

An artistic illustration featuring several hands in various colors (orange, red, brown, pink) reaching out from the left and right sides. From each hand, a thick, teal-colored thread or cord extends across the page, looping and weaving together. The background is a light beige color. The overall style is graphic and expressive.

CONSTRUIR UN NOSOTROS

7mo.
Encuentro
Iberoamericano
de Arte, Trabajo y
Economía, 2022

ARTEACTUAL
FLACSO

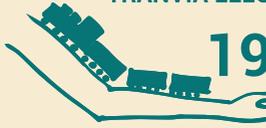
GRAN INCENDIO
EN GUAYAQUIL

1896



INAUGURACIÓN
TRANVÍA ELÉCTRICO

1910



MASACRE DE
OBREROS

1922



TERREMOTO
EN GUAYAQUIL

1942



REUBICACIÓN
COMERCIANTES
A LA CALLE
VILLAMIL

1968



DESFILE PRIMER
BARRIL DEL
PETRÓLEO

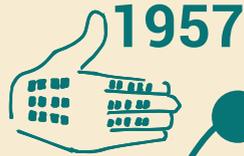
1972

EXPROPIACIÓN
DE LA ISLA
SANTAY

1982



INAUGURACIÓN PROYECTO
HABITACIONAL URDESA



INAUGURACIÓN
PUERTO MARÍTIMO
DE GUAYAQUIL



ENTREGA DE
JUGUETES ALCALDESA
ELSA BUCARAM



1999

APERTURA
UNIVERSIDAD
DE LAS ARTES



2020



CONSTRUIR UN NOSOTROS

7mo.

Encuentro
Iberoamericano
de Arte, Trabajo y
Economía, 2022

Construir un nosotrxs
VII Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía
(7EIATE), 2022
Paulina León Crespo
Quito: FLACSO, 2024

Curadoras

Paulina León Crespo, Gabriela Montalvo Armas, María Fernanda Troya,
Tania Navarrete

Activadorxs y escritorxs

Gabriel Arroyo, María Auxiliadora Balladares, Ricardo Bohórquez, Ybelice
Briceño Linares, Pablo Cardoso, Florencio Compte Guerrero, Bertha Díaz,
Alma Espino, Licuadora Gestora, María del Pilar Gavilanes, Giada Lusardi,
Zaida Muxí Martínez, Tania Navarrete, Victoria Pérez Royo, Alicia Ortega,
Oswaldo Terreros, Cristina Vega, Giulianna Zambrano, Polett Zapata

Ilustraciones

Canela Samaniego - Licuadora Gestora

Fotografías

Gabriel Arroyo, Ricardo Bohórquez Gilbert , María del Pilar Gavilanes,
Paulina León, Tyron Maridueña, Gustavo Moya, Tania Navarrete,
Amaranta Pico, Alejandra Pinto, Giulianna Zambrano

Apoyo editorial / Programa Semilleros de FLACSO

Galo Pérez, César Vargas

Corrección de estilo y ortogramatical

María del Pilar Cobo

Diseño y diagramación editorial:

Unidad de Diseño FLACSO Ecuador

Arte Actual FLACSO

La Pradera E7-174 y Av. Diego Almagro

Quito - Ecuador

www.artefactual.ec / artefactual@flacso.edu.ec

ISBN: 978-9978-67-702-5 (impreso)

ISBN: 978-9978-67-703-2 (pdf)

CONTENIDO



Presentación 10

Tania Navarrete

Nota sobre los procesos que no se han podido imprimir en este libro 15

Construirnos: ejercicios colectivos desde el trabajo artístico y la economía feminista 18

Paulina León, María Fernanda Troya y Gabriela Montalvo

Situarnos

La Universidad de las Artes en su entorno: situarse, reconocerse, conectarse 40

Pablo Cardoso

Cartografía narrada: cinco textos para atravesar lo urbano 61

Ybelice Briceño

Urbanismo inclusivo: género y feminismo 80

Zaida Muxí

Mapear: construyendo un relato
afectivo sobre el centro de Guayaquil. 98
Alejandra Pinto

Reconocernos

Reconocernos hoy y aquí: cuerpos,
cultura y economía. 136
Alma Espino

Lo demás, se desea: proyecto
editorial para situarnos, reconocernos y
conectarnos. 150
María del Pilar Gavilanes

Experiencias en curaduría de
proyectos artísticos con la empresa privada:
los casos Semaica T6 y Equivida 170
Giada Lusardi

City Tour Caminata Lumpen por
asociaciones obreras de Guayaquil 180
Oswaldo Terreros

Conectarnos

Los auxilios mutuos, la necesidad
de amparo y la organización colectiva 204
Gabriela Montalvo

Rebelión y revelación. La lucha como hacer
común reproductivo durante la insurrección
de octubre 2019 en Ecuador 219
Cristina Vega

La obra (es) obra (de) su red237
Bertha Díaz

Bailar, otrear, imaginar.
Corporalidades miméticas en la danza.260
Victoria Pérez

“Ya para qué Guayaquil”: recorridos afectivos
por el microcentro de la ciudad.277
Guilianna Zambrano y María Auxiliadora Balladares

Conclusiones292
Paulina León, María Fernanda Troya y Gabriela Montalvo

Biografías.298

Agradecimientos.311



PRESENTACIÓN

CONEXIONES ENTRE ESTRUCTURAS CULTURALES PARA EL DESARROLLO TERRITORIAL

Tania Navarrete

Universidad de las Artes

Directora ejecutiva Centro de Producción e Innovación MZ14

¿Cuáles son los factores determinantes de una política territorial que prioriza los espacios compartidos, la imaginación y el aprendizaje?, ¿cómo los intercambios internacionales podrían ayudarnos a reconocernos y situarnos en el territorio?, ¿cómo mantener la conexión? Existe una columna vertebral llamada los Andes, que simboliza y unifica de forma natural gran parte del territorio latinoamericano. En ella trabajamos con nuestro mapa de conexiones ampliado y enriquecido, con los métodos y conocimientos compartidos, pues para mí es difícil concebir a las instituciones como entes o máquinas de pro-

ducción desconectadas con un engranaje matemáticamente ajustado. Las veo siempre como un conjunto de personas que trabajan y crean espacios de encuentro, de reflexión, pensamiento y bienestar, donde se deben priorizar los afectos, la imaginación, la creación y el aprendizaje compartido.

El equipo curatorial de *Construir un nosotrxs* ha mantenido una conexión a través del tiempo, en un proceso que conozco de cerca y con el que colaboro desde diferentes instancias. En esta ocasión, el Séptimo Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía (7EATE) logró generar un mapeo crítico de la ciudad de Guayaquil, coordinado por las arquitectas feministas del Colectivo Licuadora Gestora, y cuyo resultado fueron dos exposiciones en las que participaron docentes, estudiantes, exestudiantes, artistas, gestores, así como la comunidad de Guayaquil y del país. Este mapeo evidenció la necesidad de articulaciones y agendas compartidas entre agentes culturales, la academia y las instituciones.

Para ayudarnos a reconocernos, en esta ocasión tuvimos el acompañamiento de las invitadas

internacionales Alma Espino (Uruguay), Zaida Muxí Martínez (Argentina) y Victoria Pérez Royo (España), cuyas reflexiones y aportes pueden leer en las páginas de este libro. Por supuesto, contar con los aportes en recorridos, talleres, activaciones, muestras, conferencias de Lupe Álvarez, Alejandra Pinto, Ybelice Briceño, María del Pilar Gavilanes, Gabriela Montalvo, Cristina Vega, Bertha Díaz, Giada Lusardi, Florencio Compte Guerrero, Oswaldo Terreros Herrera, Julianna Zambrano, María Auxiliadora Balladares, Gabriel Arroyo, Polett Zapata, Ricardo Bohórquez, Gabriel Flores, y todo el equipo de producción de MZ14 y comunicación de la UArtes y FLACSO, fue la esencia medular de esta alianza virtuosa. El Encuentro se realizó por primera vez en estas tierras tropicales, con el fin de generar mejores condiciones para el trabajo artístico e insumos para reflexionar sobre el arte, el trabajo, la economía, los cuidados, las buenas prácticas, el territorio, los afectos; para situarnos, reconocernos y conectarnos.

Ahora bien, más allá de las “recetas mágicas adquiridas”, lo que necesitamos para continuar en el camino es voluntad y trabajo en equipo que nos ayuden a mejorar la circulación del pensa-

miento, las acciones, la investigación y los contenidos culturales. Si bien la cultura no es la panacea de todos los problemas sociales, podemos manifestarnos a través de las estructuras naturales de nuestro territorio, para propiciar una conservación saludable del ecosistema cultural propio.

