógico.

- **Escribe tu historia. Relato biográfico personal:** esta actividad escrita permitirá evaluar el conocimiento de individual de los participantes. Según la página web Smartick, la escritura está asociada a la lectura desde el comienzo del aprendizaje. El hecho es que escribir palabras es importante para leer bien.

Escribir ayuda a conocer las letras y a reconocerlas, a diferenciar las unas de las otras e identificarlas. Lectura y escritura se apoyan mutuamente.

- **Motivación en tiza:** esta actividad ayuda a cada uno de los estudiantes a ser parte de un trabajo colaborativo. El trabajo colaborativo garantiza que a través de la participación individual y los aportes de cada integrante se adquiere responsabilidad compartida por los resultados del grupo, permitiendo el logro de objetivos que son cualitativamente más ricos en contenidos asegurando la calidad y exactitud en las ideas y soluciones planteadas (Magallanes, 2011); así, los estudiantes dejan de ser sujetos que únicamente reciben información, para ser actores de propio proceso de aprendizaje (Ramírez y Rojas).
- **Cuentacuentos:** tomado de la página web Viva leer cuentos digitales. El cuentacuentos es una persona que narra a otros una historia con el objetivo de divertir, recrear, recatar y difundir historias que nos hablan sobre nuestras vidas y nuestras raíces. Ellos transmiten nuestra cultura y promueven el amor por los relatos y la lectura. (<https://www.vivaleercuentosdigitales.cl/que-es-un-cuentacuentos/>)
- **Tipología de lectura:** la tipología de la lectura es variada puesto que leemos de diferente manera dependiendo de la situación y el texto con el que nos encontramos, aunque en cada tipo realizamos la acción de captar el contenido del texto.

Lectura oral: es la que se la hace en alta voz. Tiene sentido cuando se reflexiona como una situación de comunicación oral en la que alguien desea transferir lo que dice un texto a un receptor determinado. Tiene como objetivo no solo conseguir una buena oralización, sino atender a la finalidad real de la lectura: la construcción del sentido.

Lectura silenciosa. es la que hacemos sin expresar de viva voz lo leído. La construcción del sentido del texto es siempre personal. Es el tipo de lectura más frecuente.

La lectura silenciosa a su vez se divide en cuatro subtipos diferentes que son:

- a. Extensiva: Leemos por placer o por interés, por ejemplo, cuando leemos una novela, una historieta, una premiación, un nuevo invento o descubrimiento.
 - b. Intensiva: Leemos para obtener información de un texto, por ejemplo, cuando leemos un informe, una carta, una noticia, un texto histórico, científico, etc.
 - c. Rápida y superficial: Leemos para obtener información sobre un texto, por ejemplo, cuando hojeamos un libro, una revista o un periódico.
 - d. Involuntaria: La que leemos generalmente por las calles de manera involuntaria, por ejemplo, cuando leemos carteles, anuncios, etc.
- **Uso del diccionario:** el uso del diccionario es fundamental en el proceso de trabajos independientes o lectura individual en casa.
 - **Lecturas cortas:** las lecturas cortas con un contenido importante ayudaran a crear mayor interés en los niños, de esta manera se podrá mantener o incrementar la cantidad de lectores en estas edades.

CRONOGRAMA ACTIVIDADES	2021			2022				
	NOVIEM- BRE	DICIEMBRE	ENERO	FEBRERO	MARZO	ABRIL	MAYO	
Entrevistas acerca de la importancia que tiene la lectura.	X		X					
Prueba de diagnóstico.		X X						
Encuesta sobre hábitos de lectura a los participantes.		X						
Mi historia. Relato corto de mi entorno y que hago en mis tiempos libres			X X					
48-Busca tu fortuna. Primera evaluación			X					
Dolores Cacuango Quillo. Colección Nuestra Historia NO 6			X	X X X X X X X X	X X X X X X X X	X X X X X X X X	X X	
Realizar un resumen del comic Dolores Cacuango Quillo, buscar el significado de las palabras nuevas.			X	X X X X X X X X	X X X X X X X X	X X X X X X X X	X X	
Mapa Turístico: 10 razones para amar la vida en el Ecuador.			X					
Escribir y leer un cuento o anécdota de la Familia.				X				
Píntag. Colección Nuestra Historia NO 7				X X				
Realizar un resumen del comic Píntag buscar el significado de las palabras nuevas.				X X				
66-El ladrón de sueños. Segunda Evaluación.					X			
Sopa de letras: Tema: Valores y Navidad					X			
Lectura del libro Soyay. Tercera Evaluación								
Lectura en voz alta.								
Uso del diccionario								
Entrega de material bibliográfico (libros, folletos, actividades, y hojas de lecturas)		X	X X	X X X X		X	X X	
Encuesta sobre hábitos de lectura a los participantes después de la intervención.								

Presupuesto

Este proyecto tiene el apoyo de la Sociedad Cultural Shungos Rojos, quienes han venido gestionando el recurso humano, motivando a la ciudadanía a donar libros seminuevos en campañas de recolección de libro, preparar kits para realizar la circulación de libros en lugares que no cuentan con los recursos económicos y finalmente creando los enlaces con instituciones públicas y privadas. Como se muestra en la tabla la donación de materiales bibliográficos, material de apoyo como formatos A3, tizas y marcadores lo hicieron la Casa de la Cultura Benjamín Carrión Núcleo de Chimborazo, la Sociedad Cultural Shungos Rojos y la Biblioteca Itinerante Inti Puruhá.

Tipo de recursos	Descripción	Cantidad	Valor unitario	Valor Total	Responsable
Recursos Humanos	Instructor 2 días por semana 6 horas clase.	1	\$5,00	\$720,00	CCECH SCSR BIIP
Recursos	Hojas de papel bond formato A4	2 resmas	\$3,50	\$7,00	CCECH SCSR BIIP
	Entrega de libros para la Escuela e implementar la biblioteca institucional.	100	\$4,50	\$450,00	CCECH SCSR BIIP
	4 libros varios autores por estudiante.	56	\$3,00	\$168,00	CCECH SCSR BIIP
	Cajas de 10 tizas.	20	\$1,25	\$25,00	CCECH SCSR BIIP
	Marcadores permanentes de varios colores	10	\$0,75	\$7,50	CCECH SCSR BIIP
	Movilización	24	\$6,00 (por semana)	\$144,00	SCSR BIIP

Recursos tecnológicos	1. Proyector 1. Computador 1. Impresora			\$1750,00	CCECH SCSR BIIP
SUBTOTAL				\$3271,50	
Movilización e imprevistos (10 %)				\$327,15	
TOTAL				\$3598,65	
Responsables de la ejecución: Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo de Chimborazo CCECH Sociedad Cultural Shungos Rojos SCSR Biblioteca Itinerante Inti Puruhá BIIP					

Viabilidad y plan de sostenibilidad

La Biblioteca Itinerante Inti Puruhá viene incentivando a través de talleres de motivación lectora, cuentacuentos y entregando libros en diferentes partes de la ciudad como lo es en el mercado de San Alfonso, en unidades educativas, parroquias rurales y urbanas de la ciudad de Riobamba desde octubre de 2016. La viabilidad es un estudio que tiene por propósito conocer la probabilidad que existe de poder llevar a cabo un proyecto con éxito. Por tanto, ofrece información sobre si se puede o no llevar a cabo.

Este proyecto cuenta con el apoyo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión Núcleo de Chimborazo. La institución donará libros, material de apoyo para las jornadas de intervención como formatos A3 para realizar los talleres de lectura.

El Ministerio de Cultura y Patrimonio y la editorial Abya-Yala han donado una cantidad importante de libros para incrementar la colección de libros de préstamos de la biblioteca itinerante. Con esta ayuda se ha podido realizar intervenciones lectoras en diferentes puntos de la ciudad de Riobamba y ahora con el apoyo de Jorge Paredes director de la Escuela de Educación Básica Javier Sáenz se realizará una intervención lectora para incentivar la lectura en el séptimo grado de la institución.

Los integrantes de la Sociedad Cultural Shungos Rojos son gestores que ayudan en campañas de recolección de libros para fomentar la lectura.

Dos gestores de la Biblioteca Itinerante participaron en una capacitación de motivación lectora, taller que fue auspiciado por Ministerio de Cultura y Patrimonio en 2020.

En los últimos cinco años se ha gestionado donaciones a través de la Sociedad Cultural Shungos haciendo que la biblioteca itinerante cuente con un inventario de 500 libros para préstamo y en el inventario para fomentar bibliotecas personales y familiares de 250 libros entre cuentos y literatura. Al momento podemos garantizar la intervención lectora en la Escuela Básica Javier Sáenz por dos años lectivos con la participación de los séptimos grados de educación básica, ya que contamos con el material bibliográfico suficiente. También contamos con los recursos humanos que ayudaran a ejecutar este proyecto de una forma idónea.

El proyecto tiene como meta participar en fondos concursables nacionales e internacionales para poder cubrir los gastos de movilización y el pago a los instructores. Cabe recalcar que la cantidad de dinero que se quiere invertir en esta propuesta no es muy alta a relación del beneficio que tendrán los participantes.

Referencias bibliográficas

- Fundación Entrelineas para la Viva Leer Copec. Cuenta Cuentos el arte de narrar historia (julio 3, 2020) <https://www.vivaleercuentosdigitales.cl/que-es-un-cuentacuentos/>
- Illicachi, J. y Valtierra, J. (2018). Educación y liberación desde la óptica de Leonidas Proaño. *Sophia, colección de Filosofía de la Educación*, (24), 145-170.
- Kawulich, B. (2005). La observación participante como método e recolección de datos. *Fórum Qualitative Social Research*, 6(2).
- Pereira, Z. (2011). Los diseños de método mixto en la investigación en educación: Una experiencia concreta. *Revista Electrónica Educare*.

- Peretz, H. (2000). *La observación. Los métodos en sociología*. Ediciones Abya-Yala
- Prado, J. (2005). El uso del diccionario para la enseñanza de la lengua: Consideraciones Metodológicas. *Kañina, Rev. Artes y Letras*.
- Ramírez, E. y Rojas, F. (2014). El trabajo colaborativo como estrategia para construir conocimientos. *Revista de Antropología y Sociología: Virajes*, 16(1), 89-101.
- Sánchez, C. (1967). *Vida escolar: Uso del diccionario en la escuela*. Biblioteca de Educación del Ministerio de Educación.
- UNESCO (2000). *Informe sobre la educación en el mundo*. Santillana.



Patricio Muñoz Perugachi

Blas Garzón-Vera

Título del proyecto:

**Propuesta de educación musical
no formal en ritmos andinos
para jóvenes de Quito**

Introducción

La poca difusión de la música tradicional ecuatoriana, la falta de espacios, academias y talleres con este enfoque ha producido un desconocimiento e insensibilización hacia un estilo que tiene sus raíces en el propio territorio nacional; a su vez, este desconocimiento o precaria difusión priva a futuros músicos de aplicar la riqueza armónica, rítmica y melódica musical que ofrecen estos géneros en sus futuros trabajos de composición, en sus metodologías de enseñanza o en selección de repertorio para interpretación.

La situación musical en Ecuador es muy complicada, a esta industria aún le falta ritmo ya que el artista hoy por hoy debe ser productor, publicista y hasta vendedor de sus propios discos para poder generar ingresos y darse a conocer dentro del mercado. (Gómez y Montero, 2013)

Además, debido a la crisis sanitaria por la COVID-19, los espacios de acceso artístico musical se han visto afectados y su difusión se ha reducido drásticamente. Por otro lado, los adolescentes en la actualidad poseen un conocimiento musical basado en el alcance y estrategias de los medios digitales siendo a su vez influenciados o

controlados por géneros musicales específicos por lo que su acceso a la cultura musical es limitado.

Las entidades o instituciones educativas tampoco enseñan a sus alumnos desde temprana edad la práctica y valoración de las raíces culturales de su país como el arte musical tradicional del Ecuador, siendo notorio así, que la educación con relación a la cultura en el país se está manejando inadecuadamente. (Arcos, 2014)

Así, nos quedamos con la premisa ¿A los jóvenes no les gusta la música tradicional o desconocen cuál es este tipo de música? De ahí que esta investigación busca generar espacios de educación no formal que permitan la difusión de la música tradicional ecuatoriana a través del reto de una Gestión Cultural que incentive la participación, educación y aporte de este *target* buscando la sensibilización hacia estos géneros.

Diagnóstico y problema

Situación actual del área de intervención del proyecto

El proyecto tiene como objetivo realizar la aplicación de los talleres en la capital de la provincia de Pichincha: el Distrito Metropolitano de Quito, con más de tres millones de habitantes y siendo la ciudad más poblada del Ecuador actualmente (“Quito la ciudad más poblada”, 2019).

Se aplicará específicamente en el sector turístico: La Mariscal ubicada al norte de la ciudad misma que engloba cinco sectores de la parroquia Mariscal Sucre: La Paz, La Mariscal, La Colón, La Floresta y El Girón. Con su Ordenanza Metropolitana No. 0236 se presenta la zona especial turística del sector La Mariscal que comprende los límites: al oriente la avenida 12 de Octubre, la avenida Isabel La Católica y la calle Alfredo Mena Camacho, la avenida 10 de Agosto al occidente, la avenida Orellana al norte y la avenida Patria al sur.

Se define este sector debido a la interacción turística musical que se evidencia en sus alrededores: centros culturales, sitios artesanales, talleres, conversatorios, *songwriting*, *masterclass*, clínicas de instrumento, conciertos y eventos de índole artística y musical. Además de ser un sector concurrido por generaciones jóvenes debido a los diferentes centros educativos que se encuentran en esta zona. Sin embargo, las iniciativas, gestiones y proyectos culturales que prioricen la difusión específica de nuestra música tradicional ecuatoriana se colocan en un margen de corto alcance e innovación para generaciones jóvenes, de ahí que la implementación de este proyecto pretende incorporar e incentivar a la difusión de estos géneros en este *target*, en el que se destaca la importancia de conocer todo el bagaje cultural musical que posee nuestro país.

La Mariscal es un sector que ha ido formando grandes espacios de interacción social, su crecimiento arquitectónico ha permitido abarcar un gran número de espacios destinados a actividades financieras, comerciales y culturales de la ciudad. En los años cuarenta se estableció la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) en la avenida 6 de Diciembre con el objetivo de promover el desarrollo cultural del país. En los años sesenta se estableció uno de los primeros supermercados de la ciudad en la avenida Amazonas llamado La Favorita aportando aún más al sector desde la perspectiva comercial-económica. Para los años setenta, la bonanza petrolera lleva a la modificación de casas y construcción de edificios lo que da paso a la modernización de la ciudad. A partir de los años ochenta comienza una readaptación y paso a una nueva estructuración por parte de los habitantes del sector pues se construyen edificaciones del Estado, secretarías gubernamentales, ministerios y bancos; y por otro lado espacios destinados a la exposición de la cultura y el arte como el Centro Cultural Benjamín Carrión, el Centro Cultural Afroecuatoriano, el Centro Cívico Cultural Mariscal Sucre, etc. Todo este desarrollo a nivel arquitectónico y social proyecta al sector de La Mariscal como un punto referencial de actividades financieras, comerciales, educativas y culturales.



Figura 1. *Ubicación de La Mariscal*
Elaboración propia a partir de Google Earth.

Diagnóstico, descripción e identificación del problema

El Ecuador es un país que posee varios géneros y estilos musicales en todas sus regiones que van desde el Litoral, Sierra, Amazonía y por supuesto la región Insular, cada uno con características específicas que lo hace único y original, poseedor de ricos y extensos ritmos binarios y ternarios, así como melódicos que en su conjunto producen

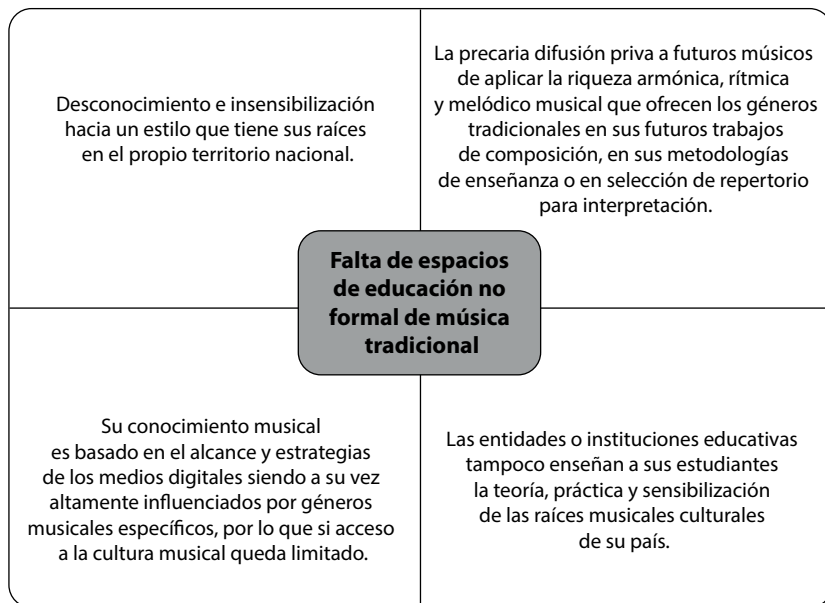
una sonoridad que en su debido punto llega a ser un generador de identidad musical. Los ritmos tradicionales andinos como el *capi-shca*, sanjuanito, albazo, yaraví, etc.; son los que tendrán el enfoque investigativo del proyecto y se centrarán en identificar los puntos musicales más representativos.

Al ser Ecuador un país pluricultural, no podemos hablar de la música del Ecuador, si no de las músicas del Ecuador, además, estas músicas, incluso la música llamada tradicional, no son estáticas, son dinámicas, están en constante innovación. (Godoy, 2012, p. 9)

Una vez obtenidos estos recursos se fusionarán con metodologías de enseñanzas que se derivan directamente del jazz que es un género musical afroamericano. En todo este proceso, los jóvenes son parte fundamental de la participación y desarrollo de estas propuestas culturales. Estos talleres, en los que se basará el proyecto, brindan conocimiento, y difusión a sus aprendices, casi todos con un total desconocimiento de los géneros tradicionales del Ecuador, además de la oportunidad, posibilidad, de ser parte del proceso de interactuar con los instrumentos musicales, componiendo sus propias piezas musicales, todo con una correcta guía de enseñanza. Además, los jóvenes son actores que desarrollan una relación mucho más intrínseca y directa en el ámbito artístico, definiendo su identidad e incluso convirtiéndose en su sustento económico y profesión de vida.

A partir de este punto los jóvenes aprendices influyen directamente en la comunidad del Centro Histórico y sus alrededores aportando a la consideración y sensibilización de este, su espacio, y al mismo tiempo como un medio de relación hacia su identidad. (Suárez, s.f., p. 4)

Es en este punto donde se destaca la importancia de implementar estos espacios a fin de incentivar la difusión de nuestra música en jóvenes ya que actualmente no se evidencia un profundo conocimiento e interés por estos géneros.

Figura 2. *Árbol de problemas***Línea base**

Se pretende implementar los talleres y conversatorios en el Centro Cultural El Útero ubicado en las calles Reina Victoria y Jerónimo Carrión N21-255. Es un espacio cultural administrado por Luz Albán donde se ofrecen varios espacios artísticos, culturales y comunitarios, que se conectan con el objetivo de construir vínculos entre artistas, productores, colectivos, organizaciones, comunidad, e instituciones públicas y privadas. En este espacio se realizan actividades, proyectos y espacios creativos enfocados al desarrollo comunitario para construir, producir y circular servicios, bienes artísticos y culturales en Quito, por lo que resulta idóneo para la etapa de aplicación del proyecto.

El Útero es un lugar socio cultural, su iniciativa surge con el objetivo de conectar y consolidar las diferentes disciplinas artísticas y culturales, que interactúan en el intento de fomentar y difundir democráticamente sus expresiones, a través del desarrollo artístico comunitario, zonal, social, etc. Hoy en día es uno de los espacios culturales autónomos con un alto reconocimiento de la ciudad de Quito, donde diversas artes convergen, donde se valoriza el trabajo de artistas independientes, organizaciones sociales, micro emprendedores, y se incluyen a poblaciones vulnerables. Cuenta con salas de talleres y ensayos, oficinas, tienda de microemprendimientos y restaurante vegetariano. (Quito Cultura, 2019)

A continuación, según Quito Cultura 2019, están todas las actividades culturales, así como los sitios donde se propone que se realicen.

- Clases y talleres de artes escénicas (circo, teatro, danza, capoeira)
- Sitios para la producción y creación literaria, ilustración, metalurgia, música, pintura, fotografía, audiovisual, etc.
- Ferias de microemprendimientos, orgánicas, de pulgas y de trueque.
- Talleres de desarrollo personal y profesional.
- Oficinas de fundaciones y colectivos sociales.
- Eventos culturales y artísticos.
- Huerto orgánico.
- Eventos empresariales.
- Áreas para juntas o reuniones.
- Áreas de ensayo para músicos, bailarines, etc.
- Restaurante vegetariano.

Los primeros son los espacios idóneos para la aplicación de los talleres.

Se opta por este espacio de acuerdo con su ubicación en el sector La Mariscal y por ser un punto céntrico de difusión de arte y cultura, así como de centros educativos donde se encuentran jóvenes a los cuales se busca dirigir el proyecto.



Figura 3. Centro Cultural El Útero

Fuente: Iniciativa Urbana Mariscal Sur.

Análisis oferta y demanda

La población de referencia del proyecto se ubica en la urbe de Quito, específicamente en la parroquia de La Mariscal, ubicación geográfica donde se ejecutará el proyecto. Dentro del sector que constituye el acondicionamiento del área de estudio, se encuentra la zona turística especial de La Mariscal que contiene la siguiente delimitación: la avenida Orellana al norte, la avenida Patria al sur, la avenida 10 de Agosto al este y la avenida Isabel La Católica y la avenida 12 de Octubre que está poblada por un total de 8261 personas, 3795 hombres y con un predominio de 4135 mujeres. Divididos en un porcentaje de 46.48 % de hombres y 53.6 % de mujeres (Censo, 2010).

El sector posee una alta demanda de espacios y atractivos artísticos debido a la interacción constante entre distintas personas, jóvenes y adultos, estudiantes, profesionales y artistas que buscan alternativas de recreación y esparcimiento. Un ejemplo de dichos espacios es la Casa de la Cultura Ecuatoriana que está ubicada en la avenida 6 de Diciembre donde hay bibliotecas, auditorios, conciertos, talleres de música, artes plásticas, danza, teatro y varias actividades que permiten la difusión de la cultura del país, por lo regular las funciones o espectáculos son gratuitos o a precios accesibles para la comunidad. En el mismo sector se encuentra el Estudio de Percusión que es un instituto que ofrece cursos y diplomados en arte y música y posee un enfoque hacia la enseñanza de música académica, específicamente el jazz. Adicionalmente tenemos al Centro Cultural El Útero ubicado en la calle Reina Victoria, que corresponde al espacio donde se tiene seleccionado principalmente para la realización de la propuesta educativa no formal.

Esta propuesta educativa busca la enseñanza y la transmisión de saberes musicales de nuestro legado de música tradicional que a su vez busca de manera innovadora fusionarlo con los elementos pedagógicos del jazz para generar interés en estas nuevas propuestas culturales en adolescentes que buscan espacios para desarrollar sus habilidades artísticas y permitir la difusión de la música tradicional ecuatoriana.

Identificación y caracterización de la población objetivo

El objetivo es implementar una plataforma semestral de educación no formal en música tradicional ecuatoriana para adolescentes entre 14 y 17 años por lo que el *target* nos dirige a enfocarnos en instituciones educativas aledañas al sector para realizar una estrategia y campaña publicitaria con el objetivo de generar interés y curiosidad por ingresar a los talleres. Los jóvenes en Quito demuestran afinidad hacia cierto tipo de arte o cultura.

En territorio nacional, un 17 % del total de horas de instrucción en los dos primeros años de la escuela secundaria son dedicados a la educación artística, reflejando un intento de dar un importante nivel de prioridad a las artes y la cultura pues se reconocen la enseñanza

de las artes como fundamentales para mejorar la diversidad cultural. (UNESCO, 2013)

Dentro del contexto se pueden determinar los siguientes tipos de población objetivo:

Tipo de población	Grupo poblacional	Características
Directa	Adolescentes de la ciudad de Quito.	Adolescentes entre 14 y 17 años con interés y afinidad hacia las artes musicales.
Indirecta	Comunidad del sector La Mariscal.	Habitantes del sector, así como aledaños, de varias edades, dedicados a diferentes actividades, que presenten afinidad e interés hacia las artes musicales.
	Ciudadanos de la provincia de Pichincha.	Población en general con interés y afinidad hacia las artes musicales.

Tabla 1. *Población objetivo*

Institución educativa	Dirección
Unidad Educativa Manuela Cañizares	Av. 6 de Diciembre y Mariscal Foch
Preuniversitario CEAV	Av. Amazonas y Pinta
Preuniversitario Jean Fourier	Av. 6 de Diciembre y Lizardo García
Colegio Santo Domingo de Guzmán	Veintimilla y Amazonas
Hubbard College of Ecuador	Santa María y Reina Victoria
Escuela de Eventos del Ecuador	Av. Colón y 9 de Octubre
Academia nacional de historia	Av. 6 de Diciembre y Ramón Roca
Preuniversitario CENEC	Leonidas Plaza y Jerónimo Carrión
Instituto Quito Campus LDS	Av. Colón y Diego de Almagro

Tabla 2. *Instituciones educativas tentativas para estrategia publicitaria al sector La Mariscal*

Además de la campaña publicitaria, se busca implementar campañas de marketing digital a través de plataformas y redes sociales como Facebook, Instagram, TikTok por medio de la red oficial del proyecto, que a su vez busca generar un impacto y viralización a través de estrategias de promoción y creación de contenido dirigidos a la población objetivo.

Objetivo general

Implementar un plan semestral de educación no formal de música tradicional ecuatoriana usando el jazz como recurso pedagógico para adolescentes entre 14 y 17 años en la ciudad de Quito.

Objetivos específicos

1. Identificar los géneros tradicionales más idóneos para el proceso de educación no formal de música tradicional ecuatoriana.
2. Analizar nuevas propuestas pedagógicas musicales para la educación no formal.
3. Diseñar desde la práctica y teoría musical una planificación semestral de contenidos para adolescentes entre 14 y 17 años.

Filosofía organizacional

Misión

Diseñar una propuesta innovadora educativa no formal de música tradicional ecuatoriana usando el jazz como recurso pedagógico.

Visión

Ser un espacio de educación no formal que aporte a la sensibilización y fortalecimiento de la música tradicional ecuatoriana.

Árbol de objetivos

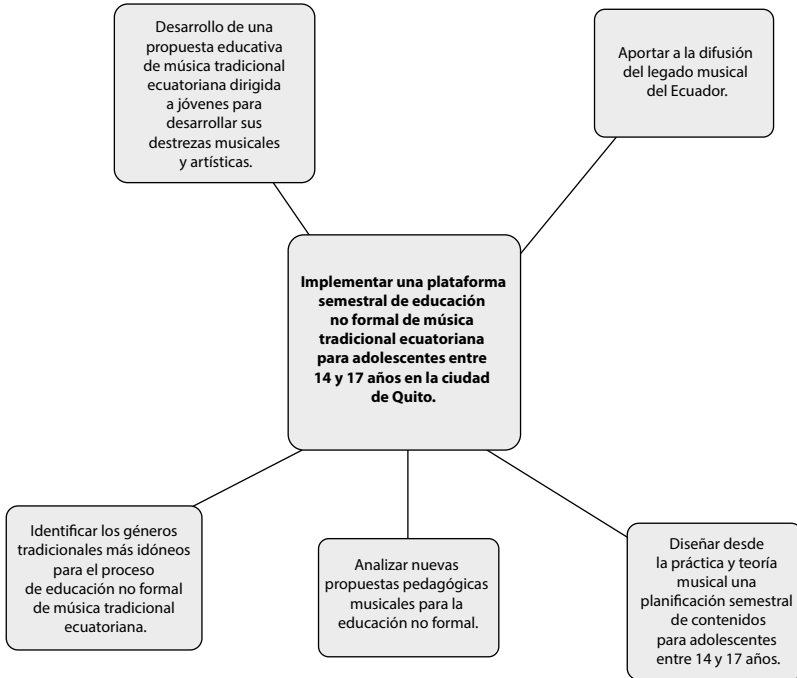


Figura 4. *Árbol de objetivos*

Fuente: Elaboración propia

Marco teórico

Análisis cultural

Para este análisis se han escogido textos que presentan relación y concordancia con el proyecto como: “La escuela taller de La Habana” de José Ramón Rosete Suárez donde relata todo el proceso de aporte y construcción cultural realizado en el centro histórico desde su fundación, su aplicación y resultados. Y el artículo “El concepto de

industria cultural como problema” de Daniela Szpilberg y Ezequiel Saferstein donde describen los conceptos de industria cultural de Theodor Adorno, Max Horkheimer y Walter Benjamín. A continuación, se expondrán con mayor detalle los argumentos esenciales y un análisis de cada uno de los artículos mencionados relacionándolos directamente con el proyecto mencionado.

Prats (1992), un experto en la investigación acerca del patrimonio cultural en su artículo “El concepto de patrimonio cultural” menciona lo referente a la identidad que es una construcción social que tiene un tiempo determinado, donde pueden existir distintas versiones de una misma identidad, es decir, pueden coexistir en contexto los integrantes y pueden ser altamente influenciados artísticamente a través del entorno social. En este caso, un espacio no formal educativo dirigido a la enseñanza de música tradicional ecuatoriana, los mismos conocimientos pueden ser interiorizados, expresados y en un momento dado construir su identidad.

Adicional, el filósofo Darío Sztajnszrajber (2017) menciona sobre la identidad musical donde hay una esencia en lo que es el tango, el rock en Argentina, su música precisa un nivel de valoración, aceptación, incluso nacionalista y a partir de ahí inicia una idea más política. Considero fundamental esta apreciación para aplicarla en un espacio experimental donde además de incentivar y motivar el desarrollo de las expresiones artísticas sea un espacio que impulse nuestra música autóctona desde sus raíces, géneros hasta sus elementos rítmicos y melódicos convirtiéndose en un generador de identidad musical.

Por otra parte, en un contexto patrimonial, en el artículo “Escuela taller de La Habana” de José Ramón Rosete Suárez, el autor realiza un recuento histórico a través de una investigación realizada con docentes y egresados, este es un espacio cuyo objetivo principal es profesar e incentivar el rescate del patrimonio material e inmaterial del Centro Histórico de La Habana. En sus cátedras se iniciaron carpinteros, electricistas, canteros, forjadores, jardineros, plomeros, muralistas, albañiles, etc.

En todo este proceso, los jóvenes constituyen una parte crucial como entes de participación y desarrollo de estas propuestas culturales. Estos talleres brindan el conocimiento, valoración, respeto e importancia de los bienes patrimoniales a sus aprendices que en su casi totalidad tienen un desconocimiento completo acerca de patrimonio, además de la oportunidad, posibilidad de ser parte de este proceso, de interactuar con los bienes y ser parte del rescate de estos. A partir de este punto, los jóvenes aprendices influyen directamente en la comunidad del centro histórico y sus alrededores aportando a la consideración y sensibilización de este, su espacio, y al mismo tiempo como un medio de relación hacia su identidad (Suárez, s.f.). Su gran aceptación se ha evidenciado en las obras presentadas por estos Talleres de la Habana en los cuales el autor menciona “Sus obras son notables por la profesionalidad y calidad que se realizan” (Suárez, s.f., p. 5).

Este aspecto resulta relevante para idealizar el valor trascendental que tienen estos sitios de desarrollo cultural artístico ya que todo este proceso, una vez proyectado, desarrollado y con un objetivo claro contribuir a la participación, valoración y sensibilización de las personas hacia su patrimonio y una estrecha relación al desarrollo artístico. Estos resultados dirigen a enfocar este trabajo en jóvenes, ya que además de influir directamente en la sociedad son actores que desarrollan una relación mucho más directa y estrecha en el ámbito artístico llegando a definir su identidad e incluso convirtiéndose en su sustento económico y profesión de vida.

Desde otra perspectiva, los talleres musicales que se llevarán a cabo en este espacio también buscan generar un aporte cultural, teniendo en cuenta el enfoque pesimista de Adorno y Horkheimer expuesto en el artículo de Daniela Szpilbarg y Ezequiel Saferstein (2014) sobre las industrias culturales donde se expresa que solo son un medio para producir dinero y carece de interés social, la necesidad de generar dinero como individuos les hace producir un arte condicionado por la búsqueda del impacto social y que no necesita ser único, lo que se necesita es que se difunda a todo el mundo y por ende los productos de la industria cultural no son únicos (Szpilbarg y Saferstein, 2014). Dentro de todo

este contexto capitalista y plasmado en nuestra realidad en pleno 2021 donde la música actual más escuchada carece de argumentos profundos y una esencia u originalidad, se buscan alternativas para aportar al arte y no ser un generador de esta industria descrita, por lo que su aporte se enfocará en incentivar la enseñanza de instrumentos tradicionales andinos como quena, zampoña, rondador, charango, wankara, chag-chas. Y por otro lado igual de importantes: guitarra, guitarra eléctrica, requinto, piano, batería. De esta manera, la música con la que se trabajará será la que haga uso de esta instrumentación, por lo que amerita la sonoridad andina, es decir el folclore y ritmos tradicionales como albazo, sanjuanito, *capishca*, yaraví, tonada, pasillo, etc.

Y por otro lado, el jazz utilizado como un recurso pedagógico ya que ayuda al desarrollo de la capacidad creativa y estilísticamente posee extensos recursos y elementos armónicos y melódicos para un desarrollo de composiciones más complejas, ya que si bien es cierto, nuestra música tradicional tiene ricos recursos rítmicos, el jazz posee el complemento para dar un giro a la música tradicional e innovar estilísticamente, para producir músicos que desarrollen una esencia, identidad tradicional y a su vez un conocimiento profundo armónico, proveyéndoles de las herramientas necesarias para poder plasmar su obra y contribuir artísticamente.

De este modo, lo que plantean Adorno y Horkheimer (1947) respecto al concepto de industria cultural, es útil para tomar como referente hacia dónde no debería dirigirse el trabajo tomando en cuenta el argumento de la necesidad de generar dinero como individuos les hace producir un arte condicionado, ya que partiendo desde la identidad, la música debe ser un recurso de expresión pero no un condicionante independientemente del género musical por el que opten producir su arte. Además, con la transmisión de conocimientos a través de las metodologías mencionadas pueden proyectar el proyecto como una escuela-taller que busca aportar cultural y artísticamente desde el ámbito musical.

Del análisis de estos textos considero relevantes tres ideas principales: con la intervención experimental pedagógica comprobamos que es posible realizar en las personas una inmersión en la música misma que

favorece el desarrollo de su expresividad e identidad. Por otro lado, con el artículo escuela-taller de La Habana se puede apreciar que los jóvenes son una parte importante como ente de participación y desarrollo de estas propuestas culturales y que, además, son las personas y su comunidad las que dan el valor al bien patrimonial. Finalmente, la industria cultural priva al individuo de sus formas de expresión artística, dirigiéndose hacia una trivialidad de argumentos en sus obras para masas.

Este argumento puede llevar a una invitación a las entidades que participan en los espacios culturales que tienen el poder de plasmar en la realidad propuestas culturales y artísticas de toda índole, que con su conocimiento pueden realizar un aporte y un cambio verdadero a través de la construcción de espacios que permitan el desarrollo de la expresión artística de una manera capaz de cambiar la percepción de lo que las mentes han concebido y también de un verdadero cambio social-mental artístico, capaz de influir en las masas y en algún punto generar una conciencia colectiva de sensibilización hacia el arte en un contexto más profundo, complejo, expresivo y profesionalmente trabajado.

Las dimensiones que se visualizarán en el proyecto abordan el campo musical pedagógico enfocado a la identidad en jóvenes y el campo de la gestión de espacios con un enfoque a talleres pedagógicos de música tradicional ecuatoriana y jazz.

Análisis musical

Dentro de la investigación es fundamental comprender los conceptos musicales que se aplicarán sobre el marco pedagógico y definirlos en su totalidad en cuanto a elementos armónicos, rítmicos y melódicos, los cuales se enfocarán directamente en la música tradicional ecuatoriana, la cual mantiene una sonoridad muy particular y además es un elemento trascendental y relevante dentro de la cultura artística de identidad en nuestro país, para lo cual se han seleccionado dos géneros musicales y dos piezas musicales características de la región interandina.

Se han escogido los géneros musicales sanjuanito y danzante, el primero debido a su origen en la provincia de Imbabura ubicada en la serranía ecuatoriana y a su sonoridad alegre, festiva y bailable.

El sanjuanito es un estilo musical del Ecuador que se presenta generalmente en compás de 6/8, es entonada durante festividades que hacen honra a San Juan, personaje por el cual existen varios santuarios en el Ecuador, de igual manera su origen puede enraizarse en el huayno en donde comparten varias semejanzas musicales. (Aretz, 1980, p. 197)

El segundo debido a su sonoridad y estilo arraigado al pulso de la tierra, acentuando los pulsos fuertes, generando una sensación de estabilidad triste y, por otro lado, su origen que es antes de la colonia. “El danzante está relacionado al bailarín indígena —llamado también danzante— que forma parte de las festividades rituales en el mes de junio en la región interandina” (Guerrero, 2011, p.45). Que los determinan como estilos con características similares pero diferentes en cuanto a su *tempo*.

Por otro lado, también se analizarán las obras Farrista Quiteño (pasacalle) y Simiruco (*capishca*). Se han determinado estas piezas musicales a fin de realizar una transcripción de la instrumentación completa, iniciando con la batería o el pilar rítmico que sostiene la pieza musical para determinar sus rasgos predominantes en cuanto a métrica, compás y tempo. De igual manera, la guitarra o piano que dependerá de la obra, serán los que definirán la armonía y sus cadencias predominantes. La transcripción del bajo aportará determinar la manera en que se siente el *tempo* y la clave constante de la obra. Y finalmente, la transcripción de la línea melódica que será interpretada por la voz, aportará a definir la curvatura y dinámica melódica en las piezas musicales. Todo este procedimiento se realizará con el objetivo de obtener recursos musicales con relación a la música tradicional ecuatoriana para la formulación y planificación semestral de educación no formal planificada en el presente proyecto.

Sanjuanito

El sanjuanito es un género musical ecuatoriano proveniente de la provincia de Imbabura específicamente en la localidad de Otavalo. Es una música popular mestiza, su origen presenta varias referencias que

en conjunto construyen la identidad del género como tal, se puede relacionar a las fiestas tradicionales en honor a San Juan Bautista.

Hecho de que se danzaba durante el día que coincidía con el natalicio de San Juan Bautista, establecida por los españoles el 24 de junio que coincidía con los rituales indígenas del *Inti Raymi*. Este ritmo ecuatoriano posee y transmite alegría y emociones ecuatorianas que motiva los asistentes de programas y fiestas de pueblo o urbanas a bailar formando círculos, tomados de las manos, girando para uno y otro lado. (EcuRed, s.f.)

De igual manera su nombre está relacionado al baile que se realiza en estas fiestas y de igual modo al género musical tradicional.

Las denominaciones San Juan y sanjuán tienen la misma significación, es decir: un género, con lo cual es indicado tanto una pieza musical como una danza. En la literatura de hoy, y en la terminología de los músicos en Otavalo, no se encuentra más la palabra San Juan. Los términos más usados son sanjuanito y sanjuán. Ambos nombres muchas veces se intercambian mutuamente. Hay inclinación a usar la palabra sanjuán cuando se trata de la música en contexto ritual, fuera del contexto ritual se usa el término sanjuanito. (Banning, 1991, p. 197)

Generalmente su tonalidad es menor, mantiene un ritmo alegre en un compás métrico de 2/4 en *tempos* de 94 a 110bpm.



Figura 5. *Fórmula rítmica del sanjuanito*

Sus melodías están basadas en el uso de la escala pentatónica he-mitónica que es una escala musical compuesta por cinco notas musicales donde su separación tonal está constituida por tonos diatónicos.



Figura 6. *Escala pentatónica hemitónica*

Dentro de su instrumentación empleada se encuentra el bandolín, requinto, guitarra, violín, pingullo, rondador, bombo andino, etc. En varias de sus piezas musicales tradicionales se pueden apreciar estos instrumentos como en: Pobre corazón, Promesa de amor, Esperanza, Mi longuita, Carabuela, etc.

Danzante

El danzante es un género musical proveniente del Oriente ecuatoriano e inserto en la región interandina, su nombre hace referencia a dos elementos relevantes: las danzas tradicionales como por ejemplo el danzante de Pujilí que es el personaje principal en las fiestas tradicionales de Pujilí en la provincia de Cotopaxi y a su vez al ritmo que engloba un aire festivoailable y una sonoridad melancólica por su tonalidad menor. Para Gerardo Guevara (1992) existen dos danzas que “conforman la fórmula rítmica y melódica base de nuestra tradición musical” (p. 8). Aquí se encuentra el danzante y el yumbo, ambos ritmos mantienen un compás ternario 6/8 donde el patrón constante lo mantiene un bombo o un tambor y se diferencian únicamente en el primer acento que en caso del Yumbo inicia con una corchea seguido de una negra, y en el caso del Danzante inicia con una negra seguido de una corchea.



Figura 7. *Fórmula rítmica del danzante*

Luis Humberto Salgado con respecto al género menciona lo siguiente en el texto “Música vernácula ecuatoriana”:

El corte binario simple es común a los aires vernaculares, y es muy raro encontrar en composiciones de este género la forma tripartita. Las armonías, aunque elementales y encuadradas dentro de estrecho marco, son *sui generis* y presentan frecuentemente acordes bimodales en la dominante del tono fundamental. (Salgado, 1989, p. 5)

Pasacalle andino

El pasacalle andino es de origen mestizo, y se destaca en la mayoría de las regiones del país, se deriva del paso doble español y se diferencia en que se ejecuta en un tiempo más rápido.

En el “Manual para la implementación de bandas de paz”, un texto escrito por el músico Daniel Mancero, menciona respecto a su origen: “Su nombre se debe al carácter del zapateo con que se lo baila, que guarda relación con el paso doble. En nuestro caso, más que doble, es un paso firme que pasa la calle” (p.10).

Generalmente su forma se divide en cuatro partes: Introducción de tonalidad menor; parte A menor; parte B mayor; parte A menor. Su métrica está en compás de 2/4 en tiempos de 110 a 130bpm. Según Mancero, al ser un género mestizo se puede diferenciar su sonoridad indígena y europea la primera por el uso de melodías pentáfonas; en cuanto a la segunda por la forma de rasguear la guitarra, así como el uso de dominantes, esta dominancia se aplica tanto como para resolver a una parte mayor como a una menor; por lo que entra en los parámetros de un intercambio modal propio de la armonía occidental (Mancero, 2016).

Para la ejecución de melodías se utiliza el recurso del contrapunto entre una voz principal y un instrumento como acordeón o guitarra.

Dentro de su instrumentación se encuentran requinto, órgano, guitarra, voces. Generalmente presentado en formato dúo o trío.

Una vez analizados los géneros musicales, continuamos con el análisis de las piezas musicales que se han considerado idóneas para

su estudio debido a su sonoridad tradicional y uso de elementos rítmicos y melódicos.



Figura 8. *Fórmula rítmica del pasacalle*

Farrista quiteño

Famosa pieza tradicional de estilo pasacalle compuesto por el maestro Luis Humberto Salgado, la versión a analizar pertenece al Dúo Benítez y Valencia de su álbum Gala de la música ecuatoriana, es un tema festivo y alegre.

Tiene una métrica de 2/4 en un tiempo de 130 bpm.

La melodía la lleva el dúo vocal donde Gonzalo Benítez lleva la voz principal armonizado en intervalos de 3era y 4ta por Luis Valencia, respondiendo a esta melodía pequeños rellenos de requinto y vientos.

Se encuentra en tonalidad de Em, tiene una forma ABC donde la parte B es mayor puesto que modula a al sexto grado de su escala es decir C mayor.

Utiliza un motivo característico para la introducción que lo repite cuando termina la forma:



Figura 9. *Figura característica del tema*

Simiruco

Es una pieza musical de aire festivo, alegre y bailable de género *capishca* compuesta por César Humberto Baquero en 1950 aproximadamente, la versión analizada corresponde al maestro Marcelo Sánchez, requintista proveniente de la provincia de Imbabura. La palabra simiruco hace referencia al personaje mestizo que es nombrado capataz. Se pueden encontrar varios contextos con respecto al origen del tema como, por ejemplo:

La inspiración del autor nace cuando andaba cortejando a la que sería la compañera de toda su vida, doña María Etelvina Viteri, hija de don Luis Viteri, mayordomo de una hacienda que estaba por el sector de “Las Casas”, en Quito. Mientras el compositor esperaba a su novia para salir, conversaba con los peones, quienes le contaban que eran del sector de Llano Grande y que su trayecto de venida a Quito al trabajo era por Carapungo. (Viteri, 2009)

Tiene una métrica de 6/8 en un *tempo* de 160bpm.

La melodía está compuesta por el conocido recurso musical *call and response* que consiste en la repetición del motivo melódico, pero en la segunda respuesta presenta una variante en la curvatura del plano melódico llegando a complementarse. De igual manera que el pasacalle Farrista quiteño la melodía se encuentra armonizada en 3eras y 4tas.

Se encuentra en una tonalidad de Em con una modulación a Am y presenta una forma de AA - BB - CC.

Existe un motivo melódico que se repite constantemente durante el tema, este motivo lo mantiene el bajo y se puede determinar que es la figura característica del género *capishca* compuesta por una negra con punto ligada a una corchea seguida de dos corcheas para completar el compás basándose en su armonía y específicamente en las notas guías del acorde en este caso Bm utilizando para su acompañamiento B (raíz), D (3era menor) y F (5ta justa). Adicionalmente en el plano rítmico se puede determinar que en este caso el redoblante realiza una serie de variaciones en el compás ternario de subdivisión binaria,

Para la propuesta de educación no formal se priorizarán los compases binarios (6/8) debido al constante uso dentro de las composiciones tradicionales. Se puede determinar según el análisis de los géneros tradicionales que es primordial el uso de la escala pentatónica menor o mayor dependiendo la tonalidad de la canción generalmente separados en intervalos de 3era y 4ta. La manera de interpretar la melodía destaca la armonización en 3eras y 4tas.

Armónicamente presenta acordes tríada sin tensión ni séptima, pero siempre un acorde dominante que sirve para la resolución a la tonalidad. El acompañamiento de igual manera está basado en la tríada natural del acorde, es decir: raíz, quinta justa y tercera mayor o menor. Se concluye que todos los géneros son idóneos para aplicarlos en el proceso de enseñanza y la planificación semestral pedagógica debido a que cada uno engloba una sonoridad y fórmula rítmica específica por lo cual cada estilo aporta un elemento musical específico para aplicarlo en el modelo de enseñanza.

Análisis pedagógico

En cuanto al análisis pedagógico es fundamental comprender, interiorizar e implementar conceptos modernos e innovadores en cuanto a enseñanza musical, principalmente porque dentro del proceso de aplicación serán los jóvenes los actores que participarán activamente dentro del proyecto por lo tanto es de gran relevancia implementar nuevos métodos lúdicos para generar interés y acogida dentro del proyecto. Para este análisis se han escogido tres textos que ha consideración son los más idóneos para este punto de la investigación. Tenemos el método pedagógico musical Dalcroze que es un artículo que explica los principios y la importancia del movimiento corporal para implementarlo dentro del proceso de enseñanza musical donde no solamente interviene el elemento de la audición. Además “Música e improvisación en el jardín” de Tania Ibañez una lectura que analiza a través de la experimentación musical la construcción de la identidad. Finalmente, el texto “El legado de Edgar Willems a la educación musical de hoy” de Gloria Valencia Mendoza donde

explica la propuesta universal de Willems donde a través de importantes fundamentos filosóficos y prácticos establece una conexión importante entre el ser humano y la música.

En el artículo “Música e improvisación en el jardín, cuando el cuerpo expresa, construye identidad” Tania Ibañez, docente de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile presenta una investigación musical pedagógica, siendo el objetivo principal analizar a través de la observación y estimulación musical, la identidad que se genera y se puede desarrollar a través de la expresividad del cuerpo y su conexión con la música, realizada a niños del Jardín Musical Don Osito en Chile. En el proceso se evidenciaron dos respuestas corporales principales: calidad rítmica y expresiva, la primera fuertemente asociada al pulso, y la última de rasgos cualitativamente expresivos. En un principio el ritmo estaba fuera de *tempo*, pero con la repetición de las actividades mejoró notablemente. Además, fue interesante observar cómo expresaban espontáneamente las cualidades musicales de mayor-menor, grave-agudo, tensión-relajación. La experiencia pedagógica se basó en dos modelos:

Modelo Benenzon: hay energías sonoras propias de cada ser humano y otras que son compartidas

Modelo Nordoff-Robbins: musicoterapia creativa, se basa en la improvisación musical incentivando a participar activamente y respetando los tiempos y espacios de cada uno de ellos. (Gericke, 2008, p. 105)

Se pudo determinar que las investigadoras tuvieron que integrarse de manera activa dentro de las actividades de experimentación puesto que una nula intervención podría influir de manera contradictoria en la percepción y experiencia musical de los niños. Debido a la naturalidad de las personas para responder ante la música, los esquemas encarnados que se desarrollaron en la experimentación fueron desde el punto de la experiencia subjetiva.

En el texto “El legado de Edgar Willems a la educación musical de hoy” se puede determinar la integración entre el ser humano y la música, a través de las acciones que realiza el oído referente a oír, comprender y escuchar.

La receptividad sensorial (oír), que se refiere a la reacción auditiva y corporal ante los estímulos sonoros como actividad sensorial involuntaria; la sensibilidad afectiva (escuchar), que corresponde a las emociones y sentimientos al establecer vínculos con el sonido y la melodía, actitud voluntaria que provoca un sentimiento, una reacción afectiva frente al sonido, y la conciencia mental (comprender), en la cual se trabaja la toma de conciencia del sonido en la que entra en juego la disposición intelectual frente a los sonidos, con que se pueden discriminar e identificar los diferentes sonidos y líneas melódicas mediante la comparación y el análisis. (Valencia, 2015, p. 50)

Dentro de este proceso de enseñanza el ejercicio auditivo es el más importante y a partir de este punto Willems los relaciona musicalmente de la siguiente manera.

Escucha	Entrenamiento auditivo
Reproduce	Entrenamiento vocal
Reconoce	Retentiva auditiva

Tabla 3. *Habilidades del proceso auditivo*

Dentro del desarrollo auditivo se manejaron técnicas como el reconocimiento de instrumentos musicales de acuerdo con su timbre, la imitación vocal, y la composición de motivos rítmicos y melódicos que permitían despertar el interés, creatividad y conectar emocional y sentimentalmente.

Para Willems, la canción es el elemento sincrético musical por excelencia, ya que contiene todos los elementos musicales: rítmicos (duración, ritmo real, tempo, división, primer tiempo, métrica); melódicos (altura, intervállica, línea melódica, arpegios, tonalidad); armónicos (tonalidad, acordes, funciones tonales), expresivos (tímbrica, dinámica, agógica, carácter, fraseo), los cuales constituyen una base fundamental para los diferentes procesos y desarrollos musicales. (Valencia, 2015, p. 51)

Desde esta perspectiva se pueden priorizar actividades como el solfeo, la afinación, entonación, identificación y canto de notas (in-

tervalos, tríadas, arpeggios y acordes). Todo esto partiendo desde la improvisación que permita a su vez un aprendizaje lúdico a través de herramientas que posibilite su desarrollo musical.

Como menciona la autora “El trabajo que propuso se basa en la espontaneidad, la búsqueda, la imitación, la invención y la improvisación propiamente dicha, presentes en cada uno de los procesos musicales” (Valencia, 2015, p. 51).

Siendo la creatividad el pilar relevante a desarrollar dentro de los ejercicios y actividades, los mismos que permiten incursionar y generar una conexión profunda entre el ser y la música, por lo que es fundamental aplicar nuevos soportes teóricos con un enfoque distinto, dentro de esta habilidad, parte el método pedagógico activo de Jaques Dalcroze.

Se adquiere además una educación auditiva activa con la ayuda del movimiento, tomando conciencia del cuerpo y aprendiendo a improvisar corporal y musicalmente. A través de la motricidad global se llega a la educación musical, utilizando también material auxiliar como pelotas, aros, cintas, pentagramas en el suelo, pañuelos... o pequeña percusión como panderos, claves, crótales etc. (Arroyo Escobar, 2009, p. 9).

El método Dalcroze está basado en la creación de una imagen interna de la música a través de la experimentación sonora de forma y ritmo. Prioriza la interacción corporal y va desarrollando el sonido a través del movimiento utilizando el recurso de la euritmia, donde el propio espacio del individuo pasa a ser el medio de expresión y creatividad artística. Siendo las habilidades principales para desarrollarse según Dalcroze, la agudeza auditiva, el ritmo, la sensibilidad y expresividad hacia los estímulos musicales.

Mencionado esto me resulta congruente e importante tomar en cuenta estos modelos pedagógicos dentro del proceso pedagógico musical del presente proyecto, al haber sido aplicados en el ámbito práctico y demostrando una efectividad con respecto al desarrollo de habilidades artísticas y al mismo tiempo un recurso que contribuye al establecimiento de su identidad a edad prematura. Se expresa que existe un desconocimiento con respecto a las metodologías lúdicas

artísticas por parte de las/los educadoras/res de las instituciones educativas, afirmación que sustenta y motiva el trabajo a plantear un espacio de educación no formal donde se pueda desarrollar y depositar la confianza en las respuestas espontáneas artísticas de las personas frente a la música.

Viabilidad y plan de sostenibilidad

Viabilidad técnica

La viabilidad técnica está basada en el diagnóstico del problema y su alineación con los objetivos específicos del proyecto.

N°	Componentes	Alineación al objetivo específico
1	Implementación de géneros tradicionales del Ecuador en procesos de pedagogía musical.	1 y 2
2	Nuevas propuestas de educación no formal en artes musicales.	2 y 3
3	Participación de jóvenes en espacios de desarrollo cultural y artístico.	3

Tabla 4. *Elementos de diagnóstico de problemas*

A continuación, se detallan los cargos y los roles que cumplirán los integrantes del proyecto propuesta de educación musical no formal en ritmos andinos para jóvenes de Quito.

Cantidad	Cargo	Funciones principales
1	Dirección	Responsable de gestión, coordinación, sustentabilidad y compromiso del proyecto.
1	Administración	Organizar, planificar y llevar a cabo la gestión documental, así como gestión de redes.
1	Coordinación de gestión	Coordinar el cumplimiento de las directrices del proyecto.