Por eso son importantes estos encuentros, para mapearnos con la finalidad de conocernos, para conectarnos en la alteridad como vértebras de una sola columna y así construir una hoja de ruta neuronal que nos ayude a seguir interconectadas. El propósito es acercarnos a lo que el historiador, escritor y gestor de políticas públicas Célio Turino (2011) llama “puntos de cultura”: puntos que nos ayuden a estar juntxs, aplicando una ortopedia cultural, en busca de la estabilidad, el equilibrio y la fuerza para caminar nuestro propio futuro.

De esa forma, impulsamos juntxs la conservación de un ecosistema creativo y cultural sano que pueda articular sus acciones entre actores y disciplinas diversas, cuidándonos mutuamente, para construir un “nosotrxs” saludable. Hoy más que nunca, las estructuras culturales son nodos

de generación de pensamiento —y, ¿por qué no decirlo?, de resistencia— que logran nuevas conexiones e intersecciones, y forman círculos, líneas, cruces, movimientos, ideas y transformaciones en una especie de danza neuronal del procomún.

Referencia

Turino, Celio. 2021. *Punto de Cultura. El Brasil de arriba hasta abajo*. Medellín: Tragaluz Editores S.A.

NOTA SOBRE LOS PROCESOS QUE NO SE HAN PODIDO IMPRIMIR EN ESTE LIBRO

Existen resultados generados en *Construir un nosotros* (7EIMATE) que sobrepasan los límites de este libro. Las exposiciones, recorridos y conversaciones que ocurrieron en Guayaquil generaron objetos que recrearon de manera multidisciplinaria las intenciones políticas y educativas de cada diálogo. Las personas que editamos este libro hemos intentado imaginar una forma de involucrar estos materiales, que abarcan reflexiones cartográficas, mapas conceptuales, fotografías, caminatas e incluso grabaciones sonoras; sin embargo, los intentos han fallado. A partir de este ejercicio, hemos entendido que un libro, y sobre todo un libro como este, no solo está construido por su existencia material de portadas, páginas interiores y contratapa, también está fabricado desde los afectos, los territorios y las conexiones simbólicas que se han encontrado en las ponencias y reflexiones de cada momento del Encuentro. Nuestros intentos fallidos se pueden ver recopilados en forma de gestos gráficos que atraviesan

de manera aleatoria los contenidos de esta publicación. Este libro y los próximos libros de los Encuentros de Arte, Trabajo y Economía siempre estarán incompletos.

El Encuentro juntó a personas con diversas formas de habitar la ciudad. Guayaquil fue un punto de partida para crear ejercicios especulativos y caminatas poéticas cuya intención era construir pedagogías y formas de pensar los procesos artísticos, y repensar las cadenas de valor, las cuales superan el régimen dicotómico de oferta y demanda. Los contenidos teóricos de cada ponencia se encuentran en estas páginas. Lo que no logramos imprimir son las derivas por los barrios guayaquileños, que permitieron discutir los procesos históricos desde la memoria de los enclaves obreros de la ciudad. O los actos de intervención en una línea de tiempo realizados por lxs asistentes a la exposición en MZ14. En esos diálogos performáticos entre el público, y las metodologías y talleres, se construyó una narrativa urbana disidente que incluye historias que no han sido incluidas en los relatos oficiales.

En estos actos espontáneos que nacen desde la participación de artistas y asistentes, donde se

interrumpen y desvían las líneas del tiempo y las fronteras de los espacios, nace la poética del “construir un nosotrxs”, praxis incómoda para el poder. En un acto fallido de intentar registrar esta experiencia, nos quedan fotografías, dibujos e incluso códigos QR que nos permiten imaginarnos lo que fueron esos días de rehabilitar la ciudad caliente de Guayaquil. Hemos incluido esos rastros a manera de interrupción de textos que habitan estas páginas.

CONSTRUIRNOS: EJERCICIOS COLECTIVOS DESDE EL TRABAJO ARTÍSTICO Y LA ECONOMÍA FEMINISTA

Paulina León Crespo / María Fernanda Troya
FLACSO

Gabriela Montalvo

Pensar las relaciones entre arte y economía nunca es fácil, hablar de trabajo en el arte, menos. Todavía tenemos dificultades para que la sociedad considere al hacer arte como un trabajo, pues sus dinámicas de producción de tangibles e intangibles, el uso del tiempo, la generación colectiva de conocimiento, entre otras características de las prácticas artísticas contemporáneas, rebasan de largo la idea de obra-producto comercializable dentro de los términos capitalistas. Estas tensiones y desempates con las concepciones clásicas de la economía han traído nefastas consecuencias para el sector de lxs trabajadorxs culturales.

La encuesta del “Termómetro cultural”, presentada en 2020 por el Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura (ILIA-UArtes), arroja resultados desalentadores: lxs trabajadorxs del arte en el Ecuador se caracterizan por ejercer el pluriempleo para sobrevivir; su carga horaria sobrepasa las 50 horas semanales; sus ingresos son intermitentes (no mensuales), y, en su gran mayoría, no superan el salario básico; tampoco cuentan con beneficios sociales como seguridad social, vacaciones, jubilación, prestaciones, entre otros. Es decir, a falta de políticas públicas y apoyos estatales y/o institucionales, lxs actores del arte llevan a cabo un segundo trabajo no cultural, con el fin de autosubsidiar el trabajo cultural, no para ellxs, sino para todxs nosotrxs.

El arte, en un medio como el nuestro, subsiste gracias a esfuerzos individuales y se asienta en la precarización y autoexplotación de sus actores. Es así que desde hace más de una década nos preguntamos: ¿cómo hacen entonces lxs artistas para vivir en Ecuador? Son ya 11 años desde el primer Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía, organizado bianualmente por Arte Actual-FLACSO, en los que hemos apostado por estudiar el lugar del trabajo dentro de estos debates. Nos preguntamos

por el valor del trabajo artístico y cultural, los aspectos relativos a la justa remuneración, la precariedad laboral, la necesidad de generar diagnósticos y de aplicar buenas prácticas en las relaciones laborales, entre otros aspectos menos visibles en los análisis comunes sobre el campo, como el intercambio de intangibles, las estrategias relativas a “juntarse” y “relacionarse” para la subsistencia, las afectaciones corporales o la red de cuidados subyacente que soporta esta actividad. El Encuentro ha llevado las preguntas en este sentido más allá del campo estrictamente económico, pero también ha buscado marcos analíticos más amplios dentro de la misma economía. Incorporar el enfoque y las herramientas de la economía feminista resultó en un acercamiento más acertado para analizar las complejas dinámicas del trabajo en el arte.

Cada encuentro ha recogido y reflejado la coyuntura de cada momento; ha conjugado así el trabajo académico con la evidencia empírica y con la riqueza de diversas propuestas artísticas en torno a los ejes curatoriales. Pero si algo ha caracterizado al Encuentro a través de esta década es su capacidad de ser una plataforma para el trabajo colectivo, desde la elaboración mancomunada de la Cadena de Valor de las artes visuales, pasando

por la Botica de Proyectos, la elaboración colectiva del *Manual de Buenas Prácticas*, las residencias de autoformación, los mapeos críticos y afectivos, los experimentos sociales de adquisición de arte, todos estos ejercicios para crear comunidades críticas y activas. Sostenernos unxs a otrxs, bajo principios de reciprocidad, complementariedad creativa, convivencia, transparencia y cuidados mutuos ha sido el pilar fundamental del Encuentro. El arte es aquí una metodología para generar, adquirir, organizar y expandir el conocimiento de manera conjunta.

En vista de que estamos cumpliendo una década de reflexiones en este campo, presentaremos aquí un breve recuento de este proceso. El primer Encuentro se realizó en 2011, después de una larga crisis financiera ocasionada por el feriado bancario y la dolarización, una de cuyas consecuencias en el campo cultural fue el cierre de los espacios y galerías independientes, así como el desamparo total del sector. En esta primera década del nuevo milenio, a pesar de —o justamente a causa de— la crisis socioeconómica, emergió una importante producción de arte contemporáneo en el país; surgieron algunos espacios y plataformas alternativas y experimenta-

les, y se abordaron las primeras discusiones sobre la economía de la cultura. En este contexto, diseñamos el primer encuentro como un espacio para evidenciar las tensiones entre los términos *arte*, *trabajo* y *economía*, y para ampliar el debate más allá de las industrias culturales y su aporte al PIB. Esta primera edición fue bautizada con la frase del artista brasileño Helio Oiticica, “De la adversidad ¡vivimos!”.

El encuentro buscó, por un lado, enfrentar a la economía al desafío de revisar las hipótesis básicas de su disciplina como la utilidad y el lucro, y, por el otro, retar a la cultura a desprenderse de visiones románticas y de autoexplotación que tratan de justificar o encubrir la precarización e inseguridad del trabajo cultural. Para ello, asumimos el reto de caracterizar la Cadena de Valor de las artes visuales, trazando un mapa del campo artístico alrededor de la formación, investigación, producción, difusión y circulación de bienes y servicios artísticos. Llevamos a cabo este análisis en mesas de trabajo entre actores del campo del arte y economistas, con el fin de iniciar una investigación sobre el aporte concreto de las artes al desarrollo económico e identificar ámbitos a ser fortalecidos.

Para la segunda edición del Encuentro (2012) tomamos el enunciado del artista alemán Joseph Beuys, “Creatividad = Capital”, en el que amplía las nociones del arte y establece que cada persona puede contribuir de forma creativa para beneficiar a la comunidad y, por lo tanto, influenciar en la sociedad. Beuys plantea que el dinero no es el capital, sino que el verdadero capital es la capacidad creativa. Bajo esta línea, el segundo Encuentro buscó potenciar la creatividad como un capital no solo simbólico sino también económico. Para eso, además de las mesas de diálogo, generamos una Botica de Proyectos, un espacio de mediación y gestión múltiple, con el objetivo de visibilizar y establecer alianzas concretas de cooperación, intercambio y apoyo en una triangulación entre proyectos culturales, empresa privada y gobiernos locales. También se estableció una metodología de microfinanciamiento de los proyectos por parte de la ciudadanía.

Para la tercera edición, realizada en el 2014, tomamos como lema la frase “Una firma es acción, dos firmas son transacción”, del artista uruguayo Luis Camnitzer, uno de los mayores exponentes del conceptualismo latinoamericano. La frase nos convoca a pasar de la acción individual a la

“trans-acción” entre dos o más personas. Es decir, implica una relación en la que el intercambio de tangibles e intangibles nos permita llegar a acuerdos justos basados en la reciprocidad. En las mesas de diálogo se reflexionó sobre diversos modelos económicos de la cultura, y se presentaron las tensiones entre la economía basada en las industrias creativas, la basada en la cultura libre y “otros” modelos posibles de economías desde la cultura.

En el eje de aplicación, y como respuesta al desempleo estatal (recordemos que la Ley de Cultura en Ecuador no se aprobó sino hasta 2016), desarrollamos de manera mancomunada, con la participación de más de 100 actores culturales a nivel nacional, el primer *Manual de Buenas Prácticas para las Artes Visuales en Ecuador*. Este *Manual* y su decálogo, además de recoger una serie de herramientas útiles para las relaciones profesionales entre artistas, espacios de difusión y agentes mediadores del arte de acuerdo con las dinámicas y prácticas artísticas locales, amplió la reflexión y discusión, e integró dos campos nuevos en este tipo de documentos: las relaciones entre artista y comunidades, y las relaciones que se establecen en el campo de la cultura libre. Durante ese encuentro colocamos en la sala de

Arte Actual, muy grande en la pared, la otra frase de Camnitzer: “Una vez leído, jamás podrá ser desleído”, como una provocación para aplicar las buenas prácticas en las relaciones laborales del campo del arte. Tanto el *Manual*, como la Cadena de Valor de las artes visuales desarrollada en la primera edición se convirtieron en insumos fundamentales para desarrollar la Ley de Cultura en el país.

Durante 2016, organizamos la cuarta edición bajo el lema “Mapear no es habitar”. Esta edición coincidió con la Conferencia Mundial de las Naciones Unidas sobre la Vivienda y el Desarrollo Urbano Sustentable, Hábitat III, realizada en Quito, y se propuso como una plataforma ciudadana de diálogo frente a la agenda oficial de ese evento. El propósito del encuentro fue poner en la mesa de discusión un cuestionamiento crítico a la idea de la cultura entendida únicamente como una contribución al desarrollo económico y sus mercados desde la concepción capitalista. A partir de la noción de “re-humanizar la ciudad”, el encuentro planteó una reflexión sobre el “habitar” la urbe desde una discusión crítica sobre el papel que el arte y la cultura tienen en la relación que todx ciudadanx puede y debe tener con su entorno urbano.

En esta edición, el mapeo crítico fue el elemento metodológico y transversal del trabajo en territorio. El objetivo fue constituir una plataforma de intercambio de miradas y experiencias en torno a otras maneras de usar este instrumento ideológico que es el mapa, con el fin de ir construyendo espacios compartidos de mirar, pensar y resistir. Se expusieron los resultados de los laboratorios locales, de los proyectos internacionales en residencia y de las mesas de diálogo en Arte Actual, y el proyecto fue seleccionado como Gestor de Buenas Prácticas Ciudadanas en la XX Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito.

Después de las cuatro primeras ediciones del Encuentro, comprobamos que los conceptos y metodologías de la economía tradicional no lograban atender las dinámicas de las prácticas artísticas. A la luz de los resultados de estos encuentros, constatamos que el trabajo en el arte no era solamente invisible, incluso por lxs mismxs artistas, sino desconocido y, por lo tanto, desvalorizado. Es así que, gracias a los aportes de Gabriela Montalvo, quien se integró al equipo curatorial, se incorporó como eje transversal de análisis y práctica la economía feminista, pues estábamos convencidas de que este enfoque

aportaría elementos para comprender las características específicas de la producción artística y sus efectos en las condiciones de trabajo y de vida de lxs artistas. Este enfoque pretende ampliar y criticar el análisis económico, para cambiar el centro de atención desde el mercado hacia la “sostenibilidad de la vida”, como afirma Amaia Pérez Orozco (2014). En este marco nace la quinta edición del Encuentro (2018), denominada “DOMÉSTIKA: arte, trabajo, feminismos”.

En esta quinta edición propusimos abordar el cruce asentado en la experiencia entre trabajo en el arte, campo de lo doméstico y economía feminista. Además, en el eje de aplicación, generamos el experimento social de adquisición de arte Zoco, que utiliza el trueque como herramienta principal para adquirir arte, intercambiándolo por otros bienes o servicios equivalentes. A través de este intercambio libre entre dos personas que aceptan mutuamente esta transacción, sugerimos pensar y practicar alternativas a la economía de mercado, y así fomentar las relaciones sociales, la cooperación, la reciprocidad y el ejercicio de economías complementarias y mercados alternativos. Gracias a este encuentro, observamos que varias de las características atribuidas

a “lo femenino”, tales como la emocionalidad, la improductividad, el espacio doméstico, la capacidad *multitasking*, son otorgadas también al campo de las artes y la creatividad, y que, en estos dos campos, tienen un papel clave factores como el espacio y el tiempo de trabajo, así como las subjetividades, el cuerpo y el afecto.

Con las preguntas pendientes que nos dejó “DOMÉSTIKA”, y en el contexto de la pandemia global por Covid-19, surge en 2020 la sexta edición del Encuentro, denominada esta vez “Cuidarnos: cara a cara, cuerpo a cuerpo”. La pandemia trajo consigo la incorporación en el cotidiano de términos como *incertidumbre, inestabilidad, fragilidad, vulnerabilidad, precariedad, miedo*; términos que eran ya muy familiares para quienes estudiamos, investigamos, vivimos del trabajo en el arte.

Tal como sucedía con el virus, constatábamos el carácter contagioso de la precariedad y cómo se transmite de un ámbito a otro. Con el confinamiento y las restricciones vimos acelerarse a una progresiva feminización del trabajo en general, al exigir a todxs lxs trabajadorxs características que han estado tradicionalmente vinculadas con

las mujeres. Nos detuvimos en dos: el trabajo doméstico de cuidados y la centralidad del cuerpo. El trabajo doméstico es desvalorizado, se oculta, se vuelve invisible, como bien lo afirma Silvia Federici (2015). Así, a pesar de que una inmensa cantidad de trabajo sostuvo la vida durante la crisis provocada por la pandemia, se afirmó que la economía se había parado. Pero la economía no se había detenido, seguía operando, asentada, mucho más que antes, sobre el trabajo doméstico y en el espacio doméstico; no solo impedía que se distinguieran los tiempos de trabajo y de descanso, sino que desplazaba cada vez más al descanso hasta el punto de la extenuación, lo cual afectaba directamente a nuestros cuerpos.

En cuanto al cuerpo, evidenciamos que este carga, literal y figuradamente, con el peso del trabajo y con el peso de la necesidad. El desgaste del cuerpo constituye una de las formas en las que se manifiesta la precariedad en el trabajo en el arte y en ese punto se produce un encuentro con otros trabajos precarios. En esta conciencia sobre el cuerpo, en la precariedad compartida, en esa vulnerabilidad, encontramos también una potencia: la posibilidad de abrirnos a otros cuerpos, de conectarnos con lxs demás. Fue desde esta pos-

tura ética que propusimos cuidarnos: cara a cara, cuerpo a cuerpo. En esta edición confirmamos que el trabajo en el arte constituye un espacio en el que es posible advertir con anticipación fenómenos que afectan al trabajo en general.