1	Coordinación pedagógica	Gestión y control de planificaciones a docentes talleristas.
6	Docentes talleristas	Enseñanza del área musical de su especialidad. (Guitarra, Requinto, Piano, Bajo, Vientos andinos, Percusión)
1	Analista contable	Gestión financiera del proyecto.
1	Personal de mantenimiento	Encargado de mantener el espacio en óptimas condiciones para su funcionamiento.

Tabla 5. Roles y responsabilidades del proyecto

La línea de gestión se establece de la siguiente manera que servirá para detallar la intervención jerárquica del proyecto:

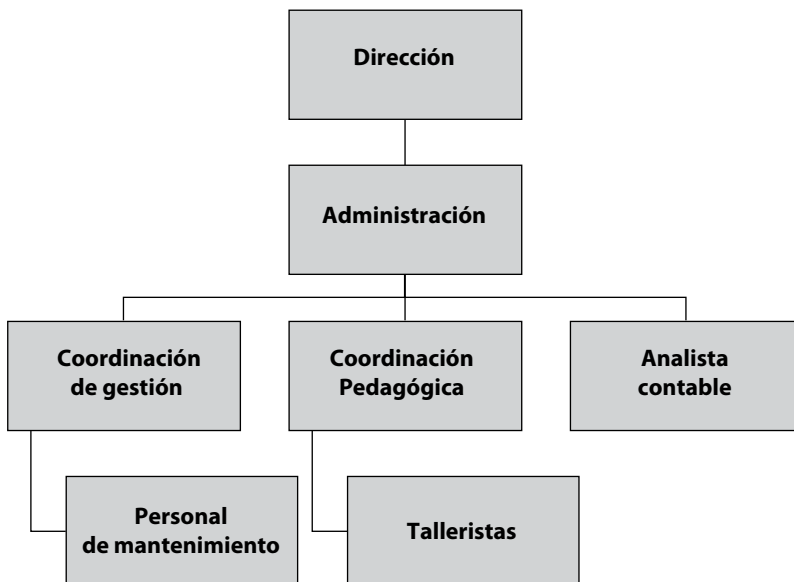


Figura 12. Línea de gestión del proyecto

Las líneas estratégicas del proyecto se establecen de acuerdo con el marco teórico de la siguiente manera:

N°	Líneas estratégicas
1	Difusión de la música tradicional ecuatoriana.
2	Sensibilización al arte musical en jóvenes.
3	Vinculación entre artistas y jóvenes de la comunidad.
4	Vinculación de la comunidad en actividades culturales.

Tabla 6. *Líneas estratégicas*

Viabilidad financiera

Flujo de proyección de ingresos y consumos

Se realizó un análisis de ingresos y consumos en el período semestral que es el tiempo determinado para la realización del proyecto, a fin de determinar su viabilidad y posteriormente continuar con su aplicación.

Impro Andina: Propuesta de educación no formal en jóvenes de Quito- Proyección de flujo							
Rubros	Meses						
Ingresos	Mes 1	Mes 2	Mes 3	Mes 4	Mes 5	Mes 6	Mes 7
Capital inicial	-8115						
Ingresos por cobros de matrícula y pensión		40 pensión 20 matrícula 40 cada estudiante al mes 800 mensuales por una base de 20 estudiantes 400 matrícula por una base de 20 estudiantes	1100	1000	1000	1000	1000

Otros ingresos							
Total ingresos	-8115	1200	1100	1000	1000	1000	1000
Gastos	TOTAL	TOTAL	TOTAL	TOTAL	TOTAL	TOTAL	TOTAL
Gastos de instalación							
Preproducción inicial	2706						
Equipo humano		1150	750	750	750	750	750
Ejecución	189						
Posproducción	320						
TOTAL GASTO	3215	1150	750	750	750	750	750
Diferencia	-8115	-300	350	350	350	350	350

Tabla 7. *Tabla de flujos*

Análisis de sostenibilidad

Dentro del análisis de sostenibilidad se han planteado los siguientes fundamentos:

Económico

Para este criterio es fundamental buscar la participación e inclusión de entidades públicas, privadas a fin de aportar financieramente y economizar recursos.

Dentro de la primera entidad se encuentra la Universidad de las Américas, que cuenta con docentes y estudiantes de artes musicales, se busca el convenio permanente a través de la participación del personal dentro de pasantías, y la circulación de bienes y servicios de la institución.

De igual manera, existe un convenio para estudiantes y exestudiantes que permite presentar una propuesta que enfatiza los términos musicales, así como la inclusión y participación de la ciudadanía, y de acuerdo con la viabilidad técnica, la institución puede proveer de materiales a manera de prestación de servicios, estos pueden ser: instrumentos musicales incluyendo pianos, sintetizadores, guitarras eléctricas y acústicas, bajos eléctricos y baterías. Además, amplificadores, monitores, parlantes, etc. Esto aportaría de manera efusiva a la realización y economización de recursos.

Medioambiental

Este proyecto busca promover la participación de la comunidad específicamente en jóvenes, impulsando actividades amigables con el medioambiente, como es la reutilización y elaboración de instrumentos musicales a través de la utilización de material reciclable, además de la realización de los talleres no generan ningún tipo de daño hacia el medioambiente.

Político normativo

El marco jurídico se detalla a continuación. En el marco del texto constitucional en el que se amparan los derechos culturales de la infancia se cita:

Art. 21.- Las personas tienen derecho a construir y mantener su propia identidad cultural, a decidir sobre su pertenencia a una o varias comunidades culturales y a expresar dichas elecciones; a la libertad estética; a conocer la memoria histórica de sus culturas y a acceder a su patrimonio cultural; a difundir sus propias expresiones culturales y tener acceso a expresiones culturales diversas. (Constitución de la República del Ecuador, 2008)

Art. 380 inciso 4.- Establecer políticas e implementar formas de enseñanza para el desarrollo de la vocación artística y creativa de las personas de todas las edades, con prioridad para niñas, niños y adolescentes. (Constitución de la República del Ecuador, 2008)

Adicionalmente en la Ley Orgánica de Cultura en el Art. 26, inciso a, menciona:

Art. 26.- De los deberes y atribuciones del ente rector del Sistema Nacional de Cultura. La entidad rectora del Sistema Nacional de Cultura tiene los siguientes deberes y atribuciones:

a) Definir, coordinar y evaluar el cumplimiento de la política pública de las entidades que conforman el Sistema Nacional de Cultura para garantizar el ejercicio pleno de los derechos culturales, fortalecer la identidad nacional y las identidades diversas, proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales, la interculturalidad y la memoria social, e incentivar la libre creación artística, la producción, innovación, difusión, distribución y disfrute de bienes y servicios artísticos y culturales, y salvaguardar el patrimonio cultural a nivel nacional y, de ser el caso en los espacios que en el exterior se estableciere para el efecto. (Ley Orgánica de Cultura, 2016)

Finalmente, en el Código de la Niñez y Adolescencia en el artículo 43 menciona:

Art. 43.- Derecho a la vida cultural. - Los niños, niñas y adolescentes tienen derecho a participar libremente en todas las expresiones de la vida cultural. En el ejercicio de este derecho pueden acceder a cualquier espectáculo público que haya sido calificado como adecuado para su edad, por la autoridad competente

El desarrollo de este proyecto se encuentra sustentado en las leyes y políticas culturales que salvaguardan y dirigen el proyecto a una formalidad, a la consecución de objetivos referentes al ámbito cultural y a la búsqueda de generar espacios de fondos públicos. Es fundamental la aplicación de un margen político que garantice la efectividad legal. Y adicionalmente el marco legal fundamentado en el Código de la Niñez y Adolescencia, que en su literal garantizan el acceso a bienes y servicios culturales de calidad para nuestra infancia.

Presupuesto

Preproducción

Dentro de la preproducción tendremos los costos de contratación de espacio, el contacto con los músicos y talleristas, la compra de instrumentos musicales y la solicitud de permisos.

Nº	Descripción	Cantidad	Precio uni.	Costo
1.	Contratación de espacio: Centro Cultural El Útero	6	\$100	\$600
2.	Guitarra Clásica Yamaha C-40	2	\$140	\$280
4.	Amplificador bajo y batería	2	\$140	\$280
5.	Teclado sintetizador Casio CT-S200	4	\$204	\$816
6.	Batería acústica 7 piezas marca primer	2	\$325	\$650
7.	Atril para partituras metálico	8	\$10	\$80
			TOTAL	\$2.706

Tabla 5. *Presupuesto de proyecto*

Equipo humano

Esta etapa consiste en la convocatoria y contratación de personal.

Nº	Descripción	Cantidad	Precio uni.	Costo
1.	Músicos para conversatorios (Alex Alvear, Grecia Albán, Daniel Mancero, Fidel Minda)	4	\$150	\$600
2.	Talleristas	6	\$100	\$3.600
3.	Administración	1	\$100	\$600
4.	Mantenimiento	1	\$50	\$300
			TOTAL	\$4900

Tabla 6. *Convocatoria y presupuesto de contratación de personal*

Ejecución

En la etapa de ejecución tenemos los recursos básicos para implementar una clase, así como los protocolos de bioseguridad y logística de los talleres.

N°	Descripción	Cantidad	Precio uni.	Costo
1.	Pizarrón	2	\$40	\$80
2.	Marcadores	10	\$0.50	\$5
3.	Caneca gel antibacterial	2	\$47	\$94
4.	Mascarillas	2 cajas	\$5	\$10
			TOTAL	\$189

Tabla 7. *Ejecución de recursos de proyecto*

Posproducción

N°	Descripción	Cantidad	Precio uni.	Costo
1.	Transporte y traslado de equipos e instrumentos	1	\$60	\$60
2.	Restitución de espacios	1	\$60	\$60
3.	Registro visual informe final del evento	1	\$200	\$200
			TOTAL	\$320

Tabla 8. *Presupuesto de posproducción*

Estructura de ejecución

Estructura operativa del proyecto

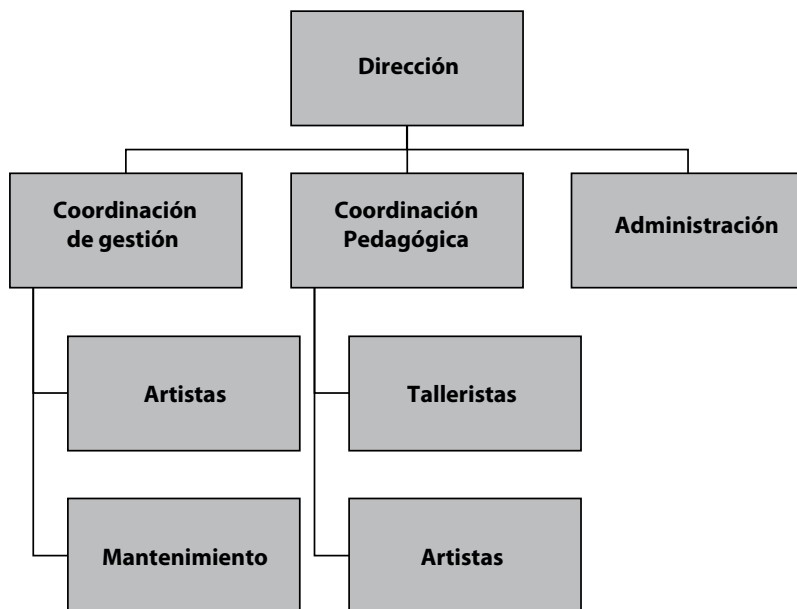


Figura 13. Estructura operativa

La estructura operativa del proyecto está encabezada por una dirección que tendrá plena interacción con las áreas de coordinación de gestión, coordinación pedagógica y administración para una eficiente comunicación y correcta aplicación de la propuesta. La coordinación de gestión se encargará de la gestión y contratación de los artistas, así como del control del servicio de mantenimiento; por su parte, la coordinación pedagógica gestionará y dará apoyo a los participantes del taller, así como la correcta comunicación de las directrices del proyecto a los artistas.

Cronograma valorado por componente y actividad

PLAN SEMESTRAL “IMPRO ANDINA”			
1. Tiempo			
Carga horaria semanal	N° Semana de trabajo	Imprevistos	Total, semana de clases
2 horas	18	4	22
2. Objetivos generales			
Objetivos del área			
<p>OG.1. Conocer, identificar e interiorizar varios de los ritmos tradicionales para aportar a la sensibilización y revalorización de este género musical.</p> <p>OG.2. Conocer conceptos teóricos básicos en la escritura musical, para aplicarlos en la ejecución de melodías tradicionales cortas y sencillas.</p> <p>OG.3. Aplicar los conocimientos de teoría musical en la ejecución de canciones tradicionales o que fusionen sonoridades andinas para el desarrollo auditivo, melódico y rítmico de los estudiantes.</p> <p>OG.4. Desarrollar habilidades auditivas y motrices mediante la experimentación sonora de ritmos tradicionales y manejo corporal.</p> <p>OG.5. Motivar el trabajo en equipo mediante la ejecución de distintos instrumentos musicales, para incentivar la interacción musical con otros integrantes.</p> <p>OG.6. Desarrollar habilidades artísticas y comunicativas mediante la participación y presentación de ensambles estudiantiles.</p>			

Tabla 10. *Plan semestral*

DESARROLLO DE UNIDADES DE PLANIFICACIÓN			
Título de la Unidad 1 de planificación	QUE ALHAJAS SON MIS RITMOS		
Objetivos específicos	Contenidos	Metodología	Evaluación
<p>OG.1. Conocer, identificar e interiorizar varios de los ritmos tradicionales para aportar a la sensibilización y revalorización de este género musical.</p>	<p>Conocer e identificar los géneros tradicionales: danzante, capishca, sanjuanito, yaraví y albazo.</p> <p>1. Conocer los géneros a través de escucha activa en conciertos didácticos y lúdicos con la banda Clan Kangrejo que presentará una fusión de géneros tradicionales con jazz.</p> <p>2. Conocer la fórmula rítmica de cada género musical.</p> <p>3. Conocer el compás y tonalidad de cada género musical.</p>	<p>1. Experiencia. Motivación y calentamiento con ejercicios musicales rítmicos, prácticos corporales.</p> <p>2. Reflexión. Actividades de investigación, preguntas, identificación de contenidos y exposiciones.</p> <p>3. Aplicación 1. Ejercicios técnicos prácticos en el instrumento con métodos: Susuki y takadimi.</p> <p>4. Aplicación 2: Repertorio musical individual/ ensamble.</p>	

		<p>Se utilizará la improvisación como método didáctico implementando formas de jazz <i>standards</i> aplicadas a formas de géneros tradicionales.</p> <p>Práctica instrumental: Canciones guía: Pobre Corazón en Em (Sanjuanito) Vasija de Barro en Em (Danzante) Canto:</p> <p>A través de un acompañamiento rítmico en vivo (guitarra acústica) y el profesor guía (cantante) los estudiantes aprenderán y desarrollarán los siguientes recursos musicales: la improvisación y entonación. En el Anexo 1 se encuentra la hoja de trabajo del estudiante.</p> <p>Requinto: A través de un acompañamiento rítmico en vivo (guitarra acústica) y el profesor guía (requinto) los estudiantes aprenderán y desarrollarán los siguientes recursos musicales: la improvisación y acompañamiento.</p> <p>Guitarra: A través de un acompañamiento rítmico en vivo (bajo eléctrico y batería) y el profesor guía (guitarra) los estudiantes aprenderán y desarrollarán los siguientes recursos musicales: la improvisación y acompañamiento.</p>	
<p>OG.2. Conocer conceptos teóricos básicos en la escritura musical, para aplicarlos en la ejecución de melodías tradicionales cortas y sencillas.</p>	<p>Utilizar figuras musicales simples (redondas, blancas y negras) en la ejecución de fragmentos melódicos a través de la escala hemitónica menor y mayor.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Conocer las figuras musicales y sus silencios. 2. Conocer los valores de las figuras musicales y sus silencios. 	<p>A través de un acompañamiento rítmico en vivo (batería y guitarra) y el profesor guía (bajo) los estudiantes aprenderán y desarrollarán los siguientes recursos musicales: la improvisación y acompañamiento.</p> <p>Bajo: A través de un acompañamiento rítmico en vivo (batería y guitarra) y el profesor guía (bajo) los estudiantes aprenderán y desarrollarán los siguientes recursos musicales: la improvisación y acompañamiento.</p> <p>Piano: A través del profesor guía los estudiantes aprenderán y desarrollarán los siguientes recursos musicales: la improvisación y acompañamiento. En el Anexo 1 se encuentra la hoja de trabajo del estudiante.</p> <p>Batería: A través de un acompañamiento rítmico en vivo (bajo) y el profesor guía (batería) los estudiantes aprenderán y desarrollarán los siguientes recursos musicales: la improvisación y acompañamiento.</p> <p>Método didáctico para el aprendizaje del instrumento:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Técnica de respiración 2. Técnica de ejecución 3. Técnica de digitación 4. Memorización 5. Conocimiento de las notas 6. Conocimiento de la escala pentatónica mayor y menor 7. Ejercicios prácticos 8. Práctica constante con el instrumento de los temas asignados por el profesor 9. Participación individual 	<p>Cualitativa</p> <ul style="list-style-type: none"> -Prácticos: Rúbrica de observación -Grupales de ensamble: Rúbrica de grupo o co-evaluación

DESARROLLO DE UNIDADES DE PLANIFICACIÓN			
Título de la Unidad 2 de planificación		LA IMPRO ANDINA	
Objetivos específicos	Contenidos	Metodología	Evaluación
OG.3. Aplicar los conocimientos de teoría musical en la ejecución de canciones tradicionales o que fusionen sonoridades andinas para el desarrollo auditivo, melódico y rítmico de los estudiantes.	<p>Aprender y ejecutar diferentes melodías y acompañamientos tradicionales en el instrumento.</p> <p>1. Conocer técnicas de ejecución en instrumentos a través de ejercicios corporales.</p> <p>2. Desarrollar habilidades de lectura musical rítmica y melódica aplicadas al instrumento.</p>	<p>1. Experiencia. Motivación y calentamiento con ejercicios musicales rítmicos, prácticos corporales.</p> <p>2. Reflexión. Actividades de investigación, preguntas, identificación de contenidos y exposiciones.</p> <p>3. Aplicación 1. Ejercicios técnicos prácticos en el instrumento con métodos: susuki y takadimi.</p> <p>4. Aplicación 2: Repertorio musical individual / ensamble.</p> <p>Se utilizará la improvisación como método didáctico implementando formas de jazz <i>standards</i> aplicadas a formas de géneros tradicionales.</p> <p>Práctica instrumental y lectura a primera vista:</p> <p>Canciones guía: Simiruco Em (Capishca) Caballito Azul-Alex Alvear (Sanjuanito)</p> <p>Canto: A través de un acompañamiento rítmico en vivo (guitarra acústica) y el profesor guía (cantante) los estudiantes aprenderán y desarrollarán los siguientes recursos musicales: la improvisación y entonación. En el Anexo 1 se encuentra la hoja de trabajo del estudiante.</p> <p>Requinto: A través de un acompañamiento rítmico en vivo (guitarra acústica) y el profesor guía (requinto) los estudiantes aprenderán y desarrollarán los siguientes recursos musicales: la improvisación y acompañamiento.</p> <p>Guitarra: A través de un acompañamiento rítmico en vivo (bajo eléctrico y batería) y el profesor guía (guitarra) los estudiantes aprenderán y desarrollarán los siguientes recursos musicales: la improvisación y acompañamiento.</p> <p>Bajo: A través de un acompañamiento rítmico en vivo (batería y guitarra) y el profesor guía (bajo) los estudiantes aprenderán y desarrollarán los siguientes recursos musicales: la improvisación y acompañamiento.</p> <p>Piano: A través del profesor guía los estudiantes aprenderán y desarrollarán los siguientes recursos musicales: la improvisación y acompañamiento.</p>	<p>Cualitativa</p> <p>-Prácticos: Rúbrica de observación</p> <p>-Grupales de ensamble: Rúbrica de grupo o co-evaluación</p>

<p>OG.4. Desarrollar habilidades auditivas y motrices mediante la experimentación sonora de ritmos tradicionales y manejo corporal.</p>	<p>Experimentar, mediante la realización de conciertos, conversatorios y <i>masterclass</i> que involucren la participación de grupos musicales de la escena que fusionen géneros tradicionales con música contemporánea.</p> <p>1. Realizar conciertos de agrupaciones independientes como Pies en la Tierra, Alex Alvear, Grecia Albán, Daniel Pacheco, Curare, 3vol, Clan Kangrejo, Mariela Condo, Héctor Napolitano etc.</p> <p>2. Conversatorios y <i>masterclass</i> de instrumento a cargo de músicos especialistas de alto nivel y reconocimiento dirigido a la motivación y aprendizaje profundo en cuanto a técnica, sonido, articulación, cadencias armónicas, recursos melódicos, etc. Invitados como: Daniel Mancero (pianista), Sergio Regianni (baterista), Cayo Iturralde (bajista), Santiago Landeta (saxofonista), Jay Byron (trompetista), Ramiro Olaciregui (guitarrista)</p>	<p>En el Anexo 1 se encuentra la hoja de trabajo del estudiante.</p> <p>Batería: A través de un acompañamiento rítmico en vivo (bajo) y el profesor guía (batería) los estudiantes aprenderán y desarrollarán los siguientes recursos musicales: la improvisación y acompañamiento. Se encuentra la hoja de trabajo del estudiante.</p> <p>Método didáctico para el aprendizaje del instrumento:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Técnica de respiración 2. Técnica de ejecución 3. Técnica de digitación 4. Memorización 5. Conocimiento de las notas 6. Conocimiento de la escala pentatónica mayor y menor 7. Ejercicios prácticos 8. Práctica constante con el instrumento de los temas asignados por el profesor 9. Participación individual 	
---	---	--	--

DESARROLLO DE UNIDADES DE PLANIFICACIÓN			
Título de la Unidad 3 de planificación		CREANDO SONORIDADES TRADICIONALES	
Objetivos específicos	Contenidos	Metodología	Evaluación
<p>OG.5. Motivar el trabajo en equipo mediante la ejecución de distintos instrumentos musicales, para incentivar la interacción musical.</p> <p>OG.3. Aplicar los conocimientos de teoría musical en la ejecución de canciones tradicionales o que fusionen sonoridades andinas para el desarrollo auditivo, melódico y rítmico de los estudiantes.</p>	<p>Interpretar melodías propias del patrimonio musical del Ecuador con el objetivo de fortalecer la identidad cultural y el desempeño en el instrumento musical.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Observar, conocer y aplicar el uso de melodías de nuestro repertorio nacional. 2. Fortalecer nuestra identidad cultural y musical. 3. Creación de instrumentos musicales reciclados para posteriormente utilizarlos en la ejecución de melodías. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Experiencia. Motivación y calentamiento con ejercicios musicales rítmicos, prácticos corporales. 2. Reflexión. Actividades de investigación, preguntas, identificación de contenidos y exposiciones. 3. Aplicación 1. Ejercicios técnicos prácticos en el instrumento con métodos: <i>susuki</i> y <i>takadimi</i>. 4. Aplicación 2: Repertorio musical individual / ensamble. Se utilizará la improvisación como método didáctico implementando formas de jazz <i>standards</i> aplicadas a formas de géneros tradicionales. Práctica instrumental y lectura a primera vista. <p>Canções guía: Simiruco Em (Caphisca) Caballito Azul-Alex Alvear (Sanjuanito)</p>	<p>Cualitativa</p> <ul style="list-style-type: none"> -Prácticos: Rúbrica de observación -Grupales de ensamble: Rúbrica de grupo o co-evaluación

	<p>Componer piezas melódicas y rítmicas básicas con influencia de géneros tradicionales a través del uso de elementos, estructuras y fórmulas específicas.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Línea melódica básica y armonía 2. Improvisación sobre la forma 	<p>Canto: A través de un acompañamiento rítmico en vivo (guitarra acústica) y el profesor guía (cantante) los estudiantes aprenderán y desarrollarán los siguientes recursos musicales: la improvisación y entonación. En el Anexo 1 se encuentra la hoja de trabajo del estudiante.</p> <p>Requinto: A través de un acompañamiento rítmico en vivo (guitarra acústica) y el profesor guía (requinto) los estudiantes aprenderán y desarrollarán los siguientes recursos musicales: la improvisación y acompañamiento. En el Anexo 1 se encuentra la hoja de trabajo del estudiante.</p>	
<p>OG.6. Desarrollar habilidades artísticas y comunicativas mediante la participación y presentación de ensambles estudiantiles.</p>	<p>Motivar la participación de los estudiantes en eventos, presentaciones y conciertos, para poner en práctica las habilidades y conocimientos adquiridos durante el proceso de aprendizaje de la práctica instrumental.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Participar activamente en actividades desarrolladas en ensayo y <i>performance</i>. 2. Poner en práctica las habilidades y destrezas adquiridas mediante el proceso de aprendizaje de la práctica instrumental. 	<p>Guitarra: A través de un acompañamiento rítmico en vivo (bajo eléctrico y batería) y el profesor guía (guitarra) los estudiantes aprenderán y desarrollarán los siguientes recursos musicales: la improvisación y acompañamiento. En el Anexo 1 se encuentra la hoja de trabajo del estudiante.</p> <p>Bajo: A través de un acompañamiento rítmico en vivo (batería y guitarra) y el profesor guía (bajo) los estudiantes aprenderán y desarrollarán los siguientes recursos musicales: la improvisación y acompañamiento. En el Anexo 1 se encuentra la hoja de trabajo del estudiante.</p> <p>Piano: A través del profesor guía los estudiantes aprenderán y desarrollarán los siguientes recursos musicales: la improvisación y acompañamiento. En el Anexo 1 se encuentra la hoja de trabajo del estudiante.</p> <p>Batería: A través de un acompañamiento rítmico en vivo (bajo) y el profesor guía (batería) los estudiantes aprenderán y desarrollarán los siguientes recursos musicales: la improvisación y acompañamiento. En el Anexo 1 se encuentra la hoja de trabajo del estudiante.</p> <p>Método didáctico para el aprendizaje del instrumento:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Técnica de respiración 2. Técnica de ejecución 3. Técnica de digitación 4. Memorización 5. Conocimiento de las notas 6. Conocimiento de la escala pentatónica mayor y menor 7. Ejercicios prácticos 8. Práctica constante con el instrumento de los temas asignados por el profesor 9. Participación individual 	

Resultados de aprendizaje

Dentro del aprendizaje musical en los jóvenes se presentan los resultados y habilidades que se trabajarán dentro del proceso musical, los objetivos a desarrollar son:

DESARROLLO DE HABILIDAD COGNITIVA:

- Capacidad de concentración
- Atención
- Capacidad retentiva
- Captación y apreciación auditiva
- Discriminación
- Creatividad

DESARROLLO DE HABILIDAD PSICOMOTRIZ

- Captación y desenvolvimiento rítmico
- Captación y desenvolvimiento melódico
- Locución corporal y mímica
- Coordinación rítmica y melódica
- Construcción melódica

DESARROLLO DE EXPRESIVIDAD Y SOCIALIZACIÓN

- Vínculo con el medio y entorno
- Capacidad oral
- Autosuficiencia y determinación
- Interacción comunitaria y participativa
- Habilidad de expresión

Metodología de los talleres

Las clases se impartirán dos días a la semana los miércoles a sábado, estas pueden ser en días alternativos o en una sola jornada, pero se debe cumplir con un mínimo de asistencia de seis clases.

El instrumento a elegir puede ser guitarra, requinto, voz, bajo eléctrico, batería y piano. Es preferible que el estudiante disponga de su propio instrumento, aunque habrá instrumentos para prestar en las clases, los instrumentos disponibles son pocos, a excepción de la batería, que evidentemente no se puede traer. Las clases tendrán una duración de 60 minutos.

Aunque no hay requisitos para ingresar, es recomendable que los estudiantes tengan un conocimiento mínimo en el instrumento que seleccionarán. Las actividades de conciertos, talleres y charlas interactivas se priorizarán los fines de semana a fin de generar una mayor interacción entre el público.

Conclusiones

El proyecto muestra términos adecuados que validan su realización dentro del marco cultural, pedagógico y económico. La propuesta de aplicarlo en el sector de La Mariscal ubicado en el norte de la ciudad de Quito muestra pertinencia, ya que el lugar presenta mayor interacción cultural, educativa y juvenil; aunque podría considerarse un factor desfavorable debido a la existencia de propuestas artísticas. La herramienta pedagógica es innovadora y el sector es un afluente del tipo de comunidad al que se dirige el proyecto, así como brindará un aporte cultural dirigido a la transmisión de saberes ancestrales musicales.

Teniendo en cuenta el análisis económico, se ha realizado un estudio, análisis y balance para favorecer la participación de entidades tanto públicas como privadas para garantizar la factibilidad, viabilidad y aplicación de este proyecto en el sector escogido para su ejecución.

En el marco pedagógico, la propuesta educativa se proyecta de manera innovadora en relación con pedagogías tradicionales en música ecuatoriana, lo que permite generar un mayor interés debido a la fusión de estilos, así como el uso de recursos musicales de distintos géneros.

Dentro de la investigación del proyecto se ha podido verificar la escasa difusión y presentación de propuestas de este tipo, iniciativas que permitan la difusión de la música tradicional ecuatoriana desde una perspectiva de inclusión y fusión dentro de la música actual independientemente del estilo o género. Además, el desconocimiento de la música autóctona por parte de la sociedad ecuatoriana limita el saber creativo y genera un desconocimiento de su identidad cultural.

La clave para generar una sensibilización hacia estos estilos musicales debe partir desde la innovación, transformación, fusión y aplicación para dar paso a una nueva sonoridad única y compleja en su forma, en composición y que parta desde el interés de generaciones de músicos que conozcan y reconozcan el tesoro intangible que es la música hecha en su territorio, y que como un bien patrimonial más, debe ser apreciado, difundido y adaptado a las nuevas sonoridades.

Un proyecto de desarrollo, que propicie y promueva la puesta en valor y la promoción de géneros musicales tradicionales, necesita de profesionales en el campo de la gestión cultural, mismos que estén capacitados para desarrollar, implementar y ejecutar las distintas fases de un proyecto de esta naturaleza, que en sus fases más generales consisten en su diseño, planificación, ejecución y finalmente su evaluación. Se necesita que tengan estas capacidades los gestores, que se desenvuelvan y manejen en distintos espacios de un proyecto para desarrollarlo en su máxima expresión y objetividad.

Evaluación

Para cuantificar y cualificar el proyecto se utilizarán varios parámetros que aportan a determinar de mejor manera los resultados obtenidos.

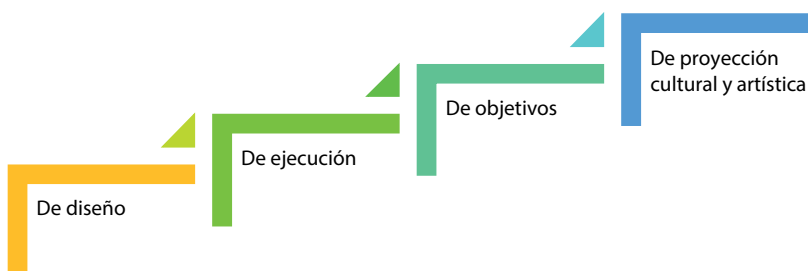


Figura 14. Tipos de evaluación a aplicar

De diseño: tiene como finalidad evaluar al proyecto en cuanto a su proceso de planificación.

De ejecución: su objetivo es determinar el funcionamiento en cuanto a la implementación y desarrollo del proyecto.

De objetivos: tiene como finalidad diagnosticar el avance del proyecto en cuanto a sus objetivos a través de indicadores cuantitativos y cualitativos.

De proyección cultural y artística: tiene como finalidad determinar la trascendencia e interiorización en el ámbito cultural y artístico.

Referencias bibliográficas

- Arroyo, V. (2009). *Los métodos en la educación musical*. http://www.enfoque-seducativos.es/enfoques/enfoques_30.pdf
- Arcos Romero, B. A., y Almeida Mendoza, J. X. (2014). *Estudio del arte musical tradicional ecuatoriano como aporte al desarrollo del turismo cultural en la provincia de Imbabura* [Tesis de pregrado, Universidad Técnica del Norte]. <http://repositorio.utn.edu.ec/handle/123456789/2779>
- Banning, P. (1991). El sanjuanito o sanjuán en Otavalo. *Revista Sarance*, (15), 195-217.
- Beltrán, L. (2014). Ballet ecuatoriano. <http://balletdeecuador.ec/ballet-folklorico-de-luis-beltra-ritmos-ecuatorianos-capishca.html>
- Constitución de la República del Ecuador [Const]. Art.21 - 380. 2008 (Ecuador).

- Ley Orgánica de Cultura. Art. 33. 2016 (Ecuador).
- Szepilbarg, D. y Saferstein, E. (2014). El concepto de industria cultural como problema: una mirada desde adorno. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 9(14), 56-66.
- Danza del San Juanito. *EcuRed*.
- Gericke, T. I. (2008). *Música e improvisación en el jardín: cuando el cuerpo expresa, construye identidad*. Facultad de Artes.
- Godoy, M. (2012). *Historia de la música del Ecuador*. Quito, Ecuador.
- Gómez, L. y Montero, X. (2013). A la industria musical todavía le falta ritmo. *Revistas líderes*.
- Guerrero, F. (28 de mayo de 2011). Cuchara de palo: Danzante infaltable en la fiesta popular. *Memoria musical del Ecuador*.
- Guevara, G. (1992). *Vamos a cantar*. Editorial El Conejo.
- Mancero, D. (2016). *Manual para la implementación de bandas de paz*.
- Ortega, B. (2012). Historia de la música ecuatoriana. <http://historiadela-musicaecuatoriana.blogspot.com/2012/11/historia-de-la-musica-ecuatoriana.html>
- Paredes, A. (2011). *Reseña histórica del San Juanito*. Ecuador.
- Prats, L. (1992). *El concepto de patrimonio cultural*. Madrid.
- Suárez, M. J. (s.f.). *La Escuela Taller de La Habana: un cuarto de siglo rescatando el patrimonio*. Oficina del Historiador de La Habana.
- Videoclip: Charla completa ¿Qué es la identidad? Filósofo Darío Sztajnszrajber e Historiador Ezequiel Adamovsky.
- Viteri, M. (2009). *César Humberto Baquero*. La Tola Gestores Culturales.



Luis Esteban Tacuri Roldán
Ángel Torres-Toukourmidis

Título del proyecto:

Propuesta de un modelo de gestión cultural para Casas Patrimoniales Municipales - Caso Cuenca, Ecuador

Introducción

Santa Ana de los Ríos de Cuenca, es declarada Patrimonio Cultural del Ecuador el 29 de marzo de 1982. Su centro histórico y sus áreas históricas integran un complejo arquitectónico con una gran cantidad de edificaciones patrimoniales. Posteriormente, la UNESCO el 1 de diciembre de 1999 designa a Cuenca como Patrimonio Cultural de la Humanidad por la conservación de la cuadrícula original del Centro Histórico, también se consideró el uso de materiales de construcción como: la piedra, adobe, tapia, madera, bejuco (INPC, 2017).

Vale la pena señalar que, para el año 2017 La Ilustre Municipalidad de Cuenca con su Dirección de Áreas Históricas y Patrimoniales recuperó siete casas patrimoniales, siendo estas: La Antigua Escuela Central, Casa Márquez, Casa de las Posadas, Casa el Alfarero, Casa de la Lira, La Quinta Bolívar y la Casa del Artista.

Por consiguiente, se procura aprovechar estos bienes inmuebles en el ámbito cultural y turístico, este proyecto surge a partir de que Cuenca posee un sinnúmero de casas con valor patrimonial en estado de abandono y deterioro, mencionado por Felipe Manosalvas Director de la Comisión de Áreas Históricas y Patrimoniales de Cuenca (El Telégrafo, 2020). Ante

una escasa labor por parte de la Dirección de Cultura, Recreación y Conocimiento del Municipio de Cuenca se hace pertinente la elaboración de un modelo de gestión cultural para estos bienes inmuebles.

La participación integral de actores locales en la salvaguarda del patrimonio cultural resulta esencial para el desarrollo de proyectos y actividades entabladas en beneficio de estos recursos culturales. Partiendo de las problemáticas que acarrearán las casas patrimoniales en Cuenca, la siguiente investigación pretende contribuir con un modelo de gestión cultural encauzado a la puesta en valor de estos bienes, así también una mejora en su administración.

Marco teórico

Percepciones del patrimonio cultural material edificado

El patrimonio cultural está constituido por recursos materiales e inmateriales que se heredan del pasado, siendo estos, la base de nuestra identidad cultural. Se clasifica como tangible a las artesanías, manuscritos, obras de arte, inmuebles, conjuntos arquitectónicos, edificaciones, monumentos e intangibles -tradiciones, técnicas artesanales (UNESCO, 1972).

El patrimonio se adopta del pasado, se vive en el presente y es delegado a futuras generaciones, la idea de un patrimonio es relevante para la cultura y su futuro, estableciendo un potencial cultural de las sociedades modernas, el mismo dignifica el capital social y genera un sentido de pertenencia de manera individual o colectiva, esto produce nuevos desafíos para su conservación (UNESCO, 2020).

Jaramillo (2014) destaca que el patrimonio cultural es una cimentación social, una apropiación que se da entre sujeto y objeto, cuando en esta relación la sociedad o parte de la misma siente como suyo un bien material u objeto emerge el sentido de patrimonio, de bien patrimonial.

De esta manera, el patrimonio cultural material es la herencia palpable de los pueblos, estos bienes son susceptibles a daños por

circunstancias propias de ellos o por causas externas que perjudican su integridad física.

De otro modo, Civalero (2010) indica que el patrimonio cultural edificado es una construcción humana, siendo esta la que describe la identidad de las sociedades. Debido que a ningún elemento se le puede conceder significado o valor sino tiene vínculo con una comunidad. Este patrimonio guarda representatividad, cultural, social y económica para la sociedad, abarca edificaciones monumentales o a su vez inmuebles sencillos. Todo esto repercute en que se le de mayor importancia al cuidado y valoración del patrimonio cultural edificado, debido a que estas obras atesoran la memoria histórica e identidad cultural de una sociedad.

Tipologías de modelos de gestión patrimoniales

En lo que respecta a la gestión patrimonial, Querol (2010) considera que es un cúmulo de actividades dirigidas a la custodia y divulgación de los bienes del patrimonio cultural. La gestión está conformada por cuatro acciones las cuales son: conocer, planificar, controlar y difundir. Es fundamental conocer todo aquello que se quiere proteger. A su vez Ballart y Tresserras (2010) denotan una conciencia patrimonial con estrategias preservacionistas, por ello es inadmisibles una conservación por conservación, dando paso a la apertura de nuevos usos de todo aquello que se quiere preservar. Asimismo, mencionan que la gestión patrimonial está conformada por un grupo de acciones que tienen como objetivo descubrir usos acorde a las exigencias sociales actuales y una adecuada conservación de bienes patrimoniales (Ballart y Tresserras, 2010).

Para García Canclini (1987) dentro de la gestión patrimonial se encuentran diferentes modelos de gestión, estos varían según las exigencias y necesidades de la población o también por ideologías que se manejan al momento de implantarlos.

En la mayoría de los modelos de gestión se manejan cuatro tipos de paradigmas, estos son: conservacionista y monumentalista —re-

ferencia elementos simbólicos—; mercantilista, en referencia aspecto económico y a la producción de réditos; participacionista, es decir en el nexo entre necesidades de la comunidad; y el tradicionalismo sustancialista, es decir, la conservación apartada de su uso actual.

De esta manera, se implementará un modelo de gestión cultural en conexión con las diferentes prácticas destinadas al arte, cultura, identidad y patrimonio, siendo así que el gestor cultural se constituye como la persona apropiada para materializar actividades culturales en torno al patrimonio (Padula, 2010).

Casos latinoamericanos de gestión de patrimonio cultural

Es apropiado resaltar estudios relacionados a recursos patrimoniales, siendo así que San Martín, Abad, Aguilera y Navarrete (2020) analizan el papel de la gestión patrimonial desde los municipios en Chile, determinando herramientas, procesos y desafíos que contraponen la gestión del patrimonio cultural. De modo similar en la parroquia urbana de San Roque de Cuenca-Ecuador, Vázquez, Achig y Cardoso (2018), ejecutan un modelo diferente para la gestión de bienes inmuebles, esta iniciativa se da a partir de la minga, de esta manera los recursos patrimoniales se gestionan en comunidad. Dado que en la actualidad la conservación de estos bienes constituye una problemática de interés común.

También, Asmal (2016) propone un modelo de gestión para el patrimonio cultural edificado, se basa en la participación ciudadana con el fin de proteger los bienes inmuebles de condición patrimonial de la ciudad de Cuenca-Ecuador.

Por último, Montañez (2016) examina la gestión del patrimonio y valoración del Centro Histórico del Callao-Perú, analiza los procesos de protección de este patrimonio histórico inmueble con el propósito de descubrir la influencia que desempeñan en su etapa de conservación.

Reconociendo la existencia de cuatro casos latinoamericanos orientados a la conservación y preservación de bienes patrimoniales, se puede mencionar que la puesta en valor mediante la implementación de actividades culturales en estos bienes es nueva forma de gestionar y administrar estos recursos culturales.

Objetivo general

Diseñar un modelo de gestión cultural para Casas Patrimoniales Municipales Caso Cuenca, Ecuador.

Objetivos específicos

- Analizar modelos de gestión existentes dedicados a bienes patrimoniales.
- Evaluar la potencial aplicación de estos modelos de gestión al contexto de las Casas Patrimoniales de Cuenca, Ecuador.
- Establecer parámetros para establecer un modelo de gestión orientado a casas patrimoniales municipales.

Metodología

El estudio tuvo un enfoque cualitativo de método inductivo con un diseño etnográfico clásico, para Encinas (1994), la etnografía da relevancia a las interpretaciones de las personas con relación a su entorno. La parte fundamental de este tipo de análisis se fundamenta en el trabajo de campo. Por su parte la etnografía clásica u holística es la que entiende y describe los fenómenos sociales que acontecen en la sociedad (Cotán, 2020).

Como herramienta de recopilación de datos se ha utilizado una entrevista semiestructurada, esta origina un intercambio de información válido para la indagación del proyecto. Además, al emplear la observación no participante, y documentación se cumple un papel activo dentro de la investigación.

Población, muestra, muestreo, unidad de análisis

El grupo meta de esta investigación está distribuido en tres ramas: la primera la conforman los directores en torno al patrimonio y cultura correspondientes al Municipio de Cuenca, Ecuador. La segunda rama la constituyen los administradores de las casas patri-

moniales municipales y la última rama abarca a docentes referentes al patrimonio cultural.

El tamaño de la muestra es de 11, subdividido en dos directores municipales, siete representantes de las casas patrimoniales municipales y dos docentes investigadores.

Técnicas e instrumentos de recolección de datos

La recolección de datos se realizó por medio de entrevistas semiestructuradas. La entrevista es interacción verbal con un determinado objetivo, no solo implica dialogar. Es un medio técnico de gran relevancia en lo que respecta a obtener datos, es parte de la investigación cualitativa (Díaz-Bravo, Torruco-García, Martínez-Hernández y Varela-Ruiz, 2013).

El proceso para receptar las respuestas se lo desarrolló de manera presencial con citas programadas, estas fueron solicitadas mediante llamada telefónica. A continuación, en la figura 1 las personas consideradas en la investigación:



Figura 1. Entrevistas aplicadas

Fuente: elaboración propia

Se emplearon tres preguntas con base en la experiencia de los entrevistados, las respuestas se dieron desde el punto de vista y opinión de los participantes, las preguntas fueron dirigidas de igual manera a las tres ramas del grupo meta de la investigación. En la figura 2 se observan las interrogantes:

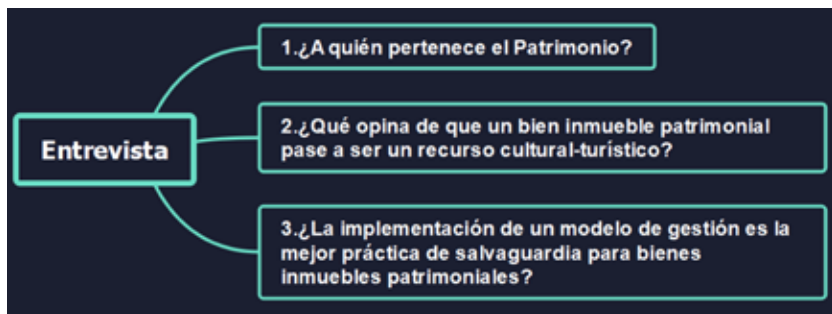


Figura 2. Preguntas aplicadas en las entrevistas en profundidad

Fuente: elaboración propia

En esta parte encontramos el análisis de datos ingresados en el *Software ATLAS.ti 8*, como archivos primarios en formato de texto (*Word*), esto deriva en la generación de códigos a través de las variables propuestas en las entrevistas. A continuación el significado de los símbolos:



Símbolo	Significado	Símbolo	Significado
	Código		Red

Tabla 1. Símbolo – significado ATLAS.ti 8

Fuente: Elaboración propia

Resultados

Los códigos son asociados en redes mediante la relación: patrimonio – recurso – modelo de gestión. La primera rama de estudio es la que corresponde a los directores municipales.

Red semántica-directores municipales

La red semántica que se interpreta como medio de análisis cualitativo resume la relación patrimonio-recurso-modelo de gestión que comentan los directores municipales. En color naranja se distingue el patrimonio, en este caso los entrevistados concuerdan y resaltan que el mismo es propiedad de la ciudadanía —código amarillo—, por tal motivo sus diferentes usos -código verde. en la ejecución de actividades culturas-turísticas —código café— deben estar alineadas a políticas públicas -código turquesa- que garanticen una correcta administración.

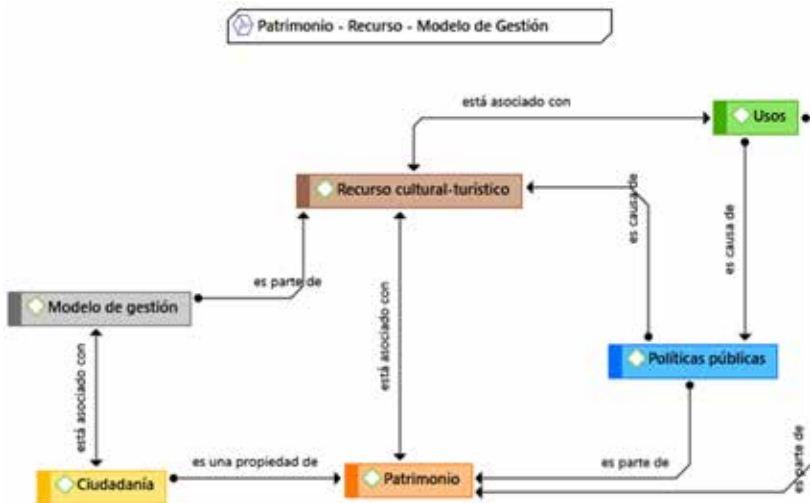


Figura 3. Red semántica patrimonio – recurso – modelo de gestión por parte de los directores municipales de Cuenca, Ecuador

Fuente: Elaboración propia

Se resalta que la aplicación de un modelo de gestión en cada una de las casas patrimoniales —código gris— es de vital importancia debido a que este es un manual con diferentes parámetros de manejo, útil para la ciudadanía —código amarillo—, administradores, visitantes, y personas que soliciten utilizar estos espacios con fines culturales-turísticas —código café—.

Red semántica-administradores de las casas patrimoniales

La red semántica que se interpreta como medio de análisis cualitativo resume la relación patrimonio-recurso-modelo de gestión que deducen los administradores de las casas patrimoniales municipales. Los entrevistados indican que el patrimonio —código naranja— tanto material como inmaterial es parte esencial de la ciudadanía —código amarillo—, debido a que estos bienes son parte de la identidad cultural de la ciudad, a su vez estos bienes municipales deben ser conservados y cuidados por parte de la entidad competente local —código turquesa—.

En segundo lugar, al tener en cuenta las casas patrimoniales como nuevos recursos culturales-turísticos —código café— los administrados creen que se debe mostrar el patrimonio —código naranja— por medio de actividades complementarias al bien inmueble, no deben estar aislados por lo contrario la ciudadanía —código amarillo— debe estar en contacto permanente y ser parte de estos procesos —código—. Estos espacios poseen diferentes características de construcción y funcionales —código azul— por tal motivo se deben considerar estos factores al momento de efectuar propuestas, exposiciones, proyectos de toda índole académica y profesional. Algo a destacar es que gran parte de las personas desconocen estos espacios.

En contraste de lo mencionado, los administradores indican que un modelo de gestión debe ser acorde al uso, naturaleza y función —código azul— de cada uno de estos sitios —7 casas patrimoniales—. El mismo permite colocar directrices referentes al manejo y al tipo de actividades que se pueden o no desarrollar —código café—.

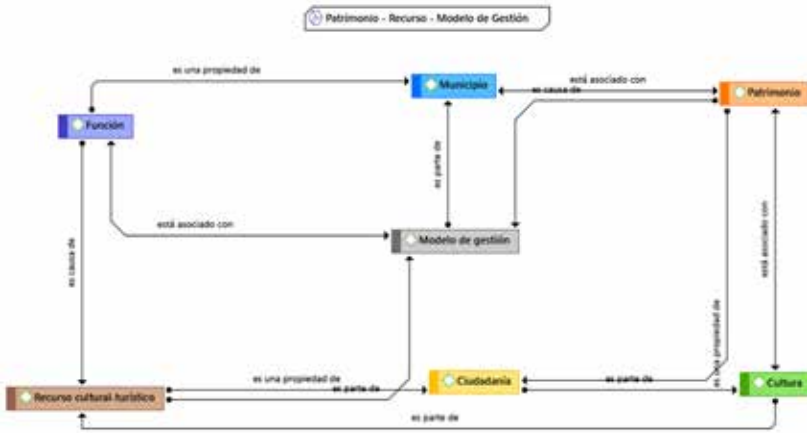


Figura 4. Red semántica patrimonio-recurso-modelo de gestión por parte de los administradores de las casas patrimoniales municipales de Cuenca, Ecuador
Fuente: Elaboración propia

Red semántica-docentes investigadores

La red semántica que se interpreta como medio de análisis cualitativo resume la relación patrimonio-recurso-modelo de gestión que consideran los docentes investigadores. En lo que respecta al patrimonio —código naranja—, al igual que en el primer caso los entrevistados coinciden que este es de la ciudadanía —código amarillo— debido a que las personas se identifican a través de este. En lo que respecta a considerar las casas patrimoniales como recurso cultural —turístico código café— los docentes son enfáticos al mencionar que se deben emitir políticas públicas —código turquesa— en pro de la conservación —código rojo— y difusión del patrimonio —código naranja—. Siendo así, el ámbito cultural-turístico se lo debe desarrollar siempre y cuando no solo se dimensionen los réditos económicos que estos generan.

Por otra parte, la propuesta de un modelo de gestión para casas patrimoniales deber ser participativo —código negro— con base en

la ciudadanía -código amarillo-, se hace hincapié nuevamente en adecuadas políticas públicas —código turquesa— que contengan herramientas con acciones que asistan la conservación —código rojo— del patrimonio para generaciones futuras.

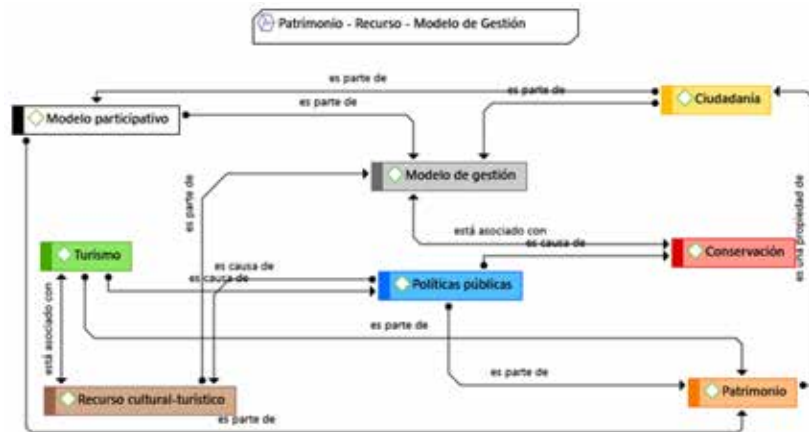


Figura 5. Red semántica patrimonio-recurso-modelo de gestión por parte de docentes investigadores

Fuente: Elaboración propia

Ahora bien, luego del análisis realizado se sugieren cinco parámetros, los cuales se pueden establecer para el desarrollo de un modelo de gestión cultural para casas patrimoniales (Cabezas, Cortés y Angulo, 2018). El primero es el marco de gestión, aquí se detallan antecedentes que brindan una idea preliminar del inmueble y del lugar en donde se encuentra localizado.

El segundo parámetro es la funcionalidad de la casa, este abarca la función, utilidad y uso que se produce en la parte interior y exterior del bien.

Como tercer parámetro tenemos la funciones patrimoniales del inmueble, contiene las tareas enfocadas en labores de protección y conservación de estos bienes.

El cuarto parámetro hace referencia a la institucionalidad, es decir toda la información del órgano que administrará el bien, se resalta la importancia de que todo modelo de gestión debe tener una unidad de gestión con su respectivo administrador.

En suma, se considera como quinto parámetro los instrumentos de gestión, estos deben mantener estos espacios a mediano y largo plazo. Además, posee cuatro aspectos habituales en la dirección de todo recurso cultural: operación, mantenimiento, seguridad y divulgación del bien.



Figura 5. *Parámetros para establecer un modelo de gestión*

Fuente: Elaboración propia a partir de “Guía Metodológica para la Elaboración de Modelos de Gestión para el Patrimonio Cultural Inmueble”, 2018.

Conclusiones

La propuesta de un modelo de gestión cultural para casas patrimoniales municipales, sin lugar a duda, es un medio adecuado para un mejor manejo de estos recursos con gran valor patrimonial, más no es la única forma en que las autoridades conserven y dispongan

de políticas públicas preventivas necesarias para que futuras generaciones sigan disfrutando de estos espacios.

En resumidas cuentas, hablar de un modelo de gestión general para estas siete casas no es lo más adecuado debido a que cada una guarda un propósito, cualidades únicas, diferente infraestructura, cumple diferentes funciones y contiene distintas directrices de manejo, por eso se debe contar con un modelo de gestión cultural específico, para satisfacer las necesidades de la ciudadanía, administradores, visitantes y personas que deseen utilizar estos lugares con el fin que se requiera.

Por consiguiente, una participación de la ciudadanía beneficiará en la generación de nuevas propuestas culturas-turísticas en consonancia y realidad actual de estos bienes inmuebles. Con esto no solo se darán a conocer en mayor medida estos recursos sino también se contribuye a que las personas tengan mayor sentido de pertenencia y sean actores comprometidos con la cultura, patrimonio en cada uno de sus barrios y sectores en donde se encuentran localizadas estas casas.

Los cinco parámetros sugeridos dan una pauta importante a futuras investigaciones de como estructurar un modelo de gestión cultural para casa patrimoniales municipales de Cuenca, Ecuador con base en la naturaleza de cada una.

Es necesario considerar que el uso no medido de estos recursos patrimoniales puede ocasionar daños a mediano y largo plazo, por tal razón no solo se debe pensar en los réditos económicos que pueden generar por medio de la cultura y el turismo. Se debe trabajar a la par estos ámbitos sin dejar de lado lo bueno y malo que pueden ocasionar.

Referencias bibliográficas

- Asmal, D. (2016). *Modelo de Gestión del Patrimonio Cultural Edificado basado en la Participación Ciudadana para la Ciudad de Cuenca* [tesis de maestría]. Universidad de Cuenca, Cuenca, Ecuador.
- Ballart, J. y Tresserras, J. (2010). *Gestión del patrimonio cultural*. Ariel.
- Cabezas, C., Cortés, A. y Angulo, F. (2018). *Guía Metodológica para la Elaboración de Modelos de Gestión para el Patrimonio Cultural Inmueble*

2018. Subsecretaría de Desarrollo Regional y Administrativo. Chile. <https://bit.ly/3vdSvf8>
- Civalero, R. (2010). *El Patrimonio Construido y Mensaje Cultural*. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina.
- Cotán, A. (2020). El método etnográfico como construcción de conocimiento: un análisis descriptivo sobre su uso y conceptualización en ciencias sociales. *Márgenes, Revista de Educación de la Universidad de Málaga*, 1(1), 83-103.
- Díaz-Bravo, L., Torruco-García, U., Martínez-Hernández, M. y Varela-Ruiz, M. (2013). *La entrevista, recurso flexible y dinámico*, 2(7), 162-167. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=349733228009>
- Encinas, I. (1994). El modelo etnográfico en la investigación educativa. *Educación*, 3(5), 43-57
- El Telégrafo (14 de febrero de 2020). El patrimonio de Cuenca está en riesgo. *El Telégrafo*. <https://bit.ly/3pKr0XK>
- Fernández, S. (2019). La dimensión paisajística en la gestión del patrimonio cultural en España. *Estudios Geográficos*, 80(287), e026. <https://bit.ly/3lqHPDI>
- García Canclini, N. (1987). ¿Quiénes usan el patrimonio? Políticas Culturales y participación Social. *Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 11-24.
- INPC (2017). *Cuenca*. <https://www.patrimoniocultural.gob.ec/cuenca/>
- Jaramillo, D. (2014). En torno al patrimonio cultural y su gestión. *Universidad-Verdad*, (64), 29-41. <http://universidadverdad.uazuay.edu.ec/article/view/252>
- Montañez, M. (2016). Gestión y valoración del patrimonio histórico inmueble en el Centro Histórico del Callao. *Devenir - Revista De Estudios Sobre Patrimonio Edificado*, 3(6), 98-124. <https://bit.ly/3kbQtX5>
- Padula, J. (2010). Gestor cultural ¿creativo o administrativo? *Portal Iberoamericano de Gestión Cultural*. <https://es.scribd.com/document/306988377/Padula-PerkinsJorgeGestor-Cultural-Creativo-o-Administrativo>
- La Voz del Tomebamba (05 de octubre de 2021). *170 Casas Patrimoniales en Deterioro en el Centro Histórico de Cuenca*. [Archivo de vídeo]. <https://bit.ly/3Gwc71s>
- Querol, M. Á. (2010). *Manual de gestión del patrimonio cultural*. AKAL.
- San Martín, K., Abad, I., Aguilera, S. y Navarrete, F. (2020). Descentralización de la gestión del Patrimonio cultural: una mirada desde los municipios. *Revista Territorios y Regionalismos*, (3), 122-136. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=627765323008>

- UNESCO (1972). *Actas de la Conferencia General, 17a reunión, París, 17 de octubre-21 de noviembre de 1972: Resoluciones, recomendaciones.* <https://bit.ly/394wALF>
- ____ (2020). *Patrimonio cultural y fomento de la creatividad en Chile: reporte de actividades sector de cultura, 2018-2019.* <https://bit.ly/3zHdmX9>
- Vázquez, L., Achig, M. y Cardoso, F. (2018). Minga: El patrimonio intangible en la Campaña de Mantenimiento de San Roque, Cuenca – Ecuador. *Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, (14), 121-136.



Jorge Ortega Armijos
Blas Garzón-Vera

Título del proyecto:
**Modelo de gestión para la creación
del Museo Universitario Salesiano**

Localización

El modelo de gestión para la creación del Museo Universitario Salesiano, se ejecutará en el Campus El Vecino de la Universidad Politécnica Salesiana sede Cuenca.

Antecedentes

Para entender la dinámica que llevará al objetivo primordial la construcción de un museo contemporáneo en cuyo interior rijan conceptos básicos constitutivos de ser participativo, en constante construcción, inclusivo y democrático, este trabajo desglosará la primera etapa denominado **El Encuentro** que involucra el re-descubrir la importancia de la Congregación Salesiana en el tiempo, aportes y desafíos vividos desde la acción educativa realizada en la ciudad de Cuenca y el bucear y rebuscar aquellos bienes culturales que los representen en cada faceta de intervención de esta Congregación en la vida cotidiana, socio-cultural y económica de los cuencanos.

La propuesta transitará por el análisis de diversos tópicos o capítulos denominados también como analogía de aquel refugio a la vera del camino que servirá de descanso y recargo de energías para continuar

el viaje a un destino, un camino que llevará a consolidar la creación del Museo Universitario desde perspectivas no tradicionales.

Un museo universitario al servicio de los estudiantes y docentes como generadores de su propio discurso y protagonistas de su implementación y servicio cultural hacia la comunidad mediante tres etapas que son:

1. El Encuentro: acopio y levantamiento de información contextual de bienes mediante mecanismo de participación de docentes (**Sociedad Amigos del Museo**) quienes encausarán a los estudiantes de su misma rama de conocimiento (**Moléculas de Acción**) hacia la generación de los discursos históricos propios, propuestas de contactos, participación y difusión de los avances científicos salesianos hacia la comunidad cuencana.
2. El Diseño: meditación, planificación y proyección del futuro museo, presupuestos y definiciones de especialidad y especificidad museística.
3. La Ejecución: construcción y puesta en marcha de conceptos museísticos, museográficos, dinamismo educativo e intercambio de conocimiento con la comunidad.

La propuesta recorrerá un viaje que transitará por el análisis de diversos tópicos a los cuales se los ha denominado “Tambo” como analogía de aquel refugio a la vera del camino que desde épocas prehispánicas el hombre andino los ha utilizado, que servirá de descanso y recargo de energías para continuar el viaje a un destino, un camino que llevará a consolidar la creación del Museo Universitario desde perspectivas no tradicionales.

Tambo 1: la Universidad Politécnica Salesiana

Nace en 1994 gracias al empuje de personas que vieron como necesidad imperante ampliar la oferta académica hacia la educación superior visto desde las urgencias institucionales como también de las sociales y económicas del austro ecuatoriano, dado el empuje que su

gente siempre destacó en esta región del país desde la agro industria e industria mecánica, tomando en cuenta que para esos años, las universidades en nuestra ciudad se encaminaban al conocimiento de las ramas de las Ciencias Humanas tanto en la Universidad de Cuenca, Universidad Pontificia Católica de Cuenca actual Universidad del Azuay y Universidad Católica de Cuenca.

La experiencia salesiana en la rama industrial, automotriz y metal mecánica en la ciudad de Cuenca inicia muchos años atrás con la presencia del Colegio Técnico Salesiano que nace en 1936; para el entonces Colegio “Cornelio Merchán” y posteriormente Instituto Superior Tecnológico, simiente importante para el asertividad de la hoy Universidad Politécnica Salesiana (Unidad Educativa “Técnico Salesiano”, 2019).

Su línea de trabajo académico establece que las primeras facultades que formaron parte de esta universidad estuvieron dirigidas a la Electromecánica en Cuenca, a las Ciencias Humanas y Sociales en la ciudad de Quito y la Facultad de Ciencias Pecuarias y Agroindustriales en la ciudad de Paute e inicia con una población estudiantil de 500 alumnos a nivel nacional (Minchalo, 2016).

La UPS tuvo que transitar por caminos pedregosos que hicieron de ella un paradigma, que siguiendo la información de Minchalo, 2016 rescatamos el camino seguido en cuanto al financiamiento tuvo al desarrollar sus actividades solventadas una parte con los recursos provenientes de los trabajos realizados por sus profesores y estudiantes en los talleres de Mecánica Automotriz, Mecánica Industrial y Mecánica de Matricería y otra parte por el esfuerzo económico de los propios estudiantes. Una muestra de tesón y trabajo constante para convertir en lo que hoy es la Universidad Politécnica Salesiana. (Minchalo, 2016)

Transcurridos veinte y seis años, la Universidad Politécnica Salesiana cuenta con un crecimiento notable en su población estudiantil gracias a la variada oferta académica que ofrece a la sociedad (Universidad Politécnica Salesiana, 2021).

Para el año 2019 su rector Javier Herrán Gómez y su equipo de colaboradores presenta su informe en cifras y determina la población estudiantil con más de seis mil quinientos alumnos en la sede Matriz Cuenca (Informe del Rector, 2019).

Una gran institución del quehacer educativo que no solamente se refleja en sus instalaciones presentes en varios lugares del país sino también es muy concreto que su fundamental fortaleza se encuentra en la experiencia educativa que desde el arribo la Congregación Salesiana ha tenido.

En su blog institucional textualmente nos dice:

En la Universidad-Ecosistema la única certeza es la incertidumbre, la capacidad de asombro y de producir novedad sin temor al error; dejando espacio al diálogo y a la emoción como motor fundamental del aprendizaje de un conocimiento que no se enseña sino se explica por sí mismo... en la que la ciencia se aprende haciendo ciencia, la investigación actúa como un eje motriz que especializa la ciencia pero al mismo tiempo la complejiza en la trans e interdisciplinaridad.

La Comunidad Educativa cuenta en su interior 72 grupos de investigación con 2004 investigadores en los diferentes frentes académicos con 581 proyectos y 2615 investigaciones (Universidad Politécnica Salesiana, 2021). Otro de los frentes de creación e investigación son los espacios donde conjugan la educación y las oportunidades del mercado, es la cultura coworking un espacio de innovación que propicia la conciencia y la razón crítica, fomentando una ciudadanía responsable. La Universidad Politécnica Salesiana tiene un StartLab por sede, 28 empresas consolidadas, 82 docentes, 576 eventos, 37 campamentos de emprendimiento, 155 proyectos y 13.655 estudiantes a nivel nacional. (Universidad Politécnica Salesiana, 2021).

Con lo que antecede visualizamos un incesante trabajo que denota la búsqueda por ampliar el conocimiento e involucrar la ciencia a la practicidad y apoyo social así, innumerables proyectos han sido descritos en su blog destinados a solventar problemáticas puntuales de instituciones públicas o privadas como también el apoyo a per-

sonas con diversas discapacidades, ejemplo de su labor en favor no solamente por acrecentar conocimiento sino también en convertir al estudiante en un ser humano solidario.

Es en este ambiente de trabajo constante y ansias por aprender, compartir el conocimiento, solidaridad hacia el otro y fundamentalmente la lucha por alcanzar metas por más difíciles que se vean, es el medio en que esta propuesta será aplicada, la base de trabajo para hacer de la comunidad estudiantil salesiana el motor de un **museo vivencial** que nazca el discurso y temáticas desde sus raíces, discutida, elegida, y compartida para todos quienes conforman la comunidad salesiana, enlace fundamental hacia la sociedad cuencana.

Tambo 2: el Museo Carlos Crespi

Para hablar de la colección salesiana es necesario recordar diferentes acontecimientos en el tiempo que han forjado la impronta de la Congregación hasta llegar a nuestros días.

A inicios del siglo XX un personaje imprime personalidad al tesón salesiano, el padre Carlos Crespi (1891-1982), se adentra a otros campos del conocimiento; la educación, la música, el cine, la sociología, la etnografía, antropología, que desembocarán en el acopio de innumerables bienes patrimoniales y culturales que dieron paso a la formación del “Museo del Padre Crespi”. Tiene como proveedores a los habitantes de las distintas ciudades por la que transitó gestionando los recursos para la conformación de su vocación educativa, como también a los pobladores de esta ciudad y de la región oriental, quienes por intercambio devocional o ayuda le proporcionarían múltiples objetos “curiosos”. Muchos investigadores y escritores especialmente extranjeros al visitarlo, escriben y magnifican lo mostrado por Crespi, creando un halo sorprendente de enigma por ir al encuentro de civilizaciones perdidas o explicaciones con vínculos incluso ufológicos.

Para 1980, la comunidad salesiana decide vender esa colección al entonces Museo del Banco Central que para esa época se hallaba fortalecido en su accionar, posicionándose en el medio como la ins-

titución más técnica en el área museística (Muñoz Carrasco, 1988) (Regalado Loaiza, 2014), dejando en su poder muchos “otros objetos” no considerados importantes. Para el 2015 la congregación religiosa decide entregar el “resto” de la colección del Padre Crespi que le había quedado y que había sido separada de su corpus original a la misma institución llamada ahora Museo Pumapungo del Ministerio de Cultura y Patrimonio.

Es importante mencionar que en la actualidad, pese al desprendimiento de aquellos bienes en el campus el Vecino de la Universidad Salesiana en Cuenca, subsiste un número reducido de bienes relevantes para la congregación, bienes de índole personal de este salesiano como vestimenta, instrumentos musicales, cámara filmadora, instrumentos musicales, equipos de comunicación y documentos entorno a la vida de la comunidad que dispuesto en un espacio acondicionado para el efecto funge las funciones de lo que se ha denominado Museo Carlos Crespi, que a pretexto de la remodelación del Teatro Carlos Crespi para el año 2006 junto a él y considerado como “Sala VIP” estos objetos reflejan la importancia no solo del personaje en mención sino de la comunidad salesiana en su conjunto, “museo” que es “abierto” esporádicamente para grupos minoritarios y su uso se limita como antesala para acceder al teatro para aquellos personajes que pronunciarán charlas, conferencias u otro evento de importancia para la Institución (Álvarez, 2021).

Diremos adicionalmente que la Congregación Salesiana al pasar el tiempo se envolvió de una “estela” de logros alcanzados no solo en el plano educativo sino además en el ámbito cultural cristalizado a través de la labor de muchas personas, entre ellas el padre Carlos Crespi, y bajo su tutela la nostalgia y recuerdo por atesorar aquellos bienes que aún conservan en su “museo” y que representa a buena parte de la comunidad. Y es que al paso del tiempo esos bienes que generaron una empatía y apropiación se convertirán en la impronta histórica de la familia salesiana; sin embargo, con ello el gran bagaje de información y memoria que no está involucrada a esa visión, ha sido invisibilizada en un correr inconsciente.

Adicionalmente es importante reconocer la importancia del trabajo educativo de la Congregación Salesiana a lo largo de estos ciento veinte y ocho años de presencia en nuestra ciudad y saber que los avances y modernización del sistema educativo, la evolución del conocimiento científico hacia nuevos y variados campos, la digitalización y el cambio de comportamiento e interrelación que nos ha llevado el uso de la tecnología e informática, inclusive lo que actualmente todo el planeta atraviesa, la epidemia de la COVID-19; nos conduce a confirmar los avances suscitados en los métodos didácticos empleados para transmitir esos conocimientos y con ello los objetos o bienes que ayudaron a ese intercambio de conocimiento en el tiempo han perdido su razón de ser, pasando de alguna manera a formar parte del “cementerio” de cosas viejas (Coll Martínez, 2014) que se desechan o se votan para dar paso a otras nuevas que por su mayor efectividad las sustituirán. Esta acción es innegable pues también pasa en nuestros hogares; sin embargo, para una institución educativa como la Comunidad Educativa Salesiana se transforman en fuente de memoria y reconocimiento que se pierde, probablemente sin tener conciencia de ello. Esta propuesta insta a ir en busca de estos objetos al interior de la congregación.

De lo descrito en párrafos anteriores surgen varias inquietudes: ¿Los bienes que custodian en la actualidad en el espacio denominado Museo Carlos Crespi representan la memoria de la comunidad salesiana?, si la respuesta es positiva, otra inquietud complementa a la anterior: ¿Cuáles son los miembros que conforman la comunidad salesiana?, ¿están todos representados?, ¿existe una memoria oficial de la comunidad salesiana?, ¿Hay otras memorias que no están presentes?

¿El discurso elegido para el espacio descrito es oficial?, ¿hay otros discursos que deben tomarse en cuenta y que no están presentes?, ¿Qué memoria está representada en aquel espacio?, ¿Existen otros estratos de la comunidad que no están presentes?, ¿cuáles?, ¿existen otros objetos que no están presentes?, ¿es el pasado el único discurso que el museo debe recoger para ser presentado a la colectivi-

dad?, ¿el museo toma en cuenta el rol de la colectividad en tiempos contemporáneos?,

¿es el edificio museo la única alternativa para hacer acción museal?, ¿las manifestaciones culturales que se gestan día a día deben estar dentro del edificio museo para ser reconocidas?... etc.

Tambo 3: Historia de la Universidad y Museo, caminos análogos

En primera instancia diremos que el museo y universidad son las instituciones que se fundan para solventar las inquietudes del ser humano en preservar su memoria a través de objetos y colecciones. Remontemos la información que llega a nosotros desde occidente, al referirse al mítico Museion de Alejandría, con su visión científica y humanista de la cultura helénica (Sarton, 1959), en él floreció la ciencia y su intercambio de conocimiento, siendo la medicina, las ciencias naturales, las ciencias exactas, la astronomía entre otras, las ramas del conocimiento que para la época tomaron auge favorecidas por las preferencias y aficiones de los Tholomeo (Alonso, 2008), convirtiéndose de esta manera en la primera institución educativa, científica y cultural abierta a la investigación, al estudio en todas las ciencias y ramas del pensamiento y del saber (Alonso, 2008). Este Museion creado por el monarca Tholomeo en los años 290-280 a. C. en Alejandría-Egipto reunió a eruditos de las diversas ramas del conocimiento en instalaciones adecuadas para el efecto; su propósito, el desarrollo y difusión del conocimiento, de esta manera el soberano contribuía a la prosperidad de la ciudad a través de la ciencia y el arte (Sarton, 1959), sin olvidar que esta institución para el siglo IV después de Cristo desaparecerá dejándonos un legado que hoy perdura, el Museion y la Biblioteca de Alejandría fueron las instituciones que conformaban el sistema de aprendizaje de las ciencias en cuyo interior se encontraban 490 000 papiros.

Ya para la Edad Media (476-1453) mientras la civilización musulmana florecía, en Europa la educación se concentraba en los mo-

nasterios y catedrales, y serán precisamente estos lugares donde, se desarrollaría el conocimiento (Ruegg, 1994), una etapa caracterizada por el letargo cultural y social, una concentración absoluta del poder de la Iglesia. (Ejemplode.com., 2013). Para esta época el verdadero conocimiento provenía de la divinidad y por tanto los estudios se orientaron al análisis de los textos y las sagradas escrituras (Coll Martínez, 2014).

Así, mientras las ciudades crecían también lo hacían las necesidades por formar personas que estuvieran al servicio público y de la iglesia, hasta convertirse en polos de desarrollo donde el comercio tenía importante participación (Ruegg, 1994).

Ciudades convertidas en punto de encuentro donde destacaban profesores que empezaron a tener fama por sus conocimientos y fueron los *studium generale*, escuelas que concentraban a discípulos de diversas áreas geográficas, en este singular panorama asoman dos vertientes de conocimiento, las facultades menores en donde se estudiaban las artes y filosofía y las superiores donde sus estudios giraban en torno a las leyes, teología y medicina (Georgedes, 2006).

En su tesis doctoral de El Museo Universitario Ninoshka Coll Martínez (Coll, N. 2014. P.33) parafrasea a Marta Laurencó y menciona a las instituciones con mayor prestigio de la época como la Escuela de Leyes en Bolonia, la Escuela de Teología en París y la Escuela de Medicina en Salerno (Lourenço, 2005).

Para entonces, maestros y estudiantes se agrupan y de ello surgen las representaciones que posteriormente se conocerían como gremios en cuyo interior se consolidarán los privilegios y protecciones que más tarde en común acuerdo entre iglesia y monarquía en Francia por el año 1231, garantizará los primeros estatutos oficiales y privilegios personales, marcando de esta manera el inicio de la existencia de las Universidades (Ruegg, 1994).

A partir de ello, gremios de estudiantes y profesores se les conocerá como “Universitas” palabra que proviene del latín que significa “la totalidad” (Verger, 1994).

En palabras de Walter Ruegg citado por Coll Martínez manifiesta que era interés de la iglesia mantener el control y la organización de las instituciones educativas, pero sobre todo fortalecer el poder de la doctrina sobre la herejía. Para la monarquía en cambio, ofrecía su apoyo a los gremios a cambio del recurso intelectual que le generaban y que podía ser aplicado en las instituciones gubernamentales y administrativas para tener mayor control sobre ellas (Ruegg, 1994).

Complementa Coll que la misión de la universidad de aquel entonces no se limitaba únicamente a la enseñanza sino, además sobre la estructura para aportar a las necesidades de la sociedad, de la economía y la cultura (Coll Martínez, 2014).

Así mismo nos dice que poco a poco para el s. XV la instancia monárquica va imponiéndose restando preponderancia a la iglesia y al sistema social imperante; el feudalismo. El sistema social experimenta con ello un énfasis humanista y las lenguas locales reemplaza al latín medieval como lengua de trasmisión de conocimiento. Para entonces la exploración de nuevas alternativas de comercio propicia el descubrimiento de América y coetáneamente la imprenta potencializa la mayor revolución en la enseñanza, así, la necesidad de acciones burocráticas y diplomáticas deberán ser realizadas por personas cada vez en mayor número no emparentadas al poder eclesiástico (Coll Martínez, 2014).

Los cambios paulatinos que experimenta la sociedad europea abren paso del humanismo renacentista a nuevas posibilidades gestadas como la revolución científica en el siglo XVII y la Ilustración en el siglo XVIII. Para Coll, el modelo de enseñanza alemán destaca sobre los demás, predomina la investigación sobre la enseñanza. Wilhelm von Humboldt educador y político lidera la reforma educativa en ese país que a la postre se convertirá en el concepto fundamental de la misión universitaria para los posteriores siglos XIX y XX.

Con este modelo, cada vez más garantizaban la presencia de estudiantes y profesores en centros especializados de enseñanza los cuales paulatinamente desembocó en nuevas disciplinas y la creación de nuevos campos de investigación.

Varios cambios se dieron al interior de la universidad para el siglo XIX donde la enseñanza, la lectura, el laboratorio y la cada vez más aplicación de la investigación llevan a una aceleración en el campo del conocimiento, este concepto se emparenta con la ayuda mayor que los gobiernos apoyaran con el financiamiento adecuado para solventar tan importante objetivo teniendo como premisa la producción intelectual en compensación (Coll Martínez, 2014).

Para Coll Martínez la universidad pese a los cambios que han sido objeto en el tiempo ha respondido adecuadamente a valores académicos, políticos y públicos, base fundamental para su permanencia con solvencia de conocimiento trabajando en beneficio de la sociedad, consolidada a través de una misión insoslayable traducida en la enseñanza, la investigación y el compromiso social.

Tambo 4: Objetos

Para la Real Academia de la Lengua colección es el conjunto ordenado de cosas de una misma clase reunidas por su valor o interés (Diccionario, 2021). El ser humano desde sus inicios ha coleccionado objetos como una forma de acumulación que produce prestigio al poseedor al mostrar lo acumulado sea como bien personal, tesoro, botín de guerra o como parte de su patrimonio (Costa, 2007) brindándole seguridad personal y social, entablando lazos que unen el ayer, hoy y mañana, y su proyección de esta vida a la del más allá (Rico, 2003).

Coll Martínez en su tesis doctoral realizada sobre la creación de un museo de farmacia y plantas medicinales recoge la información presentada por el arqueólogo Sir Leonard Woolley sobre la presencia de una gran cantidad de objetos producto de las excavaciones que fueron fechados en la dinastía del último rey de Babilonia (hoy Irak), estos objetos, según el arqueólogo pertenecieron al palacio de Ur, una escuela construida en el 530 a. C., cuyos objetos poseían una antigüedad de más de 1,600 años, lo anecdótico de este hallazgo es que junto a estos objetos se encontraron fichas de información que explicaba las características de cada uno de ellos evidenciando con

esto, una colección de objetos de un pasado mayor y con una técnica de información que luego los museos la aplicarán constantemente.

Otros antecedentes de la antigüedad clásica tenemos a Aristóteles quien en el siglo IV a.C., desarrolló diversas colecciones pedagógicas para la enseñanza y la demostración de hechos (Marco, 1997).

Es necesario recordar en el contexto de las colecciones al Museion (290-280 a. C.) como una institución semejante a la universidad en cuyo interior se encontraban probablemente colecciones de diversa índole como especies botánicas, artefactos, animales, instrumentos, documentos, retratos, estatuas y obras de arte con un fin educativo impartidas en las diversas disciplinas (Coll Martínez, 2014).

Para Marta Lourenço las primeras colecciones documentadas y organizadas de manera rigurosa fueron durante el Renacimiento, aquellas relacionadas con la enseñanza de la medicina, sobresaliendo los teatros anatómicos (Lourenço, 2005).

William Schupbach aporta en su escrito un dato curioso que se inserta, nos habla que en la Universidad de Leiden (Holanda) permaneció por años una exposición de esqueletos que servían para explicar la anatomía humana a sus estudiantes, cada uno con la explicación técnica informativa correspondiente, compartían el espacio varios esqueletos de animales de diversa especie. Este espacio era abierto al público cuando ya no había clases dando la posibilidad de que la comunidad pueda acceder a observarlos. Para el autor deduce una participación intencionada de distribución de los esqueletos y su información, así el profesor Pieter Paaw diseña y hace posible la función educativa y con ello se considera probablemente como el precursor del actual comisario o curador (Schupbach, 2001).

Otra faceta de las universidades son los jardines botánicos que llegan gracias a la influencia de los jardines monásticos de la Europa Medieval, que aprovechándose de la institucionalidad posibilita la educación y la investigación de la flora y que vieron la luz gracias a las técnicas documentales. Se tiene noticias de los primeros jardines con plantas medicinales en el siglo XVI y XVII en la Universidad de

Pisa en 1543 (Fresquet, 1999) que contribuyeron de manera integral en la formación de los estudiantes, cirujanos, médicos y boticarios y ayudaron a superar las dolencias de las personas. En 1590, además de una biblioteca en el jardín había una galería para exhibir dibujos de plantas y animales (Schupbach, 2001).

Así, jardines y teatros anatómicos se desarrollaban las clases experimentales que impartían las universidades y que por supuesto necesitaban de los espacios adecuados para almacenar y exhibir los especímenes (Fresquet, 1999).

Es interesante anotar que coetáneo a las universidades surgen nuevos términos relacionados con las colecciones. *Galería*, palabra que designa al pasillo iluminado para exhibir pinturas y esculturas y *Gabinetto* palabra que designa a cuartos en donde se exhibían artefactos, especímenes disecados, plantas y artefactos raros, para la época estos espacios eran utilizados por la iglesia, la burguesía y la aristocracia privadamente (Alexander, 2017).

Comenta Lourenço que son estos escenarios: jardines y teatros anatómicos, los propiciadores para incorporar técnicas que ayuden a conservar y preservar los diversos especímenes mostrados y por ende nuevas colecciones aparecerán: herbarios, muestras geológicas, dibujos, plantas, órganos y huesos, así como también gabinetes en otras disciplinas como las colecciones de Bellas Artes y artefactos matemáticos (Lourenço, 2005).

En las universidades la enseñanza se hace cada vez más experimental y es necesaria la ratificación de los saberes bajo el método científico. Al interior de la clase burguesa existe un marcado interés por tener estos *gabinetes* (del latín, palabra que significa cavidad, inicialmente referido a un mueble donde artefactos y especímenes eran guardados, posteriormente se referirá a un espacio o edificio donde alojará una colección), así, académicos y científicos sea de las universidades como en sus casas particulares anhelan poseerlos (Lourenço, 2005).

Giuseppe Olmi aclara la diferencia entre lo que coleccionaba el aristócrata y el burgués en aquella época. El aristócrata no tenía

ningún interés por la especialización, en cambio las colecciones de personas que no pertenecían a la nobleza estaban regidos por su situación económico-social y por interés profesional e intelectual, entre sus motivaciones estarán aprender de los errores cometidos en el pasado, describir todo lo que llegaba del nuevo mundo y su aplicación terapéutica medicinal, aparecen así las primeras actividades sistemáticas de identificación y clasificación de colecciones llegando inclusive a realizar catálogos, precursores de la documentación museológica, teniendo como presunción la aplicación educativa de esta información (Olmí, 2001).

Tambo 5: El Museo Universitario

Para Francisca Hernández el precursor del museo universitario es el Ashmolean Museum en 1683 de la Universidad de Oxford-Londres, fue este museo el que abrió sus puertas por primera vez al público rompiendo todos los estereotipos de accesibilidad (Hernandez, 2006), fue este museo que en esfuerzo conjunto generaron el espacio expositivo que antes se habían realizado en pequeña escala por departamentos o especialidades.

La disposición de sus colecciones en un edificio creado para albergar el museo y generar un espacio expositivo que integraba la **enseñanza** (la escuela), la **investigación** (el laboratorio) y la **presentación** pública (la exposición) define a través de esta triple misión los propósitos que sustentaron a las colecciones universitarias desde el siglo XVIII hasta el XX (Lourenço, 2005).

Entre los siglos XVIII y el XIX un modelo se establece en la universidad centrado en la investigación pasando las colecciones ser instrumentos fundamentales para la formación de sus estudiantes, en esta época se desarrollan las ciencias exactas, la física, la astronomía y la química (Coll Martínez, 2014).

Asa Briggs nos habla de una nueva metodología de enseñanza establecida en el siglo XVIII basada en demostraciones experimentales utilizando máquinas e instrumentos, se especializa el conocimiento,

disciplinas como la geología, la mineralogía, la fisiología y anatomía, utilizaron especímenes y artefactos que forjaron nuevas terminologías y métodos, hasta el punto de que muchas universidades europeas incentivaron la creación de colecciones y museos.

Época de expediciones hacia lugares distantes y desconocidos y nuevos descubrimientos, con mejores sistemas de clasificación, los objetos sirvieron para diferenciar y catalogar una ciencia de otra y se distinguió entre “fuentes primarias” y “secundarias” en la rama de la historia. Para Asa Briggs la búsqueda de la “autenticidad” empezó (Briggs, 1994).

Muchas colecciones se ampliaron gracias al interés investigativo en las ciencias donde se necesitaba agrupar, comparar y clasificar, así, objetos y documentos se convierten en el material de primera mano para llegar a conclusiones científicas (Coll Martínez, 2014). Aparecen nuevas perspectivas sobre algunas disciplinas y aparecen nuevas especialidades como las Ciencias Sociales, Historia del Arte, Arqueología y de esta en Antropología y Etnología (Lourenço, 2005). Dato interesante incluye Lourenco al llamar a esta época la edad dorada de los museos universitarios resumidas en las palabras de David Murray quien en 1904 manifiesta que cada profesor requiere de un laboratorio y de un museo, por esta razón las grandes universidades tienen museos independientes con colecciones de botánica, fisiología, geología, medicina, paleontología, mineralogía, patología y zoología. Dando por sentado que son los objetos utilizados didácticamente la razón de ser ante las necesidades de praxis y conocimiento de las universidades y sociedad, en estos lugares los objetos tuvieron un papel transcendental para los investigadores, sean para definir sus postulados o ser los objetos el resultado mismo de las investigaciones (Lourenço, 2005).

Pero no siempre el museo universitario tuvo un desarrollo positivo, este fluctuaba entre la atención que sus directivos le daban o el interés de especialización de sus profesores o directores quienes adquirirían objetos o colección dependiendo de la especificidad de determinada

ciencia, como también la falta de espacio, descuido en el estado de conservación o el desprendimiento de colecciones.

Los objetos en la universidad cumplen su finalidad, pues ellos a través de su manipulación, de sus mecanismos, de su exactitud permitirán a través de la enseñanza el avance del conocimiento y cuando estos objetos por desgaste o imprecisión fallan, pierden relevancia y son descartados. Para Laurencó este es un riesgo natural que pueden pasar no solamente los objetos sino también las colecciones y los espacios expositivos.

Por tal razón es importante dinamizar la forma de ver las colecciones transformándose continuamente para adaptarse a nuevos tiempos, caso contrario, si las colecciones no son utilizadas para un fin educativo están abocadas a un agotamiento y pérdida de interés tanto de los directivos como de la comunidad circundante corriendo el riesgo de desaparecer (Coll Martínez, 2014).

Situación que estuvo presente al agotarse el modelo científico en las universidades, perdiendo interés y relevancia, sus colecciones comienzan a ser importantes solamente desde el punto de vista histórico dejando de ser percibidos sus propósitos para la enseñanza, teniendo presente que al desvincular las colecciones de su triple misión (investigar, educar y exponer) en la mayoría de los casos quedaran vulnerables y desprovistas de atención (Coll Martínez, 2014).

Desde mediados del siglo XX, el aumento poblacional, su concentración en las grandes ciudades y la recuperación económica luego de la Segunda Guerra Mundial acrecentó una cultura de consumo y junto a ello el avance de la información y la comunicación transformando las necesidades individuales y colectivas. Estas, nuevas tecnologías hacen posible su acceso a la mayoría de las personas, provocando con ello los cuestionamientos sobre el rol social y la accesibilidad de los servicios que prestan las instituciones públicas, así, universidad y museo deberán replantear sus funciones ante su público, ante la visión política, cultural y del mercado (Coll Martínez, 2014).

Para esta época la universidad empieza a denotar su decadencia, se centra en la investigación descuidando aspectos pedagógicos y

sociales, el sistema se vuelve excluyente, elitista, alejándose de la realidad social circundante. Se anhela el control y libertad académica bajo la autonomía universitaria y se exigía del gobierno los recursos económicos para su funcionamiento volviéndose dependiente del estado y a cambio, la percepción de aportar menos a la sociedad.

Para Martin y Etzkowitz, en su artículo “El origen y evolución de las especies universitarias” señalan que a partir de 1950 y de manera particular en la década de 1980 los académicos se encontraban ajenos a los acontecimientos sociales, encerrados en una torre de marfil (aislamiento, indiferente ante la realidad y los problemas del momento; Diccionario RAE) desarrollando investigaciones irrelevantes (Martin y Etzkowitz, 2000).

Por lo tanto, la realidad de aquel museo y sus colecciones universitarias probablemente del tiempo actual, corren el riesgo de ser eliminados, reducidos o dispersadas si no justifican o demuestran ser importantes para la sociedad, para la enseñanza y el compromiso social.

Tambo 6: El Museo Universitario en América

Para América del Norte el primer museo se reconoce al Yale Art Gallery (Universidad de Yale-New Haven, Connecticut) que nace en 1832 gracias a la donación de una parte de la colección de pintura de la revolución norteamericana y también está el Fogg Art Museum (Universidad de Harvard, Cambridge-Massachusetts) abierto en 1896, es el más antiguo del grupo de museos de arte de esta universidad (Molina León, 2015).

Para América Latina el siglo XIX ha sido el más generoso, en este siglo se abren la mayor cantidad de museos nacionales en todos los países al iniciarse como repúblicas independientes.

Para entender mejor el ámbito museístico en Hispanoamérica ampliaremos la información de dos instituciones que destacan por su importancia, el primero es el museo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires fundado en 1904, el Museo

Etnográfico, cuyo objetivo fue ampliar metódicamente la investigación antropológica y afianzar las disciplinas humanísticas. Su fundador Juan B. Ambrosetti lo ideó como instituto de investigación y docencia superior y como espacio público para la educación. Lo encauzó hacia la etnografía y prehistoria con notable interés por las civilizaciones andinas llamadas para entonces sociedades “primitivas” (Pérez, 2002). Para la mayoría de países sudamericanos, las naciones fueron creadas siguiendo los ideales a imagen de los países que consideraban “más civilizados” y en Argentina a los museos los consideraron motor del progreso, instituciones científicas y educativas, que garantizaban el paso de ser un pueblo salvaje a la civilización con hábitos modernos al interior y al exterior, un país poseedor de un gran patrimonio natural (Podgorny, 1995) cuyo fin garantizaría a los países sud americanos difundir sus riquezas naturales y mostrarse como proveedores de la materia prima y con ello promocionar la llegada de personas y empresas para su explotación (Vugman, 2003).

Desde los países europeos y de Norteamérica arribaron maestros e investigadores que fundaron sociedades y academias e impulsaron el cambio laico y científico de las universidades, recorrieron el territorio argentino, lo investigaron e interpretaron, a la naturaleza la clasificaron para hacer posible su explotación (Pérez, 2002). Situación no muy lejana a la realidad de nuestro país. Hoy este museo continúa con energía sus funciones como museo universitario, renovando sus espacios expositivos, visitas guiadas, talleres, publicaciones y otros servicios para el público sin descuidar las labores de docencia, investigación, documentación y conservación (Museo Etnográfico Juan Ambrosetti, 2021).

La segunda gran institución tiene un antecedente histórico muy importante que inicia inclusive antes de ser un país independiente. La trayectoria museística seguida por México, se convierte en un baluarte en la concepción y manejo de la memoria. Como referencia a este acápite, tomaremos lo que menciona Luisa Fernanda Rico en su documento: “Entre gabinetes y museos; Remembranza del espacio universitario”. 2003 señala que su país en los años pre independen-

tistas continúa con la herencia europea al coleccionar ejemplares de la naturaleza para que se transformasen en material didáctico y manipulable en horas de clase y piezas de exhibición para el aprendizaje y deleite en ambientes expositivos. Rico identifica tres etapas en el desarrollo museístico mexicano: formación, transición y proyección. Para la etapa de formación toma en cuenta los años antes de conseguir su emancipación hasta el final del periodo presidencial de Porfirio Díaz en la primera década del siglo XX, en cuyo periodo se dedicaron a la recolección, investigación y exhibición de piezas. Con la creación de la Universidad Nacional en 1910 la mayoría de colecciones pasan a formar parte de su acervo en cuyo seno se fomentó la investigación y la enseñanza de la “historia natural”, creación de Jardines Botánicos, Herbarios y Museos de Geología, de Anatomía Humana, Nacional de Historia Natural (El Chopo) entre otros. Así, la museología se ejercía no solamente en torno a temas sociales, sino también se dedicaba a la ciencia, el acopio fue fundamental mientras que lo museográfico no tuvo preponderancia.

El segundo periodo llamado de transición toma como hito la creación de la Universidad Autónoma de México en 1929 hasta finales de los años setenta. Para Rico este periodo se caracteriza por ser una época de revaloración, reubicación de colecciones y aparición de nuevos planteamientos museísticos. Se inaugura varios establecimientos muy importantes: el Palacio de Bellas Artes (1934), el Museo Nacional de Historia (1944), el Instituto Nacional de Antropología e Historia (1939), y el Instituto Nacional de Bellas Artes (1946).

La II Conferencia General de la UNESCO (1947) permite el roce con el movimiento museístico internacional y en los años 60 del siglo XX se consolida en materia educativa, museística y accesibilidad. Con la validación internacional y enseñanza no formal e informal proyectan el aprendizaje en los museos hasta consolidar la profesionalización como labores indispensables. El museo se convierte en espacio cultural alternativo, dinámico e incluyente. Se promociona el arte mexicano con la inauguración del Museo Nacional de Artes Plásticas y dan la oportunidad al estudiante de “ver a la academia

de diferente manera ofreciendo formas más abiertas y libres para acercarse al conocimiento” (Rico, 2003).

La UNAM se interesa por la promoción del arte mexicano, en 1947 inaugura el Museo Nacional de Artes Plásticas. Con la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, se inaugura el Museo Universitario de Ciencias y Artes, el “Museo es la universidad abierta”. El Museo de Historia Natural Chopo destaca su accionar hacia la masificación cultural a través de transmisiones radiofónicas desde el museo con programación dominical en vivo (Radio Educación), concursos literarios, conciertos de rock, danza, teatro, actividades infantiles, exposiciones y talleres de todo tipo reafirmando la investigación-docencia-museografía donde profesores y estudiantes tienen protagonismo (Rico, 2003).

En 1973 el Museo de Anatomía Patológica abre sus puertas, médicos de diferentes departamentos preparan originales y reproducciones para ser manipulados por los estudiantes sea en el museo o en clase, en 1980 reabre sus puertas como Museo de la Medicina Mexicana enlazando los pasos seguidos desde la medicina tradicional. El Museo de Zoología y el Museo de Paleontología-1979. Hacia 1973 se crea el Instituto de Investigaciones Antropológicas con su Museo Universitario de Antropología (MUA) con visión distinta, práctica de sentido comunitario para acercar y entender su cultura. Sin grandes presupuestos trabajaron en todos los pasos de la acción museística y ampliaron el trabajo hacia la comunidad (investigación de colecciones, documentación, guion de investigación, folleto, guion audiovisual y museología, guion museográfico, cedulaario, diseño y montaje, talleres y mantenimiento, un amplio programa de educación y difusión), además poseía salas de consulta, áreas de investigación y varias salas de conferencias.

El tercer periodo llamado por Rico de proyección, plantea que a partir de los años ochenta se proyectó en mayor medida los esfuerzos anteriores, consolidando en todo el mundo los trabajos de la nueva museología reflejados en un fuerte impulso a los museos comunitarios y ecomuseos, esfuerzos que se generaron en torno a un museo vivo: un museo/comunicación, museo/interactividad, museo/espectáculo.

Renovación y ampliación de edificios, restauración e incremento de colecciones, especialización de los servicios educativos, la multiplicación de catálogos y obras especializadas, la capacitación profesional, la incursión del arte dentro del mercado y la organización de exposiciones cada vez más ambiciosas y con mucho éxito, cambiando la idea del Estado como único patrocinador, empezó a cambiar con alternativas de organización y gestión museal (Rico, 2003).

La comunidad científica abordó la práctica expositiva para difundir su ámbito con alternativas pedagógicas, comunicativas y entretenidas buscando satisfacer una audiencia variada. Se crea en 1980 el Centro de Investigación y Servicios Museológicos (CISM) y el Centro Universitario de Comunicación de la Ciencia (CUCC) y Universum en 1992 fue la exposición emblemática del Museo de Ciencias que acercaba la ciencia en la cultura popular, cambiando la forma de presentación de sus exposiciones, dejando al público que toquen los objetos e insertando mecanismos para que las experiencias museísticas se acrecienten mediante los sentidos del olfato, el tacto y oído. Se realizaron múltiples exposiciones experimentales en diferentes espacios antes de ponerla en escena. Del éxito alcanzado la UNAM decide reactivar la anterior Hemeroteca para transformarlo en el Museo de la Luz (Rico, 2003).

El ejemplo del aporte de la universidad (UNAM) al desarrollo y personalidad museística de México sirve como paradigma a ser aplicado en nuestro país y tomar impulso para poner en manos de la interdisciplinariedad local el reto de creación de un proyecto museológico que nazca del esfuerzo universitario hacia la comunidad en amplia retroalimentación, esencia vital del trabajo museístico actual.

Para analizar el caso del Museo ecuatoriano tomaremos como referencia el documento escrito por Michelle Andrade que lleva por título "Del primer museo nacional del Ecuador a las colecciones científicas entre 1839 y 1876" en el cual plantea que nuestro país tiene su desarrollo a la par de los países vecinos, el museo nace entorno a la época independentista y bajo la influencia europea, así en 1839, se estableció el Museo Nacional del Ecuador que estuvo influenciado por

el desarrollo de las ciencias y la construcción de la nación. Andrade recurre a Víctor Manuel Rodríguez, que al hablar sobre la historia del museo colombiano menciona que los museos sirvieron para proveer las historias e interpretación de sus orígenes y el sentido de pertenencia con su historia. (Rodríguez, 1998). En estos espacios se forjaron nuevos sujetos políticos útiles para el Estado (Andrade, 2019).

Colombia tenía un proyecto para la creación de un Museo Nacional que se concretó en 1824, en el caso peruano, el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú se creó en 1822, bajo el protectorado del General José de San Martín.

En nuestro país al igual que muchos países sudamericanos los museos son vistos como instituciones que permitirán la cohesión de nación y es instaurado al poco tiempo de convertirse en república, así en 1839 se funda el Museo Nacional durante la presidencia de Vicente Rocafuerte, concebido tanto el museo como su biblioteca en entidades adscritas a la Universidad Central acción establecida en el congreso de Cundinamarca donde dictamina la creación de Universidades Centrales en las capitales de los Departamentos de Cundinamarca, Venezuela y Ecuador, siendo su primer director y bibliotecario Manuel Bustamante quien tendrá por meta la creación de espacios para la formación artística a imagen y semejanza del museo que se desarrollaba en países europeos, pues para la época se pensaba que el arte era el reflejo del progreso de las naciones. En esta institución museal se le impregnó el carácter científico que sustentaba los estudios de Geografía e Historia Nacional donde se reflejaría el conocimiento del hombre, la naturaleza, nación y territorio, conocimiento de los pueblos y develar el progreso social, cultural y tecnológico del país. El Museo fue parte de un proyecto de educación pública que buscaría en el tiempo la creación de una Academia de Bellas Artes y Conservatorio de Música (Andrade, 2019).

Para 1862, el presidente García Moreno pone bajo la protección de la Congregación Jesuita (regreso al país en 1851 tras su expulsión) el manejo del Museo y Biblioteca Nacionales, un contingente de jóvenes religiosos alemanes e italianos con preparación científica se hicieron

cargo de la conducción de la Escuela Politécnica Nacional establecida en 1869 cuya misión será la formación de profesores en tecnología, ingenieros, arquitectos, maquinistas y de ciencias, y que además, se encargarían del Observatorio Astronómico de Quito creado en 1873.

En la antigua casa de la Universidad Central que se ha destinado a la Escuela Politécnica se están preparando los salones para los museos de geología, botánica y mineralogía; un gabinete de física y un laboratorio químico, a cuyo fin se han traído de Europa muchos objetos, aparatos e instrumentos que servirán para el estudio de las ciencias y para la instrucción del pueblo con la exposición al público en los días que estarán dichos museos abiertos para todos. Los artesanos, las mujeres y los niños encontrarán allí la demostración práctica de varios problemas de la ciencia... (León, 1875)

Andrade acota el fracaso de este museo a los pocos años de haberse constituido, de ello toma la información realizada por Alexander Holinski, viajero francés que anota en su publicación Escenas de la vida en América del Sur, en 1851 que no existe en el país un museo en donde se muestre la producción artística local y que deben recurrir los pocos que había, a copiar los cuadros de las iglesias y conventos.

Justificación

El recuento histórico del museo hasta ahora desglosado, nos muestra un gran reto a seguir, pues a pesar de las bondades y fortalezas que posee esta institución educativa de nivel superior las decisiones deben pasar por interiorizar sus anhelos y extraer desde su interior la esperanza de crear un museo que nazca con el ímpetu y dinámica de la juventud que lo inunda pero con reflexión y conocimiento, y esta propuesta se transforma en un vía que mostrará a las autoridades de la Universidad Politécnica Salesiana el camino a recorrer, a visualizar la potencialidad que tiene el museo para sus integrantes y para la sociedad, propuesta que tiene todas las condiciones para aprovechar al máximo el trabajo continuo de la comunidad salesiana en el tiempo,

un recorrido productivo y provechoso desde su arribo a esta ciudad y que está presente en las memorias del azuayo desde 1893.

La vocación educativa y misional que con tanto afán ha dedicado hacia la formación de niños y jóvenes de la región y a partir de finales de la década del siglo XX a la formación de jóvenes con la presencia de una variada oferta académica en las diversas ramas del conocimiento científico da por resultado, contener en su interior un ingente potencial transformado en mentes y manos laboriosas de directivos, docentes y estudiantes que sin duda de manera dinámica forjarán su creación si así lo demandaren.

La presente propuesta persigue un proyecto diferente, evitando la participación de una sola vía donde el creador conceptual y museográfico conjuntamente con las autoridades en acuerdo conjunto deciden sobre la metodología, gestión y discurso aplicado en un espacio museal concertado. Todo lo contrario, este trabajo concibe al museo como el resultado de la construcción constante en una dinámica discursiva que emerja desde las bases y la interacción exponencial de sus miembros de manera efectiva desde la comunidad salesiana hacia la sociedad azuaya procurando sea la retroalimentación el objetivo máximo, encaminando hacer de estas acciones la oportunidad de una experiencia cultural satisfactoria para cada una de las partes, siempre con la intención de convertirse en un museo contemporáneo donde la práctica de la nueva museología sean los cimientos teóricos para su formación y los preceptos de la museología crítica su reto a desarrollar en su vida diaria.

Una herramienta metodológica que servirá para reflexionar la posibilidad de mostrar un posible camino a la creación consciente de un Museo Universitario, proyecto anhelado por muchos años y por numerosas personas quienes consideran de trascendencia suma los aportes educativo- académicos, socio-culturales y político-económicos que la Congregación Salesiana ha contribuido a la sociedad cuencana desde su llegada.

Este modelo de gestión será entonces, un cúmulo de observaciones y miradas desde varios ángulos y perspectivas que la museología con-

temporánea aporta para ser aplicados a la realidad de nuestro entorno como probable alternativa en medio de las vastas posibilidades de creación que tiene un museo. Un paseo por conceptos y experiencias, perspectivas y visiones que serán compartidas para fortalecer una posición ética y político cultural con nuestro convivir ciudadano.

Objetivo general

Diseñar un plan para la creación del museo universitario salesiano, con la finalidad de generar una propuesta de vinculación con la sociedad para divulgar la historia, la ciencia y el conocimiento generados por la sociedad salesiana y particularmente la Universidad Politécnica Salesiana en Cuenca.

Objetivos específicos

- Crear un documento conceptual museístico, que determine el camino a seguir para llegar a ser museo salesiano.
- Describir las estrategias para la consolidación de la memoria: objetual y discursiva.
- Desarrollar conceptualmente el modelo de gestión en una primera fase y su proyección del museo universitario salesiano.

Beneficiarios

Esta propuesta en su fase primera va dirigida a docentes y autoridades de la Familia Salesiana, pues en ella se depositará la responsabilidad del desarrollo y ejecución de tan importante proyecto, no sin antes crear la conciencia de la necesidad de procesos museales coordinados que involucren un personal con vocación fortalecida por la trascendencia de la memoria para influir en los procesos pedagógicos de sus estudiantes y juntos construir metodologías de aplicación museográfica itinerante. A las autoridades plantearles la necesidad de contar con una infraestructura museística adecuada que sirva

de motor; acción y desarrollo de los discursos de índole académico, histórico, económico y sociocultural interconectada con el enclave social al que pertenece.

Por ser un espacio universitario directamente nos daríamos cuenta que uno de los beneficiarios de mayor incidencia son sus estudiantes y para el caso que nos compete, en doble vía, pues para ellos se direccionará todo esfuerzo. Por un lado, está el ser parte del desarrollo del discurso y puesta en escena de la acción museística y por otro a ser parte receptora del discurso. Denota en este estado una acción interactiva de los compañeros que comparten conocimiento hacia sus pares.

Los estudiantes serán el eje primordial en el desarrollo. Como nos dice Michio Kaku (2019) en su entrevista realizada en la televisión española “Debemos asegurarnos de enseñar al estudiante aquello que le sienta útil... el bienestar viene de la ciencia y la tecnología que nos viene en oleadas... la primera fue la energía térmica, luego la electricidad, la tercera los ordenadores, transistores y el láser y la cuarta fase que se está desarrollando, la inteligencia artificial y la biotecnología” (Kaku, 2019).

Solo nos queda por enumerar a la sociedad cuencana que, perteneciendo o no a esta familia, se ha sentido involucrada y ha formado parte de esta heredad. Y será el contacto con la comunidad y los resultados de esa interrelación la que demande la plena conciencia de la acción museal para atenderlos. Procesos de evaluación y redireccionamiento serán parte integrante de las prácticas museales a implementar.

Hoy el museo mira a sus públicos de manera holística, su identidad, su memoria colectiva y también su particular vivencia, como nos recuerda Francisca Hernández, el museo debe basarse en la realidad que rodea la vida de la población donde está enclavado y su objetivo debe estar muy claro para esa población, esa será la mejor forma de ser aceptado y reconocido (Hernandez, 2006) *El resultado de cualquier experiencia, en torno al patrimonio, es el logro de actitudes de respeto y conservación del patrimonio cultural, la valoración de su diversidad y la comprensión de sus múltiples expresiones y significados* (Gómez Alcorta, 2004).

Marco teórico

Tambo 7: los vaivenes del museo en el tiempo

Se reconoce como el primer museo abierto al público al Ashmolean Museum en 1683 en el Reino Unido. En Francia para la época de la Ilustración (movimiento del siglo XVIII que consideraba a la razón como la base del conocimiento humano para sacar a la humanidad de la ignorancia y construir un mundo mejor). Se basa en la difusión de dos corrientes filosóficas: el empirismo que sostenía la importancia de la observación y la experimentación para conocer los fenómenos, y el racionalismo que era el uso del razonamiento lógico (Enciclopedia de la Historia, 2018-2021), al hablar de museo evocaba la memoria del Museion de Alejandría, aquella institución representada por su arquitectura monumental en cuyo interior se desarrollaba el cultivo del intelecto y el conocimiento superior, una expresión máxima del poder social y político, una inspiración que recuerda a la gloria de la antigua ciudad que había sobrevivido los tiempos modernos y ahora pretendía ser aplicado (Lee, 1997).

Para entonces en Italia, Inglaterra y Francia se crean los museos, faro del entendimiento museístico que más tarde nos llegará a nosotros, el Museo del Vaticano que abre al público en el 1734, el British Museum en el 1759 y el Hermitage Museum en el 1764. Así también, el baluarte y estandarte de la Revolución Francesa y la lucha por la libertad: el Museo del Louvre en 1793. Para este museo las colecciones de los monarcas y reyes pasan a considerarse patrimonio nacional y son trasladadas hacia el ámbito público, esto suponía la construcción de un museo público nacionalizado al servicio de la sociedad, situación que comparte destino con lo sucedido con las universidades. Con la Revolución Industrial cambia el pensamiento y favorece el acceso a la cultura y la educación y con ello inicia la competencia cultural (Rivière, 1993).