Karina Mauro es clara al establecer la relación entre la feminización y la precariedad, que encuentra su medio ideal en sujetos que no se reconocen como fuerza de trabajo; sujetos previamente feminizados, trabajadores que han devenido mujer. La desprotección, la ausencia de cuidados, se concretan en alarmantes y vergonzosas cifras e indicadores, pero, sobre todo, se vuelven experiencia vital en el cuerpo de quienes las padecen. Este devenir-mujer del trabajo exige a la totalidad de trabajadorxs una serie de características que tradicionalmente se asociaron con el trabajo de las mujeres: la entrega, la eterna disponibilidad y, sobre todo, el amor, la abnegación y la disposición a la remuneración simbólica en desmedro de la monetaria, ahora son requisitos para lxs operarixs medixs, no solo en el arte, sino en cualquier actividad económica.

Es así que, después de atravesar por tantas reflexiones y sentires sobre el trabajo en el arte,

sobre la economía en general y la economía feminista en particular; sobre la ciudad, las nociones de buenas prácticas y cuidados, y el cuerpo como eje central para la investigación situada y encarnada, llegamos a la edición VII: “Construir un nosotrxs”. En esta edición el enfoque feminista se extendió hacia el urbanismo y los estudios de la ciudad. Al igual que en la cuarta edición, esta vez también nos convocó la necesidad de explorar el hábitat; entender el habitar como la posibilidad de protegerse de la intemperie, de sentir amparo, pero también de crear sentidos de pertenencia, de identidad, así como de resistencia, y gestionar espacios que posibiliten crear y sostener la vida, algo que se volvió aún más urgente luego de la pandemia global por Covid-19.

En colaboración con la UArtes, el encuentro se efectuó en Guayaquil y nos puso de frente con la cuestión del sitio, entendido como espacio —pues el lugar en el que ha venido sucediendo el encuentro cambió—, pero también entendida como posición, como postura frente a un contexto específico: se trató en esta ocasión de plantear una reflexión sobre el espacio urbano como lugar en el que suceden las actividades productivas y reproductivas en particular de lxs actores culturales

y de la comunidad universitaria. Tomamos como eje central la Universidad de las Artes, en tanto institución, pero sobre todo en tanto conjunto de actores y conjunto de lugares. Nos atrevemos, en esta edición, a preguntarnos por los modos en que se entrelazan el trabajo cultural y el artístico, las personas, el espacio público, la institución educativa y el habitar en el hipercentro de Guayaquil en este momento pospandémico.

De modo concreto, el Encuentro se guía por tres operaciones: situarnos, reconocernos y conectarnos. *Situarnos*: esta entrada tiene una doble implicación. Por una parte, reconoce que todo conocimiento debe ser situado y que cualquier teoría es encarnada (Haraway 1995), y, por otra, propone localizarnos en un espacio específico, que es tanto material como social. Así, este eje nos permitirá enfatizar en el sujetx-habitante y en lo urbano como construcción socioespacial (Lindón 2009). Con la intención de situarnos, como una manera de identificar y tomar conciencia acerca de cómo estamos *en* y nos relacionamos *con* la ciudad, el barrio, la calle, el entorno y también entre distintxs habitantes, permanentes o de paso, realizamos en un primer momento varias caminatas colectivas y ejercicios

de mapeo en los que exploramos distintas capas del territorio que rodea a la UArtes. Estos recorridos, a cargo del colectivo Licuadora Gestora, nos permitieron, con el privilegio de la distancia que otorga ser visitante, romper la proximidad y abandonar lo que consideramos ya conocido, para explorar *otras posiciones*, otros sitios.

Luego de identificar el *situs*, en tanto sitio y lugar, y en tanto forma de estar —y de ser—, buscamos *reconocernos*. Tener conciencia de la propia existencia e identidad para poder percibir la existencia y la identidad de lxs demás (Hegel 2003 en Voria 2014). Reconocernos como condición del vínculo con la alteridad; reconocernos teniendo como presupuesto la reciprocidad para poder hacer, poder decir, poder contar (Ricoeur 2005). A partir de itinerarios literales y figurados, recorrimos el trayecto *hacia el otro* para reconocernos, en oposición al desprecio, desde la responsabilidad.

Para trabajar en el reconocimiento, incursionamos en las propuestas del urbanismo feminista. Bajo esta perspectiva, que propone trascender las lógicas mercantil y patriarcal presentes en distintas formas del ordenamiento urbano actual, nos propusimos poner el acento en la ca-

pacidad del espacio para permitir y facilitar la reproducción de la vida. Según Zaida Muxí, el urbanismo feminista implica una transformación en los valores que se aplican al pensar, diseñar y vivir la ciudad. Esta perspectiva propone justamente

situarnos en nuevos procesos que miren y entiendan las necesidades de las personas [...] desde otras prioridades. El primero de los valores es poner a la vida en el centro y, para ello, reconocer la diversidad de personas y realidades que formamos parte de los lugares (Muxí 2019, 14).

Y un urbanismo feminista se construye, es posible, desde el reconocimiento y la conexión.

Por último, proponemos justamente *(re)conectarnos*. Conectar, en primer lugar, con el propio cuerpo, con el ritmo al caminar, con las sensaciones al recorrer las calles, con las reflexiones y emociones. Conectar el sí mismo con el entorno, los recuerdos propios con la memoria colectiva, la proyección o el sueño con futuros-posibles imaginados para la ciudad. Conectarnos también en tanto diversidad de actores a quienes nos convoca el arte, la expresión y la creación.

Han guiado este encuentro varias inquietudes en torno a la subsistencia y lo que llamamos “medios de vida”, no solo en el arte y la cultura, sino ahora también en relación con la ciudad y lo urbano. ¿Cómo nos conectamos con los recursos? ¿Qué formas de trabajo encontramos en la zona de la ciudad que nos rodea y nos acoge? ¿De qué forma el trabajo en el arte, como gestores, como artistas, como docentes, afecta y es afectado por las relaciones y las conexiones que se dan en la ciudad? Inevitablemente el espacio público, el tejido urbano, las dinámicas sociales se han visto transformadas durante la pandemia. Ahora lentamente volvemos a ocupar el espacio ‘de todxs’, pero ¿qué nuevos comportamientos sociales nos ha dejado la pandemia? ¿Qué significa ahora vivir juntxs? ¿Qué nuevas posibilidades tenemos para habitar la ciudad desde renovadas perspectivas más conscientes de nuestro devenir? ¿Cómo ampliar los cuidados domésticos a los cuidados comunitarios en el tejido urbano?

Esta invitación a situarnos, reconocernos y conectarnos viene desde una posición teórica, ética y política. De nuevo, y tan necesario y urgente como en ocasiones anteriores, nos enunciamos desde el feminismo, porque nos convoca constantemente a situarnos, a tomar una postura

frente al entorno y frente a los hechos; porque implica una propuesta de conexión basada en reconocer la existencia y la dignidad del otrx y de una misma para establecer conexión. Estas conexiones nos definen como sociedad, nos permiten tal vez volver a pensar colectivamente la posibilidad de un nosotrxs.

Referencias

- Federici, Silvia. 2015. *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Haraway, Donna. 1995. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra: Madrid.
- Lindón, Alicia. 2009. “La construcción socioespacial de la ciudad: el sujeto cuerpo y el sujeto sentimiento”. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad* 1 (1): 6-20.
- Muxí, Zaida. 2019. “Prólogo. Ahora es el momento. Urbanismo feminista”. En *Urbanismo Feminista. Por una transformación radical de los espacios de vida*, editado por Col-lectiu Punt 6, 9-15. Virus Editorial: Barcelona.
- Pérez Orozco, Amaya. 2014. *Subversión feminista para la economía. Aportes para un debate sobre el conflicto capital-vida*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Ricoeur, Paul. 2005. *Caminos del reconocimiento*. Madrid: Trotta.
- Voria, María Andrea. 2014. “Itinerarios en torno al reconocimiento social Una categoría de análisis”. *Revista de Ciencias Sociales* 27 (35): 13-32.