Duncan Cameron detalla esta transición que implica un reto para los museos, pues a pesar de la intención de ser un museo público aún

no se dimensionaba lo que significa realmente el sentido público y las exposiciones serán el producto de la estética de una clase privilegiada apartada de aquella realidad de la gran mayoría de la población así, ver objetos seleccionados en lujosos edificios convertidos en espacios expositivos el gran público no los entendían por no ser parte de su vivencia cotidiana, reconociendo en este contexto la supremacía de una clase “culta” obre otra. Las colecciones seguirán siendo trabajadas por los mismos académicos y conservadores eruditos, interpretadas y sustentadas en los cánones científicos, sistemas de clasificación, así como también sobre la teoría y la historia del arte, dejando de lado la posibilidad de compenetrarse con la mayoría de la sociedad. Pasa de ser cerrado y privado al elitismo culto sustentado en pocas personas que detentaban el conocimiento, unas exhibiciones que representaban los valores de un público limitado y selecto (Cameron, 2004).

Para el siglo XIX, pese a las realidades de los diferentes museos europeos por ser conventuales y tener una visión dirigida hacia muy poco público, a mirar exclusivamente a las colecciones con rigor científico basándose en el sistema taxonómico y clasificación cronológica y sus exposiciones promover el conocimiento aunque sin adentrarse en los procesos sociales —aspecto que se granjea muchas críticas que puso en duda el valor del propio museo (Maroević, 1998)— se dieron los pasos apropiados para considerar a la museología como una disciplina científica. Esos museos se preocuparon únicamente por la colección y se los llegó a comparar como mausoleos, santuarios o cementerios y precisamente será a partir de las preocupaciones de las edificaciones en cuyo interior contenían colecciones las que demandan de otras disciplinas para superar nuevas necesidades como iluminación, conservación, seguridad de las colecciones y técnicas de diseño expositivo. También será esta época en que se acentúan acciones que masifican las inquietudes museísticas a través de publicaciones, cursos, asociaciones y revistas especializadas (Hernández, 2016).

Ya desde la Revolución Industrial los numerosos cambios sociales, económicos y políticos llevaron al surgimiento de nuevas ideologías, el conocimiento se amplía y el personal del museo tiende a profesionali-

zarse (Maroević, 1998). Se crearon fundaciones como la Asociación de Museos del Reino Unido (1889), la Asociación Americana de Museos (1906), la Oficina Internacional de Museos (1926) y con él, la primera publicación especializada, la Revista “Museion”. La UNESCO crea el Comité Internacional de Museos (ICOM) en 1946 institución de gran importancia para la vida del museo que se preocupa del desarrollo a nivel internacional, actualiza y moderniza la práctica museológica y en 1947 instaura los Estatutos y la definición del museo que guiará a todas las instituciones museísticas ya formadas y las que se formarán hasta la actualidad, aunque siempre en constante adaptación y plasticidad para responder a las realidades de cada época, y que está determinada como:

Un museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo. (ICOM, 2021)

Para los años 50 del siglo XX, nuevas interpretaciones museográficas se hacen presentes y con ello avanza el diseño de exposiciones y cambia la imagen de los museos, nuevos departamentos se incorporan para expandir el servicio cultural al servicio de la sociedad (Coll Martínez, 2014).

En las próximas décadas varios hechos hacen que se mire con preocupación el rol del museo hacia la sociedad. María Pastor nos recuerda las palabras del museólogo inglés J. Rothenstein en 1973, el cual manifestaba la necesidad que tiene el museo de definir su rol frente a la sociedad y considerar seriamente el aporte que debe dar al ser humano a través de entender y ser consciente de la importancia de su patrimonio para utilizarlo a su favor (Pastor, 2009), una nueva visión surge, la educación del pueblo y la democratización de la cultura. Se cuestiona el accionar del museo centrado en el objeto, y se propone un cambio que gire en torno al público (Zubiaur, 2004).

La mesa redonda celebrada en Santiago de Chile (1972) gira sobre “la función del museo en la América Latina de hoy”, y tiene funda-

mental trascendencia para el nuevo museo, de este encuentro nace el concepto de museo integral, una especie de símil del ecomuseo europeo que tendrá su respuesta efectiva en 1984, con la Declaración de Québec donde se proclaman la base conceptual de la nueva museología basado en dos ideas fundamentales: la precedencia de la persona sobre el objeto y el patrimonio como instrumento al servicio del desarrollo de la sociedad, así, toda actividad museológica debe estar diseñada desde el ámbito interdisciplinar, y como centro al ser humano en su entorno natural, social y cultural, reafirmando de esta manera la proyección social sobre las funciones “tradicionales” del museo cuya doctrina se fundamenta en el artículo que André Desvallées (brazo derecho de Riviere) con el título “*Nouvelle muséologie*” en la Enciclopedia Universalis (Hernández, 2016). La etnológica juega un papel trascendental en estas discusiones al darse cuenta que la exposición de objetos etnográficos no es suficiente para comprender la importancia para entender al otro y concluyen en la necesidad de recurrir a otros soportes técnicos y académicos para su mejor explicación (Zubiaur, 2004).

Pensamientos que surgen desde los parques naturales y los problemas de la descontextualización de los objetos en recintos cerrados, el francés Georges Henri Rivière define a los museos como el laboratorio, conservatorio, la escuela en la cual la cultura debe entenderse más ampliamente, done se esfuerzan por dar a conocer con dignidad todas las manifestaciones artísticas de la comunidad sin importar el estrato social al que pertenecen (Rivière, 1985).

Rivière junto a Evrard y Varine-Bohan por el año 1971 llevan a cabo una experiencia en una comunidad francesa (Le Creusot/Montceaules-Mines) donde se hace hincapié el extrapolar la museología hacia las ciencias humanas y naturales, y con ello una nueva visión del muso aparece; el ecomuseo, cuya preocupación por conocer las necesidades del hombre y su entorno, aglutinar el esfuerzo, participación y sobre todo la autogestión para convertirse en proyectos sostenibles (Coll Martínez, 2014).

El postulado de museo integral ve consolidado sus propuestas en la Nueva Museología que plantea una trilogía de cambios que se alejan del denominado museo tradicional (Hernandez, 2006) donde edificio, colección y público pasan a constituirse en: territorio, patrimonio y comunidad, todos totalmente interrelacionados para su integración como *un acto pedagógico para el eco- desarrollo* (Oaxtepec, 1984).

A la nueva museología se le atribuyen dos funciones adicionales: la formación continua y la evaluación. Para el museo es prioridad trabajar íntimamente con su comunidad para hacer de ella el apoyo y baluarte de las acciones que emprenda, tareas que serán a ella encomendada y que lo realizará con total independencia, tareas que se unan al esfuerzo de las acciones básicas del museo en una formación continua y no formal pero solvente y la evaluación será entendida como el proceso de reflexión y el cuestionamiento para llegar a tener nuevos planteamientos a partir de su propio trabajo. El museo plantea entonces, un modelo interdisciplinar y orgánico que reconozca el valor de las relaciones entre el hombre, naturaleza y cultura, en el medio para acercar y conocer al otro, al ser humano y sus formas de vida y su relación en el tiempo, pasado, presente y futuro, como lo explica Tomislav Sola

No tenemos museos por los objetos que ellos contienen, sino por los conceptos o ideas que esos objetos puedan transmitir” ... según esto, la museología, al ocuparse del futuro de nuestro pasado y de nuestra propia identidad, en el fondo también se está preocupando del futuro de la humanidad. (Sola, 1987)

El más innovador aporte es pasar de la concepción colección/objeto al de **patrimonio** regional, persigue que el público-comunidad establezca un nexo consciente y crítico de la interrelación con su medio ambiente y su herencia histórica y cultural, involucrándose participativamente en la preservación, investigación y comunicación hasta adquirir un sentido de identidad. (DeCarli, 2006) Si el museo no se compenetra con el entorno y la importancia de esos bienes para la comunidad y no logra compenetrarse con ella “De nada vale tener grandes colecciones si nadie comprende su valor” (Coll Martí-

nez, 2014). Al patrimonio no basta con identificarlo, es importante generar significados y valores para que la comunidad lo reconozca como herencia de una generación pasada para que responsablemente pueda legar a la futura. Solamente al definirla como importante la comunidad planteará las interrogantes adecuadas y sus respuestas se dirigirán al respeto, sensibilización, valoración y acción.

Otro de los temas planteados es el cambio en la aplicación del concepto edificio por el de **territorio**, busca descentralizar y desinstitucionalizar la estructura física de aquel museo considerado mausoleo encerrado, una torre de marfil (ensimismado consigo mismo). Territorio entendido no solamente como propiedad sino herencia, resultado de su actuación en el tiempo y su relación con su medio ambiente (Oaxtepec, 1984).

Para DeCarli existen tres niveles para entender el territorio en el ámbito del museo: el exterior, el entorno y el interior. El exterior es visto como comunidad ampliada, allí los temas museológicos interactuarán con las demandas socio económicas y políticas nacionales e internacionales; El entorno, es interactuar con la comunidad de lugares próximos al museo, dando oídos y probablemente propuestas de servicio para combatir necesidades; y el interior como el repensar del museo, su accionar en el tiempo y re-dirigirlo hacia un cambio integral de programas, departamentos y propuestas (DeCarli, 2006).

También la nueva museología plantea reconocer y entender al ser humano como el centro y desarrollo de todas sus actividades, comprende para ello la responsabilidad que tienen los museos de entender y conocer su comunidad, las particularidades histórico sociales y desarrollar nuevas formas de trabajo para conseguir su plena participación, Así, el público antes pasivo, contemplativo y cautivo, alejado de los contenidos de los bienes exhibidos debe ser convocado a participar en la contextualización del espacio museal, dejar de ser simplemente público y convertirse en comunidad participativa (Coll Martínez, 2014).

En definitiva, la nueva museología plantea que el territorio, la comunidad y el patrimonio son las estrategias que darán el significado

y finalidad al fortalecimiento de la identidad colectiva. Los conceptos e ideas darán a los objetos un valor relacionado con su heredad histórica y social. Si en épocas anteriores este valor era dado por un coleccionista privado, luego por eruditos, ahora es la comunidad la que otorgará sentido, el objeto se convertirá en un medio para relacionarnos con el pasado, el presente y el futuro.

Sin embargo, pese a los esfuerzos realizados por el museo, la línea conceptual y cambios esperados dieron sus frutos de acuerdo a la decisión aplicada según su realidad, para muchos convertidos en un ideal y para otros en una posibilidad negada por coyunturas locales no propicias, así para el museo de finales del siglo XX la realidad será diferente. Serias críticas se han generado a la labor del museo a pesar de los importantes logros obtenidos y alcanzados por la nueva museología. DeCarli en su libro *Museo Sostenible* anota una idea poderosa que repercute en la vida del museo, plantea que el mismo museo muchas veces se olvidó del pueblo o comunidad de donde provienen los objetos siendo éstos, producto de una vida cotidiana a través del tiempo, de las costumbres y maneras por superar sus necesidades y condiciones de existencia, las que propiciaron la generación y creación de lo que ahora se denomina patrimonio; complementa la idea diciendo que parece no haber nada en común entre esos objetos y el pueblo creados ni con sus actuales habitantes, a pesar de ser ellos los descendientes directos de esa manifestación y de la cual son portadores (DeCarli, 2006).

Para esos años en nuestro país y como para la mayoría de museos en Latinoamérica el museo se afianzó y dio un giro para entender que sus esfuerzos debían dirigirse hacia la comunidad, planteando acciones educativas que refuerzan su discurso y acercamiento, el acentuar las acciones de conservación como el medio adecuado para que perviva la memoria de los pueblos a través de los bienes y vestigios heredados y su interés por fortalecerlo, las técnicas expositivas novedosas dieron la posibilidad de múltiples acercamientos y propuestas teniendo como límite la creatividad humana y los recursos económicos institucionales, la ampliación de nuevos espacios y servicios propició

una expansión que apoyaron a la acción museística, buscando la satisfacción del visitante y encontrar en él una experiencia motivadora.

Cuenca tendrá la suerte de fortalecer la actividad museística y en especial nutrirse de las ideas de la nueva museología en pleno auge y empuje a través de una persona que por los años 1977-1978 cursa estudios museológicos en la ciudad de México en el Centro Interamericano de Capacitación Museográfica Churubusco pertenecientes a la Universidad Autónoma. Gracias al nuevo enfoque de museo propuesto y ejecutado en el entonces Museo del Banco Central en Cuenca a través de su Director René Cardoso S. pudo masificar a la comunidad cuencana la importancia trascendental del museo para la sociedad, además de entender que la única manera de que perviva la iniciativa era a través de la educación, así un reducido pero importante grupo de personas y seguidores (dos promociones de estudiantes en la Facultad de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador en Cuenca) formaron parte de sus enseñanzas en la Escuela de Museología donde fue su Director y del cual quien escribe su discípulo. Para Cardoso el museo es humano por excelencia y su accionar debe estar en íntima relación con las necesidades de la comunidad, acota, —es como el ser humano, a él no hay que explicar sus valores de honradez, responsabilidad, honestidad, solidaridad; así mismo es el museo, él debe cumplir con sus funciones internas y su contacto con la comunidad dando respuesta a sus aspiraciones— (Cardoso, 2021).

Fortalece la presencia del Museo en instituciones educativas de nivel superior en Cuenca mediante la aplicación museal en la Universidad de Cuenca que inicia por el año 1999 conocido como Museo Arqueológico gracias a la infatigable tarea del recordado Dr. Napoleón Almeida, formador de muchos jóvenes en el área de Historia y Geografía, gira su accionar para el año 2019 con su remodelación ahora funcionando en los locales que anteriormente ocupaba la facultad de la Ciencias de la Hospitalidad, hoy se presenta como Museo Universitario donde sus funciones son mostrar los bienes patrimoniales que custodia esta añeja institución al servicio tanto para sus estudiantes y público en general. La Dirección de Cultura distribuye su preocupación en tres frentes como son la administración del Teatro Carlos Cueva Tamariz,

el Museo Universitario y los Grupos de Danza, se extrae de su página web datos relevantes y su función vital con el fomento de la cultura hacia la colectividad, su difusión y la transmisión del conocimiento de la historia del alma mater, a través de la recopilación de piezas que dan cuenta de la evolución de nuestros pueblos, sus formas de vida, arte, economía (Pesantez, 2021, Dirección Cultural, 2021).

Tambo 8: hacia la crítica de la museología

Sin embargo, para el mundo museístico las cosas nunca estarán completamente dichas, como se ha anotado en diversas líneas de esta investigación, son los cambios sociales y la visión política y económica, el avance de la tecnología y los conocimientos que se amplían, las que inciden en su accionar. La dificultad de acceder a presupuestos justos para su pleno accionar buscan alternativas para superarlo, pero fundamentalmente el estado de confort a la que llegó el museo hace propicia las voces que increpan su actual accionar. Desde la década final del siglo XX fundamentos nuevos mueven el piso de esta institución y son las nuevas teorías que nos llega desde occidente con el nombre de museología crítica la que tomara preminencia en el actual siglo XXI, aunque muchos museos aún convivan con acciones propias de un museo tradicional.

A pesar que la nueva museología no ha calado en todos los museos no quiere decir que no funcione, es imperante incorporar al trabajo museístico la toma de conciencia en sus trabajadores para insertar en la comunidad el valor del patrimonio como una responsabilidad de todos, es necesario incentivar a implicarse y empoderarse en la preservación, conservación y su difusión, y no pensar que esa labor es de una vía y que le corresponde al sector público únicamente, el museo tiene la responsabilidad de aunar esfuerzos que nace en una acción educativa profunda donde los niños y jóvenes conozcan su valor y lo conserven no como un legado vacío y sin sentido sino como una realidad que pueda impulsar el desarrollo de la comunidad, una descentralización geográfica e institucional que dinamice todos los aspectos sociales, financieros estructurales, organizativos, etc.

Uno de los temas recurrentes que desafía al actual museo se encuentra en el seno de quienes manejan los discursos y comunican su punto de vista al usuario, llegando a transmitir al visitante una parte de todo el bagaje de información que posee el o los objetos, experimenta entonces una tendencia a separar y distinguir aquellas realidades que son “dignas” de representar a las personas de todas esas otras que son vulgares y banales, este conjunto de ideas son aceptadas por el público y las idealizan llegando a tener una identidad sesgada por el filtro de quienes lo han elaborado. Dos ejes se distinguen, el de cultura/naturaleza y el de sagrado/profano, situación que muchos críticos del museo lo denominan la crisis de identidad del museo. Mucho más si tomamos en cuenta que en medio de todo esto, el museo está inmerso en los cambios vertiginosos de nuestra sociedad contemporánea, entonces diremos que el museo se convierte en el símbolo de una identidad y representante de la sociedad en constante evolución, en consecuencia el museo será el lugar donde se genera la identidad de un pueblo porque en él se concentran los archivos de su memoria cultural (Hernández, 2006).

Esta reflexión nos remonta a la Declaración de Caracas (Venezuela) de 1992, en ella se analiza la situación de los Museos en América Latina y se plasma el vínculo de la sociedad y el museo como portadores de la identidad de los pueblos (Navajas Corral), sin embargo hoy nos lleva a pensar que los museos al tratar los conceptos de cultura e identidad, deben hacerlo de manera plural y con enfoque universalista sin caer en dogmas, porque las ciencias sociales le ofrecen perspectivas más amplias y le dan la posibilidad de abrirse a nuevos y múltiples enfoques orientados hacia la comunicación cultural plena (Hernandez, 2006).

Francisca Hernández en su libro “Planteamientos teóricos de la museología” acude a Marc Maure (1986), quien señalaba que el museo tradicional veía una cultura fundamentada en lo nacional y pensaba en una cultura homogénea y por tanto “dominante” ignorando las otras culturas subyacentes que no son visibilizadas. Las nuevas voces hacen hincapié en aquellos discursos que no toman en cuenta estas realidades apostando por la cultura de los “olvidados, oprimidos, de las víctimas” tratando de mostrar que aquellas realidades tengan repercusión y oídos

en una nación y tengan las mismas oportunidades para ser preservadas y los discursos deben estar en concordancia con el pensamiento de la comunidad y ésta verse identificado y reconocerse en él (Hernández, 2006).

Recordando al museo tradicional concebido como entidad cerrada y posteriormente a la nueva museología que demandaba el trabajo con la comunidad, las necesidades de comunicación plena de los tiempos contemporáneos lo plantean completamente diferente, las nuevas voces demandan del museo actual abrir sus puertas a todas las manifestaciones que se desarrollan en la comunidad exigiendo en él participación y protagonismo en todas las decisiones que se tomen, un espacio abierto y plural, permeable a lo nuevo sin lugar a la exclusión ni la negación de lo diferente, sin desechar lo particular a pesar de no coincidir con el pensamiento de la mayoría. El museo debe estar preparado para ampliar la participación de la multidisciplinariedad en su interior, para poder solventar y aplicar los problemas que la comunidad en el día a día experimenta.

No es posible aceptar ninguna situación de sumisión que les impida ser protagonistas de supropia historia... Ya no hay cabida para un museo incapaz de ser protagonista del proceso de desarrollo cultural de la comunidad y que no esté dispuesto a convertirse en un instrumento de cambio y renovación constantes porque, el museo, o será un medio de concienciación para la sociedad, o habrá perdido su razón de ser dentro de la misma, convirtiéndose en una reliquia del pasado. (Hernandez, 2006)

Critican al museo haberse desarrollado al margen de los problemas de las personas, sean estos sociales, culturales o económicos, lo que ha desembocado en acciones y actividades donde la sociedad no se siente reflejada y por ende no se sienta atraída por los discursos emitidos y peor aún ser indiferentes a su propia identidad o existencia, por tanto, el museo tiene la obligación de adaptarse al mundo y al hombre contemporáneo lo que pone en evidencia la falta de empatía de muchas instituciones museales que ponen a su vista objetos, tradiciones y estilos de vida que forman parte de una sociedad del pasado y ahora son la parte intrínseca de la identidad a la que pertenecen.

Entonces para Hernández radicalmente sentencia que ya no deben existir colecciones de objetos invaluable, extraños o extraordinarios o de pertenecer a un determinado grupo social, sino que deberán ser ingresados cuando manifiestan un aporte para entender a una sociedad en un momento histórico en el tiempo (Hernández, 2006).

Otras de las voces que hoy nutren una posición crítica, es que el museo tradicional ejecutaba sus discursos a través de los objetos hacia la mayor cantidad de público teniendo un mensaje universal, hoy demanda del nuevo museo que los objetos sean el pretexto para llegar a la comunidad haciéndola consciente de sus orígenes de su historia, sus valores y tradiciones. Dejar de ser pasivo para convertirse en un elemento dinámico para el fortalecimiento de su identidad, despojarse de actitudes elitistas que han separado a los miembros de su comunidad.

Tambo 9: ¿qué esperamos del nuevo museo, qué espera la sociedad de los museos?

Mucho se habla del rol de los museos y su importancia para la sociedad y es que desde el momento que estas instituciones dieron el paso para convertirse ya no únicamente en establecimientos dedicados al cuidado de los objetos y mirar a las personas, al público y a la sociedad como el objetivo de servicio, la nueva museología con sus postulados abre posibilidades antes no experimentadas, se genera la gran oportunidad para los museos de compartir cada descubrimiento, cada conocimiento, cada memoria y cada historia inmersa en aquellos objetos que alberga su colección con sus públicos. Ese paso trascendental hace de esta institución un ente vivo y actuante en beneficio de la colectividad convirtiéndose en el lugar del encuentro y participación de las necesidades culturales de un pueblo o región.

Sin embargo, los planteamientos cambian y se redireccionan conforme las sociedades avanzan hacia nuevas interpretaciones, surgen críticas hacia estas instituciones de miran a la acción cultural encerrada en sus ideales y no enfrentarse a la realidad circundante, surgen entonces preceptos de esa museología crítica que con insistencia demanda

enrumbar esa mirada hacia necesidades concretas de la sociedad. Postulados que nos hacen ver a los museos y sus exposiciones de diferente manera, dirigidas hacia públicos con conocimiento o sin él, para llegar a la gran mayoría de las personas y convertirse responsablemente en un museo incluyente y preocupado por llegar a personas de todas las edades y clases sociales. Volver la mirada a esos públicos y audiencias creadoras de conocimiento y aún más, meterse en el corazón de esas comunidades; esforzarse en pensar cómo poder mejorar las condiciones de vida de las personas que lo habitan, como intercambiar y construir relaciones de asociación con objetivos comunes y beneficio mutuo sea con organizaciones benéficas, escuelas, agrupaciones comunitarias, asociaciones barriales, centros infantiles, institutos especializados de discapacidades, bibliotecas, organizaciones artísticas, servicios sociales, y autoridades locales (Museums Association, 2013).

Sin lugar a dudas los retos del museo contemporáneo son muchos, y entra en ese rol diversas visiones externas integradoras, socios estratégicos e instituciones aliadas que mancomunadamente lograrán solventar esas necesidades, fundiéndose en instituciones comprometidas con la sociedad, centros de formación y aquellas instituciones generadoras de valor científico convertidos en sus aliados. Esta propuesta mira con entusiasmo al alma mater de carácter politécnico en la ciudad de Cuenca por la diversidad y la practicidad de oferta académica, además por sus postulados de ayuda social que siempre ha estado presente y que junto a prácticas y políticas museísticas fundirlas en una experiencia nueva e integradora para el fortalecimiento de las pedagogías académicas al interior de la casa universitaria cuanto para sus comunidades y públicos con los que interactuará.

En nuestra ciudad de Cuenca al referirnos al museo es importante mencionar que en ella se encuentran muchos de gran solvencia museística que abordan variadas especialidades en cuyo interior cuentan con una diversidad de riqueza de contenidos para ser compartida con la comunidad local y turística, agrupados todos ellos ayudan a definir la identidad del pueblo cuencano, dando la posibilidad de conocer sus tradiciones, costumbres a través de la historia.

MUSEOS EN LA CIUDAD DE CUENCA											
MUSEO	PÚBLICO	PRIVADO	MUNICIPAL	ARQUEOLOGÍA	ETNOGRAFÍA	ARTESANIAS	HISTORIA	CIENCIAS NATURALES	ARTE RELIGIOSO	ARTE	
1 Museo Pumapungo	X			X	X					X	
2 Museo de las Culturas Aborígenes		X		X							
3 Museo Remigio Crespo			X	X			X				
4 Museo Manuel Agustín Landívar	X			X							
5 Museo Universitario	X			X							
6 Museo de la Identidad Cañari		X		X				X			
7 Museo del Colegio Benigno Malo	X			X							
8 Museo del CIDAP	X					X					
9 Museo de Arte Moderno			X							X	
10 Fundación Bienal de Arte	X									X	
11 Casa de la Cultura	X									X	
12 Museo de las Posadas			X				X				
13 Museo Quinta Bolívar			X				X				
14 Museo del Sombrero		X					X				
15 Museo de los Metales		X					X				
16 Museo Historia de la Medicina		X					X				
17 Museo Taller del Sombrero el Barranco		X					X				
18 Ecomuseo del Sombrero			X				X				
19 Museo de las Concepciones	X								X		
20 Museo de la Catedral Vieja			X						X		
21 Museo Zoológico Amaru		X						X			
22 Museo de Esqueletología		X						X			

Tabla 1. *Los Museos en la ciudad de Cuenca*
 Extraído de varias fuentes bibliográficas, su numeración no corresponde a un orden establecido. Autor: Ortega, J. 2021

Del listado que nos precede nos damos cuenta que los museos creados en la ciudad Cuenca en su mayoría su especialidad gira en torno al tema histórico-antropológico, a museos de arte y de ciencias naturales todos con su infraestructura destinada a la atención de público focal adulto, aunque dentro de su accionar como talleres y actividades interactivas son los niños y público adulto quienes sean tomados en cuanta.

También se recalca de la tabla anterior que en la ciudad no existe un museo que aborda a las ciencias y la tecnología como elemento fundamental para la explicación de fenómenos naturales y de avances de las ciencias. Por tanto, esta propuesta asienta como posibilidad temática; la creación de un museo que gire en torno a la Ciencia y la Tecnología.

Que una de los inicios históricos del trabajo salesiano en nuestra ciudad está en torno a la creación de una escuela de artes y oficios, es oportuno que la ciencia y la tecnología enfoque las tareas, los oficios del pasado con los actuales para incentivar el respeto hacia las personas que lo ejecutan y que son el sustento de muchas de las familias cuencanas.

Que a pesar del avance de la tecnología y la comunicación con nuestros semejantes nos sentimos más alejados unos de otros, y estos comportamientos sociales son los niños los que mayor incidencia tiene. Además del cuadro anterior se desprende que ningún museo está dedicado exclusivamente a la atención y discurso museístico para los niños, vacío que debe ser llenado por la preocupación que siempre ha tenido esta Congregación y que ahora es pertinente encaminar esta propuesta hacia el desarrollo de un **Museo para Niños** como el público focal de mayor trascendencia.

Que en consideración que en el país no hay un museo destinado a transmitir los **valores** y **acuerdos sociales** que hacen posible la convivencia armónica de la sociedad, es pertinente plantear los valores sociales de respeto, buen trato, solidaridad, esfuerzo, justicia, honestidad, empatía. Un museo que explique las cosas más sencillas

y esenciales mediante la lógica, investigación, experimentación y convivencia social.

Que este museo cumpla con los preceptos de masificación, interactividad, retroalimentación y trabajo cultural y social con la comunidad a la que pertenece y por tanto crear un museo por estudiantes para estudiantes y sean ellos los que trasmitan los valores aprendidos en las aulas hacia la comunidad.

Metodología

Análisis Pest

Para encausar la propuesta tomaremos como herramienta de discernimiento del proyecto museal futuro al análisis PEST que en términos generales diremos que es una herramienta que servirá para analizar los entornos de la empresa o institución a intervenir, como referencia en base a una investigación de los asuntos que más incidirán en el desarrollo de su actividad, también permite ver a corto y mediano plazo las tendencias y aprovechar las oportunidades que se presentan.

Viene de las siglas que lo identifican al analizar los contextos **Políticos**, **Económicos**, **Sociales** y **Tecnológicos**. Por su aporte el análisis PEST se ha convertido en la herramienta más utilizada en todo tipo de organización. Creada por Liam Fahey y V.K. Narayanan fue planteado en el ensayo titulado “Análisis macro-ambiental en gestión estratégica” y tiene por ventaja adaptarse a la multiplicidad de casos, ayuda a tomar decisiones, se remite a un enfoque proactivo y de amplia aplicación. (Martín, 2017)

Contexto político y marco normativo

Es importante destacar en este acápite la transcripción de algunas leyes y normas vigentes en nuestro país y los entornos que rodean a la Universidad Politécnica Salesiana que directamente inciden en el accionar de esta propuesta y que serán la base estructural que encausará

su creación. La Universidad Politécnica Salesiana como institución de educación superior que imparte conocimientos a determinados miembros de la sociedad ecuatoriana y cuyos actores se encuentran respaldados en los derechos y deberes inscritos en la Constitución de la República del Ecuador los cuales están presentes y regidos bajo el **Art. 3.-** que nos dice: Son deberes primordiales del Estado:

1) Garantizar sin discriminación alguna el efectivo goce de los derechos establecidos en la Constitución y en los instrumentos internacionales, en particular la educación, la salud, la alimentación, la seguridad social y el agua para sus habitantes. 3) Fortalecer la unidad nacional en la diversidad (Asamblea Constituyente del Ecuador, 2008).

Complementa los derechos de las personas en la **Sección cuarta** en lo tocante a **Cultura y ciencia** nos dice en el **Art. 23.-** Las personas tienen derecho a acceder y participar del espacio público como ámbito de deliberación, intercambio cultural, cohesión social y promoción de la igualdad en la diversidad. El derecho a difundir en el espacio público las propias expresiones culturales se ejercerá sin más limitaciones que las que establezca la ley, con sujeción a los principios constitucionales (Asamblea Constituyente del Ecuador, 2008).

Y en lo que respecta a **Educación**, en la **Sección quinta** señala en el **Art. 27.-** La educación se centrará en el ser humano y garantizará su desarrollo holístico, en el marco del respeto a los derechos humanos, al medio ambiente sustentable y a la democracia; será participativa, obligatoria, intercultural, democrática, incluyente y diversa, de calidad y calidez; impulsará la equidad de género, la justicia, la solidaridad y la paz; estimulará el sentido crítico, el arte y la cultura física, la iniciativa individual y comunitaria, y el desarrollo de competencias y capacidades para crear y trabajar. La educación es indispensable para el conocimiento, el ejercicio de los derechos y la construcción de un país soberano, y constituye un eje estratégico para el desarrollo nacional. **Art. 29.-** El Estado garantizará la libertad de enseñanza, la libertad de cátedra en la educación superior, y el derecho de las personas de aprender en su propia lengua y ámbito cultural. Y lo complementa en el **Art. 354.-** Las universidades

y escuelas politécnicas, públicas y particulares, se crearán por ley, previo informe favorable vinculante del organismo encargado de la planificación, regulación y coordinación del sistema, que tendrá como base los informes previos favorables y obligatorios de la institución responsable del aseguramiento de la calidad y del organismo nacional de planificación (Asamblea Constituyente del Ecuador, 2008).

En el **Título VII del RÉGIMEN DEL BUEN VIVIR, Capítulo primero**; nos dice en lo tocante a **Inclusión y equidad** El sistema se articulará al Plan Nacional de Desarrollo y al sistema nacional descentralizado de planificación participativa; se guiará por los principios de universalidad, igualdad, equidad, progresividad, interculturalidad, solidaridad y no discriminación; y funcionará bajo los criterios de calidad, eficiencia, eficacia, transparencia, responsabilidad y participación. Y en la **Sección primera, Educación** señala en los **Art. 343.-** El sistema nacional de educación tendrá como finalidad el desarrollo de capacidades y potencialidades individuales y colectivas de la población, que posibiliten el aprendizaje, y la generación y utilización de conocimientos, técnicas, saberes, artes y cultura. El sistema tendrá como centro al sujeto que aprende, y funcionará de manera flexible y dinámica, incluyente, eficaz y eficiente. **Art. 345.-** La educación como servicio público se prestará a través de instituciones públicas, fiscomisionales y particulares. **Art. 347.-** Será responsabilidad del Estado: 4. Asegurar que todas las entidades educativas impartan una educación 11. Garantizar la participación activa de estudiantes, familias y docentes en los procesos educativos. **Art. 350.-** El sistema de educación superior tiene como finalidad la formación académica y profesional con visión científica y humanista; la investigación científica y tecnológica; la innovación, promoción, desarrollo y difusión de los saberes y las culturas; la construcción de soluciones para los problemas del país, en relación con los objetivos del régimen de desarrollo. **Art. 352.-** El sistema de educación superior estará integrado por universidades y escuelas politécnicas; institutos superiores técnicos, tecnológicos y pedagógicos; ... **Art. 354.-** Las universidades y escuelas politécnicas, públicas y particulares, se crearán por ley,

previo informe favorable vinculante del organismo encargado de la planificación, regulación y coordinación del sistema,... **Art. 355.-** El Estado reconocerá a las universidades y escuelas politécnicas autonomía académica, administrativa, financiera y orgánica, acorde con los objetivos del régimen de desarrollo y los principios establecidos en la Constitución (Asamblea Constituyente del Ecuador, 2008).

En lo concerniente a **Cultura** en la **Sección quinta** su artículo señala **Art. 377.-** El sistema nacional de cultura tiene como finalidad fortalecer la identidad nacional; proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales; incentivar la libre creación artística y la producción, difusión, distribución y disfrute de bienes y servicios culturales; y salvaguardar la memoria social y el patrimonio cultural. Se garantiza el ejercicio pleno de los derechos culturales (Asamblea Constituyente del Ecuador, 2008).

Las IUS y el marco normativo institucional

La Universidad Politécnica Salesiana tiene una estructura orgánica y consolidada que se reconoce como una Institución de Educación Superior de “inspiración cristiana, con carácter católico e índole salesiana” (IUS, 2003, p. 14).

Busca las mejores condiciones que aseguren una presencia salesiana significativa desde lo científico, educativo y pastoral entre los centros que producen y promueven cultura en la sociedad. Así lo testifica el Decreto de Constitución de la Universidad Politécnica Salesiana como Católica por la Conferencia Episcopal Ecuatoriana (Conferencia Episcopal Ecuatoriana, 1996).

Como Universidad Católica, su misión fundamental es la constante búsqueda de la verdad mediante la investigación, la conservación y la comunicación del saber para el bien de la sociedad basada en el espíritu cristiano de servicio a los demás y en la *promoción de la justicia social*. Los docentes cristianos están llamados a ser testigos y educadores de una auténtica vida cristiana, que manifieste la lo-

grada integración entre fe y cultura, entre competencia profesional y sabiduría cristiana (Juan Pablo II, 1990).

Las IUS son instituciones de educación superior de inspiración cristiana, orientadas por los valores del Evangelio y la pedagogía salesiana nacida del Sistema Preventivo vivido por Don Bosco. En cuanto tales, se caracterizan por ser comunidades académicas comprometidas con un proyecto institucional al servicio de los jóvenes, particularmente de los sectores populares, con una clara finalidad educativo-pastoral (IUS, 2019).

La Universidad Politécnica Salesiana se rige mediante los Fundamentos Pedagógicos con referencias teórico-pedagógicas de la pedagogía crítica, el constructivismo y aprendizaje cooperativo (Universidad Politécnica Salesiana, 2014).

Quienes participan de los conceptos vertidos en su manifiesto Modelo Educativo extraen los pensamientos de varios autores que dice: “Concibe la enseñanza como el proceso dirigido a la formación del hombre transformador de la realidad... participe en la construcción de su sociedad, su cultura, su historia, a partir de la crítica, la dialéctica, la reflexión, y la dialógica del proceso formativo” (Olmos de Montañez, 2008).

El Constructivismo considera como marco epistemológico y didáctico valioso para nutrir la práctica de la docencia e investigación... no solo como construcción individual sino como aporte social y cultural del contexto donde interactúa el sujeto (Carretero, 2005). Siendo el aprendizaje cooperativo definido como método caracterizado por el trabajo conjunto, en equipo, colectivo, recíproco y redistributivo (minga) realizado como un “nosotros” en el que cada uno tiene un rol específico” (Narváez, Padilla y Villagómez, 2011) (Universidad Politécnica Salesiana, 2014).

El Sistema preventivo de Don Bosco orienta los procesos educativos y las relaciones entre sujetos. Ambiente de aprendizaje basado en la familiaridad (amorevolezza), Razón Religión y Amabilidad son los

ejes transversales de las relaciones educativas (Universidad Politécnica Salesiana, 2014).

Dentro de las **POLÍTICAS DE CULTURA DE LA UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA** está en su numeral 1.1. Las Políticas de Cultura estarán orientadas a la educación, investigación, difusión, promoción y producción del arte, la ciencia y la cultura, contribuyendo a la formación integral y al fortalecimiento de la vinculación con la sociedad, 1.2. Toda actividad cultural estará orientada al servicio de la misión y visión institucional, proyecto institucional y funciones de la Universidad Politécnica Salesiana. 1.3. Toda actividad cultural tendrá “incidencia educativa”, asegurando las condiciones para una “presencia salesiana significativa a nivel cultural y científico, educativo y pastoral” (Universidad Politécnica Salesiana, 2011).

Entre sus Finalidades se encuentra: 2.1. Ofrecer espacios de formación integral para los jóvenes

2.3. Asegurar la participación y permanencia de los estudiantes en los diferentes grupos culturales, a través de estímulos, becas y reconocimientos. 2.4. Contribuir a la construcción de la identidad cultural de actores y beneficiarios del quehacer cultural universitario. 2.5. **Favorecer el conocimiento de la memoria histórica de las culturas locales, nacionales y universales.** 2.6. Posibilitar el acceso al patrimonio cultural material e inmaterial. 2.7. Favorecer el diálogo e integración intercultural, respetando y valorizando las diferencias. 2.7. Mantener el quehacer y la gestión cultural universitaria **como referente interno y externo** (Universidad Politécnica Salesiana, 2011).

Los **Objetivos** plantean 3.1. Contribuir en la “formación de actores sociales y políticos con una visión crítica de la realidad, socialmente responsable con voluntad transformadora”, afirmando los valores que hacen posible la convivencia y el respeto entre las personas. 3.2. Contribuir a crear en los individuos una visión científica y crítica de los problemas sociales, que ayude a su superación, favoreciendo el cumplimiento de la función principal de la Universidad que es la

producción del conocimiento para el mejoramiento de la sociedad. 3.3. Valorizar las expresiones culturales de nuestra sociedad, **a través de la creación, gestión, promoción y conservación del patrimonio cultural material e inmaterial**. 3.4. Ofrecer a la comunidad universitaria y a la sociedad una propuesta cultural incluyente, participativa e intercultural (Universidad Politécnica Salesiana, 2011).

En lo que respecta a la **Disciplina de las políticas de cultura** destaca 4.5. *Formación integral*: brinda a los estudiantes la posibilidad de participar en los grupos culturales que enriquezcan la vida universitaria e incidan en su entorno social, cultural y artístico; 4.6. *Vinculación con la sociedad*: se trabajará en armonía con las demandas culturales de la comunidad universitaria y de su entorno social, apoyando al desarrollo local, regional y nacional. 4.7. *Preservación de la memoria y patrimonio cultural*: a través del inventario, protección y promoción del patrimonio para salvaguardar la memoria del acervo cultural (Universidad Politécnica Salesiana, 2011).

En cuanto a las Áreas de interés anotan que 5.1. **Docencia**: Las Políticas de Cultura de la UPS definen la actividad cultural como parte fundamental de la experiencia académica, una propuesta integral de docencia-investigación y proyección social, a través del conocimiento de la realidad para crear conciencia que contribuya al desarrollo individual y colectivo. 5.1.1. Los espacios de producción y recreación artística incluyen talleres, conversatorios, ensayos y otros específicos del área, mediante sinergias de compromiso y corresponsabilidad que involucra a estudiantes, docentes, Directores de Carrera, de Área, y autoridades. 5.3. **Investigación**: promueven la continua búsqueda del conocimiento y su aplicación en las propuestas culturales. 5.3.1. **Dialogo intercultural que confronte pasado y presente y se proyecte al futuro a través de nuevas sensibilidades y lenguajes**, estimulando la producción de sentidos y referentes identitarias. 5.3.2. Las actividades de investigación cultural contemplan trabajo de campo que fomenta la interacción con las comunidades y colectivos sociales diversos. 5.4. **Vinculación con la sociedad**: La actividad cultural representa un espacio privilegiado de comunicación entre

la Universidad y la sociedad; las mismas comparten nuevos paradigmas, retos, posibilidades y perspectivas para favorecer procesos de desarrollo socio-cultural. se concretiza con la participación activa, responsable y en concordancia con las políticas institucionales. 5.4.1. Brinda servicios integrales e interdisciplinarios a la sociedad, a través de la participación de los diferentes grupos culturales.

5.4.2. Establece convenios de cooperación cultural con otras instituciones y organizaciones. locales, nacionales e internacionales. 5.5. **Promoción y difusión:** La actividad cultural de la UPS es entendida como una estrategia vinculante a nivel interno y externo. La difusión de los grupos y eventos artísticos es un elemento integral del quehacer cultural universitario. 5.5.3. Identifica el producto comunicacional acorde a las especificidades y necesidades de cada agrupación cultural como concepto de imagen institucional. 6. **Evaluación:** La gestión y difusión de la cultura será evaluada de forma permanente con el fin de verificar su eficiencia y calidad y que, al mismo tiempo, se ajuste a los lineamientos de la institución (Universidad Politécnica Salesiana, 2011).

Contexto económico

La provincia de Azuay, ubicada en el sur del país en la región Sierra. Su capital administrativa es la ciudad de Cuenca. Azuay es uno de los centros económicos y administrativos más importantes del país y la cuarta provincia que mayor tejido económico concentra y donde se encuentran ubicados importantes grupos empresariales del país, tales como Grupo Eljuri, Graiman, Corporación Azende, Grupo Gerardo Ortiz, entre otros (ODS, 2020).

El cantón CUENCA cuenta con 22 parroquias representa el 38.3 % del territorio de la provincia de AZUAY (aproximadamente 3.2 mil km²).

Población:	505.6 mil hab.	Urbana:	65.3 %	Rural:	34.7 %
		Mujeres:	52.6 %	Hombres:	47.4 %
PEA:	56.5 % (73.0 % de la PEA de la provincia de AZUAY)				
Principales porcentajes de Población Ocupada por Rama de Actividad					
Comercio al por mayor y menor	23.4 %	Industrias manufactureras	19.1 %	Construcción	8.6 %
			Industrias manufactureras		48.7 %
Establecimientos económicos:	28.2 mil establecimientos (80.1 % de la provincia de AZUAY)		Comercio al por mayor y al por menor		31.5 %
Escolaridad	La escolaridad de la población en el cantón CUENCA es de 9.9 años para las mujeres y 11.0 años para los hombres.			El analfabetismo de las mujeres en el cantón CUENCA es del 6.7 % y en los hombres es del 2.7 %.	

Tabla 2. *Datos socio-económicos de la Provincia del Azuay*
 Datos socio-económicos Cuenca. Fuente: SENPLADES, SI – Dirección de métodos, análisis e investigación, 2014 (Senplades, 2014)

Análisis tecnológico

Como Universidad de Educación Superior el rol tecnológico es una constante búsqueda de aplicación y actualización de sistemas en todos los campos del conocimiento científico. Su razón de ser está en torno a lo tecnológico como lo direcciona la Constitución Apostólica sobre las Universidades Católicas donde expresa textualmente:

En el mundo de hoy, caracterizado por unos progresos tan rápidos en la ciencia y en la tecnología, las tareas de la Universidad Católica asu-

menuna importancia y una urgencia cada vez mayores. De hecho, los descubrimientos científicos y tecnológicos, si por una parte conllevan un enorme crecimiento económico e industrial, por otra imponen ineludiblemente la necesaria correspondiente *búsqueda del significado*, con el fin de garantizar que los nuevos descubrimientos sean usados para el auténtico bien de cada persona y del conjunto de la sociedad humana. Si es responsabilidad de toda Universidad buscar este significado, la Universidad Católica está llamada de modo especial a responder a esta exigencia; su inspiración cristiana le permite incluir en su búsqueda, la dimensión moral, espiritual y religiosa, y valorar las conquistas de la ciencia y de la tecnología en la perspectiva total de la persona humana. (Juan Pablo II, 1990)

Contexto socio-cultural

Es innegable que, en la mente del habitante de la ciudad de Cuenca del Ecuador, la palabra salesiano se asocia inmediatamente a educación, apoyo a la sociedad, a motivación y trabajo espiritual, aspectos que han conjugado y arraigado en el convivir de esta ciudad.

Desde la llegada de la Comunidad Salesiana esta ciudad el trabajo tesonero de un grupo de extranjeros religiosos europeos desembarcará en el esfuerzo y sacrificio por mejorar y apoyar el bienestar de la población cuencana que según sus postulados involucran a las clases populares.

La característica primordial de esta congregación religiosa gira en torno a la educación, la creación de escuelas primero y luego en conjunción a los cambios político-educativos del país y a las fuentes de financiamiento y gestión desarrollados por la comunidad dieron la oportunidad de crear niveles de educación mayor que calaron paulatinamente ya no solo en la colectividad azuaya sino en ámbitos provinciales vecinos, la espiritualidad de sus enseñanzas y sobre todo la cada vez más practicidad de apoyo social destinado a la educación desde el ámbito tecnológico dirigido a las clases populares, hacen que muchas familias anhelaran que sus hijos ingresasen a las aulas de escuelas y colegios de esta comunidad antesala de lo que sería

luego el Instituto Tecnológico Salesiano y luego la Universidad Politécnica Salesiana.

La voluntad de incidencia se manifiesta igualmente en el propósito de hacer una contribución cultural a la Congregación Salesiana, a la Iglesia y a la sociedad. Ésta se realiza principalmente a través de la formación de los mismos estudiantes que son llamados a ser promotores del cambio social, pero también a través de la investigación y el servicio a la sociedad (Instituciones Salesianas de Educación Superior, 2016).

La aplicación de las estas políticas se hará efectiva a partir de la coordinación de las funciones y las responsabilidades que poseen las diversas estructuras de gobierno y animación de la Congregación que son responsables de la orientación de las Instituciones Salesianas de Educación Superior: el Dicasterio de Pastoral Juvenil, las inspectorías y las IUS (Instituciones Salesianas de Educación Superior, 2016).

Análisis de stakeholders

Es la identificación y análisis de grupos o personas, son los públicos o el entorno interesado que, según su autor Edgar Freeman, deben ser considerados como un elemento esencial en la plataforma estratégica de los negocios (ABC del Emprendedor, 2017).

Se tomará en cuenta a individuos y organizaciones que participan activamente en el proyecto, o cuyos intereses pueden verse afectados como resultado de la ejecución o la finalización del proyecto. Son todas aquellas partes que necesitan ser consideradas para alcanzar las metas del proyecto y cuya participación o apoyo son cruciales para su éxito.

ORGANIZACIÓN		ALTO	MEDIO-ALTO	MEDIO	BAJO
ACCIÓN MUSEAL UPS	Establecer Acuerdos de participación. Calendario de exposiciones.				
	Participación de estudiantes, docentes, directores de carrera, de área, y autoridades en las acciones museísticas de acuerdo al grado de participación				
	Investigadores, historiadores, antropólogos, conservadores, museólogos, artistas locales, nacionales e internacionales: Participación y contacto con en todas sus manifestaciones como guía y ejemplo a seguir.	X			
CONTACTO CON SUS PARES CON VISIÓN CULTURAL Y MUSEÍSTICA:	Universidad de Cuenca: Facultad de Artes, Arquitectura, Historia y Geografía, Turismo, Museo. Universidad del Azuay: Facultad de Artes, Diseño, Filosofía, Turismo. Universidades a nivel Nacional: Facultades de Artes, de Historia, Antropología			X	
ASOCIACIONES Y COLECTIVOS ARTISTAS INDEPENDIENTES LOCAL Y NACIONAL	Personas que aportarían con su experiencia y arte para acrecentar experiencias culturales internas y externas a la UPS			X	
TRABAJADORES CULTURALES EXTERNOS	Personas que laboran en mediación temporal. Acuerdos de participación. Tiempo de intervención. Política de accesibilidad.			X	
GOBIERNO	FUNDACIÓN MUNICIPAL TURISMO PARA CUENCA		X		
	CÁMARA DE TURISMO DEL AZUAY		X		
	MINISTERIO DE TURISMO		X		
	MINISTERIO DE EDUCACIÓN-SENPLADES		X		

BARRIO	MORADORES Y VECINOS	X				
	MUSEOS Y GALERÍAS de la ciudad			X		
	1. INSTITUCIONES EDUCATIVAS DEL SECTOR: Escuela Fiscal Mary Corile, Unidad Educativa Zoila Esperanza Palacio, Unidad Educativa Manuel J. Calle, Centro De Educación Inicial Particular Nuestro Mundo, Escuela Luis Roberto Bravo, Escuela Juan Montalvo, Colegio interandino, Escuela De Educación Básica República de Chile, Escuela de Educación Básica El Sol, Escuela Particular Básica CDI	X				
	ALMACENES Y NEGOCIOS: Tiendas de abarrotes, Restaurantes y Cafeterías, Almacenes de Ropa, Panaderías, Aeropuerto, Supermercados			X		
PERSONAS E INSTITUCIONES	CURADORES Y CONOCEDORES: Cristóbal Zapata, Carlos Rojas, René Cardoso, Katy Cazar, Alexandra Kennedy, Hernán Pacurucu, Juan Cordero, Diego Artega, Juan Martínez, etc.		X			
	MEDIOS DE COMUNICACIÓN: Revistas especializadas de la UPS, El Mercurio, El Tiempo, Radio Tomebamba, Radio Cadena Uno		X			

Tabla 3. *Análisis de las partes interesadas. Análisis STAKEHOLDERS*

Análisis FODA

Para decantar en la propuesta vista desde el interior de la Institucionalidad donde se pondrá en práctica esta propuesta es prudente realizar un análisis FODA donde se hará un recuento de incidencia de aquellos factores internos y externos relacionados a la actividad museal en girarán en torno al proyecto para la Universidad Politécnica Salesiana.

ANÁLISIS INTERNO	
FORTALEZAS	DEBILIDADES
<p>Estructura sólida de organización y administración. Cumple con las expectativas de conocimiento y adiestramiento en todos los procesos de enseñanza científico y tecnológico.</p> <p>Reconocimiento social a la labor de impartir conocimiento en la instrucción superior demostrado por la acogida estudiantil a todas las ofertas académicas que brinda a la sociedad local y nacional. La visión cultural se diversifica en acciones de producción en varios aspectos internos y vinculados con la sociedad.</p>	<p>No visualizan a la acción museística como la oportunidad de redireccionar sus experticias en una experiencia enriquecedora intra y extra institucional y adentrarse en un campo antes no explorado que podrá rendir frutos insospechados.</p> <p>La memoria histórica de protagonistas salesianos son la única motivación que impulsa adentrarse a la acción museística en la institución UPS.</p>
ANÁLISIS EXTERNO	
AMENAZAS	OPORTUNIDADES
<p>Pensamiento holístico entre conocimiento y cultura antes no experimentado puede ser aprovechado por instituciones similares.</p> <p>Los esfuerzos académicos-pastorales podrán diluirse en sus estudiantes al no tener plena conciencia de la validez del patrimonio histórico que le rodea y su aplicación para el crecimiento del futuro profesional.</p>	<p>Acrecentar la presencia de la familia salesiana en la memoria y realidad contemporánea de la sociedad local.</p> <p>Intercambio de conocimiento y realidad social antes no experimentado por museo alguno en nuestro medio.</p>

Tabla 4. *Análisis FODA*

De los análisis anteriormente desarrollados se desprenderá la misión y visión de la etapa primera de esta propuesta considerada la antesala de lo que a futuro se conocerá como Museo Universitario Salesiano.

Misión

Proponer una alternativa viable que encamine a las autoridades de la Universidad Politécnica Salesiana a definir la creación del fu-

turo Museo Universitario Salesiano, teniendo como fundamento las acciones museales que a través del MUSS (Museo Salesiano) activará el contacto y beneficio sociocultural mutuo entre los miembros de la familia salesiana y la sociedad cuencana

Visión

El Museo Salesiano propone convertirse en el centro de la memoria salesiana, en el lugar del encuentro, de la inclusión, de intercambios y manifestaciones sociales, de generación de nuevas interrogantes culturales y científicas que trascenderá los linderos del espacio físico para insertarse en el corazón de la sociedad cuencana y ecuatoriana.

De los objetivos planteados y análisis realizados es necesario conocer el ámbito a desarrollar en el futuro museo para lo cual es prioritario conocer los entornos y la riqueza de conocimiento que esta comunidad educativa posee para ser compartida con la sociedad azuaya, se desprende de ello tres pilares fundamentales que formarán el contexto por el cual esta propuesta estará inspirada: Memoria, Vocación Educativa y La Academia.

Tambo 10: tres pilares fundamentales para el museo salesiano; la memoria

Hace referencia a la importancia de la comunidad religiosa infundida en los contenidos históricos desde su conformación en los Oratorios de Don Bosco por el año de 1859 bajo el nombre de Pía Sociedad de San Francisco de Sales en la ciudad de Turín-Italia, y los inicios de su servicio apostólico realizado en reuniones los días domingos con niños abandonados de aquella ciudad, en un espacio que recrea las enseñanzas del evangelio, una especie de escuela al que llamó Oratorio Festivo y conocer que a partir de su fundación la congregación crece aceleradamente, tanto así que para su muerte en 1863 eran ya 768 salesianos. En la actualidad, la presencia de la Congregación Salesiana se encuentra en los cinco continentes y en más de 130 países. (Misiones Salesianas, 2017)

La Congregación Salesiana llega al Ecuador en 1888 en la presidencia de José María Plácido Caamaño y tenían por encargo realizar acciones en el ámbito educativo-técnico y las misiones. Primero lo hicieron en la capital del país y luego en otras ciudades como Riobamba, Cuenca y Guayaquil. (Garzón Vera, 2012) En una época muy convulsa donde los gobiernos pasan de ser conservadores, progresistas a liberales, unos a favor de la educación religiosa y otros muy al contrario condujeron a su expulsión en épocas liberales.

En marzo de 1893 llegan a Cuenca gracias a los empeños del sacerdote y legislador de la época el padre Julio María Matovelle, Remigio Crespo en calidad de presidente de la Cámara de Diputados del Ecuador, y Luis Cordero como presidente de la República. Los objetivos estarán insertos en la perspectiva vocacional salesiana con la instalación de talleres de zapatería, sastrería y carpintería como parte de la Escuela de Artes y Oficios y posteriormente de importantes proyectos educativos técnicos que apoyarán al desarrollo de la región. (Quishpe Bolaños, 2014) Además de ser esta ciudad el punto de entrada para la evangelización en la Amazonía ecuatoriana, esforzada labor cumplida al encargarles el Vicariato de Méndez y Gualaquiza, siendo estas poblaciones del oriente ecuatoriano el escenario donde los misioneros actuaron tanto en las funciones religiosas como civiles, allá donde las instituciones estatales estaban ausentes (Garzón Vera, 2012), su labor se caracterizará en el apoyo y servicio a la comunidad y por el impulso, crecimiento y comprensión del habitante nativo gracias a la participación educativa de técnicas y conocimiento agropecuario (Regalado Loaiza, 2012).

Será a través de este accionar que por muchos años ha intervenido esta congregación y tras ella varios protagonistas que han contribuido con sus esfuerzos y trabajo tesonero a definir y caracterizar a las sociedades que recibieron su directa influencia; nombres como Calcagno, Spinelli, Pancheri, Costamagna, Comín, Del Curto, entre otros, (Garzón Vera, 2012) aportaron y destacaron en la acción misional, educativa y social impregnando valores de igualdad, solidaridad y justicia social, actuando siempre en una sociedad necesitada a través

de la educación y la actividad técnica agropecuaria y el apoyo al aprendizaje y perfeccionamiento de los oficios tradicionales en la ciudad.

A pesar del tiempo transcurrido, se recuerda la presencia del padre Carlos Crespi Croci (1891-1982) que arriba a nuestra ciudad en las primeras décadas del siglo XX, un salesiano con amplia formación académica quien desde su llegada impregnará un halo de trabajo primero en la misión evangélica y educativa en el oriente ecuatoriano y luego en esta ciudad especialmente por los más necesitados. Un personaje que imprimió personalidad al tesón salesiano, inspirador de la niñez y juventud de aquellos años, su trabajo trasciende las fronteras en torno a la evangelización cristiana para adentrarse a otros campos del conocimiento como la música, el cine, la sociología, la etnografía, antropología, que desembocará en el acopio de innumerables bienes patrimoniales y culturales que dieron paso a la formación del “Museo del Padre Crespi” y que para 1980 pasarán a formar parte del importante acervo cultural del Museo del Banco Central del Ecuador sede en Cuenca.

Recopilando rápidamente la historia salesiana, ésta proviene desde la misma creación de la congregación salesiana con Don Bosco en Europa, los procesos de expansión y presencia en muchos países del orbe hasta llegar a las Américas y particularmente a nuestro país, su llegada a Cuenca y sus peculiaridades de desarrollo y ampliación de la obra salesiana como también el protagonismo que tuvieron al insertarse en un territorio difícil como el oriente ecuatoriano para la época y la respuesta positiva de la población a su labor no solamente desde perspectivas educativas sino además de acción social. Esas “habilidades que los salesianos han sabido capitalizar para articularse con sectores sociales y económicos hasta conseguir la corresponsabilidad social y suscitar innovaciones de índole sociocultural; marcaron el carácter de Cuenca y otras ciudades” (Garzón Vera, 2012). Serán los elementos importantes de los que se nutrirá esta visión museológica de la memoria, apoyándose del esfuerzo investigativo gracias a las iniciativas nacidas desde la misma congregación religiosa y por visiones externas de la población civil la que nos ayudará a visualizar su presencia que

según escritos, estuvo llena de desafíos y logros, tensiones y conflictos, según la época histórica que vivieron sin olvidarnos de la actividad de difusión evangélica colectiva y periodística como el Boletín Salesiano y más tarde la Editorial Don Bosco y LNS, que abarcó amplios sectores educativos locales y nacionales (Garzón Vera, 2012).

Por tanto, aquel bagaje de información histórica impregnada tras los ciento veinte y ocho años de presencia salesiana en la ciudad de Cuenca hacen de este contexto uno de los tres pilares fundamentales por los cuales solidifica una identidad de esta gran familia que proyecta con su trabajo diario a una ciudad bajo la sombra de las enseñanzas de la congregación, es parte de la labor museística conocer los ámbitos de estudio para encausar dicha información en concordancia con los hechos históricos, a ser transmitidos dentro y fuera de la congregación, refrescando su memoria, re-interpretandola o re-creando su trajinar. Producto de esta muy fructífera labor, darán como tarea el sumergirse tras la búsqueda ya sea en sus archivos y repositorios de la memoria pública o privada, local y nacional de aquellos documentos, cartas, objetos personales, fotografías, obras pictóricas o escultóricas de factura religiosa o laica, grabados, gráficos, etcétera, que se convertirán bajo el contexto del discurso museístico en los testigos fieles de momentos históricos que deshojará el entendimiento de la importancia de esta congregación en esta ciudad.

La vocación educativa

La característica primordial de esta congregación religiosa gira en torno a la educación, la creación de escuelas primero y luego en conjunción a los cambios político-educativos del país y a las fuentes de financiamiento y gestión desarrollados por la comunidad en el tiempo, permitieron avanzar en varios niveles de educación y especialización cada vez mayor que calaron paulatinamente no solo en la colectividad azuaya sino en ámbitos provinciales vecinos, la espiritualidad en sus enseñanzas y sobre todo la cada vez más practicidad de apoyo social destinado a la educación desde el ámbito tecnológico dirigido a las

clases populares, hacen que muchas familias anhelaran que sus hijos ingresasen a las aulas de escuelas y colegios de esta comunidad.

Recordemos la escuela de Artes y Oficios como la iniciadora tangible de su vocación y más adelante en el tiempo con la presencia del padre Crespi se acrecienta la fundación de varios establecimientos educativos entre las cuales anotaremos a la Escuela de Agronomía en Yanuncay que también fungía como internado, el Colegio para la formación de religiosos llamado Orientalista Salesiano y la Escuela Cornelio Merchán para la enseñanza de las artes y los oficios, eslabón histórico que luego se transformará en el Colegio Técnico Salesiano paso escalonado para la creación de la Universidad Politécnica Salesiana en 1994 (Garzón Vera, 2012).

La presencia dinámica de Carlos Crespi entre los estratos sociales y políticos logra una aceptación de apoyo ciudadano y de personalidades de la administración pública con el fin de encontrar los recursos económicos que sean propicios para continuar su labor, no solamente para continuar con la creación de esos establecimientos educativos sino además de aquellos esfuerzos para ser posible la acción misional.

Como todo sacerdote salesiano basará su obra en torno a la escuela-taller, oratorio festivo y parroquial. Añadido a esto su famoso Teatro Salesiano, su gran museo y su afición por la cinematografía. En fin, estamos hablando de un ser que abarcó todos los campos posibles para educar y evangelizar. (Alvarez Rodas, 2015)

Es innegable entonces que la memoria acumulada a través del tiempo y la convivencia con la comunidad salesiana en nuestra ciudad deba ser conocida y transmitida, y que conjuntamente con las labores silenciosas que hoy los diversos frentes de trabajo pastoral, educativo, social y científico realizan día a día, deban ser participado a la colectividad a través ya no solo de importantes esfuerzos editoriales sino también de espacios como el museo convertido en el lugar propicio para el diálogo, participación e intercambio con propuestas temáticas que unan y confluyan en la esencia salesiana y permitan acrecentar el orgullo, apropiación y pertenencia.

Es probable que una de las primeras tareas que se deba realizar sea sondear los objetos propiciadores y contenedores de estas memorias, para ello se deba realizar una búsqueda minuciosa en los archivos y depósitos al interior de la congregación e instituciones salesianas, a la ausencia de algunos de ellos podría ser una posibilidad acrecentar la colaboración de la sociedad para obtener aquellos bienes o documentos que enriquezcan su mensaje. Cartas, registros, fotografías, libros escolares, cuadernos, “carriles” y diarios escolares o bienes que formaron parte de la vida estudiantil al interior de las aulas escolares como aquel mobiliario escolar: pupitre, pizarrón, escritorio, escuadras, compás; y el material pedagógico como láminas didácticas, mapas, globo terráqueo, y por su puesto aquellos bienes de contexto que sin ser parte inherente al interior de las instituciones educativas formaron parte de la vida estudiantil: juegos y juguetes populares que se insertaron en la vida de aquel niño o joven: balones deportivos, “monedas”, trompos, zancos, “caguitos” y demás elementos y entretenimientos de épocas recordadas con nostalgia. Razón por demás valedera para que este museo tienda los puentes e intersecciones para concretar contactos dinámicos con las nuevas generaciones, con el convencimiento que un museo sea lugar de encuentro donde el ser humano se reconoce entre sí y nos conduce a la comprensión y el respeto a los demás.

La academia

Como lo hemos anotado con anterioridad la Universidad Politécnica Salesiana (1994) es entre las instituciones tradicionales educativas de tercer nivel, la más joven en nuestra ciudad (Universidad de Cuenca-1867, Universidad del Azuay-1968, Universidad Católica de Cuenca- 1970), y su éxito radica en la oferta académica diferente, siguiendo los preceptos de sus fundadores, el poder brindar carreras no tradicionales, que estén en el ámbito tecnológico y que sean una alternativa social para que pueda el estudiante enfrentar los retos que le depare la vida. Este enfoque recuerda al espíritu de la escuela de Artes y Oficios que la congragación salesiana había abierto al final del siglo XIX en nuestra ciudad.

Y es que los pormenores que la hacen interesante se encuentra en los avatares que les tocó experimentar para la formación de esta Universidad, el empuje y convicción no solo de los directivos de la congregación sino el convencimiento de sus colaboradores seculares aunado a los resultados muy positivos recogidos por la experiencia del Colegio Técnico Superior Salesiano donde sus discípulos garantizaban a quien solicitare sus servicios, con su trabajo la formación recibida en las aulas en materias de mecánica industrial y automotriz. Mucho se ha escrito a su alrededor; esta introducción solamente servirá para entender del éxito conseguido, el número creciente de alternativas académicas que brinda en la actualidad y el innumerable número de estudiantes que reciben los conocimientos en áreas de importancia social, no solamente en esta ciudad sino en todas las ciudades en la que está presente.

FUNCIONES DEL MUSEO		RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA	DESARROLLO Y CONTRUCCIÓN
DOCUMENTACIÓN:	Sus acciones básicas serán el registro, inventario-catalogación y el seguimiento-control de los movimientos de cada uno de los bienes que lo conforman (Corral, 2020) garantizará la conservación de cada uno de los bienes que conforman las colecciones preservándolas de la pérdida o destrucción y a partir de ello su difusión con fines educativos y de difusión	Estructura museológica donde involucrados de las 26 carreras de formación identificarán bienes y los documentarán	Mecanismo estructural de acopio y administración de la memoria. Delegados de la parte administrativa, técnica documental y estudiantil
INVESTIGACIÓN:	Como valor agregado a los bienes. Es el conjunto de actividades científicas que dan valor a las colecciones en el descubrimiento, invención y progresión hacia nuevos conocimientos, base primigenia de los contenidos que serán emanados hacia los públicos ya sea mediante exposiciones, catálogo, libros, dossier, etc., físicos y virtuales. (EVE Museos e Innovación, 2015)	Estructura museológica donde personal específico de las 26 carreras de formación guiarán hacia contenidos de aplicación museal	Proceso de creación de contenidos. Delegados de la acción museológica, investigativa, documental y estudiantil

<p>CONSERVACIÓN:</p>	<p>El museo se caracteriza por la organización de exposiciones donde los bienes culturales y/o patrimoniales cumplen un rol protagónico, pasando por rigurosos procesos de conservación preventiva, investigación, tratamiento, y en casos extremos a la restauración. Gracias a estos procedimientos se podrá garantizar la permanencia en el tiempo de aquellos objetos que representan las memorias de una época determinada y que podrán disfrutar a futuro las nuevas generaciones. (Garnica, 2013)</p>	<p>Personal calificado</p>	<p>Personal calificado</p>
<p>EXPOSICIÓN:</p>	<p>El interés por los aspectos educativos, esforzándose por conseguir mayor comunicación con los visitantes, es considerada un medio de expresión que ha influido en la modernización del museo. Siempre preocupado por el diálogo entre el objeto y visitante ha insertado con el tiempo elementos tecnológicos que lo dinamizan y procuran abarcar con mayores sintonías a diversos públicos aún aquellos considerados no asiduos. Los objetivos institucionales demandarán su presencia a través de exposiciones temporales, permanentes o itinerantes, todas ellas bajo métodos intrínsecos al espacio expositivo y a la pervivencia de objeto y su mensaje. (Hernández, 2016)</p>	<p>Organización de proyectos expositivos con aplicación museográfica comunicacional, multi y transmedia</p>	<p>Proceso de creación museográfica. Delegados de la acción museológica, investigativa, documental y estudiantil</p>
<p>EDUCACIÓN DIFUSIÓN:</p>	<p>El cambio de paradigma hacia la atención especializada, el manejo y contacto del museo con sus públicos, planteada un reto cada vez mayor. La importancia de trabajar con segmentos de la población antes no tomados en cuenta con mecanismos amigables, didácticos y pedagógicos hacen de la educación en el museo una de las funciones más importantes.</p>	<p>Organización de proyectos expositivos con aplicación educativa: mediación, talleres, entrevistas, difusión. Estructura museológica donde personal específico</p>	<p>Ejecución de programa educativo de acuerdo a tema expositivo. Delegados de la acción museológica, investigativa y estudiantil</p>

	<p>La programación sería con acciones de mediación en sala, talleres educativos, foros, seminarios, mecanismos de intercambio y acrecentamiento del interés por el conocimiento transforman al museo en un ente dinámico, vivo. Es deber del museo conocer a sus públicos y establecer mecanismos de acercamiento, desarrollo y empatía, uso efectivo de los mecanismos tecnológicos y de difusión que ayudarán no solo a atraer a un mayor número sino a reducir fronteras del conocimiento antes negadas para una gran mayoría.</p>	<p>de las 26 carreras de formación guiarán hacia contenidos educativos dirigidos a la sociedad.</p>	
<p>GESTIÓN Y SOSTENIBILIDAD:</p>	<p>Como respuesta a los cambios sociales, tecnológicos y económicos suscitados en la actualidad, existe la necesidad imperante de ver al museo como un sistema abierto que permita su retroalimentación entre el patrimonio y la comunidad volviéndolos aliados en su trabajo y las funciones tengan equilibrio e interacción fluida con el entorno en tres niveles. Exterior donde las necesidades de la sociedad a nivel macro emanan las políticas de acción del museo. El entorno inmediato, entendido por la comunidad donde está enclavado dando respuesta de impacto y dependencia y la interna que reorienta su actuación hacia tener las funciones que direccionen y guían al plan museológico de la institución. (DeCarli, 2006)</p>	<p>Plan museológico como respuesta en función de las necesidades institucionales y realidad social</p>	<p>Ejecución de propuesta y aprobación administrativa institucional</p>

Tabla 5. *Funciones del Museo y su relación con la UPS*

Autor: Ortega, J. 2021

Recopilando lo descrito se desprende que existe una vocación de ayuda al ser humano que llega de postulados apostólicos europeos

a nuestra ciudad y con ello estrategias de expansión cristiana como objetivo salesiano. La mirada diferente del religioso europeo se posa en Cuenca y trasciende a través de la enseñanza/aprendizaje de actividades fundamentales para que el hombre azuayo aprenda tecnologías y adiestramiento que se convertirán en sustento familiar: carpintería, mecánica, zapatería, agricultura son los oficios implementados en la etapa inicial.

La visión de ayuda por un futuro mejor encamina a la expansión religiosa a través de misiones en la región oriental de la provincia del Azuay con responsabilidades que van más allá de las devocionales y que estarán presentes en lugares donde el estado ecuatoriano no llega. En todas las etapas de trabajo salesiano y comunidad destacan personas de importancia que debe ser refrescada su presencia.

La carencia de bienestar social en el medio impulsa con la misma lógica salesiana a establecer varias instituciones educativas entre ellas la destinada hacia los jóvenes en ramas de mecánica automotriz, metal-mecánica y electricidad conformando así el Colegio Técnico Salesiano (etapa intermedia). El éxito de respuesta social aclara la necesidad de especialización e inducen a la creación del Instituto Técnico Superior Salesiano, antesala que será completada con la creación de la Universidad Politécnica Salesiana la que paulatinamente incorpora una amplia oferta hacia otras ramas del conocimiento que determinan los avances y necesidades de la sociedad ecuatoriana (etapa actual).

Los tres pilares fundamentales descritos que forman el contexto por el cual esta propuesta está inspirada, Memoria, Vocación Educativa y Academia nos demuestran el gran potencial histórico, social y educativo de la congregación salesiana en nuestra ciudad que justifica la presencia de un museo al interior de la Universidad Salesiana. De ello nos asaltan interrogantes que hacen propicio su pronunciamiento:

¿De qué trataría?, ¿para que se haría?, ¿cuál serían los objetivos a plantear?, ¿es la historia de la comunidad el referente de mayor peso?, ¿eclipsaría la trascendencia de un museo sino está dedicado exclusivamente a la presencia de personalidades salesianas como

la del padre Crespi?, ¿cómo puede ser trascendente este museo a la sociedad cuencana, azuaya y ecuatoriana?, ¿son los estudiantes universitarios los únicos beneficiarios directos del accionar museístico?, ¿Son las salas expositivas del futuro museo el entorno físico tradicional de actuación del museo?

Estas interrogantes nos direccionan a enfatizar preceptos que serán el inicio de la propuesta que se pone a consideración:

- La historia de la presencia de la comunidad salesiana es importante en nuestro medio.
- La presencia de personajes destacados apoya su importancia y por tanto es uno de los temas a tratar
- El tema educativo es el factor común y objetivo de la presencia salesiana, por tanto, la máxima preocupación del discurso
- Hay bienes museables diferentes a los que tienen los salesianos en su museo actual que servirían para la trasmisión de conocimiento.
- La trasmisión de conocimiento, la experimentación, la investigación determinan un camino transitado por los salesianos en el tiempo.
- En ese camino existen aportes tangibles: objetos, proyectos que han sido importantes para la sociedad y que son parte de la memoria salesiana.
- Sin duda, este museo no hablará únicamente del pasado, deberá ser portador y difusor del aporte a la sociedad que realiza en las diferentes ramas del conocimiento en la actualidad.
- Debe convertirse a través de la museología en mentalizador y ejecutor de su propio discurso (mediante la acción participativa, cada disciplina científica aportará con conocimiento, experticia y ejecución a través de sus docentes y estudiantes).
- Debe plantearse un proyecto base que encamine a la creación del Museo Universitario Salesiano.
- Como objetivo a largo plazo, la UPS debe convertirse en consultor y productor conceptual y ejecutor tecnológico para otros espacios museísticos del país.

Presupuesto

MUSEO UNIVERSITARIO SALESIANO- PRIMERA ETAPA- EL ENCUENTRO				
DETALLE DEL GASTO	CANTIDAD	C. UNITARIO	TOTAL	DESCRIPCIÓN CONCEPTUAL DEL GASTO
RECURSOS HUMANOS				
Museólogo	1	1.800	21.600	Dirección del proyecto museológico museográfico, Conceptualización del Proyecto, charlas y motivación por etapa, organización de talleres, concepción y ejecución museográfica, acompañamiento en todas las fases
Asistente administrativo-museográfico	1	900	10.800	Apoyo en acciones de coordinación, digitalización y trámites, diseño y planificación de exposiciones
Conservador Restaurador	1	1.300	11.700	Responsable de la conservación de bienes, análisis y documentación especializada, propuesta y ejecución de procesos de conservación y/o restauración
Asistente en Conservación	1	900	8.100	Apoyo al acopio, organización y documentación de bienes culturales, apoyo a la conservación y restauración de bienes
EQUIPAMIENTO-INFRAESTRUCTURA-INSTRUMENTOS				
Computadoras	4	1.200	4.800	Ordenadores que responden a objetivos de trabajos oficina, documental, diseño gráfico, navegación internet
Carpas o lonas de 4x4m. Incluye iluminación	1	500	500	Para traslado prevención climática y desarrollo museográfico

Televisión ultra Android OHD	2	900	1.800	Proyección de hipermedia, combinación de texto e infografías digitales multimedia y video
Bases de sustentación de Tv.	2	100	200	Soporte a Tv.
Extensiones de energía eléctrica	4	50	200	Conexión de carga para equipos
Tinta impresora a color	2	300	600	Tareas de oficina y divulgación expositiva
Mobiliario museográfico, bases vitrinas	4	400	1.600	Juego de bases de diferente dimensión que se adapte a requerimiento objetivo, incluye sistema iluminación
Equipo de amplificación, micrófonos y luces	1	2.000	2.000	Difusión y divulgación de evento expositivo
Grabadora de mano	3	300	900	Entrevistas e intercambio de información
INSUMOS-GASTOS-MATERIALES DE PRODUCCIÓN				
Transporte para las exposiciones al año	6	200	1.200	Traslado de personal y material expositivo a los diferentes espacios determinados en proyecto
Refrigerio (#10 por c/exposición)	6	60	480	Refrigerio para participantes en la ejecución de la exposición
Folletería y material de difusión	12.000	0,20	2400	Material de difusión impreso para difusión
TOTAL		10910.2	68.880	Valores de gasto e inversión por la creación de programa y ejecución de 6 exposiciones al año. Destaca la adquisición de equipos que muchos de ellos la UPS los pueda tener; así bajará los procesos de ejecución.

Tabla 6: Presupuesto para la Primera etapa del Museo Universitario Salesiano

Actividades

Tambo 11: el encuentro

Para hacer realidad esta propuesta es imprescindible seguir las recomendaciones teóricas de la nueva museología y ubicarlo como un proceso museístico donde **EL ENCUENTRO** será su paso inicial; en él esbozaremos la metodología apropiada para encontrar el camino y constituirse a futuro en un museo ordenado y organizado de importancia local y nacional, siendo sus primeros pasos investigar, recopilar y documentar los objetos que representen aquellos episodios vivenciales ocurridos en el devenir del tiempo.

Es entonces, en esta etapa que se fortalecerá un conjunto de personas dedicadas a redescubrir esas memorias mediante un proceso investigativo participativo, la búsqueda y recolección objetual como también un estricto sistema documental, es entonces la recuperación de la memoria salesiana el sustento de todo el discurso a presentar en una dinámica de doble vía donde el conglomerado humano de base: docentes y estudiantes, laicos y religiosos, personas desde dentro y fuera de la academia las que participen en la decisión de que hablar, desde que perspectiva enfocar, desde cuantos puntos de vista ver y verse, desnudar su presente para analizar el pasado, una manera de aprender a re-conocer y servir, justo a la medida de los principios salesianos y de la pedagogía vivencial de su patrono. (Universidad Politécnica Salesiana, 2021).

Indagar, seguir la pista, buscar y acopiar y por último preservar serán las encomiendas de la primera fase, luego de ella, equipos de trabajo con visión museística re-interpretarán los objetos y bienes agrupados, su fin será reconstruir la memoria histórica y pedagógica mediante un discurso claro e incluyente que unirá el pasado con la contemporaneidad, esta etapa se encargará del diseño: **RE-CREAR** nuevos enlaces vivenciales desde el sector educativo emanando vivencias que representen las características esenciales de la sociedad cuencana, una identidad que nos cobija y emparenta y ejecución:

SOÑAR en un futuro espacio museal donde el objetivo máximo será conseguir el lugar ideal para el encuentro, la participación, el diálogo y la interactividad, donde todos tengan la oportunidad de expresar, disentir y refutar, de conocer y aplaudir, de ejecutar y observar desde su interior hacia el exterior y viceversa, un ejercicio y proyección hacia un espacio dinámico concreto en ideas y recursos a necesitar. Paralelamente en la segunda fase estará dedicada a la ejecución de guiones museológicos-museográficos-educativos, planos del espacio elegido con sus especificidades de circulación, iluminación, mobiliario, renders, aplicaciones tecnológicas a utilizar, estrategias comunicacionales y de difusión, etc.

Por último y como resultado concatenado de cada una de las etapas anteriores todo lo proyectado deberá ser ejecutado, buscar y encontrar aquellos preceptos, políticas, ideas, museografías, interacción, realidades. Una puesta en escena de todas las colaboraciones antecesoras para que ahora los esfuerzos y proyecciones se conviertan en el ejemplo de participación de cada uno de los técnicos, docentes y estudiantes que en su experticia según la disciplina científica que posean, aporten a la construcción de un espacio museal diferente, contemporáneo, el espacio donde se respire apropiación y orgullo de ser parte de este esfuerzo. Una etapa de **EDIFICAR**, un laboratorio social y académico. “El papel de los profesionales de los museos es diseñar para crear múltiples experiencias, asegurarse que un gran número de personas puede conectar con los objetos e historias presentados” (Fernández, 2014).



Figura 1. *Etapas de creación del Museo Universitario Salesiano*
Autor: Ortega, J. 2021

Tambo 12: el encuentro; SAM (Sociedad Amigos del Museo)

La respuesta a la carga de responsabilidad, a un ingente número de actores, a una numerosa posibilidad de intervenciones e interacciones tendrá como inicio la creación lo que denominaremos SAM (Sociedad Amigos del Museo), un tradicional esquema de trabajo donde personas que sin pertenecer a una institución museal bajo su propia voluntad apoyan de múltiples maneras (trabajo, recursos materiales, recursos económicos) a la acción de los museos. Para poner en marcha esta propuesta es necesario que la gran familia salesiana apoye la iniciativa en un proceso de participación orgánica e institucional. Autoridades, docentes, estudiantes, padres de familia, etc., se conviertan en el motor, engranaje, en la arcilla dúctil que de forma a un organismo vivo y sean las autoridades las que generen el primer voto de confianza para hacerlo realidad.

Enlace institucional: las autoridades elegirán al primer comité de formación del SAM, este comité tendrá por cometido elegir una persona con voluntad (Docentes con afinidad, empatía y compromiso por impulsar tema de creación y ejecución del Museo) de cada una de las ramas del conocimiento impartidas en la Universidad Pontificia Salesiana. Como lo hemos desglosado anteriormente son cinco los ejes que ha dividido la oferta académica (Ciencia y Tecnología, Educación, Ciencias Sociales y del Comportamiento Humano-Humanidades, Administración y Economía, Ciencias de la Vida) de estas elegirá a una persona que hará de responsable y tendrá por cometido el impulso, incentivo a cooperación y empoderamiento de un sistema basado en las directrices institucionales universitaria.

Una de las responsabilidades que tenga la persona elegida será rodearse de otros individuos que representen a cada Carrera que la compone, ejemplo. Ciencia y Tecnología: 10 representantes, uno por cada carrera que oferta la Universidad, estos a su vez elegirán a aquellas personas de confianza que se sientan involucradas en el rescate de la memoria, en la investigación científica con predisposición a ser exhibida a los públicos interno (sistema académico) y externo

(comunidad cuencana) convertidos en mentores, inspiradores que guiarán a sus alumnos a desarrollar juntos los discursos y la difusión del avance y conocimiento adquirido. Esta agrupación por especialidad tendrá por factor común la camaradería y ganas de trabajo y se le asignará el nombre de **células** en recuerdo a aquella unidad más pequeña que puede vivir por sí sola y que forma todos los organismos vivos y los tejidos del cuerpo.

Los docentes y el grupo de estudiantes conformarán las células vitales de este organismo llamado museo, centro y alma de todo los contenidos y discursos museales, mentores e inspiradores de sus alumnos que con sus conocimientos generarán nuevos discursos, nueva investigación histórica y por supuesto procesos científicos contemporáneos, derrotero que convertirán a su centro de estudios y el museo en una institución sin precedentes, centro de experimentación, demostración, difusión, contacto, interrelación e intercambio del conocimiento con sus conciudadanos.

Entre las funciones y responsabilidades el **SAM** estarán el coordinar con cada célula la participación de proyectos de investigación, recuperación de la memoria a través de bienes y objetos dentro y/o fuera de la institución salesiana, la formación de un Banco de Datos donde desglosará las identificaciones técnicas museales correspondientes, se preocupará de la expansión y participación de docentes, enlace con los objetivos museísticos para transformar en productos museales y expositivos como también la generación de una comunicación activa interna y externa como página web, redes sociales, participación y presencia en las revistas especializadas de la universidad salesiana y presencia en círculos académicos locales, nacionales y mundiales. A futuro será el SAM quien tenga sobre sus hombros la coordinación para la participación de docentes y alumnos en la construcción del Museo en cada una de las especialidades y participación específica museística.

Participación Activa Estudiantil (PAE): Nadie como el tutor, docente o profesor para incentivar a sus alumnos a dirigir sus esfuerzos hacia el conocimiento, nadie como él encaminará a sus pupilos hacia

la inquietud de desentrañar el pasado para encontrar respuestas en diversos ámbitos iniciando por los más simples de la vida y direccionarlo para que, a través de un trabajo museal sea compartirlo con sus pares y con el entorno ciudadano. Pese a que el estudiante deba cumplir con su papel original en torno a incrementar y acrecentar las experticias y conocimiento según la especialidad escogida, el Museo se convierte en la posibilidad de mostrar una experiencia que no solamente está en aumentar el nivel de discernimiento y comprensión en el aula; (idea de soporte para conclusiones del trabajo) el museo puede dar respuestas mucho más directas a sus inquietudes en base a exposiciones científicas, mostrando a través de objetos del pasado el papel de las ciencias y sus avances en el tiempo pero también le dará la oportunidad de experimentar otra faceta que nace con la valoración del patrimonio antes no experimentado, pues a través del museo podrá acceder a su comprensión y posteriormente de manera consciente, trabajar con él y encaminarlo hacia la sociedad mediante variadas formas como la mediación, difusión, sondeos de opinión, entrevistas etc., pero también para sentirse útil con la ayuda a su conciudadano, experimentar el valor agregado con su colaboración y entender que su papel es el servicio al ser humano, hoy el museo para sus habitantes y públicos no solamente hablará de aspectos culturales, también lo podrá hacer desde múltiples miradas y acciones que estarán enfocadas a mejorar la calidad de vida, salud y educación de sus conciudadanos (Museums Association, 2013).

Molécula de acción se referirá entonces a toda acción museal que el estudiante iniciará con el incentivo desde su mentor (Kaku, 2019), pero será el alumno quien deba empoderarse de la importancia que significa su presencia y como trascender con su aporte al engrandecimiento del Museo Salesiano y apoyar a través de esta institución museo a la sociedad que le rodea. Será quien desarrolle la producción investigativa y trabajo de campo mediante la definición temática, la creación, producción, exhibición, mediación y difusión de contenidos. Un engranaje organizado bajo la coordinación del SAM para tener productos museales ricos en contenidos históricos,

científicos, educativos. Su trabajo también estará encaminado a conseguir de la sociedad su punto de vista y percepción, trabajo que complementará la retroalimentación como la meta para continuar en un círculo virtuoso hacia nuevos campos del conocimiento. La presente propuesta plantea como incentivo al estudiante que a través del SAM se pueda elegir al mejor trabajo científico e investigativo de titulación para que mediante las técnicas museológicas y museográficas se realice una exhibición cuyo propósito sea difundir el aporte y desarrollo temático como también generar una programación anual, eslabón de mejoramiento continuo y superación constante, regla que medirá el aporte estudiantil al conocimiento año tras año.

Tambo 13: el MUSS; un aperitivo cultural para la comunidad

¿Qué es?

El MUSS es la propuesta expositiva que pondrá en práctica los postulados planteados en este trabajo. El MUSS (Museo Salesiano) son exposiciones itinerantes temáticas, concretas e ilustrativas que las Moléculas de Acción (grupos de estudiantes organizados bajo la tutela, apoyo e incentivo del docente según la especialidad elegida) realizarán bajo la coordinación del SAM (Sociedad Amigos del Museo), dirigidas a la sociedad cuencana (tomado como proyecto piloto iniciará en esta ciudad aunque no se descarta su presentación en otras dependiendo de los resultados) y puestas en escena en diferentes lugares de la ciudad de acuerdo al tema tratado, pudiendo ser su escenario: parques, calles, escuelas, mercados, etc. Su función será comunicar a la sociedad cuencana la participación salesiana en diversos ámbitos en la vida de la ciudad, sea educativo, social y/o cultural, desde lo histórico hasta lo contemporáneo, con visión académica como también como ayuda social de acuerdo a la realidad que la atraviesa, pastillas expositivas que dará presencia a la gran familia salesiana y que difundirá su accionar en el tiempo.

Esta práctica museal de realizar exposiciones fuera de los muros del edificio museo, aunque no es muy común en nuestro medio, surge de la reflexión personal del autor acerca de la necesidad que atraviesa el museo al percibir la ausencia de sus públicos, una de las tantas preocupaciones que enfrenta el museo y la intención de fidelizar la interrelación y visita asidua de su gente.

La visión contemporánea del museo como lo analizado en párrafos anteriores nos aclara que es a través de los postulados de la nueva museología la que determina acciones que se dirigen la empoderamiento de las acciones museales dirigidas a sus públicos, para ello, recursos humanos y económicos son invertidos para interactuar con ellos; talleres, publicaciones, catálogos, estrategias de marketing como almacenes de comercialización de productos culturales y publicitarios, espacios extra museísticos como cafetería, son las acciones emprendidas, además la cada vez mayor incidencia hacia el visitante de sistemas de mediación, aguardan la llegada de su público para mover los engranajes internos museísticos para su atención, es decir esfuerzos que tienen por objeto masificar el conocimiento a través de sus colecciones.

Esta propuesta se encamina a experimentar una forma diferente de hacer museo al llevar temas de interés ciudadano a los lugares de mayor concurrencia en la ciudad. Esta acción se orienta a proponer una infraestructura inicial básica con estrategias museales dinámicas y atractivas en la cual podrán participar de una experiencia sin duda enriquecedora para quienes generan la actividad como para los que la frecuentarán. La Mediación tendrá acción protagónica, sus estudiantes organizados y preparados conseguirán acrecentar la interrelación, participación y motivación de las personas y tras ello servirá también para realizar sondeos de opinión y encuestas que darán luces para saber sus percepciones y cuáles son las preocupaciones ciudadanas, así como también los temas trascendentales sociales y culturales que demandan, y sin duda que mejor escenario para sondear a los conciudadanos la pertinencia de la realización física de un museo salesiano futuro.

Otra de las reflexiones dadas en esta propuesta es sin duda la paulatina pertenencia a la acción museal que al no poseer físicamente un museo establecido se siente debilitada. Si tomamos en cuenta la teoría del museo contemporáneo la acción del museo se basa en su colección y el contacto con su público para expandir mediante exposiciones permanentes y temporales todo el conocimiento y memorias de una comunidad. Sin embargo, al no poseer un museo esta propuesta se transforma en una estrategia para difundir la memoria salesiana en la comunidad, así mediante acciones de investigación y acopio de bienes culturales determinan un discurso que encausado de manera museística se convertirán en el pilar fundamental de contacto con sus conciudadanos.

Por último, hablaremos del espacio. Es de acuerdo convencional que la labor del museo se realice dentro de un espacio arquitectónico y sus acciones requieren de una infraestructura apropiada para desarrollar sus funciones, una colección debidamente organizada en espacios especializados para el efecto, lugares y mobiliario apropiados para almacenamiento, espacio para la investigación y documentación son imprescindibles así como talleres especializados para la preservación de la memoria a través de rigurosos procesos técnicos de conservación y/o restauración que lleva a asegurar la pervivencia del bien patrimonial y cultural, éstos bienes ubicados en espacios debidamente desarrollados museográficamente conjugarán en armonía la tangibilidad y memorias derivadas de los bienes en exposición en una plena comunicación de contenidos y por supuesto la mediación tarea que elevará la importancia de contacto entre el museo y sus públicos, complementa acciones de difusión, análisis de públicos y evaluación, temas de responsabilidad de todo museo en la actualidad.

La propuesta en mención no niega la responsabilidad de acción de mucho de estos procesos especialmente las llamadas acciones internas donde la colección se convierte en lo medular y su acopio de bienes deberá ser realizado en lugares adecuados tomando las consideraciones de microclima e iluminación adecuados que para la fase inicial deberá ser establecida. El cambio de visión está en el espacio

donde realiza su actividad expositiva, para el museo normalmente está sujeto a un espacio arquitectónico, esta propuesta se desmembra de él para situarse en espacios de gran concentración social, ello propiciará los contactos y el cara a cara, esta experiencia potenciará y elevará la presencia cultural y académica salesiana como también el enriquecimiento de nuevas reflexiones sociales convirtiendo estos espacios en dúctiles y móviles que enriquecerá el contacto social. Esta propuesta no niega la idea de poseer un museo en un espacio físico arquitectónico a futuro, donde sus labores tomarán en cuenta la gran producción académica, social y cultural de esta gran familia, sin embargo, esta propuesta coloca en el tapete como la acción de mayor importancia que deberá estar siempre presente como el contacto más directo con sus públicos.

Para concluir diremos que la situación actual que atraviesa el país en la pandemia desnuda la importancia de las tecnologías y las acciones virtuales como práctica común. Esta propuesta toma en cuenta esta experiencia y demanda de la experticia de sus departamentos y carreras académicas afines para ayudar al esfuerzo y estar a tono con sus necesidades, contactos y dinamismo no solamente físicos sino también virtuales.

Tambo 14: El Encuentro; ejecución

¿Cómo se realizará?

Este trabajo pone énfasis en el contacto con el público en su entorno natural, serán los discursos museísticos los que deberán trasladarse a espacios no tradicionales para encontrar ese nexo tan anhelado, el roce y la mirada directa de aquella persona que acude tras la primera experiencia por curiosidad pero que luego se transformará en constante asiduo para quedarse a participar de las conversaciones y diálogos como también buscará ser tomado en cuenta su punto de vista dentro de la temática planteada.

A pesar que el MUSS se alimentará de la dinámica estudiantil, de la visión y directriz de sus tutores docentes siempre será la creatividad que la juventud imprima el que se convierta en el motor social y cultural, el logro máximo a alcanzar. Toda y cada una de las acciones deberán ser generadas por los estudiantes desde la curiosidad para expandir el conocimiento y con ello la investigación, luego serán los discursos museales, los diseños museográficos, los diseños gráficos, multimedia e hipermedias, los esquemas de mediación, inclusión e interactividad, los ejes de difusión, marketing y comunicación, toda una gama de posibilidades que desbordará en experiencias jamás imaginadas y concebidas anteriormente.

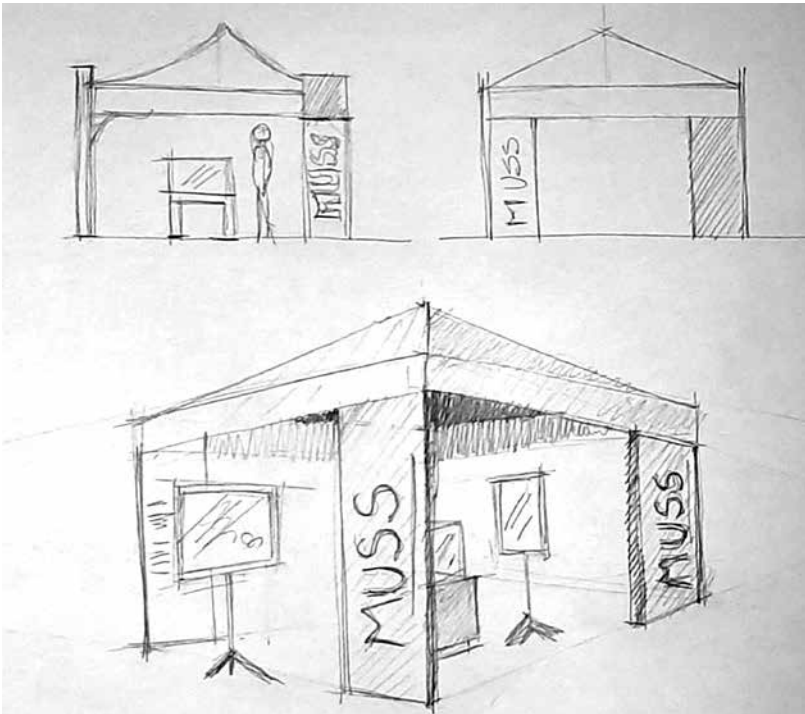


Figura 2. Boceto de ideas para el MUSS. Exposiciones itinerantes en la ciudad
Autor: Ortega, J. 2021

Exposiciones temáticas que deberán crearse desde cada una de las carreras académicas ofertadas bajo el engranaje organizativo de la institución y la responsabilidad de los diferentes organismos que permitan la ejecución en periodos mensuales con la participación del estudiantado en los fines de semana y que serán realizados como proyecto piloto por el espacio de un año académico.



Figura 3. Dibujos digitales para el MUSS. Exposiciones itinerantes en la ciudad
 Autor: Ortega, J. 2021

Su infraestructura será básica, bajo una carpa para cubrirse del clima se distribuirán paneles informativos dentro de medios tecnológicos (que economizarán la producción textual y gráfica decada exposición), como televisores en cuyo interior generen la información puntual e infográfica multimedia, además de vitrina(s) que albergará los objetos museales y alrededor de estos elementos se generará el discurso museístico y trabajo de mediación que empodere los temas tratados.

El MUSS plantea exposiciones temáticas históricas que involucren a la educación y los nexos con su sociedad, tecnológicos y los emprendimientos que activan la economía en la comunidad cuencana, académicos y la evolución del conocimiento científico puesto al servicio de la sociedad ecuatoriana, y aquellas acciones que demanden del museo para expandir la convicción religiosa de la congregación salesiana.

Grandes retos que solamente se generarán de la mano de metodologías museísticas aplicadas al mundo académico para convertir en prácticas museológicas aprovechadas para un museo participativo, inclusivo y en constante construcción al servicio de su comunidad.

Cronograma

El MUSS ha sido pensado como el contacto y nexo de la institución-comunidad y la historia, medio donde se fragua las vivencias de sus conciudadanos. Son los docentes quienes con su criterio formado guían a sus estudiantes a crear conciencia de esa heredad para devolver a su comunidad con acciones museales itinerantes planteadas por cada carrera, desarrollados mensualmente y los fines de semana, ideas preliminares que deben ser fruto de análisis institucional y la conveniencia de su desarrollo por el espacio de un año curricular.

Pese a esto, la realidad que hoy mismo atraviesa el planeta luego del primer año de confinamiento por la pandemia, este proyecto jamás tendrá la misma eficacia si no se desarrolla presencialmente.

Serán las condiciones futuras de la “nueva normalidad de vida” la que determine su aplicación.

MUSEO UNIVERSITARIO SALESIANO- PRIMERA ETAPA- EL ENCUENTRO														
ACCIÓN	DESCRIPCIÓN	TIEMPO META												
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
CREACIÓN SAM (Sociedad Amigos del Museo)	Organización													
	Selección de Docentes													
	Reuniones de concienciación													
	Elección de metodologías													
	Nombramiento Responsabilidad													
	Actuación, coordinación, evaluación													
RECOPIACIÓN DE LA MEMORIA POR ESPECIALIDAD	Líneas de trabajo													
	Metodología museística													
	Investigación													
	Acopio de bienes													
SISTEMA DE FICHAJE DOCUMENTAL CONSERVACIÓN OBJETUAL	Inventario, Descripción,													
	Prelación, Conservación													
	Creación Taller de Conservación													
	Bienes conservados													
CREACIÓN PAE (Participación Activa Estudiantil)	Organización													
	Selección de Estudiantes													
	Reuniones metodológicas													
	Planificación, ejecución													
	MUSS: Exposiciones Itinerantes													

Tabla 7. Cronograma de la Primera Etapa: El Encuentro

Conclusiones y recomendaciones

Pese a que el estudiante deba cumplir con su rol original de aprender según la especialidad elegida, el museo MUS le dará la posibilidad de mostrar una experiencia que no solamente está en aumentar el nivel de discernimiento y comprensión en el aula, sino además respuestas mucho más directas a sus inquietudes científicas pero también la oportunidad de experimentar la valoración del patrimonio de manera consciente, trabajar con él y encaminarlo a través de la reflexión, investigación, mediación y difusión; sentirse útil y entender que su rol es el servicio al ser humano. Las exposiciones dan la oportunidad de difundir la actividad académica al seleccionar los mejores trabajos científicos e investigativos de titulación. El aporte y desarrollo temático generaría una futura programación anual que podrá constituir el eslabón de mejoramiento continuo y superación constante, regla que medirá el aporte estudiantil al conocimiento año tras año.

El contacto ciudadano del MUS con la comunidad cuencana en diversos ámbitos de la vida de la ciudad; educativo, social y/o cultural, desde lo histórico hasta lo contemporáneo, con visión académica pero también como ayuda social y vocacional le dará la impronta del trabajo salesiano en el tiempo y una experiencia enriquecedora. Una forma diferente de hacer museo al llevar temas de interés ciudadano a lugares de mayor concurrencia en la ciudad.

Los preceptos que surgen de la crítica hacia los museos demanda enrumbar esa mirada hacia necesidades concretas de la sociedad. Visualizar esos públicos y audiencias creadoras de conocimiento, meterse en el corazón de esas comunidades y mejorar las condiciones de vida de las personas que cohabitan, intercambiar y construir relaciones de asociación con objetivos comunes y beneficio mutuo. Es el reto dirigido hacia públicos diversos hasta convertirse responsablemente en incluyente y participativo.

Esta propuesta mira con entusiasmo al alma mater de carácter politécnico en Cuenca por la diversidad y la practicidad de oferta académica y por sus postulados de ayuda social y el espíritu de su mentor

(Don Bosco) y El Padre Crespi, que siempre ha estado presente en la vida diaria de esta Institución y que junto a políticas y prácticas museísticas puedan ser fundidas en una experiencia nueva e integradora.

Que el futuro museo cumpla con los preceptos de masificación, interactividad, retroalimentación, inclusión y trabajo cultural y social con la comunidad a la que se debe. Crear un museo por y para estudiantes y sean ellos los que transmitan los valores aprendidos en las aulas hacia la comunidad.

Es innegable la importancia del rol del museo en la sociedad que se expande en un medio universitario. Es conveniente sugerir a esta institución académica vea con ojos positivos su participación en esta aventura cultural como alternativa de vinculación con la sociedad y a futuro la ampliación hacia la constitución de carreras de formación complementarias al hecho cultural y museístico, abandonadas por el estado.

Referencias bibliográficas

- ABC del Emprendedor (05 de abril de 2017). *Análisis de los Stakeholders*. <https://abcdelemprendedor.blogspot.com/2017/04/analisis-de-los-stakeholders.html>
- Alexander, E. A. (2017). *Museums in motion: An introduction to the history and functions of museums*. Rowman & Littlefield.
- Alonso, P. (2008). Los espacios del saber y del pensamiento en el mundo GRIEGO. En P. Alonso, *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras* (pp. 36-51). Sevilla.
- Álvarez, L. (17 de mayo de 2021). El Museo Carlos Crespi. (J. Ortega, Entrevistador)
- Andrade, M. (28 de octubre de 2019). *Del primer museo Nacional del Ecuador a las colecciones científicas entre 1839 y 1876*. <http://revistaindex.net/index.php/cav/article/view/205/237>
- Asamblea Constituyente del Ecuador. (2008). *Constitución de la República del Ecuador*. Montecristi, Ecuador: Asamblea Constituyente. Registro Oficial No. 449.
- Briggs, A. (1994). Chapter 11: History and the Social Sciences. En W. Ruegg, *A History of the University in Europe – Universities in the Nineteenth*

- and Early Twentieth Century (1800- 1945)*. Bilbao: Editorial Universidad del País Vasco.
- Cameron, D. (2004). *The Museum, a Temple or the Forum. Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, 65.
- Coll Martínez, N. (2014). *El Museo Universitario: Un modelo participativo para la integración de la comunidad universitaria en el Museo de Farmacia y Plantas Medicinales*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. Tesis Doctoral.
- Conferencia Episcopal Ecuatoriana (19 de octubre de 1996). *Decreto de la UPS como Universidad Católica*. Universidad Politécnica Salesiana: <https://www.ups.edu.ec/>
- Corral, A. M. (02 de septiembre de 2020). *Dokutekana; Gestión documental. Arquitectura de la Información. Tratamiento y Recuperación de Información*. <https://archivisticafacil.com/2020/09/02/documentalista-de-museos/>
- Costa, I. P. (2007). El coleccionista y su tesoro: la colección. *In Decisiones basadas en el conocimiento y en el papel social de la empresa: XX Congreso anual de AEDEM* (p. 54). Asociación Española de Dirección y Economía de la Empresa (AEDEM).
- DeCarli, G. (2006). *Un Museo Sostenible: museo y comunidad en la preservación activa de su patrimonio*. Ilam, Unesco.
- Diccionario, R. A. (2021). *Real Academia Española*. <https://dle.rae.es/colecci%C3%B3n%20?m=form>
- Ejemplode.com. (2013). *Línea de tiempo edad media*. https://www.ejemplode.com/34-historia/4108-linea_de_tiempo_edad_media.html#:~:text=La%20Edad%20Media%20se%20refiere,de%20Constantinopla%20por%20los%20turcos.
- Enciclopedia de la Historia (2018-2021). *La Ilustración*. <https://enciclopedia-dehistoria.com/la-ilustracion/>
- EVE Museos e Innovación (31 de agosto de 2015). *EVE Museos e Innovación*. <https://evemuseografia.com/2015/07/14/la-investigacion-en-el-museo/>
- Fernández, I. (2014). El papel de los museos en la sociedad actual: discurso institucional o museo participativo. *Complutum*, 26(2), 39-47.
- Fresquet, J. L. (1999). La fundación y desarrollo de los jardines botánicos. *Felipe II, la Ciencia y la Técnica* (p. 28). Valencia: Universidad de Valencia.
- Garnica, M. J. (2013). La conservación de colecciones museísticas. *Sociedad: boletín de la Sociedad de Amigos de la Cultura de Vélez-Málaga*, 17-20.
- Garzón Vera, B. (2012). Introducción. *La obra salesiana y la conformación de identidades regionales y locales*, 395.

- Georges, K. (2006). Religion, Education and the Role of Government in Medieval Universities: Lessons Learned or Lost? *A Journal of the Oxford Round Table* 2(1), 73-96.
- Hernandez, F. (2006). *Planteamientos teóricos de la museología*. Editorial Trea.
- _____. (2016). *Manual de Museología*. Universidad Computense.
- ICOM (2021). *Definición de museo*. <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/#:~:text=%E2%80%9CUn%20museo%20es%20una%20instituci%C3%B3n,educaci%C3%B3n%20estudio%20y%20recreo.%E2%80%9D>
- Informe del Rector* (2019). Universidad Politécnica Salesiana: <https://www.ups.edu.ec/oferta-academica>
- Instituciones Salesianas de Educación Superior. (julio de 2016). *Políticas para la presencia salesiana en la educación superior 2016-2021*. Instituciones Salesianas de Educación Superior: <https://www.ups.edu.ec/>
- IUS (2019). *Instituciones Salesianas de Educación Superior*. Identidad y Misión: <https://ius-sdb.com/?lang=es>
- Juan Pablo II. (1990). Constitución apostólica del Sumo Pontífice Juan Pablo II sobre las universidades católicas. *Católica, I. Conferencia Episcopal de Chile*. (p. 20). Librería Editrice Vaticana.
- Kaku, M. (21 de octubre de 2019). Cómo Einstein me ayudó a convertirme en científico. (B. A. juntos, Entrevistador)
- Lee, P. Y. (1997). The Museum of Alexandria and the Formation of the Museum in Eighteenth-century France. *The Art Bulletin* V79(3), 385-412.
- León, F. J. (1875). Exposición del Ministro del Interior y Relaciones Exteriores, dirigida al Congreso Constitucional del Ecuador en 1875. 27, 28.
- Lourenço, M. C. (2005). *Between two worlds: The distinct nature and contemporary significance of university museums and collections in Europe*. Paris: Tesis doctoral inédita. Conservatoire national des arts et métiers-École doctorale technologique et professionnelle.
- Marco, M. (1997). *Estudio y análisis de los museos y colecciones museográficas de la provincia de Alicante*. Alicante: Universidad de Alicante, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Humanidades Contemporáneas. <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/9884/1/Marco-Such-Maria.pdf>
- Maroević, I. (1998). *Introduction to Museology - The European Approach*. Munich: Verlag Dr. Christian Muller-Straten.
- Martin, B., & Etkowitz, H. (2000). El origen y evolución de las especies universitarias. *Science and Technology Policy Research. Paper No. 59*. Universidad de Goteborg.
- Martín, J. (15 de mayo de 2017). *Estudia tu entorno con un PEST-EL*. <https://www.cerem.ec/blog/estudia-tu-entorno-con-un-pest-el>

- Minchalo, M. B. (2016). *Elaboración de una crónica periodística sobre la Universidad Politécnica Salesiana Sede Cuenca*. (Bachelor's thesis): <https://dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/12679/1/UPS-CT006500.pdf>
- Misiones Salesianas (18 de diciembre de 2017). *Misiones Salesianas*. Los Salesianos cumplen 158 años de su fundación: <https://misionessalesianas.org/noticias/salesianos-cumplen-158-fundacion/>
- Molina León, M. (04 de marzo de 2015). *ACEPrensa*. Museos universitarios en América y Europa: <https://www.aceprensa.com/educacion/museos-universitarios-en-america-y-europa/>
- Muñoz Carrasco, M. (1988). *El Banco Central del Ecuador en Cuenca: edición conmemorativa del sexagésimo aniversario de su establecimiento en Cuenca*. Cuenca: Banco Central del Ecuador, Centro de Investigación y Cultura.
- Museo Etnográfico Juan Ambrosetti (2021). *Museo Etnográfico Juan Ambrosetti*. Filo UBA, Facultad de Filosofía y Letras: <http://museo.filo.uba.ar/>
- Museums Association (julio de 2013). *Museums Association*. <https://govans-hiddenhistories.files.wordpress.com/2013/07/26062013-museums-change-lives.pdf>
- Navajas Corral, Ó. (s.f.). *Una Nueva Museología*. Obtenido de http://icom-argentina.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/27/2018/12/new_museology_-_Narvajas_Corral0019.pdf
- Oaxtepec, D. (1984). *Ibermuseos*. <http://www.ibermuseos.org/wp-content/uploads/2014/07/declaracao-de-oaxtepec.pdf>
- ODS, T. E. (09 de abril de 2020). *Empleo en Ecuador*. <https://odsterritorioecuador.ec/objetivo-8-trabajo-decente-y-crecimiento-economico/>
- Olmi, G. (2001). *ience-Honour-Metaphor: Italian Cabinets of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. na. En O. Impey, & A. Macgregor, *Los orígenes de los museos: el gabinete de curiosidades en la Europa de los siglos XVI y XVII*.
- Olmos de Montañez, O. (2008). La pedagogía crítica y la interdisciplinariedad en la formación del docente. Caso Venezolano. *Sapiens. Revista Universitaria de Investigación*, 158-159. Obtenido de.
- Pastor, M. (2009). *Pedagogía Museística, Nuevas perspectivas y tendencias actuales*. Barcelona, España: Ariel Patrimonio.
- Pérez, J. &. (2002). De lo hegemónico a lo plural: un museo universitario de antropología. *Entrepasados, Revista de Historia*, 197-208.
- Podgorny, I. (1995). De razón a facultad: Ideas acerca de las funciones del Museo de La Plata en el periodo 1890-1918. *RUNA, archivo para las ciencias del hombre*, 89-104.
- Quishpe Bolaños, J. M. (2014). Los salesianos y el origen de los proyectos. *La Presencia Salesiana en Ecuador: Perspectivas históricas y sociales*, 263.