SITUARNOS



LA UNIVERSIDAD DE LAS ARTES EN SU ENTORNO: SITUARSE, RECONOCERSE, CONECTARSE

Pablo Cardoso

ILIA-Universidad de las Artes

Uno. Situarse: la universidad en la ciudad

Guayaquil, su historia y su hipercentro

Como punto de partida debemos situarnos en el área urbana en la que se inserta la Universidad de las Artes: el hipercentro guayaquileño. Con este término hago referencia a una zona de alta concentración de actividades de diversa índole, tanto pública y privada, así como de fuentes de trabajo y comercio. En un artículo de Jordi Borja y Zaida Muxí (2001), una de las ponentes invitadas de este Encuentro, se plantea que “la ciudad se conoce y se reconoce por sus centros, [...] espacios polisémicos, atractivos para el exterior,

integradores para el interior, multifuncionales y simbólicos”. Por otra parte, Ricardo Bohórquez (2021), arquitecto y fotógrafo guayaquileño, en una entrevista para el blog de F-ILIA, plataforma del ILIA que explora la investigación en Artes, considera que en el centro guayaquileño se conjugan elementos históricos, urbanísticos, sociales y populares representativos de la ciudad.

Así, en la configuración del centro de Guayaquil han tenido una marcada influencia la condición de puerto comercial de la ciudad y su pasado cacaotero-agroexportador, que dio lugar a una pujante burguesía y a un primer gran auge urbano entre 1880 y 1930. Morfológicamente, en dicha época, el sector central de la ciudad se articulaba con base en dos ejes: el Malecón y, posteriormente, la avenida 9 de Octubre, que agrupaba actividades administrativas, financieras y comerciales, además de viviendas de personas con altos ingresos. En décadas posteriores, el ámbito comercial desplazó progresivamente al residencial.

La historia naval y comercial de Guayaquil puede apreciarse también en la arquitectura del centro de la ciudad, caracterizada por un malecón que bordea a la ría; estos elementos han sido en sí ob-

jetos de investigación y análisis respecto de sus funciones y transformaciones. También han sido características arquitecturales las construcciones de soportales como forma de aprovechar el espacio libre debajo de las casas, usados para resguardar lxs transeúntes del clima, pero también con un fin económico: en estas áreas se instalaron diversos negocios y tiendas para atraer a lxs caminantes. Jorge Martillo, reconocido cronista de Guayaquil, comenta en uno de sus artículos que el uso de estos espacios se mantiene: ya sea como espacio para la tertulia, para la instalación de restaurantes, comedores y comercios improvisados, así como para, lamentablemente, escondite de delincuentes o como baños públicos, tal y como lo constatamos día a día quienes frecuentamos las instalaciones del edificio MZ14.

Infraestructura patrimonial: reapropiación y refuncionalización

Es así como el proyecto de la Universidad de las Artes se implanta entonces en este hipercentro financiero y comercial, en el que ha tenido lugar la recuperación de edificaciones patrimoniales emblemáticas de la ciudad que en otra época fueran sede del poder financiero, político y mediático gua-

yaquileño. Esta reapropiación simbólica del patrimonio sugiere, en primer lugar, reivindicar la importancia del arte y la cultura, no solamente desde su función vital y estética, sino también desde una dimensión política, e incluso instrumentada desde la economía como uno de los vectores de la deseada transformación productiva.

Así, la Universidad de las Artes se asienta en seis edificios distribuidos en diferentes zonas del centro de Guayaquil: el antiguo Palacio de la Gobernación, la Biblioteca (antiguo Banco de Descuento); el Centro de Innovación y Producción MZ14 (antiguo edificio patrimonial del Banco la Previsora y posteriormente de la Bolsa de Valores); el edificio El Telégrafo (antigua sede de dicho diario); el antiguo edificio del Servicio de Rentas Internas, y el edificio Tábara (en las antiguas instalaciones de Correos del Ecuador). Estos inmuebles representan un total de 28 000 m² restaurados y dedicados a las actividades académicas, artísticas e investigativas, de los cuales más de 10 000 están destinados a diferentes servicios ofrecidos a la comunidad. Estas transformaciones representaron, entre 2015 y 2019, un monto de inversión de alrededor de 22 millones de dólares para recuperar y readaptar infraestructura.

Esta distribución entre varios edificios otorga a la Universidad de las Artes una condición única: un campus plenamente abierto al diario transitar de la población. La ausencia de muros envía un mensaje subyacente sobre la necesidad de articular las artes y el conocimiento a la cotidianidad de una ciudad y a su capacidad para convertirse en una fuente de respuestas a las problemáticas sociales contemporáneas que nos aquejan, y se indica con ello también que el alcance de la universidad no termina en sus estudiantes, sino que busca llegar a toda la comunidad.

Por tanto, es preciso privilegiar un análisis estratégico sobre el estado de situación del proyecto universitario y su relación con el territorio que habita. Las transformaciones que ha conocido el hipercentro de la ciudad, y que coinciden con la implantación de la universidad, son múltiples, desde su misma rehabilitación y la revalorización inmobiliaria de un territorio que contradice la tendencia que prevalece en gran parte de los centros históricos latinoamericanos, marcados en las últimas décadas por la reducción de su densidad poblacional.

Características de la migración universitaria

En efecto, la implantación de la universidad ha significado la llegada de una masa poblacional nueva al centro de la ciudad, que, sin duda, a la vez que constituye una oportunidad, no deja de ser una amenaza de los ya conocidos fenómenos globales de gentrificación. Sin embargo, por sus características de diversidad (social, etaria y de nacionalidades), y por sus intereses democratizadores en los ámbitos culturales y artísticos, este influjo de personas representa una puerta hacia la revitalización de un espacio urbano que funciona principalmente bajo la dinámica de los horarios de oficina.

Para dar algunas características al respecto de la migración provocada desde la implantación de la universidad, la institución ha contado en sus años de existencia con estudiantes de las 24 provincias del Ecuador, y de otros 15 países, principalmente de la región latinoamericana. En relación con la planta docente, ha estado conformada por integrantes de más 20 naciones de los continentes americano, europeo y asiático.

A partir de la convergencia de esta multiplicidad, la Universidad de las Artes cobra vida y se convier-

te en un proyecto orgánico que se alimenta de la pluralidad de condiciones que caracteriza al quehacer artístico. Los edificios que antes albergaban instancias del poder económico y político reciben ahora a estudiantes y docentes de distintas localidades del país, cada una con su propia historia y cosmovisión. Este escenario caleidoscópico genera una dinámica de enriquecimiento mutuo entre el alumnado y la planta docente, y abre la puerta a reconocer y propagar nuevas formas de conocimiento, investigación y creación, más allá de aquellas impuestas por los poderes hegemónicos. No en vano entre las principales características de la investigación-creación que se gesta en la universidad se encuentran la interculturalidad, la decolonialidad, la libertad artística, el compromiso social y la inter- y transdisciplinariedad, entre otros.

Dos. Reconocerse: génesis e identidad

Cambio de matriz productiva y reforma universitaria

Para aludir a la dimensión de *reconocerse*, como propone este Encuentro, es importante referirse a la memoria y recordar la génesis del proyecto, la

cual sin duda construye señas particulares que permanecen en el tiempo. La creación de la Universidad de Artes en Guayaquil fue uno de los elementos constitutivos de un proyecto político-económico gubernamental, llamado Estrategia Nacional para el Cambio de Matriz Productiva. El proyecto buscaba —en discurso— impulsar la transición de una economía basada en recursos primarios (sobre todo petroleros) a un sistema basado en el conocimiento. Esto derivó en la creación de cuatro nuevas universidades emblemáticas, que de una u otra manera se constituían como semilleros para implementar nuevas alternativas de desarrollo.

La propuesta gubernamental incluía algunas interesantes posturas basadas en desarrollar bienes comunes del conocimiento; formar capacidades humanas; la ciencia y la tecnología, y en cuestionar los principios hegemónicos de la propiedad intelectual, en especial en lo que se refiere a salir de las lógicas del patentamiento industrial en sectores esenciales para el respeto de los derechos humanos y sociales. Esto fue lo que se llamó en su momento la Economía Social del Conocimiento.

Por otro lado, se debe considerar que, en el imaginario tecnocrático, el discurso de las industrias

culturales y creativas como sectores del futuro aparece como un tardío elemento innovador y con potencial para las deprimidas economías latinoamericanas, por lo que ha sido instrumentalizado por organismos multilaterales y por gobiernos neoliberales en la vacua expresión de *economía naranja*. Al respecto, vale tomar como referencia lo que sucedió a partir de la Cumbre de Río de 1992 con el concepto de *economía verde*, cuya popularización generó la falsa ilusión de entrar a una etapa de nuevas dinámicas económicas y productivas ecológicamente responsables. Nada de esto sucedió. Y todo parece indicar que los discursos vinculados con el neologismo de *economía naranja* se inscriben en esta dinámica de las tecnocracias internacionales especialistas en vaciar de contenido y dotar de coloridas etiquetas a las ideas interesantes y esenciales.