- Regalado Loaiza, J. F. (2012). Conformación del espacio local en Cuenca y labor salesiana entre los años 1920 y 1960. *La presencia Salesiana en el Ecuador; Perspectivas históricas y sociales*, 436.
- ____ (2014). Conformación del espacio local en Cuenca y labor salesiana entre los años 1920 y 1960. *La Presencia Salesiana en el Ecuador, Perspectivas históricas y sociales*, 435-468.
- Rico, L. (2003). Entre gabinetes y museos. Remembranza del espacio universitario. *Perfiles Educativos*, XXV, 101, 66-96.
- Riviere, G. H. (1985). Definición evolutiva del ecomuseo. *Revista Museum*, 148, 183, 184.
- ____ (1993). *La museología, cursos de museología, textos y testimonios*. Akal, Arte y Estética.
- Rodríguez, V. M. (1998). La fundación del Museo Nacional de Colombia. Ambivalencias en la narración de la nación colombiana moderna. *Nomadas, Colombia*, 8, 78.
- Ruegg, W. (1994). *Historia de la Universidad en Europa – La Universidad en la Edad Media*. Bilbao: Editorial Universidad del País Vasco.
- Sarton, G. (1959). *A history of Science – Hellenistic Science and Culture in the last three centuries*. B.C. Harvard University Press.
- Schupbach, W. (2001). Some cabinets of curiosities in European academic institutions. En O. Impey, & A. Macgregor, *Los orígenes de los museos: el gabinete de curiosidades en la Europa de los siglos XVI y XVII*.
- Senplades (2014). *Ficha de Cifras Generales*. http://app.sni.gob.ec/sni-link/sni/Portal%20SNI%202014/FICHAS%20F/0101_CUENCA_AZUAY.pdf
- Sola, T. (1987). Concepto y naturaleza de la museología. *Revista Museum*, 153, 49-55.
- Unidad Educativa “Técnico Salesiano”. (2019). *Unidad Educativa “Técnico Salesiano”*. <https://uets.edu.ec/historia/#:-:text=El%20Colegio%20%E2%80%9CT%20C3%A9cnico%20Salesiano%E2%80%9D%2C,Instituto%20Fiscomisional%20T%20C3%A9cnico%20Superior%20Salesiano>.
- ____ (2019-2020). *Rendición de Cuentas*.
- Universidad Politécnica Salesiana (16 de marzo de 2011). *Políticas de Cultura*. <https://www.ups.edu.ec/>
- ____ (19 de febrero de 2014). *Modelo Educativo de la UPS*. <https://www.ups.edu.ec/>
- ____ (2021). <https://www.ups.edu.ec/>
- ____ (2021). *Oferta Académica*. <https://www.ups.edu.ec/carreras-grado>

- _____ (8 de marzo de 2021). *Oferta Académica*. <https://www.ups.edu.ec/mapa-del-sitio>
- _____ (2021). *Presupuesto 2021*. <https://www.ups.edu.ec/>
- Verger, J. (1994). Esquemas. En W. RUEGG, *Historia de la universidad en Europa – La Universidad en la Edad Media*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Vugman, L. (2003). Conmemorando: del pasado del territorio a la historia de la Nación Argentina en las ferias y exposiciones internacionales del cuarto centenario. *Runa, Archivo para las Ciencias del Hombre; XXII. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires*.
- Zubiaur, F. (2004). *Curso de Museología*. Ediciones Trea.



María Proaño

Laura Falceri

Título del proyecto:

**“Álbum fotográfico”, Taller de creación
fotográfica en la Cooperativa Choco Unión
de la parroquia La Unión, provincia
de Esmeraldas**

Introducción

Álbum fotográfico será para los miembros de la Cooperativa Choco Unión especialmente para las 13 mujeres que quieran aprender sobre fotografía básica en el uso de las redes sociales y que también puedan difundir sus conocimientos a otros miembros de sus entornos más cercanos. se enfoca en la educación no formal de las artes visuales especialmente en la creación de talleres de fotografía a mediano plazo. Se pretende que su alcance sea integral porque busca relacionarse primero con la comunidad y después crear un espacio de aprendizaje mutuo. Estas 13 mujeres de edades diversas actualmente se dedican al cultivo del cacao orgánico Arriba Fino y de Aroma.

Localización

Parroquia La Unión, cantón Quinindé, provincia de Esmeraldas.

Diagnóstico y problema

Situación actual del área de intervención del proyecto

Como establece Pierre Bourdieu (1997) que concibe a: “la cultura como una forma simbólica que permite la comprensión del mundo y proporciona fundamento lógico para el orden social. Sea entendida como sector de actividad humana o bien como una súper estructura, posee una fenomenología específica, una objetivación que es posible ser observada y por lo tanto ser delimitada en sus concreciones”.

Álbum fotográfico nació como un acercamiento social preliminar hacia los miembros de la comunidad de la parroquia La Unión en la provincia de Esmeraldas. Se pudo observar que la mayoría de las personas se dedican a la agricultura familiar, el comercio de productos agrícolas y la preparación de alimentos en restaurantes y comedores. Son familias de diferentes partes del Ecuador que hicieron sus vidas a raíz de la Reforma Agraria de los años 50.

Muchas de estas personas se criaron en medio del campo de la costa ecuatoriana, ayudando a sus padres y abuelos en los cultivos, aprendiendo a sembrar de acuerdo a los saberes ancestrales transmitidos por generaciones donde no existían químicos que contaminaran los suelos y los ríos, ni maquinarias modernas que quebraran a la tierra. Muchas de estas personas cuentan con historias y costumbres familiares invisibles a los ojos de las grandes ciudades y que sin embargo son un factor estratégico en el desarrollo de un patrimonio cultural intangible.

Y es así que a través de la fotografía como dispositivo pedagógico que genera de manera crítica un lenguaje visual nace el proyecto de un taller educativo no formal. Según puntualiza Sontag (1977) “al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merecen la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión”.

Con respecto a estudios previos referentes al desarrollo de espacios de intercambio de saberes relacionados a la fotografía, existe el caso que sucedió en el departamento de Córdoba en la población de Mon-

tari en Colombia en el año 2008 que a través de la Fundación para el Desarrollo Intercultural crearon varios cursos entre los cuales se encontraba fotografía básica con el fin de que los miembros mismos registraran sus vidas diarias para fortalecer su desarrollo comunitario, cultura ciudadana y pensamiento emprendedor.

Este capítulo está dividido en cuatro partes: la primera parte que busca tener una mirada del Ecuador como un país agrícola, la segunda parte que invita a conocer sobre la Parroquia de La Unión, la tercera parte es sobre la Cooperativa Choco Unión y la cuarta parte es sobre el cacao en el Ecuador como valor simbólico, rico en identidad cultural.

Ecuador un país agrícola

En la organización agraria ecuatoriana permanece la división entre la Agricultura Empresarial (AE) y la agricultura familiar campesina (AFC). La Agricultura Empresarial concentra un 80 % de la tierra en un 15 % de las Unidades de Producción Agrícolas (UPAs), utiliza el 63 % del agua para riego y hace un uso indiscriminado de agroquímicos y energía para la agro exportación.

Por otro lado, la agricultura familiar representa el 84,5 % de las UPAs con una concentración de 20 % de la tierra, cuenta con 37 % del agua para riego y se dedica principalmente a la producción para la satisfacción de las necesidades básicas. Más del 64 % de la producción agrícola nacional está en manos de pequeños productores (FAO, 2021).

La mayoría de los alimentos consumidos en el Ecuador provienen de la AFC (60 %). De igual manera, la AFC contribuye con la oferta de productos de exportación, alrededor del 80 % de las UPAS de cacao y 93 % de las UPAS de café. Existe un crecimiento importante de los envíos realizados por exportadoras campesinas (FAO, 2021).

Durante la pandemia Agustín Zimmerman, representante de la FAO en Ecuador en el Mes de la Agricultura Familiar Campesina, destacó el rol cumplido por los agricultores familiares que no dejaron de producir para mantener abastecidos a los habitantes, e invitó

a promover un diálogo activo, para impactar en el desarrollo de la AFC, los territorios rurales y sus habitantes que se ven mayormente afectados la pobreza y el hambre (FAO, 2020).

La Unión entre el comercio y la agricultura

La parroquia La Unión forma parte del cantón Quinindé en la provincia de Esmeraldas. Sus límites son al norte con la parroquia Rosa Zarate, al sur con las parroquias Monterrey y Las Villegas, al este con el cantón Puerto Quito y el cantón La Concordia y al oeste con el cantón Pedernales y la parroquia Chibunga.

La Unión tiene 36 460 habitantes. La actividad económica se destaca en la agricultura familiar campesina en el cultivo de palma africana, banano, papaya, cacao, pimienta, maíz, soya, maracuyá, entre otros.

En 1943, en Quito, se formó la Colonia Unión Nacional Ecuatoriana, esta iniciativa hizo que se hiciera jurídica en 1945, en donde se nombró a tres comisiones para que transitaran a Santo Domingo, Manabí y algunos poblados de la Amazonia en busca de tierras vírgenes. Estas comisiones tenían que crear informes de dichos lugares, en cuanto a sus facilidades en el acceso, topografía, etc. Es así que al analizar dichos informes se encantaron por aquellas tierras que se encontraban cerca de Santo Domingo.

El 10 de agosto de 1946, los 25 socios y sus familias se aventuraron a colonizar estas tierras.

En 1947 durante el gobierno de José María Velasco Ibarra se consiguió la construcción de la carretera lastrada Santo Domingo-Quinindé. Esta construcción que unía Los Andes con la costa duró 3 años y fue el presidente Galo Plaza Laso quien inaugure.

En 1950 en el gobierno del Camilo Ponce Enríquez se construye el puente sobre el río Quinindé y la carretera lastrada de Quinindé-Esmeraldas.

En 1958 se creó la Escuela Quito y el Dispensario Médico con la ayuda directa del Consejo Cantonal de Quito.

En 1959 gracias a la intervención del alcalde de Quito, Julio Moreno Espinoza, se hizo la donación de tres plantas de luz de 120kw para el poblado de La Unión, La Independencia y La Concordia respectivamente.

En los años de 1956 a 1970 la carretera Santo Domingo-Esmeraldas se amplió y se asfaltó.

En los inicios de la parroquia de La Unión, esta era un caserío con menos de 10 casas construidas a base de madera y caña. En la actualidad muy pocas de esas casas se conservan.

El 22 de junio de 1992, La Unión fue declarada parroquia del cantón Quinindé.

La Cooperativa Choco Unión

Actualmente en la parroquia La Unión existe la Cooperativa Choco Unión que lo conforman tres asociaciones que son El Paisaje que pertenece al Recinto El Pambula, San Vicente que pertenece al Recinto Boca de Mache y el Azuay que pertenece al Recinto Nuevo Azuay. De las cuales existen 27 socios fundadores 16 hombres y 13 mujeres con edades que oscilan desde los 22 años a 86 años respectivamente.

La Cooperativa Choco Unión fue legalmente constituida el 8 de agosto del 2019. Choco Unión se dedica al cultivo del grano del Cacao Nacional Arriba y Fino de Aroma. A raíz de diferentes capacitaciones por parte de la Universidad de Valencia y la Pontificia Universidad Católica del Ecuador sede Esmeraldas, desde el 2018 Choco Unión se dedica a la elaboración industrial de la pasta de cacao 100 % orgánico, las tabletas derivadas, bombones rellenos y las mermeladas artesanales de maracuyá y maguey de cacao.

Pero a pesar de que ya cuentan con un catálogo de productos alimenticios todavía no generan una visibilidad más allá que la de vender en la fábrica y cuando a veces reciben pedidos directos de parte de las universidades y algunos pobladores.

El cacao y su identidad en la comunidad

Patrimonio cultural inmaterial

El patrimonio cultural inmaterial es una construcción social y colectiva, que se transmite de generación en generación, desde un tejer en lo cotidiano de sentidos, latidos y haceres como parte del vivir humano: una identidad que conforma el multidiverso mundo de las culturas y cual pequeñas piezas del gran rompecabezas se suman entre las culturas nacionales, locales, urbanas, rurales e internacionales hacia la construcción de la interculturalidad que respete y aprecie las diversas manifestaciones de los pueblos.

Historia del cacao

El cacao es una pequeña planta tropical perteneciente al género *Theobroma cacao L.* de la familia *Esterculaceas*. Su árbol de cacao, de hojas simples, con flores nacidas en el tallo que producen mazorcas de semillas con una pulpa dulce es proveniente de las regiones tropicales y subtropicales de América del Sur y América Central.

En estado silvestre los árboles de cacao pueden llegar a tener 15 metros, pero al ser cultivados tienen que mantenerse cortos de cuatro a cinco metros para su accesibilidad en la recolección de los frutos.

Ecuador es productor del Cacao Arriba y de aroma proveniente de la variedad Nacional cuya pureza en su sabor y su fragancia frutal exquisita ha sido reconocido por el mercado internacional, gracias al uso de sus granos con los cuales se preparan los chocolates más refinados del mundo.

El nombre de Arriba se originó durante la época del segundo boom del cacao de 1870 a 1930. En esa época el Distrito de Arriba ubicado en la provincia de los Ríos era el epicentro de la economía cacaotera. Su producto del cacao era el de mayor calidad que el de las otras regiones productoras, cotizándose a mayor precio y es por eso que cuando las personas preguntaban sobre ese cacao escucha-

ban respuestas como es de arriba o viene de arriba, quedándose para siempre con ese nombre (ABAD, 2019).

En octubre del 2018 la revista *Nature Ecology and Evolution* publicó que se encontró residuos alimenticios en cerámicas con presencia de teobromina, cafeína y teolimina (elementos del cacao) con una antigüedad de hace aproximadamente 5300 años pertenecientes a la Cultura Mayo Chinchipe en el sitio arqueológico de Santa Ana-La Florida, del cantón Palanda, provincia de Zamora Chinchipe. Según la misma revista los nativos usaban las semillas de cacao como ofrendas a sus dioses y como comida diaria en sus hogares, dándole un valor de domesticación.

Este alimento viajó al litoral ecuatoriano, prueba de esta aseveración son los restos de este producto en las conchas marinas, conocidas como spondylus. De la misma manera sus huellas fueron encontradas en las estribaciones occidentales de la cordillera de los Andes. Este producto, además, se desplazó hacia Centroamérica y al sur de México. Las civilizaciones Azteca y Maya lo utilizaron como bebida sagrada y como moneda. También, estuvo y está, en Colombia, Perú, Venezuela, Brasil, Guayanas y Trinidad (ABAD, 2019).

Se dice que Francisco Pizarro en sus primeras expediciones por las costas sudamericanas, entre 1526 y 1527 encontró cultivos de cacao cuando llegó a la Bahía de Mateus, en la actualidad Esmeraldas.

Hacia 1600 la recolección y explotación del cacao constituía uno de los recursos más importantes en la antigua provincia de Guayaquil. Se dice que cerca de 9 barcos salían anualmente del puerto transportando el cacao hacia México.

Según el Acuerdo del Ministerio de Cultura y Patrimonio N°. DM-2017-063 incorpora al cacao fino y de aroma como patrimonio cultural inmaterial de la nación ya que menciona que Ecuador es el principal productor mundial de esta variedad, además dicha mención señala que es indispensable preservar este legado cultural, social y económico.

El Cacao y las mujeres de Choco Unión

Matilde Ponce, una mujer de 47 años, de estado civil viuda. Madre de tres hijos varones. De profesión agricultora, vendedora de batidos y realizadora de chocolates. Matilde es la hija mujer de seis hermanos y, como ella lo menciona, su carácter fuerte y determinado es el resultado del constante trabajo en los cultivos de sus padres desde que era muy niña. Su familia es oriunda de la sierra ecuatoriana.

En la casa de Matilde su padre, Don Segundo Ponce Cruz, con un café recién hecho, comenta que atraído por el boom del café de la época de los 70 llegó a la localidad del Recinto El Paisaje, junto a su esposa Doña Dina Angélica Martínez, localidad que en esa época no era más que montañas de árboles grandes como el ceibo y el caucho nativo; con animales salvajes como las serpientes x, los tigrillos, el jaguar, los osos hormigueros, los monos aulladores y los venados prácticamente inexistentes en la actualidad. Don Segundo se encantó por la que sería su finca por la variedad de ríos que pasan por la propiedad. Don Segundo decidió dejar una parte de su finca como montaña como recuerdo para sus hijos y nietos.

Don Segundo con su esposa Dina Angélica en un principio sembraron café porque su tierra tenía pequeñas llanuras que facilitaba el cultivo de los granos de café hasta que la enfermedad de la broca azotó con toda la plantación.

Es ahí que, por la situación económica compleja, decidieron sembrar el Cacao Nacional y el Cacao CCN51 ya que estos cultivos requerían de menos extensión de tierra para generar ingresos solventes a la familia.

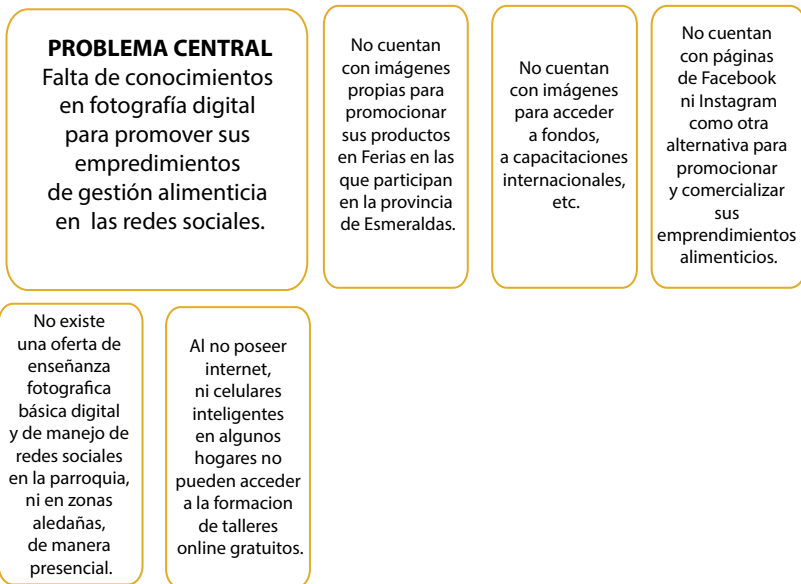
Del cacao, Matilde comenta que lo que más le gusta de este producto es su diversidad en cuanto a la preparación de alimentos, desde un chocolate caliente por la mañana, un pastel, una pasta para untar con el pan, un fruto que sirve para saciar la sed cuando se trabaja en el campo. Esto le hizo cuestionarse sobre ¿qué más se podría hacer aparte de solo vender la baba o el grano seco a los centros de aco-

pio? Es así que junto a varios vecinos hicieron una asociación para aprender sobre el proceso de elaboración del chocolate.

Alexandra Valencia, una mujer de 41 años, afrodescendiente, de estado civil soltera. Madre de 1 hijo. De profesión agricultora, cocinera y realizadora de chocolates. Alexandra tiene 2 hermanas y 3 tres hermanos. Su padre Don Ricardo Valencia es trabajador de fincas de palma africana.

Alexandra tiene una pequeña propiedad donde ha sembrado El Cacao Nacional para el futuro de su hijo Ricardo, ella desea que su hijo a través de la agricultura familiar se sienta seguro de sus raíces.

Identificación, descripción y diagnóstico del problema (árbol de problemas)



Objetivo general

Realizar un taller de fotografía creativa y digital con las mujeres miembro de la Cooperativa Choco Unión para promover y difundir contenido sobre el chocolate y y sus derivados en las redes sociales.

- Buscar y promover la participación activa de las mujeres involucradas a través de la integración etnográfica experimental.
- Enseñar las técnicas básicas de la fotografía digital desde una pedagogía lúdica y concreta.
- Generar discursos socioculturales desde la fotografía para empoderar al contenido del producto imagen.
- Transmitir metodologías sobre fotografía para que las mujeres puedan capacitar a otras personas.
- Enseñar el manejo de las plataformas de Facebook e Instagram para atraer nuevos clientes.
- Realizar un seguimiento una vez terminado el taller.

Indicadores

Actualmente para la Cooperativa Choco Unión, los ingresos por las ventas de las tabletas de chocolates y sus derivados no constituyen su actividad productiva principal ya que la mayoría de los miembros se dedican a la agricultura familiar, pequeños negocios como tiendas, puestos de comida, etc.

El dinero que mensualmente generan por la venta de los insumos alimenticios, lo utilizan para el pago del arriendo de la fábrica, pagos de agua y luz, sueldos, compra de materia prima, entre otros. Lo que sobra se reparten por igual entre los 27 miembros que actualmente lo guardan en una caja chica para seguir invirtiendo en la fábrica como una nevera vitrina y balanzas.

Sus ventas se realizan directamente desde la fábrica o bajo pedido telefónico.

Para ello, se realizó tres tablas indicadoras del año 2021 para conocer ¿Cuáles fueron las ventas mensuales de los Insumos Alimenticios? Los meses que tuvieron más demanda y ¿por qué? Y finalmente a través de La Matriz de Boston Consulting Group definir los productos de mercados estrella y perro que tuvieron por sus ventas.

MES	PRODUCTO	CANTIDAD	VALOR UNITARIO	TOTAL
ENERO	Barra 40 %	82	1,25	102,5
	Barra 70 %	16	1,25	20
	Barra 100 %	14	1,25	17,5
	100 % tarrina dosificada 200gr.	5	3,8	19
	100 % tarrina dosificada 250gr.	4	5,25	21
	100 % tarrina dosificada 500gr.	0	8	0
	Bombones rellenos	302	0,3	90,6
	TOTAL MES DE ENERO			
FEBRERO	Barra 40 %	55	1,25	68,75
	Barra 70 %	16	1,25	20
	Barra 100 %	67	1,25	83,75
	100 % tarrina dosificada 200gr.	20	3,8	76
	100 % tarrina dosificada 250gr.	0	5,25	0
	100 % tarrina dosificada 500gr.	6	8	48
	Bombones rellenos	242	0,3	72,6
	TOTAL MES DE FEBRERO			
MARZO	Barra 40 %	195	1,25	243,75
	Barra 70 %	76	1,25	95
	Barra 100 %	135	1,25	168,75
	100 % tarrina dosificada 200gr.	7	3,8	26,6
	100 % tarrina dosificada 250gr.	0	5,25	0
	100 % tarrina dosificada 500gr.	0	8	0
	Bombones rellenos	614	0,3	184,2
	TOTAL MES DE MARZO			

ABRIL	Barra 40 %	57	1,25	71,25
	Barra 70 %	12	1,25	15
	Barra 100 %	33	1,25	41,25
	100 % tarrina dosificada 200gr.	6	3,8	22,8
	100 % tarrina dosificada 250gr.	0	5,25	0
	100 % tarrina dosificada 500gr.	0	8	0
	Bombones rellenos	270	0,3	81
	TOTAL MES DE ABRIL			
MAYO	Barra 40 %	287	1,25	358,75
	Barra 70 %	32	1,25	40
	Barra 100 %	82	1,25	102,5
	100 % tarrina dosificada 200gr.	18	3,8	68,4
	100 % tarrina dosificada 250gr.	0	5,25	0
	100 % tarrina dosificada 500gr.	0	8	0
	Bombones rellenos	771	0,3	231,3
	TOTAL MES DE MAYO			
JUNIO	Barra 40 %	89	1,25	111,25
	Barra 70 %	18	1,25	22,5
	Barra 100 %	63	1,25	78,75
	100 % tarrina dosificada 200gr.	8	3,8	30,4
	100 % tarrina dosificada 250gr.	3	5,25	15,75
	100 % tarrina dosificada 500gr.	0	8	0
	Bombones rellenos	427	0,3	128,1
	TOTAL MES DE JUNIO			
JULIO	Barra 40 %	40	1,25	50
	Barra 70 %	22	1,25	27,5
	Barra 100 %	44	1,25	55
	100 % tarrina dosificada 200gr.	2	3,8	7,6
	100 % tarrina dosificada 250gr.	2	5,25	10,5
	100 % tarrina dosificada 500gr.		8	0
	Bombones rellenos		0,3	0
	TOTAL MES DE JULIO			

AGOSTO	Barra 40 %	155	1,25	193,75
	Barra 70 %		1,25	0
	Barra 100 %	31	1,25	38,75
	100 % tarrina dosificada 200gr.	11	3,8	41,8
	100 % tarrina dosificada 250gr.		5,25	0
	100 % tarrina dosificada 500gr.		8	0
	Bombones rellenos	621	0,3	186,3
	TOTAL MES DE AGOSTO			460,6
SEPTIEMBRE	Barra 40 %	86	1,25	107,5
	Barra 70 %	54	1,25	67,5
	Barra 100 %	36	1,25	45
	100 % tarrina dosificada 200gr.	7	3,8	26,6
	100 % tarrina dosificada 250gr.		5,25	0
	100 % tarrina dosificada 500gr.		8	0
	Bombones rellenos	680	0,3	204
	TOTAL MES DE SEPTIEMBRE			450,6
OCTUBRE	Barra 40 %	738	1,25	922,5
	Barra 70 %	33	1,25	41,25
	Barra 100 %	66	1,25	82,5
	100 % tarrina dosificada 200gr.		3,8	0
	100 % tarrina dosificada 250gr.		5,25	0
	100 % tarrina dosificada 500gr.		8	0
	Bombones rellenos	840	0,3	252
	TOTAL MES DE OCTUBRE			1298,25
NOVIEMBRE	Barra 40 %	507	1,25	633,75
	Barra 70 %	42	1,25	52,5
	Barra 100 %	27	1,25	33,75
	100 % tarrina dosificada 200gr.	37	3,8	140,6
	100 % tarrina dosificada 250gr.		5,25	0
	100 % tarrina dosificada 500gr.		8	0
	Bombones rellenos	414	0,3	124,2
	TOTAL MES DE NOVIEMBRE			984,8

DICIEMBRE	Barra 40 %		1,25	0
	Barra 70 %		1,25	0
	Barra 100 %		1,25	0
	100 % tarrina dosificada 200gr.	2	3,8	7,6
	100 % tarrina dosificada 250gr.		5,25	0
	100 % tarrina dosificada 500gr.		8	0
	Bombones rellenos	3681	0,3	1104,3
	TOTAL MES DE DICIEMBRE			1111,9

Tabla 1. Venta de insumo alimenticios de cooperativa choco union 2021

Fuente: Elaboración Propia.

En la Tabla 1 se permitió conocer de manera general ¿cuál es la oferta de Insumos Alimenticios que ofrece Choco Unión a sus consumidores?

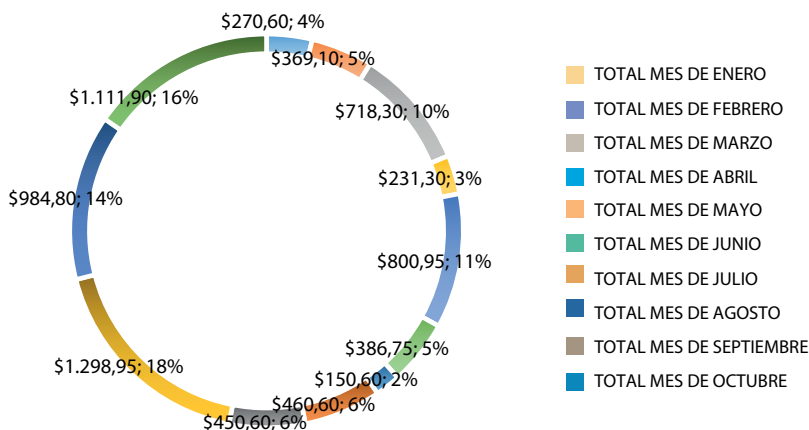


Tabla 2. Gráfica circular de meses con mayor venta en Choco

Fuente: Elaboración Propia.

En la Tabla 2 se pudo definir ¿Cuáles fueron los meses que mayor venta tuvieron durante el año 2021? Como antecedente se preguntó a las mujeres de la Cooperativa sobre ¿cuáles meses consideran que tienen mayor demanda? La mayoría menciono que el mes de diciem-

bre fue el mes donde más ventas de bombones rellenos tuvieron por las fechas de Navidad y Año Nuevo. Aunque también mencionaron que otros meses muy importantes en las ventas son mayo por el Día de Las Madres, junio por las Fiestas Patronales de la Parroquia La Unión y julio por las Fiestas Patronales de Esmeraldas.

Tomando en cuenta esta información el mes de diciembre fue el segundo mes que más ventas tuvieron y sí fueron los bombones rellenos, el insumo alimenticio más solicitado.

PRODUCTO	CANTIDAD	VALOR UNITARIO	TOTAL	MATRIZ BCG
Barra 40 %	2291	1,25	2863,75	VACA
Barra 70 %	321	1,25	401,25	INCOGNITA
Barra 100 %	598	1,25	747,5	INCOGNITA
100 % tarrina dosificada 200gr.	123	3,8	467,4	INCOGNITA
100 % tarrina dosificada 250gr.	9	5,25	47,25	PERRO
100 % tarrina dosificada 500gr.	6	8	48	PERRO
Bombones rellenos	8862	0,3	2658,6	ESTRELLA
TOTAL 2021			7233,75	

Tabla 3. *Insumo alimenticios favorito del consumidor 2021*

Fuente: Elaboración Propia.

Al hablar de estrategias para administrar una cartera de negocios, se utiliza la matriz de portafolio corporativo de *Boston Consulting Group BCG* creada en los años 70. Esta matriz tiene cuatro ítems que son la estrella, el perro, la vaca y la incógnita.

La estrella son aquellos productos que tienen un elevado crecimiento y tiene una alta participación en el mercado. Necesitan de una inversión constante. El producto estrella en Choco Unión son los bombones rellenos de mermelada de maracuyá, de coco con manjar

de leche, de piña, etc. Los bombones rellenos son los más laboriosos de preparar, se necesitan a varias mujeres a la vez y necesitan de ingredientes extras y caros.

La vaca son aquellos productos generadores de caja, generan mucha liquidez y no necesitan grandes inversiones. Estos tipos de productos permiten invertir en otros productos. La barra 40 % es uno de los productos favoritos de los consumidores en Choco Unión. Es una barra que contiene leche en polvo y hace que sea dulce en el paladar.

El perro son aquellos productos que generan poca liquidez, son de bajo crecimiento. Se recomienda eliminarlo del catálogo de productos. Las tarrinas dosificadas de 250 gr y 500 gr de 100 % son productos que generan gasto extra en la compra de las tarrinas.

Incógnita son aquellos productos que generan mucha inversión pero que tiene poca cuota de mercado. Se considera un verdadero interrogante porque pueden convertirse en un producto estrella o por lo contrario puede convertirse en un producto perro. Se recomienda analizar sí continuar o no con dichos productos. Las barras 70 %, 100 % y la tarrina dosificada de 250 gr son los productos incógnitos de Choco Unión, generan varios conflictos ya que hay muy pocos consumidores especialmente extranjeros que gustan de estos productos, pero estos extranjeros no siempre son constantes en la fábrica.

Con el Proyecto álbum fotográfico se busca incrementar esas ventas mensuales desde el uso de nuevas herramientas como las redes sociales a un 10 % más.

Una vez terminado el proyecto, se pretende realizar en julio del 2023 un seguimiento contable para analizar sí las ventas mensuales crecieron o no, así como sí la pedagogía utilizada en los talleres sirvió para generar espacios de trabajo que permitan generar ingresos extras en las mujeres.

Metodología

Etapa 1: la mujer que habita en mí

La metodología que se pretende utilizar en la Etapa 1 es a través de la investigación etnográfica participativa con las mujeres de la Cooperativa Choco Unión. Utilizando técnicas de campo como: la observación directa participativa para visitar a las diferentes localidades de San Vicente, El Pasaje, Nuevo Azuay y El Pambula, estas visitas permiten conocer de manera general la ubicación geográfica, su clima, flora y fauna, sus rasgos políticos, sociales y culturales.

Con respecto a sus rasgos económicos, la observación directa participativa permite acompañar a las mujeres en sus diferentes actividades relacionadas a la agricultura familiar del cultivo de cacao como la cosecha de las mazorcas, el proceso manual de secar los granos, la poda, el control de enfermedades como lamonilla, control de insectos, etc. También permite conocer el proceso de creación de las tabletas de chocolate y los bombones en la fábrica de la Cooperativa.

El uso de la conversación informal como una manera de generar un vínculo a través de historias de vida, así como una forma de recopilar información cualitativa.

El uso de las entrevistas abiertas en grupos de enfoque relacionados a la conservación de saberes ancestrales en la agricultura.

Etapa 2 álbum fotográfico taller de fotografía creativa

Educar como práctica de libertad es una manera de educar que cualquiera puede aprender. Este proceso de aprendizaje resulta más sencillo para aquellos enseñantes que también creemos que hay un aspecto de nuestra vocación que es sagrado; que creemos que nuestro trabajo no es solo compartir información, sino participar en el crecimiento intelectual y espiritual de nuestros y nuestras estudiantes. Enseñar de una manera que respeta y cuida las almas de nuestro estudiantado es esencial si queremos crear las condiciones

necesarias para que el aprendizaje pueda ponerse en marcha en sus dimensiones más hondas e íntimas (Hooks, 1994).

Sontag (1977) determina que “La fotografía es tan importante en nuestra sociedad que no nos damos cuenta de ello”. En el mundo actual tal como se lo conoce está saturado de imágenes de todo tipo, imágenes que ofrecen una mejor calidad de vida, imágenes donde cada día a través del uso de aplicaciones se muestran las vidas perfectas de sus protagonistas, imágenes de lugares maravillosos para visitar, imágenes de los alimentos más deliciosos y nutritivos que puedas probar, imágenes que generan estímulos diversos, pero solo se quedan en esa parte superficial del consumo y en nada más ya que simplemente al tener fácil acceso a las cámaras en los celulares. Partiendo de este contexto es importante educar desde el lenguaje visual como una forma de obtener y desarrollar las capacidades que le permitan a las estudiantes una lectura crítica hacia sus entornos y realidades.

Sontag (1977) considera que “fotografiar es una forma de almacenar, un rito social y una forma de poder que transforma la persona que posee una cámara y que iguala “todas” las situaciones al convertirlas en fotografías. “Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que sabe a conocimiento, y por lo tanto es poder”.

Partiendo de esta reflexión se podría decir que a lo largo de la historia de la humanidad las imágenes han acompañado al ser humano para expresar sus ideas más profundas, compartir con otros, aquello que no puede ser verbalizado, representar lo considerado sagrado y profano, representar sus motivaciones en su tiempo, conservar su memoria, etc.

Breve historia de la fotografía en el Ecuador

En el artículo Orígenes del fotoperiodismo en Ecuador su autor Patricio Barrazueta Molina (2012) afirma que “las evidencias históricas indican que la fotografía llega a Ecuador de la mano de viajeros

que captaron los paisajes del país, en sendas panorámicas; también retrataron a familias acaudaladas y a algunos personajes”.

Otras teorías sostienen que a mediados de 1840 Vicente Rocafuerte como gobernador del Guayas trajo a tierras ecuatorianas un daguerrotipo. Este aparato fue una herramienta clave para demostrar la elite política de esa época.

Por otra parte, según Betty Salazar Ponce en *El oficio de la fotografía en Quito* (2011) comenta sobre un anuncio publicado en el periódico *El Ecuatoriano*, el 9 de abril de 1849 donde menciona al daguerrotipo existente en la ciudad que pertenecía a un fotógrafo itinerante. Este fotógrafo ofrecía a los habitantes locales la oportunidad de hacerse un retrato de excelente calidad, pero a un alto costo.

Según Barrazueta (2012) “el lentísimo avance de la fotografía en las clases menos privilegiadas, forzó a que no se vieran reflejadas en los registros de principios de siglo. Varios son los historiadores que reconocen este hecho y acotan una brecha insuperable de la diferencia de clases, que radicó en la capacidad de compra, en las posturas ideológicas y en el acceso al conocimiento”.

En el año de 1860 el francés Louis Gouin fundó una casa comercial en la esquina de la plaza mayor en Quito, de su obra se puede mencionar retratos de personalidades locales de familias acaudaladas, así como “una colección sobre personajes populares presentes en las calles de la ciudad” (Chiriboga, 2005).

El formato empleado por Louis Gouin son las famosas tarjetas de visita o *carte de visite* con un tamaño (10x6 cm) por su facilidad de manipularlas e imprimirlas, así como por la posibilidad de una producción a gran escala, reemplazando las placas metálicas por las placas de vidrio (Salazar, 2011).

A mediados del siglo XIX, Benjamín Rivadeneira, junto a Rafael Pérez y José Domingo Laso fueron considerados los fotógrafos más relevantes en el medio local y nacional.

Benjamín Rivadeneira nació en Quito en 1855. Rivadeneira aprendió el oficio de fotógrafo del francés Luciano Laffite. Era considera-

do como un fotógrafo perfeccionista en su técnica de iluminación, fue premiado con la medalla de oro en la Exposición Nacional del Ecuador en 1892 (Salazar, 2011). Para 1894 Rivadeneira contaba con un gabinete denominado Fotografía Instantánea ubicado en la calle Sucre, en la Casa de Domingo Gangotena frente a la Plaza de San Francisco.

De Rafael Pérez no existe mucha información en libros, artículos en periódicos, ni tampoco existen libros fotográficos en su honor, se sabe que nació en Quito que “en 1859 tuvo un gabinete ubicado en la esquina de la Plaza de Santo Domingo, en la vivienda de la señora Tomasa Monteros” (Salazar, 2011).

“Tras el terremoto de Quito de 1859, Rafael Pérez, con su cámara, logró un registro histórico del estado en el que quedó la ciudad sin ocuparse profundamente de lo que no era considerado “publicable” a esa fecha, por no ser bello, destacable o ideal. Esa ruptura de paradigmas de estética llevó consigo el registro de un hecho histórico” (Barrazueta, 2012).

“Rafael Pérez se haría famoso por retratar al presidente Gabriel García Moreno, caído en la calzada al pie del Palacio de Carondelet, luego de recibir el castigo de sus asesinos, convirtiéndose, sin quererlo, en el primer “cronista gráfico” de la historia del Ecuador” (Hidalgo, 2016).

José Domingo Laso nació en Quito en 1870. Realizó sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de la comunidad Salesiana. Se especializó en las tarjetas postales como retratos con diferentes tipos de “modelos nativos” relacionados a un aire costumbrista y elitista de la época, también realizó géneros paisajistas, arquitectónicos, entre otros. Laso publicó 5 libros de fotografía entre 1911 y 1924, destacando el libro Quito a la vista (Laso, 2016).

Unidades didácticas

Para el desarrollo de las clases de Álbum Fotográfico se piensa ejecutar una vez por semana, dos horas al día.

Las unidades se dividirán por temáticas. En la primera hora se buscará trabajar la teoría a través de material de apoyo visual y cinematográfico, con el uso de diapositivas y en la segunda hora se buscará trabajar la práctica en grupo e individual.

UNIDADES	OBJETIVOS	LENGUAJE FOTOGRÁFICO	ACTIVIDADES CENTRALES
<p>MI MUNDO, MI ENTORNO</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Observar y analizar imágenes de personas, lugares y objetos, a partir de los elementos del lenguaje fotográfico. • Observar en su entorno aspectos de la realidad significativos para sí mismos • Valorar y seleccionar un aspecto de su entorno, utilizando elementos del lenguaje fotográfico. 	<ul style="list-style-type: none"> • Sujeto principal (persona, objeto o lugar) • Encuadre • Distancia (cerca / lejos) 	<ul style="list-style-type: none"> • Componer una fotografía que dé cuenta de relaciones afectivas significativas para sí mismas. • Reflexionar y valorar la diversidad de puntos de vista que reflejan las imágenes.
<p>¿QUIÉN SOY YO A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA?</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Identificar imágenes que dan cuenta de la propia identidad • Valorarse a sí misma como ser único y respetar la diversidad de identidades que se manifiestan en las personas. 	<ul style="list-style-type: none"> • Tipos de planos. • Tipos de ángulos. 	<ul style="list-style-type: none"> • Elegir un personaje que representa rasgos de su propia identidad. • Para ello utilizan distintos recursos: vestuario, maquillaje, objetos simbólicos, etc. • Tomar fotografías al personaje, aplicando los elementos del lenguaje fotográfico en función del mensaje que quieren comunicar.
<p>LA MIRADA QUE QUIERO PROMOVER</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Analizar fotografías de publicidad gráfica ecuatoriana de distintas épocas a partir de elementos del lenguaje fotográfico • Apreciar fotografías para desarrollar un sentido crítico respecto de su uso en la publicidad. • Identificar el mensaje de imágenes publicitarias que presentan estereotipos femeninos y masculinos de niños, jóvenes y adultos. • Analizar y seleccionar imágenes publicitarias utilizando 	<ul style="list-style-type: none"> • Composición. • Sujeto principal. • Encuadre. • Plano. • Angulo. • Elementos fundamentales del diseño publicitario • Publicidad y estereotipos de género. 	<p>Componer una fotografía publicitaria que entregue un mensaje sobre la imagen que quieren promover.</p>

	como criterios el mensaje que buscan transmitir y el lenguaje fotográfico utilizado para conseguirlo.		
LA IMAGEN DE MI MUNDO EN OTROS	<ul style="list-style-type: none"> • Investigar sobre el tema definido en fuentes primarias y secundarias adecuadas. • Seleccionar información pertinente para la investigación y sistematizarla. 	<ul style="list-style-type: none"> • La fotografía documental y el(la) fotógrafo(a) como testigo. • La fotografía documental hoy: cultura, sociedad y tecnología. • Análisis de publicidad gráfica. 	<ul style="list-style-type: none"> • En grupos crear propuestas creativas relacionados a Choco Unión.
EL USO DE LAS REDES SOCIALES	<ul style="list-style-type: none"> • Observar y analizar imágenes publicitarias en redes sociales. • Implementar el uso de las redes sociales Facebook e Instagram en Choco Unión. 	<p>Composición.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sujeto principal. • Encuadre. • Plano. • Angulo. • Elementos fundamentales del diseño publicitario • Publicidad y estereotipos de género. 	<ul style="list-style-type: none"> • Seleccionar el primer contenido para las redes sociales y subirlo a la nube.
EL USO DE LA HERRAMIENTA CANVA	<ul style="list-style-type: none"> • Aprender a usar la aplicación de la herramienta canva para generar contenidos para las redes sociales. 	<ul style="list-style-type: none"> • Uso de paletas de colores. • Tipografías adaptadas, fuente y tamaño. 	<ul style="list-style-type: none"> • En grupos crear propuestas creativas relacionadas a Choco Unión.

Fuente: Elaboración Propia.

Viabilidad y plan de sostenibilidad

Álbum fotográfico es un proyecto auto sustentado por parte de la directora del mismo. En este momento es viable para su ejecución ya que las mujeres miembros de la Cooperativa Choco Unión han confirmado su presencia para ser parte del taller.

Por otro lado, la Cooperativa Choco Unión brinda las instalaciones de la fábrica para poder realizar los talleres, visitas para la investigación etnográfica participativa, etc.

Actualmente “Álbum fotográfico” se encuentra en la fase 1 del proyecto donde ya se ha podido acompañar a dos miembros en sus labores

agrícolas y en el proceso de elaboración del chocolate. Las dos mujeres han ayudado con los alimentos para la directora en sus visitas.

También para la fase 2 que es la implementación de los talleres, la directora ha recibido capacitaciones continuas sobre fotografía digital y metodologías humanistas por parte del fotógrafo Giovanni Villegas en la ciudad de Quito.

Presupuesto y estrategias de ejecución

Etapa 1

ETAPAS	PERSONAL REQUERIDO	GASTOS	
ETAPA 1	Antonietta Proaño GESTORA DEL PRO- YECTO Y RECOPILO- RA DE DATOS	Transporte de moto taxis.	40
		Alimentación aportada por la comunidad.	
		Bebidas Hidratantes	2.79
		Imprevistos	20

Fuente: Elaboración Propia.

Equipos

DESCRIPCIÓN	CANTIDAD X UNIDAD	COSTO
Laptop Lenovo	1	Auto gestionado
Cámara fotográfica Samsung	1	Auto gestionado
Disco Duro	1	Auto gestionado
Celular	1	Auto gestionado

Fuente: Elaboración Propia.

Herramientas y materiales

DESCRIPCIÓN	CANTIDAD X UNIDAD	COSTO
Botas de caucho	1	9.75
Repelente	3	15
Bloqueador Solar	1	15
Caja de 20 mascarillas	1	20
Alcohol	1	7.50

Fuente: Elaboración propia.

*Etapa 2**Talento humano*

ETAPAS	PERSONAL REQUERIDO	GASTOS
ETAPA 2	Antonieta Proaño GESTORA DEL PROYECTO Tallerista	Imprevistos 20 Transporte taxis 16

Fuente: Elaboración propia.

Equipos

DESCRIPCIÓN	CANTIDAD X UNIDAD	COSTO
Laptop Lenovo	1	Auto gestionado
Cámara fotográfica Samsung	1	Auto gestionado
Trípode	1	Auto gestionado
Luz	1	Auto gestionado
Celular	1	Auto gestionado

Fuente: Elaboración propia.

Herramientas y materiales

DESCRIPCIÓN	CANTIDAD X UNIDAD	COSTO
Vasos plásticos	1 bolsa	2.70
Papel celofán	5	2.75
Resmas de hojas	1	4.20
Cartulina negra	5	4
Scotch	2	3.96
Bebidas Hidratantes	1	2.79

Fuente: Elaboración propia.

Cronograma por actividad

RESPONSABLE: ANTONIETA PROAÑO FREIRE				
PROYECTO:	ÁLBUM FOTOGRÁFICO” Taller de creación fotográfica en la Cooperativa Choco Unión de la parroquia La Unión, provincia de Esmeraldas.			
TIEMPO:	120 días			
FECHA:	Enero 2022			
DESCRIPCIÓN	TIEMPO 2022			
	Enero	Febrero	Marzo	Abril
Fase 1: La mujer que habita en ti, habita en mí.				
Fase 2: Álbum Fotográfico Taller de creación fotográfica				

Fuente: Elaboración propia.

Referencias bibliográficas

- Abad, A. Acuña, C. y Naranjo, E. (2019). *El cacao en la costa ecuatoriana: estudio de su dimensión cultural y económica. Estudios de la Gestión Revista Internacional de administración*. 7, 60-81.
- Azules, S. (01 de abril del 2014). División Política-Administrativa. *Gobierno Autónomo Descentralizado La Unión*. <https://bit.ly/3BYd6oz>
- Barrazueta, P. (2012). Orígenes del fotoperiodismo en el Ecuador. *Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui*. 119, 17-22.
- Bourdieu, P. (1997). *Capital Cultural, escuela y espacio social*. Siglo XXI Editores.
- Cifuentes, M. (1999). *El Placer de la Representación: La imagen femenina ante la moda y el retrato (Quito, 1880-1920)*. Abya-Yala.
- Chiriboga, L. y Caparrini, S. (2005). *El retrato iluminado. Fotografía y República en el siglo XIX*. Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2015). *El Potencial Educativo de la Fotografía cuaderno fotográfico*. Salesianos Impresores.
- FAO (2021). *Ecuador en una mirada*. Organización de las Naciones Unidas para la alimentación y la Agricultura. <https://bit.ly/2V6Cx6K>
- Guber, R. (2004). *El salvaje metropolitano Reconstrucción de conocimiento social en el trabajo del campo*. Editorial Paidós SAICF.
- Hidalgo, A. (19 de marzo del 2016). El discreto encanto de las tarjetas de visita. *El Telégrafo*. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/guayaquil/1/el-discreto-encanto-de-las-tarjetas-de-visita-ii>
- Hooks, B. (1994). *Enseñar a transgredir*. Capitán Swing Libros, S.L.
- Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (2014). *Patrimonio Cultural Inmaterial El Oro- Zamora Chinchipe- Loja*. Editorial Gráfica Hernández.
- Instituto Nacional del Patrimonio Cultural. (2015). *Rostros y Lugares de entonces Colección Benjamín Rivadeneira*. Imprimax.
- Kottak, C. (2011). *Antropología Cultural*. Mc Graw Hill/Interamericana Editores, S.A DE C.V
- Laso, F. (2016). *La Huella Invertida*. Gráfica Mosca.
- Nacional, R. D. (2016). *Ley Orgánica de Cultura*. Quito.
- Navarrete, J y Chiriboga, L. (2003). *Vecinos fotografías de Fernando Zapata*. Ediciones Taller Visual.
- Pérez, M. (2010). *La fotografía como medio de participación*, 111, 94-100. <https://bit.ly/3yfdWen>
- Salazar, B. Novillo, V. y Bedoya, M. (2011). *El oficio de la fotografía en Quito*. Editorial Don Bosco.
- Sontag, S. (2006). *Sobre fotografía*. Santillana Ediciones Generales, S.L.



Patricia Rodríguez

Laura Falceri

Título del proyecto: **Casa de la abuela Jaguar**

Localización geográfica

Parroquia Ballenita, sector Brisa Marina, vía Chuyuipe

Diagnóstico

Existen pocos estudios, registros, y recopilaciones acerca de los saberes ancestrales de los nativos pobladores de la costa ecuatoriana (Provincia Santa Elena) en torno a los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo. Las informaciones e investigaciones existentes son poco visibilizadas y reconocidas.

Por lo general el arte es poco utilizado como transmisor de conciencia social, saberes locales o patrimoniales y su uso en ocasiones se limita al entretenimiento. Las causas son:

La mala distribución de recursos y oportunidades para la investigación cultural y puesta en valor del patrimonio cultural, ya que esta política, centralista da prioridad a las grandes ciudades Quito y Cuenca como centros turísticos.

El patrimonio cultural inmaterial, como creencias, saberes y usos relacionados con la naturaleza y el universo y sus portadores, al ser aparentemente intangibles, no son considerados de valor monetario para los gobiernos de turno.

No es social, ni políticamente conveniente para las autoridades que se recupere y se ponga en valor la memoria social de las comunas de Santa Elena ya que esto implica un respeto para sus tierras y su organización comunal; los gobiernos tendrían que brindarles todo el apoyo y valor que les corresponde como territorios ancestrales.

Aún existe en el imaginario de la sociedad un descrédito a la medicina natural, se arrastra un pasado de persecución y condena para las practicas originarias de los pueblos nativos, situación registrada en muchos juicios de la época colonial. Existe poco conocimiento del campo ampliado de las artes integradas, como estrategia para la transmisión y posicionamiento de conocimientos ancestrales.

Las consecuencias son:

1. Muy poco registro e investigación de los conocimientos y usos en torno a la naturaleza y el universo de los portadores de conocimiento de Santa Elena.
2. Escasos recursos desde los gobiernos locales para la investigación, socialización y puesta en valor del patrimonio cultural inmaterial de la Prov. de Santa Elena.
3. Poco respeto a la ley de tierras comunales; se prioriza la entrega de éstas, a dueños ilegales que tranzan con los gobiernos locales de turno, aludiendo que sus comunas no son declarados ancestrales y que sus pobladores no son indígenas tal como existen en el imaginario popular.
4. Ausencia de planes o programas que respeten y resguarden la vida y el trabajo de los portadores de saberes de una forma sostenida; no existe una estrategia de transmisión de saberes para las próximas generaciones.
5. Se entiende el arte de una forma separada, se prioriza el entretenimiento y se da paso al posicionamiento de culturas extranjeras en desmedro de las propias.

Beneficiarios

Comunidad de la Cooperativa de vivienda Brisa Marina de Balle-
nita y visitantes de afuera.

Antecedentes

Este proyecto nace después de años del trabajo con grupos or-
ganizados en varios sectores rurales de Guayaquil y el encuentro
con portadores de saberes de la provincia de Santa Elena. Estas
experiencias atravesadas por la opción por las artes integradas como
estrategia para la socialización de conocimientos y la creación de
nuevos conocimientos han puesto las bases para este proyecto.

Las artes llevan a tomar conciencia de quienes somos, de nuestras
raíces y la misión de nuestras vidas, pero, sobre todo, Casa de la
Abuela Jaguar parte de mi propia experiencia como mujer negra, en
una sociedad que discrimina a las mujeres, más con rasgos étnicos,
en este caso afro-mestizo y mucho más con una posición política, con
una carga ideológica y una conciencia de clase cultivada desde niña,
gracias a mi madre, una maestra de escuela que siendo experta en
literatura y letras, tuvo clara la historia y nos enseñó que las famosas
independencias de nuestro país, solo fueron un cambio de dueño
para la mayoría de la gente, que la tierra pasó a nuevos dueños, las
grandes haciendas, de ella aprendí la famosa frase último día del
despotismo y primero de lo mismo, grafitis que aparecía en los muros
de la ciudad luego de la independencia en 1822.

Promoviendo saberes ancestrales afro-indígenas

Este proyecto responde a la invisibilidad en que han tenido sumer-
gido muchos haceres y saberes de los verdaderos dueños y dueñas de
estos territorios, las personas originarias, las indígenas, las nativas,
aquellas que cultivaron el conocimiento silencioso, que aprendieron
a sanar con plantas y a filosofar con dichos, cuentos y refranes, que
aprendieron a amarse con señas y cartas escritas a mano, alimen-

tándose de manos de abuelas expertas que cuidaban con celo su propia huerta, que cocinaban en tiestos milenarios donde grababan historias del universo con pigmentos misteriosos e iridiscentes, de los cuales poco se conoce.

A lo largo de la historia escrita, se ha podido constatar el proceso de desconexión del ser humano con la naturaleza y sus fuerzas vitales, la vida y su relación con el agua, con el aire, con el fuego y con la tierra que ha sufrido un desplazamiento por la llamada modernidad o posmodernidad. El trabajo con las manos, la gastronomía tradicional, la comida lenta de las abuelas fue sustituida por la comida rápida e industrializada; la vida cotidiana, la sexualidad y lo sagrado han sufrido una separación y se ha concebido incluso como experiencias opuestas.

Hoy desde muchas partes se está despertando la memoria original ya recreada en innumerables culturas y costumbres milenarias, sobre todo esta experiencia del poder espiritual y transformador de lo sagrado femenino, que en la cosmovisión de la cultura Guancavilca, la encontramos representada por la Valdivia emparentada con los diferentes rastros paleolíticos encontrados de figuras femeninas en varias partes del planeta, dan cuenta del antiguo y representativo papel de la mujer en las culturas originarias de la humanidad.

El proyecto Casa de la Abuela Jaguar abre la posibilidad de un encuentro y registro con estos saberes ancestrales, olvidos para muchos. Existen lugares de la península de Santa Elena alejados de la ciudad, donde aún la relación con la naturaleza se vive de una forma equilibrada y con respeto, estas mujeres guardianas y portadoras de conocimientos ancestrales, son fuente de liberación de nuestra memoria, de nuestros saberes, sentires y haceres, esperando esa conexión con la naturaleza que nos hace un@ con el universo, conscientes del poder de nuestro pasado, responsables de nuestro presente y capaces de soñar y construir nuestro futuro.

Nuestras culturas emplearon los materiales nobles. Primero la piedra, un material casi inmortal, lleno de fuerza cósmica; luego la cerámica, un material sintético, cambiado por la mano del hombre.

La cerámica no existe en la naturaleza. Valdivia descubrió la tecnología, eran científicos natos.

Sintético significa la conversión de un material transformado químicamente, a nivel molecular, para que adquiriera nuevas propiedades. La cerámica es tierra, arcilla. Pero al transformarse por el calor, la cocción, una pieza se convierte en cerámica para siempre. La cerámica no se derrite. Tiene propiedades espirituales. Aquellos artistas eran inspirados por los espíritus. Pulían la superficie o fijaban incisiones. Basándonos en la etnografía conocemos que en Valdivia hubo muchos rituales y ceremonias. Bebían chicha y entraban en trance para conectarse con los espíritus. Ellos tenían tres mundos: celestial, el del medio y el inframundo. La esencia es la energía conectada en estos tres mundos. Esta maravilla se ve en el museo. BRV. (Stohtert 1974)

En la Casa de la Abuela Jaguar la cocina ancestral tiene su espacio importante en un registro en Manglaralto, con el INPC llegamos a la Sra. Teresa Reyes Apolinario de 79 años y su hija Valentina Floreano quienes siguen la tradición dejada por su madre y abuela, Doña María Felipa Floreano. Ellas construyen su horno de barro, afuera mezclan tierra con paja para fortalecerlo y guardar el calor. En este horno hecho con sus manos preparan algunas comidas de la Comuna Libertador Bolívar como es el rico Morocho que consiste en tajadas de verde aliñadas con salmuera una mezcla de diferentes especies, luego es asado en las paredes de este gran horno, también se preparan las deliciosas tortillas de maíz, asadas a la antigua, únicas de la comuna Atravesado, estos, con el tambor de yuca, son unos de los platos tradicionales que se preparan en este antiguo horno de barro.

Registro y preparación de las tortillas de maíz

El procedimiento de la preparación de las tortillas de maíz no varía mucho de otras culturas y es el siguiente:

El proceso de producción se inicia desde la compra del maíz, este debe ser duro, luego de la limpieza del grano, se deja reposar en agua hasta el día siguiente, donde se pasa por la molienda, que se hace manualmente, actualmente con el molino, luego se vuelve

a moler varias veces con la amasadora hasta que el grano quede al punto, luego viene el amasado con ayuda de un poco de manteca, paso siguiente se elaboran las tortillas, estas se forman con una lata de atún vacía o alguna tapa, la cual le da uniformidad y la medida exacta a todas las tortillas.

Luego pasan al gran horno de barro, que su hija Justa Rodríguez Alejandro de 56 años, por lo general ya lo ha preparado con anterioridad, estas se van pegando en las paredes de la boca de este gran horno de barro, mientras van asándose, solas, se van soltando y van cayendo sobre una tapa de metal que reposa en el interior, tapando el fondo donde se encuentra la leña al rojo vivo.

Las tortillas a medida que van asándose, caen ya tostadas sobre estas latas, al momento rápidamente se van poniendo afuera, sobre el horno, para luego ser trasladadas a una lavacara cubierta con un mantel, donde al enfriarse, son empaquetadas por su esposo en una fundita plástica a cinco tortillitas por cincuenta centavos, siendo muy poco lo que económicamente representa para la familia, frente al laborioso trabajo que la preparación de este producto implica.

Por lo general los hombres empacan, muelen y traen leña desde la montaña. Las tortillas son vendidas o intercambiadas en el puerto de la libertad por pescado o arroz en Santa Rosa, Chanduy, Monteverde, o vendidas en las tiendas, canchas o el mercado del sector.

Los tejidos ancestrales de Chanduy hablan

Los tejidos ancestrales son un sistema de comunicación e información de su entorno, de su fauna, su flora y su gastronomía. En las piezas de cerámica antropomorfas halladas en la zona de Santa Elena aparecen figuras vestidas con diferentes atuendos; en este lugar también fueron encontrados variedad de husos, lo cual da cuenta de la antigüedad de estos tejidos.

Este mismo tejido que doña Lilia Alfonzo aprendió en las piernas de su abuela y que lo mantiene hasta nuestros días, sin lugar a dudas, tiende sus raíces en un pasado que parece detenerse cuando visitamos

sus telares y vemos sus tejidos, los cuales podemos encontrar también en el museo Real Alto.

Lila Alfonzo hoy fallecida, conocía los nombres de los diferentes puntos: Mariposa, Bollo dulce, Pica flor, Diente de perro, la Rosa de los vientos, El árbol de la vida, Media rosa, etc.

La mayoría de tejedoras de la provincia de Santa Elena se concentraban en Tugaduaja, pero las antiguas han fallecido, y actualmente solo sobreviven Germania Pita en Pechiche, Luisa López en Tugaduaja.

Los tejidos constituyen una de las tecnologías antiguas más relevantes desarrolladas por el ser humano. Aunque cumplieron funciones utilitarias, como brindar abrigo o contener, entre muchas otras, desde épocas muy tempranas sirvieron también como medios para transmitir ideas sobre costumbres, jerarquías sociales y creencias religiosas, transformándose en un poderoso instrumento cultural para representar la ideología de un pueblo. Los tejidos son estructuras compuestas por uno o más sistemas de elementos o hilados diferentes enlazados entre sí, elaborados principalmente con fibras naturales de origen vegetal o animal y, últimamente, artificiales.

Este patrón de tejido es el mismo que se encuentra en Tugaduaja, con diferentes variaciones y diseños. La producción de este fue por mucho tiempo el principal sustento de la vida de estas poblaciones de la costa.

Los más ancianos recuerdan que junto a sus padres salían a lomo de mula con sacos llenos de alforjas a los pueblos cercanos. Los orígenes de esta práctica no se pueden definir con exactitud porque se remontan a la prehistoria, pero podemos asegurar que, en los restos arqueológicos encontrados por el Jorge Marcos, arqueólogo e investigador de la cultura costeña, ya se encontró tejido de telar, por esto se deduce que data de los inicios de la cultura Valdivia (5500-4000 años de antigüedad, según las últimas excavaciones), cultura donde ya se trabajaba hilando el algodón.

Las pocas tejedoras que quedan en la parroquia de Chanduy, mencionan que este conocimiento de los tejidos fue transmitido por sus

abuelas, que veían este quehacer como una alternativa económica. Tanto los materiales como las técnicas utilizadas para elaborar los pigmentos, eran completamente naturales y obtenidos en la zona, así la Sra. Germania Pita menciona lo siguiente: Yo era pequeña y veía a mi abuela cómo le enseñaba a mi madre y cómo las dos tejían; yo siempre me sentaba a mirar cómo trabajaban y me decía mi madre: Mejor aprende, puede que con eso te puedas llevar algo a la boca, aprende. Yo cogí los materiales que ellas utilizaban y me puse a aprender, pero no podía y lloraba, yo me perdía del hilo del telar, pero ellas tuvieron la paciencia de enseñarme.

Lo que nunca pude aprender fue la tinturada, ellas ponían a hervir unos caracolitos, eran unos caracoles chiquitos, le sacaban la hiel y los dejaban en agua y con eso les daban color. A mí me gusta tejer, yo voy a seguir haciendo esto, porque, yo digo: Si yo dejo de tejer ya nadie lo va a saber. Con mi madre y mi abuela hacíamos manteles, bolsos, alforjas, trenzas para sostener la cintura; las trenzas son como fajas que utilizan los hombres para trabajar y las utilizan las mujeres cuando dan a luz. Yo una vez hice una vela para canoa, una grande, blanquita que me mandaron hacer.

El día que murió mi madre todas sus herramientas quedaron rodando, yo cogí el palo principal, la macana, que es un palo de guayacán. Es un palo fuerte, nos morimos nosotros y él se queda; es para cruzar el telar y tensar la piola; esta antes era de algodón de monte que nosotros teníamos; todas las familias tenían arboles de algodón; los cosechábamos, los arreglábamos bonito, le sacábamos las pepas y luego lo hilábamos con un huso, así le íbamos dando vueltas y se formaba el hilo y la lana (Pita, 2017).

En esos tiempos, las mujeres tejían alforjas –una especie de saco de algodón para transportar objetos y frutos que consiste en una tira ancha con una bolsa en cada extremo, que se acomoda en el hombro de una persona, lomo de un animal de carga y últimamente en la bicicleta–. Las alforjas ahora están desapareciendo, son reemplazadas por los bolsos. Antes también se tejían manteles, fajas y diversos accesorios para la vida diaria. Además, individuales y servilletas.

Estos tejidos eran tan importantes en la Antigüedad que con estos se pagaban tributos ya en la época colonial. Los primeros historiadores registran balsas que cruzaban con ponchos y mantas con una riqueza de colores y diseños para ser comercializados (Banco Central del Ecuador, 1984).

Un acercamiento a la cultura Valdivia

La comuna Valdivia está íntimamente emparentada con la civilización homónima que floreció hace 5.000 años en esa localidad, y que hasta el momento es la cultura alfarera más antigua del continente. Está ubicada en la parroquia Manglaralto, en el cantón Santa Elena, al norte de la provincia del mismo nombre, a una distancia aproximada de 150 km desde la ciudad de Guayaquil.

La historia oral de la comuna se levanta a partir de los testimonios de sus pobladores más antiguos, que conservan la memoria del proceso de descubrimiento de la cultura agro alfarera denominada Valdivia, iniciado en 1956 por Julio Viteri y Emilio Estrada. Los hallazgos de Valdivia colocaron a esta localidad en el centro de la comunidad científica mundial, al tratarse de una de las más antiguas civilizaciones del mundo, que comenzó en Ecuador, posiblemente en tiempos de los Sumerios, 1300 años antes del primer reino egipcio de Menes, 1000 años antes de la civilización pre minoica en Creta y más de 2800 años antes de la legendaria Guerra de Troya (Baumann, 1978, p. 13).

Juan Esteban Orrala Domínguez de 76 años, que ha pasado toda su vida en la comuna, cuenta una realidad dura y desconocida para muchos:

Yo estuve con todos estos arqueólogos nacionales e internacionales, yo conozco toda la materia prima, porque fui trabajador de ellos, hay que ser legal y decirlo, no es para inventar cosas que no pueden ser, por eso que a buena hora que han venido muchos periodistas de Quito y yo conozco a muchas personas que son del patrimonio y son amigos conmigo, que hemos estado aquí, con la misma razón, el museo se encuentra abandonado, porque realmente la comuna,

nunca camino correctamente porque había estos dirigentes que solo que dedicaban al litigio de tierras y no había desarrollo aquí.

Mi nombre es Juan Esteban Orrala Domínguez, soy de aquí, oriundo de Valdivia aquí vivo y fui un participante con estos señores investigadores, arqueólogos en el año 1956 que llegó, Don Emilio Estrada aquí a Valdivia, yo me hice amigo con ellos, porque nosotros tenemos una finca donde también hay muchos vestigios, pero como ellos arrendaron el terreno, sacaron todo lo que había ahí de los restos enterrados, en el año 1960 fueron los trabajos que se realizaron en Valdivia, ya entonces yo tenía más o menos 18 años y ellos me dieron la oportunidad con mis otros hermanos, para trabajar, trabajamos con don Emilio Estrada, hasta el día que fue su fallecimiento, donde comenzamos con otros arqueólogos, porque sabemos todas las técnicas, como comenzaron a trabajar ellos y aprendimos, le digo, desde los 60 para adelante, fue en el 60-61 ellos fueron invitados a Guadalajara de México, donde muchas personas que no conocían, mejor dicho, este descubrimiento que hizo Don Emilio Estrada.

La historia de la ancestral comuna Valdivia es muy importante, tanto para sus propios habitantes, como para el Ecuador en general, América y el mundo. Por el legado cultural y de identidad ancestral milenario, que tiene sus raíces en un pasado propio de los pueblos de la costa en un momento en el que el pensamiento y la cosmovisión andina se imponen a nivel nacional, es importante dar a conocer y re significar el valor de esta historia. Por otro lado, es importante señalar que desde el año 1997 la ancestral comuna Valdivia recibe de parte del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural el nombramiento de Patrimonio Cultural Nacional, quedando todavía tareas pendientes con respecto de la conservación y salvaguardia de su patrimonio.

Sobre este tema, Juan Orrala comentó lo siguiente:

El descubrimiento, a pesar del tiempo que estuvieron los señores arqueólogos, la gente no tenía absolutamente conocimientos, yo tampoco conocía, porque allá en la finca cuando había lluvia, recogíamos todo lo que las lluvias traían, cuando el agua corría aparecían los

tiestos, sin embargo, cuando ya llegaron estos señores, ya nosotros reconocimos el valor que tenía esta cerámica. Antes encontraban estas piezas, pero nadie decía nada y solo se las llevaban. Yo llevo cuatro años trabajando aquí y rehabilitamos con un francés este museo, que no tenía nada entonces, hay otras piezas que son replicas, porque aquí mismo comercializaban las cosas del museo, le digo porque anteriormente eso paso, porque yo doné unas vasijas que me obsequiaron donde trabajé en Machalilla me dicen:

Maestro Orrala, le regalamos esto para que se lo lleve a donar al museo de Valdivia Me dijo, vine a donarlo aquí al museo, después cuando yo vine, porque que me dieron el cargo para administrar aquí, ya no estaban. Si ve como hacen las cosas, entonces aquí también, para que ustedes conozcan, porque nadie denuncia esto, había un sacerdote que llamaba Mariano Merchán, el Padre Mariano ya estaba a punto de irse, como éramos amigos, el conocía mi trabajo en la cerámica, siempre traía amigos acá, entonces pues me dice: Juan, tengo una colección que me han obsequiado la gente de los pueblos, tenía 3 repisas ¿Qué puedo hacer? me dice, dónalo a la comuna, aquí hay un museo, en ese entonces había el museo pero no tenía cosas, le dije que tenía cosas, pero pedacitos, la donación del padre, eran cosas enteras de la cultura Valdivia, figurillas, platos, cuencos, lo encartonó y lo vinieron a dejar aquí, eran algunas piezas que vino a donarlas aquí a este museo, pero de aquí, también desaparecieron.

Era la misma gente como sabían que tenían un valor, por eso le digo, porque yo conocí directamente la colección que dono el Padre Mariano, yo le cuento por experiencia porque yo he visto, yo no tengo temor a nadie, porque yo vivo de mi cerámica y mi trabajo, pero jamás he tomado las cosas, cuando entre aquí hice un inventario de lo que había aquí, tengo también las evidencias, entonces como le digo, a mí me visitan muchas personas y también soy custodio del patrimonio nacional, entonces cuando hay alguien que quieren saquear, excavar, entonces me mandan un mensaje:

Sr. Orrala, en tal parte están queriendo excavar; si está la policía, el policía mismo me viene a avisar a mí. Me encantan muchísimo

estas cosas sabe ¿por qué? Porque fueron los propios pobladores que vivieron aquí y tenemos mucho, hay una reserva que se debe conservar, debemos respetar todo lo que nos dejaron porque eso es nuestro patrimonio que tenemos todavía de reserva que nos dejaron nuestros ancestros (Entrevista a Juan Orrala, INPC 2019).

Sobre la alfarería

La alfarería es al mismo tiempo la más simple y la más complicada de todas las artes. Es la más simple porque es la más elemental; es la más complicada porque es la más abstracta.

Sir Herbert Read

La palabra alfarería proviene de los vocablos árabes al-fahhar que pueden traducirse en alfarería. Alfaharero: fabricantes de vasijas de arcilla y de la palabra cerámica que proviene del griego kerámikos que significa hecho de arcilla.

Se habla de alfarería cuando en los productos no se utilizan ni esmalte, ni barniz aplicado en una única cocción a diferencia del ceramista que añade esmaltes y utiliza diversas técnicas en sus piezas, con más de una cocción.

Según últimas investigaciones, descubrieron en el sur de China los restos de cerámica más antiguos hallados hasta el momento; Los arqueólogos responsables del hallazgo determinaron que los fragmentos de un gran tazón encontrado en la cueva de Xianrendong, en la provincia de Jiangxi, son de hace 20 000 años.

La cerámica como la pintura y los tejidos cuentan las historias de un pueblo, su entorno, sueños y esperanzas. Doña América Orrala, con entusiasmo, nos mostraba una olla que fue hecha cuando aún estaba soltera, que tenía más de 60 años junto a ella y todavía la utilizaba.

La alfarería es el proceso en el cual el barro crudo se transforma en un tazón, un plato, un vaso, una jarra u otro recipiente.

El proceso de elaboración de la cerámica requiere de varios pasos y a lo largo de los años ha evolucionado, a medida que nuevas herramientas y técnicas se han descubierto.

La cerámica, como una de las formas de arte más antiguas, se establece en América en el corazón del Amazonas, en la selva brasileña cerca de la Gruta de Piedra Pintada que registra vestigios de ocupación humana de 11 000 años de antigüedad, se encuentra el sambaqui -montículo producido por la acumulación de caparazones y conchas- de Taperinha, donde se halló la cerámica más antigua del continente americano.

La cerámica de un pueblo reúne en si elementos técnicos, históricos, económicos, sociológicos, artísticos y religiosos. En ningún producto que ha salido de la mano del hombre se refleja el espíritu y la esencia de una cultura tanto como en la cerámica. Hemos tomado la alfarería de Valdivia como la más representativa de nuestro país. En la comuna el Morrillo perteneciente a la Provincia de Santa Elena está ubicado el taller de alfarería donde trabajaba América Orrala ya fallecida, con todas sus hijas. A los 84 años aún trabajaba la agricultura, aun sobrevive su taller gracias al aporte que la Escuela Politécnica del Litoral le brindo y el premio que gano en el Concurso Nacional de Portadores de Saberes Tradicionales 2013, hoy su familia es heredera de este conocimiento.

Ella comentaba al momento de la entrevista que deseaba que la herencia de sus abuelos no se pierda: Este trabajo es la identidad de esta comuna y de todo el pueblo, esto es lo que queda, ya pocas quieren aprender pero mi familia todos saben, todas mis hijas trabajan y los hijos de mis hijas, hasta una nuera ha aprendido el oficio y ya hace sus propias ollitas (Orrala, 2016).

El taller de América Orrala que heredo está conformado por su propio grupo familiar; está integrado principalmente por mujeres quienes vienen produciendo artesanía tradicional en barro por más de 100 años, hasta donde ellas han podido recordar, produciendo en la misma forma y con las mismas técnicas de sus antepasados

precolombinos. Ya sea que se junten o se turnen para trabajar, a moldear sus productos, en el taller podemos observar infinidad de obras entre estas ollas de todos los tamaños, cazuelas, siendo estas las más solicitadas por reconocidos restaurantes de la zona, adornos con diferentes formas de animales, entre otros productos.

Es importante ubicar que estos productos poseen las mismas características de las piezas encontradas de la cultura Valdivia hace más de 5000 años.

América Orrala, dedicó toda su vida a la elaboración de ollas de barro, en la misma forma y con las mismas técnicas que elaboraron sus abuelos, nosotros nos íbamos en burro a Baños de San Vicente y a Río Verde para sacar la tierra, ahora fletamos camionetas, pero antes era así: salíamos a las 4 de la mañana con más de cinco personas a sacar la tierra en sacos.

Luego de conseguir la arcilla, cada uno con su tablita proceden a hacer el respetivo modelado de las figuras, estas se dejan secar, por tres días cubiertas por un trapo húmedo para luego pasarles una piedra, para terminar de pulir, para este fin se escogen diversas piedras para dar forma y pulir la pieza, luego de ser pulidas las llevan al patio para quemarlas, esto lo realizan utilizando como combustible el estiércol de vaca, cubriendo totalmente las ollas con lo cual ayudan a concentrar más el calor, esta misma práctica fue heredada de sus abuelos, con esto utilizan los propios recursos de la zona.

La señora América nos comentaba que su abuela Dolores Figueroa le enseñó la técnica a su madre, Yo desde pequeña sabía, porque uno era curioso y le gustaba estar viendo. A los 8 ya hacía las vasijas, las ollitas y mi madre las ponía a quemar con las ollas grandes, así aprendí y así también aprendieron mis hijas y ahora mis nietos, hasta una nuera está aprendiendo (Orrala, 2016).

Vale recordar que en los territorios donde hoy se asienta la provincia de Santa Elena se han encontrado uno de los vestigios más antiguos del uso del barro en América, siendo en este lugar donde se inició su uso. Añade que parte de sus utensilios son piedras tomadas de la playa, unas son para dar formas, otras para sacar el brillo.

Estas están bien guardaditas porque son de los finados, a mi abuela se las dejaron sus abuelos, Después de darle forma al barro, lo dejamos secar hasta un día y luego se lo llavere a (pulir con la piedra) unos días y coge un color cafecito brillosito (Orrala, 2016).

Es importante comprobar que este tipo de procedimientos descritos aquí, con pequeñas variaciones, son los mismos que se hacían antiguamente.

La alfarería es muy importantes para fortalecer la identidad de la comunidad, los productos elaborados hablan de nuestros ancestros, cuentan sobre quiénes somos y quienes hemos sido a lo largo de la historia, además que representan un ingreso para los alfareros, pero es una realidad que al interior de la comunidad tanto por el desconocimiento que existe sobre la importancia de los mismos, sufren la indiferencia de su propia gente, por lo general quienes se interesan por estos oficios ancestrales son estudiantes e investigadores, además de extranjeros que atraídos por estas piezas, buscan adquirirlos para llevar a su país algún recuerdo nativo del lugar.

América Orrala fue una de las últimas alfareras que trabajó en la costa ecuatoriana, porque mucha alfarería viene sobre todo de la sierra, sin embargo, durante toda su vida tal como lo hizo su madre y abuela, ella se preocupó por compartir su conocimiento y lo ha trasferido a sus hijos y nietos, esto es uno de los más grandes valores y garantías de sus trabajos, su familia y su legado es testimonio vivo del arte de los pueblos asentados en este territorio ancestral.

Es importante que se le dé mucho más valor y reconocimiento a este arte, se visibilice, se habrán mercados como políticas de estado para esta producción tenga salida.

Por eso en la Casa de la abuela Jaguar se abrirá un taller de alfarería.

Es urgente identificar y poner en valor estos patrimonios vivos que aún se encuentran en nuestras comunas ancestrales.

Podemos observar que las diferentes culturas alfareras están unidas por elementos comunes y por su diversidad de uso tantos rituales como funerario, ceremonial, utilitario y estético.

Se repiten representaciones totémicas tales como: búhos, caimanes, lagartos, serpientes, micos y lagartijas, gastronomía y nos dan una valiosa información de los momentos o etapas más importantes de la vida de hombres, mujeres, niños y ancianos, sus juegos, su música y hasta su vida sexual etc.

Según varios investigadores la técnica utilizada generalmente es la espiral con claro simbolismo lunar y agrícola.

Según algunas leyendas, los yacimientos de barro se encuentran protegidos por un guardián celoso al cual hay que tributar obsequios para que permita sacar la arcilla. En las viviendas se colocaban recipientes cerámicos agujereados para atraer la fertilidad. Se acostumbraba a enterrar figurillas para sanar la tierra o sumergirlos al mar, para garantizar buena cosecha o buena pesca.

Los recipientes se consideraban un útero sagrado, sus cerámicas grabadas narran en sus dibujos leyendas referentes a su tiempo, su fauna, su flora y plantas medicinales, simbolismos mágicos a partir de sus creencias representando la vida cotidiana, etc. Las figuras femeninas, recrean una y otra vez las diferentes etapas de la mujer, con diferentes tocados y sexo expuesto, algunas figurillas conservan una forma fálica donde se puede reconocer este equilibrio entre lo femenino y masculino principios básicos para el florecer de la vida, demuestran el culto sagrado a la tierra que produce frutos y a la diosa que los simboliza. También se cree que fueron usados en rituales de sanación, frotando la figurilla por el cuerpo, rompiéndolas y devolviéndolas a la tierra, por esto se sospecha se encontraron varias figurillas quebradas.

La cerámica además era utilizada en rituales funerarios, ya sea enterrando los huesos del difunto en urnas funerarias o dentro de su ajuar incluían formas de cerámicas.

Los colores utilizados en la pintura de la cerámica fueron: negro, rojo, crema, café, blanco sobre rojo, ocre; de simbolismo ritual.

Medicina ancestral en manantial de Chanduy

Al referirnos al curanderismo es necesario identificar su relación originaria con la espiritualidad asociada a elementos de la naturaleza como el mar, las estrellas, el sol, la luna, el fuego, el río o las plantas medicinales, entendidas estas últimas como entidades sagradas.

Para entender el curanderismo, es importante entender que el ser humano estaba antiguamente íntimamente relacionado en un Todo en el cual se integraba espiritualmente en la naturaleza, entendida como un gran espíritu.

Tal y como consta en los escritos sobre brujería, curanderismo y religión de fines del siglo XVIII en la provincia del Guayas, el curanderismo fue perseguido por ser considerado producto del diablo. Hacia el año 1609, estas prácticas fueron tachadas de idolatrías y, frente a estas costumbres, el deber del clero (junto a las instancias de poder implantadas a lo largo de la América de la Colonia), era extirpar este tipo de idolatrías y destruir totalmente las religiones autóctonas (Plutarco, 1977).

A pesar de esta implacable persecución, sobre todo por parte del poder clerical de esa época, los y las curanderas, sanadoras, yerbateras, parteras, sobadores son figuras que se mantuvieron hasta hoy. Es más, actualmente se visibiliza la importancia de la medicina natural y alternativa, y cada vez más se va reconociendo socialmente su importante papel en la comunidad.

La señora Adela Borbor es el testimonio vivo de la vigencia de este conocimiento; ella no solo aprendió a forjar metales de su padre y de sus abuelos, sino que también es una reconocida curandera, oficio que le viene de su tía.

La Sra. Adela nos cuenta:

Soy curandera, me traen niños ojeados o asustados. Me los traen de lejos las mujeres sus hijos para que yo los cure. Cuando está asustado el niño, el médico no lo puede curar y, si le dan remedios (convencionales), se puede hasta morir. Para quitar ese mal, a uno

se le grita en el nombre de ellos, se le soban los ojos y se le pasa un huevo y las hierbas específicas. A los niños les froto y les rezo. Cuando un niño está ojeado, se le pone elevada la barriguita y se le va en diarreas nomás, y si ahí está asustado y ojeado, yo los curo. Cuando es adulto, se utilizan otras hierbas, según lo que tenga, y se usa la botella curada con plantas de ajo macho, alcanuel, ruda y otras más.

La curandera tiene su propia huerta donde cultiva las hierbas que utiliza para sus curaciones: alcanuel, ruda de gallinazo y de castilla, albahaca de comer y de curar, etc.

Adela nos cuenta que para sanar personas que vienen con algún daño, la cura se hace los martes y los viernes. Esta actividad es muy importante para la comunidad, por eso continuamente la casa de la señora Adela es visitada por diferentes personas que acuden en busca de su ayuda, tanto del sector como fuera.

El curanderismo es una práctica cada vez más utilizada, pues se ha comprobado cómo la medicina tradicional sana a las personas sin crear daños colaterales o efectos secundarios como lo hace la medicina occidental.

Estas prácticas tradicionales de sanación aumentan en importancia dentro de la comunidad, y fuera de esta, porque refuerzan las creencias y la identidad, especialmente en la actualidad, cuando la medicina occidental está venida a menos. Así, la población originaria y la foránea ven en esta medicina una salida, no solo más económica y de mayor acceso, sino una fuente de salud natural.

En general, hoy existe poco interés por parte de las nuevas generaciones en estas prácticas tradicionales. Es mucho más fácil programar una cirugía para evitar el dolor, lo cual también implica un gran negocio para las clínicas y farmacéuticas.

En la Casa de la Abuela Jaguar se prevé un espacio para la medicina natural, con la creación y fomento de viveros de plantas medicinales que sirva de sustento para la casa y para los vecinos en búsqueda de revitalizar la memoria y seguir conservando estas prácticas para las próximas generaciones.

Danzante en Libertador Bolívar

Don Félix Reyes, de 84 años lleva 60 años disfrazándose en su comuna Libertador Bolívar lo aprendió de su padre quien cada 6 de enero se disfrazaba de Rey Moro y bajaba junto a un grupo de amigos y familiares a lomo de mula como el mismo contaba. La familia Yagual es otro ejemplo de estas manifestaciones creativas ya que por más de tres generaciones, conjuntamente con su comunidad, se dedica a sostener las fiestas de Narcisca de Jesús, devoción heredada por su abuela a su madre, esta festividad la organiza colectivamente con su comunidad, quienes apoyan económicamente cada año voluntariamente, la manifestación contiene diferentes memorias, tanto rituales como creaciones artísticas altamente creativas en su elaboración y acabado, integrando cada año la banda de pueblo y los danzantes disfrazados, por lo general acompañados de animales y juegos pirotécnicos etc. propio de la Comuna Libertador Bolívar cuna de artistas. Tanto danzantes, como disfrazados o enmascarados son personajes típicos que acompañan las diferentes celebraciones y festividades a lo largo de la península de San Elena; son formas de expresión artística y al mismo tiempo poseen una dimensión social y política de alterar el orden establecido y tomarse las calles y plazas de una forma diferente, creativa, irreverente, contestataria, sagrada.

Con visión de género

La mujer como generadora de vida, guardiana de la memoria y de conocimientos ancestrales, fue borrada de su papel protagónico en la historia, de una tradición contada y construida desde los hombres, quedando un rastro de tortura, dolor, persecución y muerte a todas las que intentaron hacer y decir cosas diferentes Aquellas que se atrevieron a trastocar el orden establecido de lo que se debe hacer, quedaron en el imaginario colectivo como las malas, feas, brujas de la historia.

El desarrollo de este proyecto, tendrá un estudio que va de lo particular a lo general, de lo local a lo internacional, tomando como re-

ferencia algunas investigaciones de la filósofa e investigadora Silvia Federici (2014).

Federici ha descrito el proceso que explica en su libro sobre la caza de brujas llevada a cabo en los siglos XVI y XVII como una persecución sin precedentes en la historia de la humanidad porque fue la primera vez en la que toda una población de mujeres fue acusada de ser los seres más abominables del mundo. En aquellos tiempos comienza en Europa una legislación que penaliza el aborto y es así como las mujeres que hacen uso del mismo son condenadas en muchos países a muerte a través de la decapitación. Al mismo tiempo se introduce toda una red de policías de vigilancia que controlan a las mujeres embarazadas para forzarlas a declarar su embarazo, para impedirles cometer algo contra el feto (Federici, 2014).

3. Justificación

El proyecto de desarrollo casa de la abuela jaguar pretende ser:

Intergeneracional ya que es un espacio que busca el encuentro de diferentes generaciones con el objetivo que se de esta trasferencia de conocimientos y estas tradiciones no se pierdan con el tiempo.

Inclusivo pues el espacio será previsto y adaptado para personas con capacidades especiales puedan disfrutar de un temascal sanador, de la alfarería etc.

Multiétnico ya que no se limitará a poner en valor saberes ancestrales solo de Santa Elena, también se encontrarán lazos de unión con diferentes tradiciones como producto de esa antigua conexión que como navegantes tuvimos con diferentes culturas, como la elaboración de tambores artesanales y la construcción de un temascal donde se abrirán espacios para cantos de diferentes creencias, ya que el objetivo es elevar la vibración y la frecuencia de la tierra, retomar la conexión, el valor y la sabiduría del agua, por medio del aire, la palabra, la música en torno a un fuego que nos conecta con la vida y el origen del ser humano sobre la tierra.

Transcultural, ya que es necesario hoy más que nunca aprender unos de otros y re tomar los patrones que nos unen con las culturas antiguas y milenarias.

Desde el campo ampliado de las artes

Este proyecto está orientado en su ejecución a ser inclusivo, es decir para personas con capacidades diferentes. Para ello es necesario hacer uso de diferentes herramientas para lograr esta inclusión ya que cada persona posee distintas formas de aprender; todos llevamos alguna discapacidad y también somos buenos en otras, esta conciencia nos hace sensibles a las demás personas y capaces de ver capacidades especiales en cada uno de los participantes de la Casa de la Abuela Jaguar.

Como artista visual y no visual he podido constatar el poder sanador que contiene el arte en todos sus campos. El arte revitaliza y promueve la imaginación, propicia espacios de disfrute y re creación donde tanto los niños como los adultos se sientan acogidos escuchados, espacios donde brote la alegría y la creatividad, para que enriquezcan sus experiencias y las puedan trasladar a otras situaciones de su vida y salir fortalecidos. Desde esta necesidad nace la propuesta de contar con un espacio que abra las posibilidades de aprender y socializar saberes ancestrales por medio del campo ampliado de las artes.

El juego y el arte son recursos, herramientas, estrategias a través de los cuales podemos desarrollar no solo experiencias, también conceptos y nuevos conocimientos, pero sobre todo podemos sanar emociones, sanar la memoria o el cuerpo impactado por las malas experiencias.

Este proyecto nace también en respuesta a la aguda crisis y pobreza a todo nivel que vive nuestro país, no solo económica sino cultural, de identidad, de valores, etc., una profunda crisis que rompe por el lado más vulnerable de nuestra sociedad los niños, adolescentes y adultos mayores, es nuestro deber como artistas y gestores culturales

comprometidos con la realidad social, crear, crear y recrear acciones innovadoras para que conjuntamente con la ciudadanía, los gobiernos locales, las instituciones, la empresa privada y la comunidad organizada ir dando respuesta a los desafíos que representa la intervención social hoy, tanto el arte como la revitalización cultural son las mejores herramientas para estos objetivos.

Debemos recuperar la capacidad de recreación de los individuos, de los grupos, de las instituciones y contribuir a la alfabetización lúdica abriendo espacios de juego y resiliencia para mejorar los vínculos de una sociedad en crisis que necesita pasar de las acciones espontáneas, del voluntarismo, de la bronca y la protesta, a acciones que generen cambios reales, propuestas concretas de participación y compromiso social y cultural.

Dentro de este contexto es urgente poder incidir con una propuesta que recupere lo sagrado femenino, desde las artes potenciando lo identitario, esa mezcla afro-indio que en resumen es el mestizaje que caracteriza a nuestros pueblos, poniendo en valor esa tercera raíz, del cual muchos de nosotros somos orgullosos.

Siendo consecuentes del lugar donde se va a desarrollar este espacio que es la península de Santa Elena, lugar donde esta ubicación geográfica del proyecto nos compromete a despertar el linaje de la cultura Valdivia, fruto de la creatividad y la inspiración de hombres y mujeres que vieron en la arcilla, no solo su uso utilitario, sino sagrado, estas figurinas de Valdivia, así también como San Biritute, monolito de piedra y concha, son reconocidos iconos de la cultura Huancavilca, con su naturaleza y genitalidad expuesta, da cuenta de una sexualidad sagrada unida íntimamente con los conocimientos de la naturaleza, es urgente ir deconstruyendo y reconstruyendo procesos de identificación y significación para las nuevas generaciones para que la gente viva, sienta y se apropie de su patrimonio cultural inmaterial que por inmaterial es también más vulnerable de ser olvidado o alterado y lo que es peor condenado por una sociedad que aun reserva paradigmas del pasado.

La propuesta nos permite abrir espacios para que los saberes ancestrales se re creen permanentemente y poderlo vivir, disfrutar y sobre todo preservarlo para las próximas generaciones, profundizando en la simbología de estos iconos sagrados de nuestras culturas por medio de trabajos en arcilla.

En esta búsqueda de abrir espacios de interlocución, participación y cohesión social para el empoderamiento del conocimiento de nuestros artistas del pasado, saberes, haceres, tradiciones y su magia como lo más sagrado de un pueblo.

Propongo con este proyecto generar un proceso de investigación y praxis artístico y cultural que se articule y fortalezca al momento histórico que están viviendo nuestros pueblos y comunidades frente a esta pandemia y al deterioro mundial que las multinacionales están generando, donde los grandes beneficiados son las empresas farmacéuticas y sus dueños.

Es urgente crear alternativas de resguardo, que trasciendan en el tiempo y en el espacio, creando círculos de tambores, espacios inclusivos e intergeneracionales, con quienes vivir diferentes experiencias creativas y de desarrollo personal, dibujos retratos, máscaras, mándalas, escudos de la vida, para que luego de un empoderamiento de nosotr@s mism@s, posicionad@s de nuestros conocimientos heredados de nuestras madres y abuel@s, ir tomando conciencia de nuestros ciclos vitales, sueños, temores, poder re encontrarnos con nuestro entorno, convivir con la naturaleza y la importancia de sus elementos, recordando quiénes somos y de dónde venimos y cuál es nuestra misión aquí y ahora.

Como elemento importante en este proceso en la Casa de la Abuela Jaguar se va a construir una cabaña de sudar con piedras calientes, práctica que se remonta milenariamente, para profundizar sobre lo sagrado femenino, cuyo rastro se lo puede reconocer en la huella de un pasado paleolítico, donde existió un altísimo reconocimiento de la DIOSA MADRE, figuras femeninas que se pierden en la historia de la humanidad, aquella no contada, figuras donde todo está relaciona-

do y todo está conectado, asumir y reconocer el poder de la energía sexual como fuente de vida y recuperar los conocimientos antiguos como una de las mayores fuerzas vitales del universo e ir sanando ese pasado de pecado, dolor y culpa.

La posibilidad de crear o recrear espacios como una cabaña de sudar o temazcal que proviene de la palabra náhuatl temazcalli, (temas: sudor; Calli: casa) en su interior entran piedras calientes a las cuales se les vierte agua y especias, acompañado con cantos nativos, esta cabaña de sudar se puede disfrutar sensorialmente, espacio que nos ayuda a meditar, nos conecta con la tierra, con la vida y las emociones auténticas re naciendo con nuestra imaginación del vientre de la tierra.

Los dibujos, los tejidos, los cantos, la música, la danzas, el sonido de los tambores más allá de ser expresiones artísticas, aquí se convierten en un ritual sagrado, de esta forma, las artes trasciendan sobre el viejo paradigma de lo visual o puramente estético y decorativo, convirtiéndose en procesos reales de despertar de conciencia, aportante física, emocional y espiritualmente al desarrollo humano integral de los participantes descubriendo la riqueza cultural y fortaleciendo su identidad.

***Importancia de fusionar el Arte y la Cultura
para convertirlos en una poderosa herramienta
para identificar y poner en valor el PCI***

Partiendo de la función política, social y bio-cultural que tienen las artes, practicadas en los pueblos primitivos de todo el mundo, se construyen diferentes expresiones artísticas, con distintas técnicas, para múltiples usos. Todas las personas son capaces de expresarse a través del arte en sus diferentes y múltiples manifestaciones.

Debe darse amplia cabida a la expresión creadora y al desarrollo de las aptitudes de los participantes en los talleres, no solo dibujando, pintando o haciendo collage, sino además desarrollándose integralmente.

Talleres de arte integrado, presentes en Casa de la Abuela Jaguar

La actividad artística unido a lo cultural es importante ya que cuando los participantes crean, cultivan el gusto por la estética, pero sobre todo cultivan el gusto por la vida y su historia; aprender de saberes ancestrales iconos, sellos antiguos, comenzando con plasmar su mundo interior y exterior, desarrollan el orgullo por su etnia, crece su autoestima personal y social trascendiendo en el mundo como seres inteligentes, afectivos, creativos y libres.

Sustento legal del proyecto

Marco jurídico

Artículos de la Constitución y la Ley de Cultura

Art. 21.- Las personas tienen derecho a construir y mantener su propia identidad cultural, a decidir sobre su pertenencia a una o varias comunidades culturales y a expresar dichas elecciones; a la libertad estética; a conocer la memoria histórica de sus culturas y a acceder a su patrimonio cultural; a difundir sus propias expresiones culturales y tener acceso a expresiones culturales diversas. No se podrá invocar la cultura cuando se atente contra los derechos reconocidos en la Constitución. **Art. 22.-** Las personas tienen derecho a desarrollar su capacidad creativa, al ejercicio digno y sostenido de las actividades culturales y artísticas, y a beneficiarse de la protección de los derechos morales y patrimoniales que les correspondan por las producciones científicas, literarias o artísticas de su autoría.

Art. 23.- Las personas tienen derecho a acceder y participar del espacio público como ámbito de deliberación, intercambio cultural, cohesión social y promoción de la igualdad en la diversidad. El derecho a difundir en el espacio público las propias expresiones culturales se ejercerá sin más limitaciones que las que establezca la ley, con sujeción a los principios constitucionales.

Ley orgánica de cultura

TÍTULO II.- DE LOS DERECHOS, DEBERES Y POLÍTICAS CULTURALES

Capítulo 1.- De los derechos culturales

Art. 5.- Derechos culturales. Son derechos culturales, los siguientes:

- b) Protección de los saberes ancestrales y diálogo intercultural. Las personas, comunidades, pueblos y nacionalidades tienen derecho a la protección de sus saberes ancestrales, al reconocimiento de sus cosmovisiones como formas de percepción del mundo y las ideas; así como, a la salvaguarda de su patrimonio material e inmaterial y a la diversidad de formas de organización social y modos de vida vinculados a sus territorios.
- c) Uso y valoración de los idiomas ancestrales y lenguas de relación intercultural. El Estado promoverá el uso de los idiomas ancestrales y las lenguas de relación intercultural, en la producción, distribución y acceso a los bienes y servicios; y, fomentará los espacios de reconocimiento y diálogo intercultural.
- d) Memoria social. Las personas, comunidades, comunas, pueblos y nacionalidades, colectivos y organizaciones culturales tienen derecho a construir y difundir su memoria social, así como acceder a los contenidos que sobre ella estén depositados en las entidades públicas o privadas.
- e) Libertad de creación. Las personas, comunidades, comunas, pueblos y nacionalidades, colectivos y organizaciones artísticas y culturales tienen derecho a gozar de independencia y autonomía para ejercer los derechos culturales, crear, poner en circulación sus creaciones artísticas y manifestaciones culturales.

Acceso a los bienes y servicios culturales y patrimoniales. Todas las personas, comunidades, comunas, pueblos y nacionalidades, colectivos y organizaciones tienen derecho a acceder a los bienes y servicios culturales, materiales o inmateriales, y a la información que las entidades públicas y privadas tengan de ellas, sin más limitación que las establecidas en la Constitución y la Ley.

Objetivo general

Generar un espacio multiétnico, transcultural, inclusivo e intergeneracional de encuentro, investigación, interpretación, producción y transferencia de saberes ancestrales en torno a los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo para conocerlos, difundirlos y valorarlos **por medio del campo ampliado de las artes**, para goce y posicionamiento de las presentes y futuras generaciones. Este espacio estará ubicado en el sector de Santa Elena, parroquia Ballenita, cooperativa Brisa Marina.

Objetivos específicos

Encuentro

- Construir un sitio ceremonial de conexión con la Naturaleza y el Universo (Círculo de fuego para ceremonias tradicionales y temascales)
- Círculo y talleres de tambores

Investigación

Tradiciones y usos de la medicina tradicional en la costa, tradiciones orales, gastronomía tradicional.

Historia de la mujer en nuestros territorios, su presencia en la historia desde lo que se conoce, su aporte en la conservación y transferencia del patrimonio cultural inmaterial del Ecuador

Fundamentos de la permacultura para las huertas.

Producción

- Implementar un espacio de cultivo, viveros para venta e intercambio de plantas medicinales
- Elaboración de jabones naturales
- Almohadas de eucalipto etc.

- Hornos de tierra para la elaboración de gastronomía tradicional de la costa
- Alfarería tradicional
- Elaboración de tambores artesanales
- Tortilla de maíz y chicha de maní

Transferencia

- Elaboración de cartillas para la devolución de la información recopilada
- Generar espacios para la transferencia de técnicas artesanales tradicionales (cerámica y alfarería, costura y tejido, salud y gastronomía, música, danza y teatro) cuya producción pueda colocarse en el mercado del patrimonio turístico y así mejorar las condiciones de vida de l@s portadores de saberes

Metodología

Hacer con otros y otras, partiendo de sus propios conocimientos, altamente participativa, interactiva y colaborativa.

El método elegido es el inductivo ya que parte de las experiencias vividas. Generando interacciones sociales con las comunas designadas para la entrevista con ancianos: Azúcar, Colonche, Sacachun, designadas por estar alejadas y que es posible que aún se guarden costumbres y tradiciones antiguas para registrar.

Metodología propuesta a usarse en los talleres de investigación de la memoria

Casa de la abuela Jaguar

- Generar círculos de mujeres de la comunidad participante, haciendo uso de diferentes técnicas artísticas de participación y reflexión profundicemos la experiencia de lo femenino como una experiencia sagrada en nuestra vida.

- Elaboración de un cuaderno de medicina tradicional construido artísticamente con nuestras propias manos, donde registraremos nuestras artes culinarias y medicinales, secretos de las abuelas descubiertos y aprendidos, ahí rastrearemos todas nuestras fórmulas tradicionales y secretos caseros y antiguos o nuevos para sanar, conocimientos que nos han sido trasferidos por nuestros ancestros.
- Creación de un altar femenino de profundo agradecimiento con la naturaleza que se nos regala generosa, que nos cuida, nos sana y nos protege, un espacio real y dinámico de reparación por todo lo que actualmente está siendo sometida la humanidad, incendios, contaminación, basura extrema, indiferencia etc.

Actividades propuestas

- Acercamiento a la comunidad.
- Acuerdos con dirigentes de la FEDECOMSE, Federación de comunas de Santa Elena, compuesta por los presidentes de cada comuna.
- Acuerdos con el municipio.
- Trabajar en las comunidades o invitar a la gente a un sitio.
- Si son muy ancianos se harán visitas personales.
- Motivación, visita a las familias.
- Sondeo de ideas previas sobre el tema, para partir de sus propios conocimientos y experiencias.
- Recolección de materiales de la naturaleza y cosas personales y representativas de cada una de las participantes, fotografías antiguas etc.
- Jornadas de danza con tambor chamánicos y ejercicio físico para el desbloqueo de la memoria y del potencial creativo e instintivo.

Técnicas participativas

- Elaboración de retratos. Mi cuerpo mi casa
- Escudos o mándalas. Mi pasado, mi presente y mi futuro Viaje con tambores. Recuperando la mujer salvaje.

- Mi libro de saberes. Mi abuela me enseñó.
- Elaboración del cuaderno de registro de conocimientos ancestrales
- Elaboración de Altares femeninos.
- Que es un altar, significado y representaciones de los elementos.
- Elaboración de altares, pegado de siluetas, mándalas y trabajos elaborados en el proceso. Exposición de altares.
- Celebración y evaluación

Plan de viabilidad y sostenibilidad

- Identificación de actores sociales.
- Sistematizar la entrevista
- Socializar la entrevista
- Convocar a los primeros artistas y gestores interesadas a colaborar en Casa de la Abuela Jaguar.
- Crear un tejido de actores sociales, Municipio, Universidad de Santa Elena, empresa privada, restaurantes y comunidad organizada para el plan de sustentabilidad del proyecto adecuación, funcionamiento y su posterior difusión.
- Venta de talleres al municipio de Santa Elena para trabajar con cada Junta Parroquial.
- Venta de productos artesanales que se elaboren.
- Talleres de arte integrados para la comunidad con bajo costo, ya que es un barrio rural de Ballenita.
- Venta e intercambio de semillas, frutas, legumbres y plantas medicinales dentro y fuera de la comunidad.
- El temascal y las ceremonias sobrevivirán con el aporte voluntario de los participantes.

1era Fase

Actividades	Sostenibilidad	Responsables
Acondicionamiento del sitio.		
Sembrada de algunos productos de consumo y crecimiento de corto plazo.	Por la venta e intercambio	Artistas gestores, familias comunidad interesada y responsables del proyecto
Frutas: maracuyá, ciruela, guayaba, mango y papaya.	Levantar un mapeo de los restaurantes del sector y presentarles la propuesta, para su venta fija.	
Legumbres: tomate, pimiento, cebollines, limones, ají, yuca y verde		
Huerto de plantas medicinales: hierba luisa, dulcamara, sábila Albahaca, tomillo, menta hierba buena, orégano, romero, ruda, toronjil etc.	Intercambio en la comunidad. Para consumo de los habitantes permanentes y ocasionales de Casa de la Abuela Jaguar.	
Talleres para levantar información en las juntas parroquiales con el municipio		

2da Fase

Actividades	Sostenibilidad	Responsables
Construcción de una cabaña de sudar o temascal	El temascal se va sostener con el apoyo voluntario de todos los y las participantes	Los jaguares permanentes y ocasionales y la persona que oficia el temascal.
Tienda para exponer los productos	Los participantes compran los productos artesanales que se expongan.	Los artesanos.

3era Fase

Actividades	Sostenibilidad	Responsables
Talleres de auto inventario de su PCI para las juntas parroquiales del municipio de Santa Elena.	Levantar información del conocimiento de los abuelos y abuelas.	La ESPOL
		La UPSE
		El Municipio de Santa Elena
Capacitación y acompañamiento en el levantamiento de información	Contar con su memoria registrada es la mejor inversión para un pueblo.	Universidad CASA GRANDE
		Maestros de Escuelas y colegios
Elaborar castillas para los centros educativos.	La inversión es la educación	Patricia Rodríguez Umanante

7. Cronograma y actividades: Desde febrero a diciembre del 2022

ACTIVIDADES	Feb	Mar	Ab	May	Jun	Jul	Ag	Sep	Oct	Nov	Dic
Encuentro											
Investigación											
Producción											
Transferencia											

Cronograma detallado Encuentro

En este primer momento del desarrollo del proyecto se buscará acuerdos con actores sociales representativos de la provincia de Santa Elena para la realización del proyecto quienes darán su aporte para la realización del mismo.

***Listado inicial de actores sociales
e investigadores involucrados en esta primera etapa:***

- Arqueólogo e investigador José Chancay
- Arqueólogo e investigador Erick López
- Arqueóloga e Investigadora Amelia Sánchez
- Arqueóloga Maritza Freire
- Experta en turismo Erika Espín
- Antropólogo Edmundo Aguilar
- Investigador y artista Xavier Blum
- Casa de la cultura de Santa Elena
- Departamento de cultura del municipio de Santa Elena
- La Universidad Estatal de Santa Elena Departamento de vínculos con la comunidad
- Mater Adrian Guerra Divulgador científico
- Aurelia Harof Escuela de saberes femeninos VALDIVIAS WARMÍ
- Farallón Dillon museo Náutico
- Coop. de vivienda Brisa Marina
- UPSE
- ESPOL

Entrevista para completar árbol de problemas y posibles soluciones. Identificación de saberes ancestrales de Santa Elena y su puesta en valor.

Investigación

Trabajo en las diferentes comunas, círculo de ancianos, tejiendo memorias, talleres intergeneracionales de diagnóstico e investigación, en las Juntas Parroquiales, luego sistematización de las informaciones y creación de cartillas para devolverlas a la comunidad.

Producción

Construcción y apertura del temascal. Elaboración y venta de productos artesanales. Talleres y círculos de tambores

Transferencia

Organizar la investigación levantada en las comunas y elaboración de cartillas para la devolución del conocimiento.

Presupuesto

Se propone un monto inicial para la construcción del temascal y la elaboración de productos artesanales.

El levantamiento de información en las comunas se realice con el apoyo del municipio UPSE Y ESPOL

La elaboración de cartillas, se propone esté a cargo de la casa de la cultura y laUPSE, conjuntamente con el municipio.

ACTIVIDADES	PRESUPUESTO INICIAL	RESPONSABLES
Encuentro Creación de temascal	\$300	Comunidad involucrada con apoyo de la ESPOL, UPSE, Municipio de Santa Elena
Investigación Traslado a las comunas.	\$ 200	Municipio, departamento de Cultura, UPSE, ESPOL
Producción Alfarería y gastronomía.	\$300	Grupo de base de la Casa de la Abuela Jaguar con apoyo de la ESPOL
Transferencia Elaboración de cartillas para devolución de información	\$1000	Departamento de cultura del municipio de Santa Elena. Casa de la cultura. UPSE Y ESPOL

Referencias bibliográficas

- Álvarez. (2001). Silvia de Guancavilcas a Comuneros.
- Anónimo (25 de octubre de 2012). *La tecnología antes, durante y despues de colón*. Obtenido de La tecnología antes, durante y despues de colón: [ttp://latecnoamerica.blogspot.com/2012/10/tecnologia-precolombina.html](http://latecnoamerica.blogspot.com/2012/10/tecnologia-precolombina.html)
- Apolinario, T. (2016). *Instituto Nacional de Patrimonio Cultural*.

- Banco Central del Ecuador (1984). Boletín de los museos.
- Baumann, P. (1978). Valdivia. El descubrimiento de la más antigua cultura de América.
- Benzoni (1572). La Historia del Mondo Nuouo.
- Cieza de León. (1553). Primera parte de la Crónica del Perú.
- Federici, S. (2004). Caliban y la bruja. *Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*.
- Ley Orgánica de Cultura (2016). *Ley Orgánica de Cultura*, 48. Obtenido de https://www.presidencia.gob.ec/wp-content/uploads/2017/08/a2_LEY_ORGANICA_DE_CULTURA_julio_2017.pdf
- López, E. (Diciembre de 1977).
- Marcos, J. (1988). La Historia de un centro cerimonial Valdivia.
- Ministerio de Cultura del Ecuador. (s.f.). Normas Constitucionales. *Ministerio de Cultura del Ecuador*. <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2012/07/1-Normas-Constitucionales-Ministerio-de-Cultura.pdf>
- Narando, P. (1979). La influencia de la medicina aborígen y la popular actual. *Simposio internacional*.
- Orrala. (2016). *Instituto Nacional de Patrimonio Cultural*.
- Orrala. (2019). *Instituto Nacional de Patrimonio Cultural*.
- Quimi, R. y Stothert, K. (1995). *Así fue mi crianza. Recuerdos de un nativo de la parroquia Chanduy*. (Stoher, Ed.) *Fundación Pro-Pueblo*.
- Stonner, K. (s.f.). Investigaciones.
- Stothert, K. (1974). Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil. *Central Bank of Ecuador*.
- Sumpa. (1997). Historia de la Península de Santa Elena. *Banco del Ecuador y Plan Internacional de Guayaquil*.
- Wade, P. (1997). Raza y Etnicidad en América Latina.