Por tanto, y para no perder el norte de esta reflexión, analizar las funciones de la Universidad de las Artes en el contexto en el que se gesta requiere ir mucho más allá del discurso y de la acción gubernamental que se extinguió de la mano del fin del segundo *boom* petrolero ecuatoriano. Quizás una de las formas más claras de evidenciar cómo el camino que ha tomado en la praxis la universidad es,

por ejemplo, revisar la propuesta renovadora del enfoque bajo el cual se abordan las artes, su enseñanza, y la consiguiente reconsideración respecto al rol que ocupan actualmente en el canon de la producción de conocimiento y de incidencia sobre urgentes problemáticas sociales.

La disputa pedagógica: el reconocimiento de las artes como productoras de conocimiento

En el ámbito de la cultura y las artes, el aspecto de la formación ha sido relegado durante la historia: la educación artística, con la excepción de algunos hitos modernos, no ha logrado desarrollarse ni cualitativa ni cuantitativamente. Las características de establecimiento del Conservatorio de Música es un ejemplo que utilizaremos, al comparar en su contexto, para demostrar el carácter disruptivo que ha tomado la Universidad de las Artes a la hora de construir nuevas propuestas educativas a escala nacional y regional.

La incorporación, a inicios del siglo XX, del Conservatorio a la estructura de la Universidad Central del Ecuador —la decana del sistema de educación superior ecuatoriano— pareció confirmar que la música, y por extensión las artes,

serían parte del músculo epistémico del futuro de la nación. Sin embargo, el Conservatorio *no* se posicionó como un vector constitutivo de la Universidad Central del Ecuador. Por el contrario, al obtener el estatus de “autónomo”, se extrajo del sistema de producción de conocimiento de la universidad. Al declarar su autonomía, se formalizó su alejamiento de las modalidades requeridas para producir y gestionar el conocimiento, dominadas por la matriz científica y tecnológica que rige las universidades del siglo XX y, en consecuencia, su vía fue la de “consagrar” su “singularidad” siguiendo el camino del “Arte por el Arte”.

El camino tomado por nuestra universidad es radicalmente contrario. Primero, desde una matriz epistémica, las aulas de clases y las diferentes unidades académicas y de extensión universitaria se han construido en el permanente intercambio entre diferentes matrices del conocimiento. Estas matrices han permitido problematizar las relaciones y crear, a partir de la reciprocidad entre las artes, una lógica interdisciplinar, en diálogo con las ciencias y las tecnologías, con las humanidades y las ciencias sociales, así como con los saberes tradicionales y los patrimonios culturales inma-

teriales. La Universidad de las Artes se ha reconocido en este intercambio creativo: constituye su ADN, que fue reafirmado por la misma comunidad universitaria en el momento de concretar su autonomía a través de su primer proceso electoral en diciembre de 2020.

En este sentido, una de las principales batallas que el ejercicio del arte ha conocido —en el marco de la dictadura académica disciplinar neoliberal— es que se logren reconocer las posibilidades de sus procesos pedagógicos y de investigación frente a la tradición epistemológica positivista y, sobre todo, el entendimiento colectivo de que el mismo acto de creación artística es el fruto de procesos complejos de investigación. Por tanto, la Universidad de las Artes, como institución académica, aparece como un actor decisivo a la hora posicionar y defender las posturas relacionadas con la educación en artes en particular y, por extensión, otros tipos de conocimientos no hegemónicos. Por otro lado, y como reafirmación de la búsqueda de integración y aporte de la universidad al sistema nacional, están los aportes de algunos elementos renovadores para replantear los estándares y métricas uniformadoras de evaluación y acreditación de la producción académica y científica.

De esta manera, a través de estas dos dimensiones, se esquivo la tradicional invisibilización de la educación en artes, de los procesos artísticos, y de las posibilidades infinitas que permiten la transversalización del arte y la cultura y sus vínculos con otros campos del conocimiento.

Tres. Conectarse: la simbiosis orgánica desde la universidad

Ante la naturaleza pública de la UArtes, retomo las ideas de Borja y Muxí (2003), quienes afirman que “los espacios públicos requieren un debate público”, además de la participación ciudadana durante los procesos de concepción, producción y gestión de esos espacios. Por ello, y en pos de fortalecer el tejido urbano, abogan por políticas urbanas que favorezcan la mezcla y la heterogeneidad cultural, social y funcional. En ese sentido, se hace hincapié en que la sostenibilidad y el uso social futuro de estas áreas comunes depende de la consideración de sus sectores profesionales, culturales y sociales.

Desde sus primeros años, la Universidad de las Artes se desarrolló con base en una perspectiva que trascendía la mera elaboración de programas curri-

culares, e involucraba de forma nuclear la relación con la comunidad, el espacio público y la investigación. Como indicó Ramiro Noriega (2015), primer rector de la institución: “La Universidad existe en el aula, el estudiante está en el aula, pero también en la biblioteca, en la calle, en su relación con los otros. Esta Universidad es un lugar que resignifica esas relaciones”. Esto adquiere aún mayor importancia al tomar en cuenta la tendencia restrictiva de Guayaquil en las últimas décadas en lo que se refiere al uso y ocupación de espacios públicos.

Dentro de estos procesos universitarios, quizás la función de vinculación con la sociedad sea la que más claramente evidencia esta simbiosis. Entre 2018 y 2022 se han desarrollado 184 proyectos con aproximadamente 50 000 beneficiarixs en 11 provincias. Históricamente, vale destacar procesos como el proyecto con el Barrio Nigeria, a cargo de lxs docentes Ana Carrillo y Bradley Hilgert, además actual vicerrector académico; el proceso de la Escuela de Artes Visuales que derivó en la muestra y publicación *Nacido y Criado. Tentativas para entrar al Barrio Cuba* (2018), que a través del arte plasmó el imaginario y circunstancias de las y los moradores de ese sector; el proyecto del Gran Teatro del Monte Sinaí, liderado por el

artista-docente Marcelo Leyton, que significó la creación y presentación de nuevos grupos de teatro de la comunidad; los laboratorios creativos en el Centro de Adolescentes Infractores de Varones y en el Centro de Rehabilitación Social Femenino Guayas conducidos por las docentes Priscilla Aguirre y Lorena Toro, y la Sala Ría de la Biblioteca de la Universidad de las Artes, dirigida por Ana María González, desde donde se garantiza el derecho de la infancia a acceder a procesos formativos en artes. Estas y otras iniciativas son icónicas de lo que provoca la afirmación de la identidad, enunciada anteriormente sobre la enseñanza en artes en esta universidad comprometida con genuinos procesos de diálogos de saberes y con el compromiso de romper —o al menos cuestionarse— el aislamiento tradicional de la academia con su entorno.

Estos procesos han hecho énfasis en respetar las particularidades territoriales de un lugar sin dar la espalda a las tendencias mundiales del desarrollo, de la producción y de la circulación de prácticas artísticas, creativas y de saberes. Un eje esencial es el fomento de la democratización y construcción colaborativa de conocimientos, la innovación sociocultural y el fortalecimiento de las capacida-

des colectivas para incrementar el bienestar de las poblaciones involucradas, en el marco de aprendizajes recíprocos y diálogos de saberes respetuosos. Para María José Ycaza (2022), directora de Vinculación con la Sociedad, la perspectiva de la UArtes se aleja del asistencialismo vertical y persigue una dinámica horizontal de dos vías: los proyectos buscan la transformación social, pero también de la universidad. Esto pone de manifiesto que las artes, lejos de ser solo una disciplina, se presentan como una plataforma idónea para producir un conocimiento que va más allá de los ámbitos académico y formal, y que permite explorar y transformar el mundo y a quienes las practican.

Por otro lado, al aludir a la acción de este Centro de Innovación y Producción MZ14, es imposible no referirse a la exuberante producción artística de la universidad. Entre 2017 y 2022, la Universidad de las Artes ha llevado a cabo 1914 eventos presenciales y 898 virtuales, con una asistencia de más 100 000 personas presenciales y 400 000 virtuales. El aporte de la universidad a la ciudad, y en especial a su entorno geográfico, se multiplica al ofrecer no solo una abundante y diversa programación cultural, sino también una conexión con

los actores culturales de la ciudad. Ciertamente, en la actualidad es pertinente evaluar y reflexionar sobre la relación entre la producción universitaria y su permeabilidad hacia las poblaciones locales. Por ejemplo, interrogarse sobre cómo la generación de nuestras dinámicas académicas y artísticas dialoga con las preferencias y usos de las poblaciones locales, y qué decir respecto de cómo nuestras propuestas interactúan, por ejemplo, con lo que sucede a una cuadra de este lugar, en el Malecón que recibe a alrededor de 2 millones de personas mensualmente.