Fuentes digitales

- <http://etimologias.dechile.net/?alfahar>
- www.bbc.com/mundo/.../06/120628_ceramica_antigua_china_cocina_alcohol_jgc.shtml
- <http://www.historiadelarte.us/historia-de-la-ceramica/america/inicio-historia-de-la-ceramica-americana.html>
- <http://pueblosoriginarios.com/primeros/taperinha.html>
- <http://es.scribd.com/doc/53471916/Arte-Precolombino>



María Esther Arias Ávila

Blas Garzón-Vera

Título del proyecto:

Etnografías de vida Creación del grupo de Danza-Teatro “Ave Fénix de Chone” en las comunidades de Garrapata, Río Santo y Agua Blanca

Localización

Comunidades de zona rural de Garrapata, Río Santo y Agua Blanca del cantón Chone de la provincia de Manabí

Antecedentes

El trabajo profesional en comunidades de zonas rurales como docente y artista durante más de 25 años provoca en la construcción personal un gran conocimiento del arte y formación de identidad propia que permite cultural y artísticamente representar lo vivido en escenarios del país.

Luis Dionisio Andrade realiza intercambios culturales que converge en ideales de cultura, dirige el colectivo de intervención social comunitaria “Alma” en la ciudad de Chone- Manabí en el cual participo. Estas actividades coinciden con el inicio del verano para celebrar la fiesta del Solsticio e inicio de invierno para celebrar la fiesta del Equinoccio.

A orillas del mar en Jama-Coaque y en la montaña sector de población Chachi se hace ecoturismo con el apoyo de amigos extranjeros, estudiantes de universidades, artistas, ingenieros, historiadores, voluntarios del lugar y de otras provincias que con autogestión se lleva medicamentos, ropa, pintura, utensilios etc.

De este dialogo fraterno se concilia con un mismo interés cultural y nace la idea de intervenir algunas comunidades rurales de la parroquia Ricaurte del cantón Chone.

Se tiene la facilidad de integrar y mejorar la visión cultural de los miembros de comunidades rurales aplicando talleres de educación artística en estilo danza-teatro.

La experiencia de trabajar como docente y artista en las zonas rurales permite conocer características e individualidades de las personas de las comunidades intervenidas; con este conocimiento se estructura procesos metodológicos que fusionan la pedagogía con el arte y la lúdica potenciando transformaciones efectivas en los participantes.

Justificación

La interacción social y la práctica de danza-teatro integra a los grupos sociales de las comunidades que transitan por situaciones de abandono en salud, educación, problemas intrafamiliares, conflictos, droga, violencia y total desconocimiento de sus derechos y políticas públicas. En un principio convivir con las comunidades de Garrapata, Río Santo y Agua Blanca en la parroquia Ricaurte del cantón Chone al norte de Manabí, no cambia su realidad, pero con el transcurso del tiempo al participar en los talleres de arte posibilita una opción para descubrir destrezas y habilidades dormidas por el abandono del sistema y la propia ignorancia del medio. Convivir con ellos, observar sus signos culturales, costumbres, tradiciones, intercambiar conocimientos, aprender de sus memorias sociales, historias, leyendas, gustos musicales, sirve como guía para construir libretos, textos, frases coreográficas, amorfinos y proyectar su esencia en el escenario.

El etnocentrismo hace que una persona crea que su cultura, lugar o nación es superior o está por encima del otro; es una brecha que discrimina y provoca desigualdad y abusos especialmente en este sector. Con disciplina y esfuerzo se aprende los procesos de arte y su formación sirve para transformar a los participantes en líderes y gestores de cambio en su hogar y comunidad.

La práctica de la danza y el teatro permite que los participantes expresen sus necesidades, se abre la posibilidad de manifestar sus ideas y se motiva para consolidar un grupo artístico de danza que lleva el nombre de Ave Fénix de Chone.

En las composiciones coreografías se aplica la Antropología del Performance con la creación de textos extraídos de la investigación de las memorias sociales y saberes ancestrales mediante el método Etnográfico.

La documentación de las experiencias vividas en el sector mediante los registros fotográficos no sólo sustenta la evidencia del trabajo, sino que al exponer las fotos seleccionadas se convierten en documentos tangibles de los modos de vida de la comunidad y su profunda identidad Chonera.

Objetivo general

Fortalecer los conocimientos ancestrales, culturales y artísticos en los adolescentes, jóvenes y adultos que viven en la zona rural de las comunidades de Garrapata, Río Santo y Agua Blanca del Cantón Chone- Ecuador a través de la danza y el teatro con el uso interdisciplinar de la Antropología del Performance.

Objetivos específicos

- Inculcar la importancia de la danza y el teatro como herramientas de formación para adolescentes, jóvenes y adultos de las comunidades del cantón Chone.

- Desarrollar un taller de arte que posibilite la participación de los adolescentes, jóvenes y adultos para formar el grupo de Danza- Teatro Experimental Ave Fénix de Chone.
- Exponer los registros fotográficos de las personas de la comunidad y presentar las obras artísticas folklóricas del grupo de Danza-Teatro Ave Fénix de Chone en la clausura del taller de Arte en la casa comunal del seguro social campesino.

Beneficiarios

Los adolescentes, jóvenes y adultos que reciben el taller de danza-teatro de las comunidades de Garrapata, Río Santo y Agua Blanca y beneficiarios indirectos los padres de familia, hermanos menores, aliados estratégicos, líderes comunitarios, voluntarios, autoridades y comunidades en general.

Marco teórico

El proyecto cultural-artístico está relacionado con la intervención en las comunidades de la parroquia Ricaurte del cantón Chone. Para tener una idea clara de la ubicación y situación de las comunidades se viaja a la ciudad de Chone a inicios del mes de junio y se conoce antecedes de las comunidades de Garrapata, Río Santo y Agua Blanca para entablar relaciones con los líderes comunitarios y presidenta de la junta parroquial.

Basado en este contexto se argumenta la propuesta:

El antropólogo Javier Marcos Arévalo en el texto expresa las siguientes ideas:

1^a. La cultura adquiere formas diversas a través del tiempo y del espacio. 2^a.- La protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales presuponen el reconocimiento de la igual dignidad de todas las culturas. 3^a.- Considera el patrimonio cultural inmaterial como elemento fundamental de la identidad. 4^a.- Y la diversidad cultural como uno de los motores del desarrollo sostenible de las comunidades,

los pueblos y los grupos sociales. 5ª.- Con el documento se pretende contribuir a promover el respeto y el diálogo entre las culturas, así como a fomentar la interculturalidad. (Arévalo, 2010)

La interculturalidad se constituye al relacionar la investigación con cada uno de los participantes y entornos, pues ellos comparten sus memorias e ideas de las cuales aprendo cada día. La identidad toma forma con las innumerables vivencias que se tiene desde la cotidianidad. Las expresiones culturales, historias y leyendas con las que se convive se convierten en un recurso cultural que sirve para realizar libretos, obras y coreografías.

El autor ve al Patrimonio como recurso, y proceso vivo, no como algo inamovible, es un registro de la memoria social, de un pasado y presentes compartidos y vivido y la identidad un elemento mediante el que se establece la diferencia con los otros grupos sociales y culturales; pero representa, asimismo, un factor de resistencia contra los embates de la uniformización. (Departamento de Psicología y Antropología, 2005)

Puntualiza que el "Trabajo de campo, y la estrecha relación que debe existir entre el investigador y los investigados, es un instrumento necesario para lograr el éxito social y económico en los planes de gestión e intervención del patrimonio cultural" (Departamento de Psicología y Antropología, 2005). El objetivo del programa de tesoros humanos vivos es preservar las destrezas y las técnicas de manifestación y transmisión de las expresiones culturales. En 1999 la UNESCO puso en marcha la distinción Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad. Y en París, en el 2003, aprobó la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial.

El documento se define así:

Se entiende por patrimonio cultural inmaterial los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas... que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recrea-

do constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentido de identidad y continuidad. (UNESCO, 2003)

De dos décadas de trabajo en zonas rurales se puede experimentar el cambio de la propia identidad influenciada por la convivencia diaria, la expresión lingüística se transformó en dialecto montubio. Se pueden controlar dichas expresiones, pero estas costumbres imprimen elementos representativos que sirven como instrumento para las interpretaciones artísticas en los escenarios. El autor expresa “La tradición, actualiza y renueva el pasado desde el presente para ser funcional, está en constante renovación, y se crea, recrea, inventa y destruye cada día” (UNESCO, 2003).

Con la investigación de campo en la comunidad Garrapata, Río Santo y Agua Blanca se puede comprender y registrar los imaginarios de las personas mayores y jóvenes para diferenciar sus visiones culturales. Las relaciones interpersonales y el respeto mutuo son fundamentales en la intervención social.

La comunidad debe conocer el contenido del objetivo del programa de Tesoros Humanos vivos del documento de la UNESCO para que los participantes conozcan los recursos legales que pueden usar y defender sus expresiones culturales. Indica que “La cultura se torna en mercancía mediante un proceso industrial, que le lleva a perder su valor derivado de su significado original para ser reemplazado por un valor centrado en sus posibilidades de ser comercializada con fines de lucro” (UNESCO, 2003). La cultura siempre ha sido relegada por las autoridades, es más bien un uso comercial y de poder que converge al intervenir y promocionarla para obtener de ella ganancias económicas.

El filósofo Vinicio Echeverría construye una noción de cultura en la que el capitalismo es el principal representante del ser humano. Como ejemplo usa la discusión de:

Claude Lévi- Strauss que sostiene que existen estructuras —códigos, normas, etc.— que condicionan la forma en que los individuos se relacionan en sociedad sin poder prescindir de ella, la condición

humana radica en la habilidad de reproducir las formas simbólicas necesarias para que la estructura prevalezca. Para Sartre, las estructuras no podrían existir sin la actividad creadora del hombre, que tiene una esencia humana, y radica en la libertad que tiene el individuo para transformar leyes y estructuras y adaptarlas a sus necesidades de contexto histórico. (Echeverría, 2015, p. 191)

Constantemente estamos cambiando, evolucionando e interrelacionándonos con el otro, construyendo manifestaciones sociales nuevas con esencia y estructuras del pasado que se manifiestan reinterpretándose en el presente. El autor ofrece "Una descripción del proceso del cual se crea y se reproduce lo humano cuya esencia con el devenir de la historia, hace que sus estructuras se transformen en realidades nuevas o más bien sean reinterpretadas" (Echeverría, 2015, p. 191).

Al convivir con los habitantes de una comunidad y escuchar sus relatos se produce en la mente una metamorfosis de construcciones sociales que se visualiza en el interior como arte social. Video conferencia del Análisis de la identidad por el Filósofo Darío Sztajnszrajber y el Historiador Ezequiel Adamovsky.

El filósofo expresa que la identidad en sí, es la búsqueda; la vida entera nos lleva a este descubrimiento. Hace la pregunta ¿Qué va hacer?, los padres eligen lo que el hijo debe estudiar. ¿Por qué debemos repetir los mismo, ser idéntico a papá o mamá, ¿Qué es lo que nos define y separa de lo que cambia? Indica que pensamos; que, "La identidad es un imaginario que se repite siempre, una idea religiosa, metafísica; ¿Cómo?, si pudiéramos separar lo esencial de lo que cambia" (Sztajnszarajber y Adamovsky, 2016, p. 31).

Cada ser humano es único su identidad se forma con las experiencias y vivencias que tiene en su entorno y en su propia vida, nunca podremos ser idénticos o igual a otro. Expresa que el narrativismo se condiciona con el lenguaje que nos habla. Entonces define a la identidad como la que:

Incorporamos siempre, cosas, ideas y eso nos transforma y suma a lo que somos, esa escritura, texto que somos nosotros, que se escribe todo el tiempo para poder reescribirse y necesita permanentemente del

reencuentro del otro. La identidad narrativa crece en la medida que los lenguajes se contaminan por eso es fundamental el cruzamiento con otros lenguajes para que la identidad no se vuelva violenta, autoritaria, negadora de la diferencia. (Adamovsky, 2016, p.87)

Somos seres humanos con defectos y virtudes, necesitamos fortalecer valores de respeto y empatía hacia los otros; no imponer sólo nuestras ideas. Debemos superar la influencia colonial que inconscientemente aplicamos sobre el más débil. El historiador Ezequiel Adamovsky expresa que “La identidad es una narración e imagen de sí, y de las personas a quienes pertenecemos” (Adamovsky, 2016, p.36).

Al nacer los bebés no tienen conciencia de ese yo de unidad. La identidad se construye narrativamente con las imágenes que les llega desde afuera, cuando ven su imagen en un espejo, su propio cuerpo adquiere conciencia y construyen una identidad a través del cuerpo, empezando el desarrollo de ser un yo. El uso de la técnica del espejo en el teatro es muy importante para construir personajes que se presentaran en la escena.

El historiador expresa:

Cuando pasamos de la identidad individual a la colectiva las comunidades no tienen un cuerpo en donde verse reflejado solo tienen imágenes y narraciones. El tiempo modifica las imágenes en lo individual y colectivo, pues nada es permanente. La narración es crucial para dar cuerpo a la identidad, nunca contamos toda nuestra historia, pero lleva un orden, una secuencia que nos garantiza la continuidad. Para contar nuestras historias, dependemos de las historias de los demás. (Adamovsky, 2016, p. 78)

Hay un principio y un final, no tenemos una idea clara, de cuando nacemos, no recordamos como paso, es algo que nos cuentan los familiares, sabemos cómo es la muerte más no tenemos la experiencia de cómo vamos a morir. Indica “Las personas estamos hechos de historias y lo que vale para la identidad personal vale para la colectiva, las historias tienen la capacidad de definir qué cuerpos humanos

son importantes para nosotros y que cuerpos humanos excluimos" (Adamovsky, 2016, p. 45).

Es importante la construcción social política y económica de las personas de las comunidades con la aplicación de los talleres de Danza-Teatro. Tenemos una identidad personal y colectiva que visualizamos desde afuera como si fuéramos un personaje de escenario protagónico que no se puede comprender sin los demás en la historia. Expresa que "Las identidades están hechas de historias, imágenes y sonidos que nos cuentan y contamos, son cuerpos que vibran, que nos conectan cuando nos sentimos representados por ellas" (Adamovsky, 2016, p. 93).

El cerebro tiene recuerdos que gracias a las modificaciones perdurables de la sinapsis entre neuronas y la creación de nuevas conexiones sinápticas que al conectarse entre ellas forman circuitos que reactiva y origina el recuerdo al ver una foto, un lugar familiar, un objeto, escuchar un tema musical, etc.

El proceso de la investigación se ejecuta con la observación que solo se puede realizar al vivir en el sector investigado, no existe otra forma para tener el conocimiento real del pueblo o sector que se investiga. De igual forma, Duranti afirma: "la etnografía es la descripción escrita de la organización social de las actividades, los recursos simbólicos y materiales, y las prácticas interpretativas que caracterizan a un grupo particular de individuos" (Duranti, 2000, p. 126).

La etnografía de vida produce en el investigador procesos de cambio en la identidad y un aprendizaje de gran valor inmaterial que al registrarlo ponen en evidencia las características individuales del grupo. Los diseños etnográficos son aquellos que "pretenden describir y analizar ideas, creencias, significados, conocimientos y práctica de grupos, culturales y comunidades" (Patton, 2002; McLeond y Thomson, 2009, citado en Hernández *et al.*, 2010, p.16).

Es esencial que el etnógrafo domine una interrelación abierta y sincera cuando participa de la vida cotidiana de las personas de una comunidad durante un tiempo extenso, pues es impredecible

las reacciones, sentimientos y manera de pensar de los involucrados con los que convive.

Se debe escuchar atentamente lo que las personas comentan y saber dilucidar la realidad de la fantasía, las preguntas deben ser sencillas sin invadir o lastimar a los participantes, además es prioritario conseguir la confianza de las personas de la comunidad para el estudio que se necesita hacer más delante de acuerdo con el proceso que se desea desarrollar. Nuestras sociedades tienen una riqueza cultural invaluable. Barrios y Ranzola (1995) señalan: “El método fragmentado progresivo permite dividir la técnica de la acción motriz, en varias partes relativamente independientes, donde se busca el dominio de los distintos elementos de la destreza, que se unen posteriormente” (pp. 34-35).

Cada participante tiene un papel preponderante que forma el rompecabezas de la historia que al unir cada una de las partes arma la obra artística. No hay un autor específico que una los métodos de educación, preparación física de entrenamiento deportivo, lúdica, teatro y danza en un mismo contenido para explicar el proceso por lo que cito por separado los autores que explican los métodos utilizados en la enseñanza- aprendizaje que aplico para construir y proyectar en escena los trabajos artísticos.

Es pertinente el dialogo con los conceptos teóricos de los autores que he tomado como guía y referencia de la vital importancia que reviste el registro fotográfico social y artístico para visualizar y perennizar todo el proceso que se realiza en las intervenciones comunitarias.

De hecho, el efecto-cámara es solo un caso especial de lo que normalmente se llama la paradoja del observador-participante: para obtener la información necesitamos observar la interacción, pero para observar la interacción, de manera aceptablemente ética, necesitamos estar en el escenario; por tanto, cuando observamos, influimos en lo que vemos, porque otros siguen nuestra presencia y actúan de acuerdo con ella. Cuando pensamos por un momento en este bucle lógico, nos damos cuenta de que esto no solo forma parte de la actividad investigadora; forma parte de nuestro ser social, del hecho de ser miembro de una

sociedad y productor/consumidor de interpretaciones culturales. (Duranti, 2000, p. 167)

El arte fotográfico es parte de las artes visuales y permite preservar con la captura su vitalidad, esencia, cultura, acciones cotidianas, belleza natural de ecosistemas en fin toda una amalgama de historias, hechos, espacios, sucesos dignos de conservar como evidencia de la existencia del proceso. Su identidad se plasma en las fotos que se toma y resalta la importancia de la fotografía como registro documental y etnográfico. "El panorama de las teorías sobre la foto ha permitido identificar distintas posiciones epistemológicas en cuanto a la cuestión del valor documental de la imagen fotográfica" (Dubois, 2012, p. 51).

La entiende como "una interpretación-transformación de lo real, como una creación arbitraria, cultural, ideológica y perceptualmente codificada" pues la imagen no es tanto una reproducción mimética sino una reproducción basada en convenciones culturales.

Es así que las tomas fotográficas y grabaciones de videos de los procesos construidos con los estudiantes, personas de la comunidad, animales y la naturaleza misma sirven como registro y son una poderosa forma de perennizar en la historia el trabajo artístico y la experiencia de convivencia vivida.

Beneyto Ruiz indica que la fotografía, a diferencia de otras prácticas visuales, tiene como principal función el registro de los acontecimientos debido al vínculo físico que establece con ellos. Sin embargo, la fotografía también crea discursos que la alejan de su función referencial desplazándose a terrenos más simbólicos. Su capacidad de actuar simultáneamente como huella, ícono y símbolo, ha tenido usos muy diferentes (Beneyto, 2019, p. 349).

El significado de la foto es símbolo de cultura de las comunidades, el día que se presencia separar al Chimbote (ternero recién nacido) de su madre y se pone en el establo para que no se infecte de garrapatas y muera al tomar fotos del suceso marca momentos únicos, las tomas evocan sentimientos de emoción y alegría. El signo fotográfico otorga a la memoria el referente del nacimiento del Chimbote sumado a los

sentimientos y gustos de vida que otorga alegría cada vez que se ve la imagen.

Se puede archivar por día las historias que vivo tan solo con el celular inteligente, es un aparato mágico que convierte en memoria los recuerdos y la información queda como evidencia y registro del trabajo.

El artista visual analiza la relación de la fotografía con el entorno de los espacios rurales con que se convive y viene la interrogante. ¿Cuál es la razón por la que el individuo necesita expresar la realidad que le rodea representándola en un soporte?

El naturalista y escritor Plinio el Viejo explica mediante una fábula el comienzo de la pintura como la solución momentánea a un deseo. En ella cuenta que una joven enamorada pide a su amado que se coloque entre la luz de una vela y un muro para que su cuerpo proyecte su sombra. Hecho esto la joven toma un trozo de carbón y repasa la línea de la sombra proyectada. Así, cuando su amado se marche, ella podrá guardar una huella de su cuerpo. “Lo que la fábula plantea es que, a los ojos del deseo, la representación no vale tanto como semejanza sino como huella” (Dubois, 2012, p. 113).

Cada toma fotográfica imprime una huella que lleva a reflexionar acerca de la inmensa geografía del sector, montañas, ríos, arboles, plantaciones sobre las cuales se asientan y viven las personas de la comunidad. Las personas viajan de Chone hasta la montaña en el transporte de la Chiva que dura más de dos horas, llevan víveres, materiales, dulces, gaseosas, etc. La cañita tierna que es un tipo de trago que venden como forma de ingreso económico para subsistir y también fomenta el alcoholismo en los hombres y mujeres pues es excesivo el consumo del mismo, a veces toman hasta dos días seguidos. Umberto Eco, nos dice que “el signo fotográfico comparte, por un lado, las propiedades físicas del objeto representado y, por otro, rasgos basados en leyes de la percepción común que hacen de la imagen una experiencia visual basada en la familiaridad” (Eco, 2012, p. 218).

Con la fotografía y los videos se genera una evidencia clara del proceso y la conservación de estas experiencias queda plasmadas en

las tomas fotográficas que cuando se expone llenan de orgullo a los participantes y a la comunidad misma. En este aspecto la antropóloga Buxó i Rey, convoca a entender que "la gente no simplemente se deja tomar una foto, sino que actúa activa y retóricamente construyendo su imagen". Que los sujetos plantean un "uso simbólico" de su cuerpo a través de sus formas de exhibición, presentación, escenificación de un "yo cultural" que "no es un simple objeto natural esencial pre-existiendo para ser modelada, ni un producto estable de uno mismo, sino que se trata de un yo inestable y experiencial según la variedad de situaciones y las relaciones de poder" (Buxó i Rey, 1998, p. 182).

Lo expuesto confirma que lo trascendente en la lectura de una fotografía no es interrogarse sobre el grado de verosimilitud que ella presenta sino sobre las particulares y condiciones de producción que la anteceden y configuran como una materialidad significativa única. Debemos reflexionar sobre la noción "imagen-acto", donde el signo fotográfico produce un contexto y un modo de producir su imagen de acuerdo al entorno y cultura de las personas y geografía fotografiada.

La identidad de una persona tiene un significado que emerge según la complejidad de lo que vive y en dependencia de lo que la toma fotográfica pudo captar. Barthes afirma que cuando los sujetos se sienten observados por el objetivo se constituyen en el acto de posar, fabrican instantáneamente otro cuerpo, se transforman por adelantado en imagen y agrega: "dicha transformación es activa: siento que la fotografía crea mi cuerpo o la mortifica, según su capricho" (Barthes, 1989, pp. 40-41).

La performance fotográfica se da tanto en la instancia de producción como de recepción y cobra existencia y sentido al actuarse.

Abordar la performatividad y la representación fotográfica como una fotografía leída en imagen y acto para luego descubrir sus instancias y formas de articular diálogos son parte del trabajo que al fotografiar a los participantes representando las figuras y pasos tienen el fin de promover con éxito la repetición de la ejecución debido al proceso dado que se visibiliza y constituye como referente de identidad del uno y el otro.

A futuro se obtiene una reflexión profunda sobre la producción que se construye a través de las imágenes fotográficas seleccionadas con mayor significado, expresión, profundidad, naturalidad e identidad cultural y artística. Al ser observadas puede inferir en el sentimiento, visión de los participantes e invitados recreando en su mente una historia propia con desafíos y diferentes modos de abordaje posible.

Desarrollo

Se toma el contenido cultural de la ancestralidad, costumbres, tradiciones para representarlas con obras de danza-teatro mediante la Antropología del Performance y luego se lleva a los escenarios poniéndolos en escena como una proyección estética. El campo metodológico en la educación abarca los modelos educativos que rigen como base y propicia a los docentes estrategias y técnicas que permite desarrollar el conocimiento en los estudiantes y fusiona los procesos educativos con el arte que posibilita un aprendizaje integral.

Fases del proceso

Primera fase (agosto y septiembre)

Se inicia el diagnóstico con la cartografía específica de la comunidad. Mediante el censo-entrevista se visita cada hogar del sector. Para aplicar la entrevista se realiza 10 preguntas que tiene la finalidad de recolectar los datos que indique una visión clara de los elementos culturales que existen. Con los datos de la entrevista se forma la bitácora del conocimiento y con este insumo se planifica las clases de danza-teatro para los adolescentes, jóvenes y adultos de las comunidades. La entrevista es fundamental para obtener un testimonio oral a partir del cual se puede reconstruir un suceso histórico, explorar diversos aspectos de la vida cotidiana de las personas de las comunidades intervenidas. El trabajo preliminar del censo - entrevista identifica la situación de la comunidad local, gustos, situación económica, pensamientos, forma de vida, etc.

Se focaliza la población adolescente, jóvenes y adultos y se informa del taller de danza y teatro que se brinda en forma gratuita invitando a los beneficiarios con el fin de motivar y difundir la actividad a las personas entrevistadas. Dentro del trabajo de recopilación de datos se ejecuta la selección de hogares de situación económica precaria con registro del número de cédula para la entrega de donaciones de ropa, medicamentos y cualquier otro beneficio que se logre conseguir con los aliados estratégicos durante los ocho meses de trabajo que dura el proyecto.

Se identifica desigualdad económica y social que impera en el sector de la comunidad de Garrapata y otras comunidades que se ubican a lo largo de la montaña. Es evidente en los registros la falta de estudio superior y un alto grado de pobreza en ciertos hogares y a la vez grandes haciendas y mansiones con vastas extensiones de tierra. La heredad colonial legada por antepasados esclavistas que poblaron el sector en el siglo pasado continua en la nueva generación con la explotación de unos sobre otros, relación de patrón y peón que es quién cuida, siembra cosecha y produce para el amo. Los hombres son machistas y debido a la terrible desigualdad que existe en la misma comunidad se percibe una dominación y abuso.

En primer lugar tenemos al patrón dueño de las tierras, los desmontes y grandes construcciones de casas con cerramiento eléctrico, muchos son hacendados, se rumora que algunas grandes mansiones construidas en las montañas son de narcos que realizan lavado de dólares y usan las haciendas con establos llenos de ganado para cubrir sus actividades, muchos de estos hombres son como dioses, ellos mandan e imponen su voluntad a los demás e inclusive los empleados que trabajan para ellos, si les llega a faltar una res o perderse algo son golpeados o pueden recibir disparos como castigo. Algunos tienen el seguro campesino que los representa, pero los líderes que dirigen no actúan en forma responsable irrespetando los beneficios que por ley corresponde a los trabajadores que no pueden reclamar porque desconocen del uso de la ley que los ampara.

Se procede al análisis y selección de las memorias sociales registradas para construir obras artísticas folclóricas con base en la cultura

de la comunidad con el uso de los temas musicales del compositor de Chone Hermogénes Williams. El diseño etnográfico permite estudiar el sistema social de la comunidad y tener un enfoque cualitativo, no se puede medir ni calificar la cultura y pensamiento de las personas que se entrevista, solo valorarlos. Se aplica también el método de la reflexión crítica social para complementar la actividad. Escuchar las ideas y opiniones de los entrevistados permite analizar su proceso social y cultural, con un dialogo abierto se cuestiona en forma constructiva las acciones políticas, educativas, económicas, culturales y productivas de cada integrante.

Se revisa su visión de vida y conducta, con la que se construye y replantea nuevas ideas y acciones sociales para en conjunto organizar y establecer procesos de desarrollo común. El ser humano se transforma con el entorno y al convivir con otros y practicar valores de solidaridad, respeto, honestidad, trabajo colectivo se dignifica y cambia su naturaleza. En la mayoría de los casos la propia sociedad condena, destruye y convierte en violento a su prójimo, su conducta se manifiesta constituida por lo que recibió en su infancia y adolescencia lo que hace que el sistema cultural del hombre sea muy complejo. El desarrollo cognitivo tiene más éxito con la práctica que con la teoría, la teoría es necesaria y útil, pero sin movimiento y vivencia no existe un verdadero aprendizaje y liberación de energías contenidas. Esta acción práctica forma parte de las experiencias vividas y en grupo, al compartirlas posibilita la interacción que es el desarrollo Etnográfico del proceso de Enseñanza- Aprendizaje. El hombre tiene un pensamiento social y político que lo define, es así que todo hombre debe tener las mismas oportunidades de vida que como ciudadano y por derecho le asiste para consolidarse.

El proceso metodológico para la enseñanza-aprendizaje de las coreografías se denomina Método Global-lúdico-interpretativo y se aplica en el taller de Danza -Teatro, interviene en dicha construcción la oralidad, la interpretación y el baile que es una proyección estética basada en la **Antropología del Performance**, técnica que recoge la vivencias culturales, sociales, políticas, pensamientos etc., de los

individuos que mediante su representación artística refuerza el saber o transforma las situaciones según el director artístico proponga.

La metodología de entrenamiento fragmentaria y global dentro de la preparación física permite pulir cada parte motora del alumno, fortalece su musculatura y ayuda a desarrollar las destrezas específicas en cada participante que luego entrelaza las partes y conjuga el método Global que al unir cada una de esas partes trabajadas individualmente se integra en un todo común que en la Antropología del performance sería la interpretación del teatro, danza, expresiones orales, inclusive canto y manejo de elementos e instrumentos en vivo.

El método fragmentario trabaja por separado las capacidades físicas básicas (fuerza, velocidad, resistencia o amplitud de movimiento) u otros aspectos. El método global integra todos los componentes necesarios para el montaje y se dividen en integrales, cognitivas y sistémicas.

El componente integral une los elementos específicos como pronunciación del texto, actos de representación manejo individual de elementos, cambio de vestuario en determinado tiempo entre otros. El componente cognitivo trabaja acorde a la realidad cultural interpretando situaciones que se realiza en la composición coreográfica que se presenta. El componente sistémico es la suma de las partes que se trabaja al mismo tiempo y tiene acciones específicas, grupales e integrales.

Se termina en una posición final cerrada que en arte significa terminar la coreografía dentro del escenario. También se puede terminar en un final abierto que es salir de escena y regresar al escenario para hacer la venia. La complementación de métodos que utiliza la docente y artista tiene el objetivo de educar con una formación profesional excelente que al integrar varias disciplinas de arte construye seres humanos propositivos para la sociedad. En el arte hay infinitas posibilidades de culminar un trabajo artístico, aunque cada parte es un componente al final nada queda en forma aislada. Por ejemplo, ingresa una estudiante que representa a una montubia que dice amorfinos inmediatamente debe llegar otro participante mujer o varón que responda en forma rápida con otros amorfinos sin dejar

espacio para el vacío escénico. El devenir del sujeto forma parte de la producción de la vida. Se inicia las clases de formación artística con juegos que animen a los participantes a relacionarse entre sí, cada uno baila canciones con temas musicales que escucha en su entorno, esto genera confianza y se puede observar las destrezas artísticas que poseen, si son arrítmicos, si tienen buen oído musical, creatividad, inhibición. De esta manera se selecciona perfiles de interpretación, personajes principales o secundarios, y permite corregir dificultades individuales como coordinación y ritmo entre otros.

Se inicia recibiendo estudiantes de cuatro años porque la hermana de 12 años lo cuida mientras los padres trabajan y no puede dejarlo solo, también se recibe participantes de 24 años que tiene tres hijos y todos participan, es un grupo muy heterogéneo, tienen talento y ganas de aprender. Con el desarrollo del proceso se concluye en trabajar con adolescentes, jóvenes y adultos.

Se observa características únicas en los pies de los participantes pues debido a que siempre caminan sin zapato en la tierra sus metatarsianos son largos y sus empeines muy anchos y toscos, lo cual es un factor muy bueno porque para la danza se necesita este tipo de figura anatómica, son pies muy fuertes, tienen un excelente arco plantar que les permite tener una adecuada característica anatómica natural que es una de las condiciones que el estudiante de danza clásica (ballet) debe reunir para el aprendizaje y formación de un bailarín profesional.

Se consolida el grupo y se pone a consideración el nombre Ave Fénix de Chone que se recibe con mucho agrado. Queda establecido el nombre como: Grupo de Danza y Teatro Experimental "Ave Fénix de Chone". Se convive en la comunidad de Garrapata durmiendo en una casa del sector y se participa en una actividad comunitaria "El velatorio del Santo en honor a San Jerónimo. Se recibe al santo en una casa seleccionada en la se reúnen para rezarle, la dueña brinda comida y luego mujeres y hombres bailan y toman en su honor.

Segunda fase: desarrollo del proceso pedagógico de arte. Meses de octubre y noviembre

El proceso de enseñanza Aprendizaje se consolida con los ensayos que desarrolla las habilidades en los participantes con propuestas de improvisación, juegos psicomotores de reacción-acción que mejora la memoria y propicia el aprendizaje de los textos y coreografías hechos con los temas culturales que se obtiene de las investigaciones abordadas con el método etnográfico.

El apoyo del compositor Hermogénes Williams con la creación de la letra y composición del tema musical la faena del cacao, Chone querido y otros permite planificar las figuras y enlaces coreográficos que al ser estudiados por los chicos en la práctica del baile contribuye a potenciar el sentido auditivo, memoria, ritmo, compás, interpretación, pausas, etc., El proceso metodológico de la observación, práctica, corrección y construcción de la composición coreográfica, usado para la enseñanza de la técnica y estilo de los pasos de baile y géneros musicales en las clases de danza-teatro es uno de los procesos metodológicos que se aplica especialmente para desarrollar dominio del baile y conocimiento de estilos musicales.

Descripción del proceso

Se inicia con calentamiento, acciones lúdicas, técnica del espejo y acciones motrices para fortalecer su coordinación, ensayos de vocalización, estímulos sensoriales y manejo de objetos diversos. Se inculca normas de comportamiento como disciplina, concentración y visualización, se les permite proponer ideas, se enseña pasos básicos de acuerdo al género musical que se usa.

Los géneros musicales que se estudia son cumbias, pasacalles, valses y fusiones musicales del medio. En el proceso de clase se escucha la música y se enseña a describir con su cuerpo figuras geométricas y clases de línea con conteo de 8 tiempos por cada figura que es com-

ponente base para formar los fraseos coreográficos y posteriormente la composición coreográfica.

Se practica, se repite, se corrige, se vuelve a ejecutar conjuntamente combinando las figuras con el paso básico en el tiempo musical correcto. La clase se termina con un buen estiramiento, relajación y recomendación de higiene y alimentación. Se escucha las opiniones de los participantes, esta convivencia permite conocer sus inquietudes, gustos y dificultades para preparar una nueva clase dirigida a mejorar sus diferencias individualidades para desarrollar su talento, perder el miedo a actuar en público y graficar en su mente la composición coreográfica. La práctica de nuevos temas hace crecer su imaginación y construir textos y coreografías para desarrollarlas. Después de tres meses de ensayo se toma pruebas con elementos culturales que deben manejar, vestuario que usan en la presentación, maquillaje, tema musical editado con tiempos exactos y repaso de las figuras coreográficas en el escenario donde se realiza la presentación. Los ensayos generales con vestuario y uso de elementos culturales son primordiales para que puedan realizar una exitosa presentación. Se coordina con la comunidad para presentarlos y así comenzar a ganar seguridad y experiencia.

Tercera fase: ejecución-producción artística y marketing publicitario. (Meses: diciembre-enero)

Se busca posicionar el estilo danza-teatro en la comunidad de Garrapata para transformar su visión de lo que es el trabajo productivo. El arte integra socialmente y nuestras nuevas generaciones toman las culturas foráneas como propias, incluyéndose fusiones culturales que deben ser pedagógicamente orientadas. Se busca que los participantes adquieran experiencia con las presentaciones, conozcan el uso de los planos escénicos, demuestren soltura en la interpretación de personajes y manejo de textos orales en los cuadros costumbristas que representan. La gestora proporciona los vestuarios hasta conseguir algún auspiciante que financie o colabore con los requerimientos de trajes y elementos culturales que se necesita para las presenta-

ciones. Los aliados estratégicos son clave en la colaboración de la publicidad para dar a conocer al grupo, los propios padres pueden invitarlos para que se presenten en el cumpleaños o reunión de un familiar o pariente. La publicidad es un factor necesario como imagen y representatividad de su trabajo. Se enseña teoría de proyección estética y la importancia de hacer publicidad en redes sociales. Se busca radios locales que realicen entrevistas y para contar sus sueños, experiencias y expectativas. El generar vínculos afectivos entre todos los involucrados es muy importante. Se gestiona la compra de uniformes con el logotipo que representa al Ave mitológica Fénix que significa renacer de las cenizas. Se toma una prueba práctica y otra teórica que demuestra el nivel de aprendizaje y ayuda a planificar un *feedback* para retroalimentar el conocimiento en participantes que no obtengan una nota buena en las pruebas. Inculcar el aseo personal, la higiene, responsabilidad que asumen, disciplina y buen comportamiento que se debe mantener en el lugar de presentación es fundamental en el transcurso del proceso. Se delega responsabilidades y líderes dentro del grupo en lo que se refiere a coordinación y cuidado de los vestuarios que se entrega.

La práctica artística es un eje fundamental de cambio, es un trabajo digno, fortalece nuestra identidad nacional, y nos brinda experiencias de conocimiento de diversas culturas latinoamericanas y del mundo.

Cuarta fase: evaluación y exposición del trabajo con archivo físico y digital de las fotografías "etnografías de vida"

Se evalúa en forma cualitativa las acciones de participación como conjunto. En danza y teatro hay niveles de estudio y contenidos teóricos y prácticos que deben ser aprendidos y dominados y para evaluar este conocimiento se toman pruebas teóricas y prácticas con calificación sobre 10 usando las rúbricas en técnica de Danza-Teatro Pluricultural y contenidos de la malla curricular del Ministerio de Educación. Este proceso debe ser continuo cada tres meses.

El proceso termina con la exposición de los registros fotográficos que se realiza a los adolescentes, jóvenes y adultos de la comunidad con todos

los participantes. Se documenta con el título *Etnografías de Vida* que es el nombre del proyecto. Se gestiona publicidad para el evento con personas de la prensa, radio, televisión, medios locales, en restaurantes convoca la curiosidad e interés de comunidades aledañas del cantón Chone.

La fotografía documenta las imágenes con propósitos sociales y en este caso también artísticos pues registra las condiciones de vida de las personas y evidencia su situación. Se vive en la era de lo visual, todos tomamos fotos y nos enfrentamos diariamente a miles de imágenes. Lo importante del ejercicio fotográfico como técnica es descubrir ¿Qué veo? ¿Cómo? ¿Cuándo? lo muestro para que brinde una lectura crítica de la realidad. La fotografía tiene su lenguaje en la imagen y sirve como registro y documentación de la imagen social que se investiga y expresión artística que se proyecta, el valor documental de la fotografía es el testimonio de las prácticas culturales y sociales de sus habitantes. La fotografía es una técnica artística que captura instantes y lo vuelve perdurable en el tiempo. Es tan importante en nuestras vidas que, sin darnos cuenta, trasladamos la calma, la espontaneidad, la sencillez y la belleza de la vida a las imágenes.

La fotografía sirve para revivir, escenas, acontecimientos y personas que no están con nosotros. Hoy en día todos somos fotógrafos, porque llevamos una cámara de fotos encima, en nuestro teléfono. Es como dejar nuestra existencia en la imagen que se documenta. Sin la documentación nuestro paso por este mundo no queda reflejado. El registro fotográfico se convierte en material de archivo para las próximas generaciones. Una imagen es rastro de la realidad y al mismo tiempo una expresión subjetiva, pues vemos reunidos en un mismo soporte la huella de un objeto y el punto de vista del autor. La fotografía es un medio que trasmite acontecimientos y a veces su mensaje modifica el concepto de la realidad que depende como proyectes su contenido y que uso le des a ese registro. La producción fotográfica contribuye a crear un archivo propio de información que puede ser usado como documento etnográfico.

La construcción expositiva es el referente del trabajo por medio del cual se selecciona momentos sustanciales de la intervención,

además de proveer al fondo de experiencia elementos claves que permita no solo elaborar los trabajos coreográficos de danza-teatro, sino que sirva como imágenes de publicidad que genere espacios de presentación artística en localidades del medio. Las fotos no son solo registros o archivos se vuelven documento y sustento de la cultura de las comunidades de Garrapata, Río Santo y Agua Blanca. Para exponer los registros fotográficos se selecciona la casa comunal del seguro social campesino la cual se usa para reuniones mensuales. Se gestiona reuniones con los líderes del seguro social campesino y en conjunto con las comunidades y aliados estratégicos se organiza el arreglo del lugar para las actividades de exposición y clausura. Llegar a la mente de las personas con un pasado de sufrimiento, abandono y desconfianza es difícil pero no imposible, es un trabajo que requiere paciencia, años de lucha y educación constante para promover la transformación social y artística. La evidencia y recuerdo plasmado en las fotografías del proceso se queda en el lugar donde se hace la exposición como memoria de lo vivido.

El 26 de marzo de 2022 es la culminación del proyecto con la Exposición de los registros fotográficos, presentación de las coreografías del grupo artístico, entrega de souvenir a los invitados y la firme convicción de continuar con el grupo "Ave Fénix de Chone" que deja la semilla para que la comunidad trabaje y fomente con el arte la preservación de su cultura ancestral y las presentaciones artísticas como medio de producción social y económico.

Se expone 12 fotos seleccionadas más una foto grupal con los participantes en físico y digital. El tamaño es de 50 x 60 del grupo con los chicos producidos con la ropa de presentación y las fotos en medida de A3 - 420x297 mm // 11,693 x 16,535 pulgadas // 29,7 x 42 cm. son las que se exhibe en las partes laterales internas de la casa comunal. Estas fotos tendrán marcos artesanales hechos con papel mache y cartón reciclado y un plástico transparente fino que servirá para proteger las fotos de agentes externos. Se entrega pendrive digital al presidente de la casa comunal del seguro social campesino con el registro de grabaciones y fotos de la investigación como evidencia y registro del proceso.

Cronograma de actividades

Meses: agosto-septiembre											
Actividades	1	1	2	3	4	5	1	2	2	4	5
Gestionar con líderes comunitarios apoyo Junta Parroquial Pr. Gina Zambrano. Dep. de Cultura-Chone. Socializar con líder es comunitarios.	X	X	X	X	X	X		X		X	
Diagnóstico: entrevista para recabar datos de cultura, leyendas, costumbres, gustos musicales, etc.	X	X									
Mantener diálogo con el tutor de la maestría.	X	X								X	X
Inscripción; debido a situación social de los participantes tuve que recibir niños de 4,9, 11,12, adolescentes, jóvenes y adultos hasta 36 años de edad.			X	X	X	X	X	X	X	X	
Socializar con la comunidad para dormir en sus casas y compartir sus vivencias.			X	X	X	X		X		X	X
Registros Etnográficos con fotografías, grabaciones visuales de los adultos mayores, los chicos de la comunidad.		X	X	X	X	X	X	X	X		X
Establecer acuerdos y horarios de clase con los padres de familia, los chicos y la comunidad para el taller de Danza-Teatro.		X	X								
Registrar datos en la bitácora y coordinar con el Dr. Luis Andrade reuniones para visitar a Don Hermogénes Williams compositor.		X	X	X	X	X	X	X	X		X
Clases de Danza-Teatro basado en la Antropología del Performance.			X	X	X	X		X	X		X
Realizar juegos de integración y ensayar con géneros musicales conocidos.			X	X	X	X		X	X		X
Establecer reflexión-crítica para elegir el nombre del grupo.						X					

MESES: DICIEMBRE- ENERO											
ACTIVIDADES	1	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
Coordinar con el Dr. Luis Andrade nuevas presentaciones en restaurantes locales y eventos de familiares de los participantes.	X		X	X	X	X		X	X		X
Conseguir donaciones para brindarles a los chicos una buena cena navideña.	X		X	X	X			X			
Delegar responsabilidades y conformar comité de trabajo artístico con el grupo: presidente(a), vicepresidente, secretario y tesorero.	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Difundir por redes sociales la imagen del grupo con las fotos artísticas tomadas para dar a conocer su nombre y establecer presentaciones con remuneración de transporte y alimentación.			X	X	X	X	X	X	X	X	X
Corregir debilidades y seguir mejorando sus destrezas e iniciar enseñanza de materias complementarias de arte.		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Tomar prueba teórica y práctica a los participantes para medir su rendimiento con rúbricas cuantitativas.			X	X				X	X		
Desarrollar hábitos de calentamiento individual para cada ensayo practico en clase y antes de una presentación.		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Realizar reunión con los padres de familia y comunidad para mantener comunicación asertiva y apoyo.			X						X		
Seguir ensayando los repertorios coreográficos aprendidos.		X	X	X	X	X		X	X	X	X
Enseñar contenidos de tipos de escenario nombres de los elementos de un escenario uso del espacio frentes, lateralidades de salida y venida al finalizar una presentación.		X	X	X	X			X	X	X	
Seguir presentando a los chicos en eventos folklóricos organizados en la localidad municipio o eventos particulares en Chone para posicionar su imagen.			X	X	X				X		X
Trabajar normas de etiqueta y vestuario de acuerdo al evento o reunión social.			X	X	X	X			X	X	X

Recursos Humanos

Etapa	Personal requerido	Cantidad
FASE I	Director General del Proyecto Gestora Cultural Lcda. María Esther Arias Danza-Teatro Wakany -Evolución Dr. Luis Andrade Alcívar Director de Colectivo “ALMA” de Chone acción social con recursos personales y de amigos profesionales y voluntarios. Dr. Blas Garzón Vera Tutor.	3
FASE 2	Directora del Proyecto - Lcda. María Esther Arias Danza- Teatro Wakany -Evolución Sr: Hermogénes William cantante y compositor musical de temas inéditos en el cantón Chone realizara letra y música para las coreografías. Dr. Luis Andrade Alcívar. Activista y Gestor cultural.	3
FASE 3	Aliado estratégico: Dr. Luis Andrade Alcívar -Líder-activista-ecologista y promotor del turismo en la provincia de Manabí -cantón: Chone. Anthony fotógrafo profesional compañero de estudios -Uartes. Dr. Blas Garzón Vera. Tutor	2
FASE 4	Otros posibles aliados estratégicos: Empresas privadas Líderes comunitarios. Dueños de haciendas. Municipio de Chone, Departamento de Cultura - GAD parroquial de la parroquia de Ricaurte. ONG-Comunidades locales.	6

Materiales básicos para ensayos y presentación

Descripción	Cantidad
Parlante	1 unidad
Pendrive	5 unidades
Toalla	10 unidades
Globos	100 unidades
Pito	30 unidades

Ropa donada adulto -niño y bebes	400 unidades
Medicamento	20 unidades
Cuadernos	30 unidades
Saquillos	8 unidades
Pelota pequeña	5 unidades
Pelota grande	2 unidades
Pañuelos	15 unidades
Pluma tinta	30 unidades
Pinceles para pintura de tela	5 unidades
Pintura caucho litro colores primario -secundario	9 unidades
Sombreros montubios	12 unidades
Machete costa	12 unidades
Uniforme -Chompa logotipo del grupo	15 unidades
Marcadores Punta Gruesa color negro	6 unidades
Marcadores Punta Gruesa color rojo	6 unidades
Papel Bond tamaño carta	2 resmas
Uniforme camisa sport con logotipo del grupo	15 unidades
Uniforme pantalón unisex	15 unidades
Vestuario para ensayo faldas	15 unidades
Vestuario para presentación mujer dos modelos costa	30 unidades
Vestuario para presentación hombre dos modelos costa	30 unidades
Maquillaje sombras resistente al agua	5 unidades
Maquillaje lápiz labial	3 unidades
Paquetes de servilletas de tocador	25 unidades
Pañitos húmedos	5 paquetes de 100 u.
Maquillaje delineador negro café blanco	2 unidades x color
Maquillaje base	2 unidades color piel
Maquillaje Blush	2 unidades
Maquillaje corrector base	2 unidades

Collar: costa- sierra- oriente	36 unidades:12x región
Colchoneta	2 unidades
Vestuario - Sierra-mujer dos modelos anaco y plisada Faldas y aretes.	30 unidades
Vestuario -sierra-mujer dos modelos blusas	30 unidades
Vestuario sierra fajín mujer	15 unidades
Sombrero sierra hombre - mujer	16 unidades
Vestuario alpargatas mujer color azul o negro	12 unidades
Vestuario alpargatas hombre rojo o blanco	12 unidades
Vestuario pañuelos varios colores	24 unidades
Vestuario tocado en flores mujer	12 unidades
Vestuario chalinas	12 unidades
Vestuario poncho hombres	12 unidades
Vestuario fajín y pantalones sierra hombres	24 unidades
Vestuario zamarro sierra hombre	10 unidades
Vestuario pollera -mujer	12 unidades
Vestuario collar sierra	12 unidades
Elementos culturales vasija- mate -cajonera	12 unidades x cada 1
Garabato costa	12 unidades
Vaina para machete	12 unidades
Correa	12 unidades
Taburete artesanal	4 unidades
Zapatos taco de muñeca blanco -negro mujer	24 unidades 12 pares
Zapatos negros suela hombre	24 unidades 12 pares
Cosmetiquera unisex y spray cabello	4 unidades x cada 1
Maleta grande con garrucha rodante para traslado de vestuario	2 unidades
Zapatillas cancán	24 unidades 12 pares

Resultados

Al aprender los participantes el estilo danza-teatro y continuar con el grupo en las comunidades de la parroquia Ricaurte con los años influye en hábitos de disciplina y sacrificio que sirve de modelo y propicia la reflexión y transformación social que se requiere en el sector.

Con la exposición de los registros fotográficos y presentación del grupo folclórico se busca instar a las personas de la comunidad a luchar para gestionar con las autoridades del sector o empresas privadas talleres como agro-producción, enfermería, belleza, artesanía, arte y todo lo que conlleve a mejorar la calidad de vida de sus participantes.

Los registros fotográficos imprimen un recuerdo que se convierte en memoria tangible de los sucesos, vivencias, huella de un aprendizaje mutuo donde no solo la docente enseña, sino que aprende de la cultura de Chone. La búsqueda interior expande su aprendizaje y se desarrolla con las experiencias que el grupo vive y le permite explorar en el estudio de nuevos conocimientos de arte.

Conclusiones

Los procesos de formación de la carrera docente y artística hizo que hibride y estructure metodologías diversas fusionando los métodos de educación, fragmentario y global aplicados en entrenamiento deportivo, método lúdico para proceso de ronda en párvulos, método de Stanislavsky en teatro, método de la imitación observación y fraseo en danza en fin una amalgama de procesos metodológicos que con práctica y estudio constante son base para desarrollar en las clases de arte una construcción integral de aprendizajes generadores de reflexión, crítica social y pensamiento creador. Esta estrategia permite que un estudiante que no tenga conocimientos de danza y teatro pueda asimilar los contenidos que se fortalece con el estímulo cultural de las experiencias de sus ancestros o sucesos desarrollados en su historia.

Cada metodología aplicada está íntimamente relacionada con el método etnográfico de investigación de las costumbres y tradiciones

culturales de estas comunidades que con el uso de la Antropología de Performance en estilo danza-teatro propicia experiencias de formación artística que al ser interpretadas permite proyectarlas estéticamente en los escenarios. El arte es la mejor alternativa para despertar el interés de los estudiantes que posibilita el trabajo en forma conjunta.

Un ser humano necesita de otro para producir grandes cambios y lograr revoluciones que impriman huellas. Cuando una persona se siente valorada y experimenta la alegría de verse reflejada en una foto totalmente cambiada desarrolla una fuerza interna que la guía a continuar con los cambios.

Los talleres de danza-teatro impartidos potencian aprendizajes del conocimiento interior en su cuerpo, desarrolla sus habilidades dormidas y cambia la visión de desarrollo social y laboral para la vida de los participantes y todas las comunidades inmersas.

Los conceptos de identidad, cultura y patrimonio son esenciales para desarrollar el proyecto pues contribuyen a nutrir la cosmovisión que se maneja al realizar los registros de las memorias sociales de las personas de la comunidad de Garrapata, Río Santo y Agua Blanca.

Es de vital importancia inculcar en los estudiantes el conocimiento de la cultura ecuatoriana, valorar y preservar las costumbres, tradiciones y proyectar este aprendizaje a nuestras futuras generaciones a través de las prácticas danzarias. La continuidad del proyecto se monitorea con visitas cada tres meses y se gestiona actividades que mantengan a sus integrantes activos e incorpore nuevos participantes en los procesos de vida y arte.

Referencias bibliográficas

- Adamovsky, E. (2016). A Strange Emblem for a (Not So) White Nation: La Morocha Argentina in the Latin American Racial Context, c. 1900–2015. *Journal of Social History*, 50(2), 386-410.
- Arévalo, J. (2010). El Patrimonio como representación colectiva: La Intangibilidad de los bienes culturales. *Andes*, (23). <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12726101006>

- Barthes, R. (1989). *The rustle of language*. Univ of California Press.
- Barrios, J. y Ranzola, A. (1995). Manual para el deporte de iniciación y desarrollo. *La Habana, Editorial Deportes*.
- Beneyto, F. (2019). El signo fotográfico. La relación semántica de la fotografía con la realidad. *Revista de Humanidades*, (43), 349-370. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321265466019>
- Buxó i Rey, M. J. (1998). Mirarse y agenciarse: espacios estéticos de la "performance" fotográfica. *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 53(2), 175.
- Departamento de Psicología y Antropología (2005). Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales, Universidad de Extremadura, España.
- Dubois, L. (2012). *Haiti: The aftershocks of history*. Metropolitan Books.
- Duranti, A. (2000). *Antropología lingüística*. Ediciones AKAL.
- Echeverría, B. V. E. (2009). *Qué es la modernidad?* Universidad Nacional Autónoma de México.
- Eco, U. (2012). *La estrategia de la ilusión*. Debolsillo.
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2010). *Metodología de la Investigación*. Mc Graw Hill
- Troya, M. F. (2011). Un segundo encuentro: la fotografía etnográfica dentro y fuera del archivo. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, (42), 17-31. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=50923292002>



Maestría en Gestión Cultural

Grupo de Investigación en Desarrollo Local - GIDLO

Grupo de Investigación Gamelab UPS

Grupo de Investigación en Estudios de la Cultura - GIEC

Gestión Cultural: retos y experiencias desde la academia es la compilación de dieciocho trabajos de titulación de estudiantes de la segunda y tercera cohorte de la Maestría en Gestión Cultural que oferta la Universidad Politécnica Salesiana en sus sedes de Cuenca, Quito y Guayaquil.

Este programa de posgrado surgió como respuesta a la necesidad de cualificar a profesionales ya vinculados al sector y que provienen de otras disciplinas académicas; así como de nuevos actores y gestores que dinamicen la gestión cultural del país. Los trabajos aquí presentados (artículos y proyectos de titulación) son una muestra de la formación multidisciplinaria de profesionales a nivel nacional, preparados para desarrollar modelos de gestión cultural. Representan una muestra de la formación especializada en la gestión de los recursos e industrias culturales; dominio de los conceptos de cultura, patrimonio e identidad; habilidades en la ejecución de proyectos culturales; aplicación de tecnologías especializadas a los distintos campos del sector cultural; conocimiento de marco legislativo y políticas culturales; manejo de la comunicación y mediación cultural.



ISBN 978-9976-10-644-0



9 789978 106440