En este sentido, los eventos artísticos y académicos llevados a cabo por la UArtes sirven también como plataformas alternativas para la comunidad artística guayaquileña y nacional, lo que favorece la visibilización y propagación de sus trabajos. Esta mañana,¹ por ejemplo, al iniciar la jornada, fuimos testigos del intercambio de procesos pedagógicos de nuestros estudiantes con la expresión artística popular de los lagarteros guayaquileños, en lo que constituye un camino de las deseables articulaciones que debe buscar la universidad con el campo artístico local popular.

¹ Mañana del martes 18 de octubre de 2022, durante la inauguración del 7EIMATE *Construir un nosotrxs*.

El trabajo realizado por la Universidad de las Artes desde sus diferentes ejes de acción, académico, artístico y de vínculo con la comunidad ha plasmado la capacidad del arte y la cultura para transformar espacios y las sociedades. Justamente por ello, la UArtes mantiene una firme actitud de apertura hacia la comunidad artística y la población en general, al fomentar el diálogo interdisciplinar entre los distintos tipos de saberes que se producen en su contexto. Esto involucra también la disposición a recibir críticas y opiniones desfavorables internas y externas, como ha sucedido muchas veces. En este sentido, precisamente en todas estas asociaciones y tensiones la Universidad de las Artes materializa su existencia.

Hoy por hoy, y para cerrar esta intervención, me gustaría aludir a una de las obras de un artista docente de la universidad. Hace 10 días, Cristian Villavicencio, artista-docente de las Escuela de Artes Visuales, inauguraba su muestra *Myco Resilience Fiction (Ficción Mico Resiliente)* en el Musée L de la Universidad de Lovaina de Bélgica. Su trabajo, que es el resultado de una estrecha colaboración entre los investigadores del laboratorio de micología de UCLouvain y el artista ecuatoriano, explora la vida subterránea, la simbiosis y varios

métodos científicos microbiológicos. A través de una instalación compuesta por esculturas, proyecciones de video, y obras de luz y sonido, explora la relación simbiótica entre raíces y hongos micorrízicos arbusculares, y la forma en que estas conexiones son esenciales para la vida, en tanto estos microorganismos tienen la capacidad de vivir en entornos contaminados y adversos, lo que brinda esperanza para la agricultura sostenible y la descontaminación de los suelos.

Esta obra me ha hecho pensar en la relación simbiótica entre la universidad y la ciudad: con su centro, con su escena artística y con sus poblaciones, tal cual hongos que se implantan en raíces y que pueden contribuir a su recuperación, además de valorizados desde una dimensión estética. Así, a la imagen de la obra de Villavicencio, la UArtes se presenta como un organismo de membranas permeables que se beneficia y a la vez alimenta a su entorno. Al igual que los hongos micorrízicos absorben el CO_2 de las raíces y en su lugar dan minerales beneficiosos para las plantas como el hierro, es a través de la interconexión y relacionamiento que la Universidad de las Artes busca aportar a construir un contexto artístico robusto y un escenario social resiliente y productor de

saberes para su propia emancipación. Ahora nos queda una interrogante: ¿cómo seguir fortaleciendo y afinando esta relación de provecho mutuo para la ciudad, la universidad y lxs artistas?



Autor: Cristian Villavicencio, 2022, “Mycorrhizal structures 1”, Planta de yuca asociada a hongos micorrízicos arbusculares, contenedor impreso en 3D, cerámica, membrana SCOBY, luz programada.

Referencias

- Borja, Jordi, y Zaida Muxí. 2001. “Centro y espacios públicos como oportunidades”. *Perfiles latinoamericanos* 19: 115-130. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2212222.pdf>
- Borja, Jordi, y Zaida Muxí. 2003. *El espacio público: ciudad y ciudadanía*. Barcelona: Electa.
- Noriega, Ramiro. 2015. “La Universidad de las Artes sintomatiza el cambio de época”. *El Telégrafo*, 7 de abril. (Entrevista). <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/1/la-universidad-de-las-artes-sintomatiza-el-cambio-deepoca>

CARTOGRAFÍA NARRADA: CINCO TEXTOS PARA ATRAVESAR LO URBANO

Ybelice Briceño Linares

Universidad de las Artes

Este trabajo está inspirado en la invitación de Michel de Certeau a tomar los relatos como vehículos para atravesar y recorrer una ciudad.¹ Propongo aproximarse a una urbe hojaldrada, compleja y contradictoria como es Guayaquil, de la mano de algunos textos —oficiales, testimoniales y poéticos— que circulan en torno ella. Estas narraciones harán las veces de puertas que nos permitirán entrar y salir de las distintas dimensiones que componen el espacio urbano. Revisaré cómo la ciudad *de tarjeta postal*, disciplinada, emprendedora y excluyente, coexiste en tensión con prácticas activistas y callejeras que

¹ Este ensayo es el producto de una reflexión desarrollada en la cátedra Naturaleza, Lenguaje y Espacio Público (Universidad de las Artes), y se vincula al proyecto “Identidades y modos de habitar el espacio urbano en América Latina”. También es el producto de mi experiencia vivencial como habitante de la ciudad de Guayaquil desde 2016 hasta la actualidad.

la desbordan por todos lados, ocupando los intersticios, desordenándola y permitiendo que, en algunos espacios, la vida merezca ser vivida.

Michel de Certeau plantea en su libro *La invención de lo cotidiano* que “todo relato es un relato de viaje y una práctica del espacio” (1995, 128). Para él, las narraciones “atraviesan y organizan lugares; los seleccionan y los reúnen al mismo tiempo; hacen con ellos frases e itinerarios. Son recorridos de espacios” (127). El autor no quiere decir con ello que los relatos acompañen a los recorridos de los andantes, al contrario, estos

no constituyen un “suplemento” de las enunciaci-ones peatonales y las retóricas caminantes. No se limitan a desplazarlas y trasladarlas al campo del lenguaje. En realidad, organizan los andares. Hacen el viaje, antes o al mismo tiempo que los pies lo ejecutan (128).

Este trabajo está inspirado en la propuesta de De Certeau de tomar el relato como itinerario para transitar y pensar la ciudad. Me interesa usar la narración como puente, como un mapa que trace recorridos, y que nos permita entrar y salir de distintas zonas geográficas, dimensiones culturales y campos discursivos de la urbe.

La ciudad que recorreremos de la mano de estos textos-puente es Guayaquil, la segunda ciudad en importancia de Ecuador.² La idea que quiero defender aquí es que estamos frente a una ciudad hojaldrada, en la que coexisten espacios, grupos sociales, configuraciones simbólicas y temporalidades disímiles e incluso contrapuestas. Se trata de una urbe hecha de contrastes y conflictos, cuyas tensiones no siempre son visibles porque han sido borradas de los discursos y mapas oficiales. Una urbe que, sin embargo, se desdobra y transfigura cuando tenemos la oportunidad de recorrerla y de habitarla.

En este sentido, es útil recordar la propuesta teórica de Henry Lefevre (2013), quien señala que toda ciudad está compuesta por tres dimensiones: las prácticas espaciales, las representaciones del espacio y los espacios de representación. Las prácticas espaciales corresponden a la realidad urbana, al mundo material y a la vida cotidiana de las personas. Las representaciones del espacio son el ámbito de los especialistas, de las autoridades y expertos, con sus principios y reglas de ordenamiento. Y los espacios de representa-

² Guayaquil tiene casi 3 millones de habitantes y una extensión de 2493 kilómetros cuadrados. Es, además, un importante centro económico, financiero y el principal enclave portuario comercial del país.

ción conforman el territorio de lo simbólico y de lo imaginado. Si se sigue la propuesta teórica del autor, podemos decir que en este ensayo nos interesa movernos atravesando esas tres capas, pero también reconocer y hacer visibles sus imbricaciones, solapamientos y tensiones.

Relato 1: Guayaquil emprendedora

Guayaquil es mi destino, con su río que me abraza con su ritmo, sus sabores con su fútbol, con su magia. Guayaquil es mi destino, es mi casa más querida donde el cambio y el progreso se sienten cada día. Guayaquil es mi destino, para amar y ser amado que te abriga generosa, que siempre te da la mano. (Gallardo Zavala y Padilla Guevara 2014)

El tema de la campaña promocional “Guayaquil es mi destino” nos invita a recorrer la ciudad “emprendedora”. Es la ciudad de tarjeta postal que se presenta colorida y tropical desde que los viajeros llegan al aeropuerto. La puerta de entrada a la ciudad ya nos muestra su cara más lavada y moderna, adornada con un toque pintoresco. La marca Guayaquil combina imágenes de palmeras, iguanas y un par de casas de madera, con rasca-cielos de vidrio y muchos centros comerciales.

Esta es la ciudad que se alza con su pretensión de modernidad, con megaproyectos inmobiliarios como la llamada Ciudad del Río, en el Puerto Santa Ana, que superó los 190 millones de dólares, o el edificio The Point, con sus 36 pisos, su diseño circular y sus luces led.³ Es la Guayaquil de los grandes *malls* y las ciudadelas cerradas. La del Centro de Convenciones con sus encuentros empresariales de alto nivel⁴ y del aeropuerto internacional José Joaquín de Olmedo, que ha ganado tantos premios en su categoría.⁵

Paradójicamente, la ciudad con el mejor aeropuerto del mundo no tiene aceras adecuadas para caminar, ni suficientes paradas en las que se pueda esperar al bus sentadxs y bajo techo, protegidxs del sol y de los 35 grados centígrados del

³ The Point es el edificio más alto del país. Ubicado en el Puerto Santa Ana, fue parte de un gran proyecto inmobiliario y turístico, construido con financiamiento municipal y privado, que contempla edificios habitacionales, oficinas, locales comerciales, bares y restaurantes exclusivos. Lo diseñó un equipo de arquitectos estadounidenses e imita a la zona comercial Cocowalk de Miami (*El Telégrafo* 2019).

⁴ “En el año 2019 Guayaquil recibió el Fiexpo Award, por ser el destino de Congresos y Convenciones que más creció en Latinoamérica y el mundo”, (Guayaquil Convention Bureau 2020).

⁵ El aeropuerto internacional fue designado por el Consejo Internacional de Aeropuertos por segunda vez como el mejor del mundo en la categoría de 2 a 5 millones de pasajeros (*El Universo.com* 2015).

invierno. La ciudad de tarjeta postal ha arrasado con los ceibos y árboles nativos para sembrar palmeras que no dan sombra. Ha colocado plantas “ornamentales” que no pueden disfrutarse ni tocarse. Ha llenado de concreto los malecones y ha colocado bancos que dan la espalda a la ría. Pero también es aquella que ha expulsado a sus habitantes más precarios a través del proceso de regeneración urbana en los 2000 (Andrade 2006) y de gentrificación en tiempos más recientes.

Relato 2: la ciudad disciplinada

En ambos malecones los espacios serán destinados principalmente para paseo y recreación de los visitantes; por consiguiente, no está permitido dentro de las instalaciones: andar en moto, bicicletas, usar patinetas eléctricas, ni otros objetos de transporte similares. No podrán realizarse actividades de proselitismo político, actividades de carácter político ni religioso en áreas públicas. No se permite la venta ambulante de mercancías (vendedores ambulantes) ni limpiadores de calzado ambulante. No se permite la entrega de volantes, folletos, material publicitario, salvo autorización expresa de la Fundación. No se permite el incremento de más fotógrafos ni pintores-retratistas que los

existentes que son. No se permite la preparación y venta de comida, ferias gastronómicas, en las áreas públicas salvo autorización expresa de Fundación. No se permiten actos impúdicos ni actos vandálicos. En caso de daños a las instalaciones serán cobradas. No se permite el ingreso de bebidas alcohólicas y sustancias estupefacientes (Fundación Malecón 2000-2017).

Entrar a la ciudad disciplinada implica someterse a un conjunto de regulaciones, controles, normas y sanciones. Es entrar a una urbe que establece hasta el color de las fachadas de las casas. Que prohíbe sentarse, tocarse y besarse en las áreas públicas. Que califica como vandalismo cualquier intervención en los muros de las calles. Es la ciudad enrejada. La que ha cercado los malecones, plazas y bulevares para poder ejercer el poder sobre los cuerpos que estén dentro. En ese afán regulatorio, terminó enrejando hasta las estatuas, las piletas y los árboles. Esta zona de la ciudad está elaborada a base de decretos, normativas y ordenanzas que establecen las pautas de conducta, la vestimenta y los oficios aceptados en el espacio público. Quien no cumpla los requisitos de heterosexualidad, capacidad adquisitiva o blanquitud será seguido por el guardia o expulsado del lugar.

La ciudad normativa está también en el ojo del vigilante o del portero del edificio que opera como policía de la moral examinando con quién sales, con quién llegas, a qué hora y qué tan larga está tu falda. Es un gran dispositivo que funciona de manera foucaultiana: vigilancia, examen y sanción. Que persigue domesticar los cuerpos y construir sujetxs dóciles que cumplan cabalmente con los mandatos de la “gente de bien”.

Relato 3: Violencias. La ciudad rondada por la muerte

Por mi sector hay varias familias contagiadas por el Covid-19. Hace poco, durante la noche, me tocó ser testigo de cómo una familia debía tener listo el cuerpo de un familiar que ya tenía más de cinco días de fallecido en su casa, para que lo fueran a recoger... Primero vino una camioneta del Municipio, estuvo cinco minutos y se retiró de inmediato. Después de dos horas se escuchaba entre el silencio de la cuarentena cómo se estaba embalando algo, y las personas empezaron a deducir que se trataba de un muerto. Con razón hace días había un olor fuerte que iba y venía a cualquier hora del día, no era el vecino de enfrente, ni de al lado, tampoco de la misma manzana o la con-

tigua, era alguien que vivía entre un callejón y una calle que nos separa, entre bloques altos de bastante distancia. Cuando de repente de la peatonal salen dos jóvenes sin camisa, con un mueble de madera y cojines, seguramente el lugar que sirvió para asentar el cuerpo del fallecido durante la larga espera... Lo que sorprendió a primera instancia es que ninguno tenía protección, ellos iban con la carga directo al punto de la basura. En el trayecto, cuando tenían que bajar las escaleras, se les cayó el mueble y dos cojines. Ellos continuaron y botaron el mueble en toda la esquina, los cojines quedaron tirados. Después, regresaron a la casa de donde salieron y de repente ya no eran solo dos, sino habían sido alrededor de quince muchachos, muchos de ellos en situación de calle, que al parecer se están dedicando a hacer el trabajo más peligroso, sin guantes, ni mascarillas, sin ninguna protección. Se concentraron en la esquina y se retiraron contentos por el pago que recibieron. Cuatro horas después, llegó la policía y una camioneta blanca con personas que llevaban el traje de bioseguridad para meter directo el cadáver a la camioneta y llevárselo. Al día siguiente, un vehículo de fumigación del Municipio pasó de largo y no ingresó al sector para fumigar (Jiménez 2020).

La ciudad necropolítica se nos presenta obscena y descarnada en este relato, escrito por una habitante del barrio Martha de Roldós en el momento cumbre de la pandemia. El relato capta con estupor uno de los instantes en los que la muerte se apoderó de la ciudad, ante la mirada impotente de sus habitantes y la indolencia del Gobierno.

Esta es la ciudad de lxs muertxs en la calle. La de los ataúdes de cartón, con los que de manera cínica intentó taparse una *política de dejar morir* aplicada a todxs aquellxs consideradxs prescindibles; lxs habitantes de los suburbios, las personas en situación de calle, lxs migrantes, las mujeres pobres, las personas trans.

Es la ciudad abandonada por el Estado cuya violencia nos estalló en la cara en el contexto de la crisis sanitaria, pero que cotidianamente y de manera menos noticiosa va dejando vidas atrás en los barrios populares, en los hospitales públicos, en las cárceles, en los márgenes. Porque la pandemia puso en evidencia la brutal desigualdad social que parte en dos a esta ciudad. Es la violencia estructural de los suburbios, con sus miles de habitantes sin agua potable, sin

servicios básicos, sin equipamiento, pero que insisten en salir adelante en medio de la precariedad.

Es el lugar donde se pierden todas esas vidas que al parecer *no merecen ser lloradas*. Como las 70 mujeres asesinadas en lo que va del año (Fundación Aldea 2022), como los 120 fallecidos en la masacre de la Penitenciaría del Litoral del 2021, como los 13 fallecidos más recientes, y como sus esposas y madres que fueron gaseadas por la Policía cuando se agolpaban en las puertas de la cárcel para saber de ellos (Comité Permanente por la Defensa de los Derechos Humanos 2022).

Relato 4: la ciudad desobediente

Los cables de electricidad se pudren al sol; salen desde las casas y forman una maraña que arruina el paisaje del cielo celeste... Sobre la calle Vacas Galindo están pintadas con pintura blanca las líneas de la cancha, también están parados los arcos de metal... Esto es calle. Aquí todo está vivo, no hay chance para andar babeando con la boca abierta. El índor-fútbol tiene que ser en la calle. Aunque el sol no caiga bonito como la miel, los peloteros callejeros tienen que vivir

y morir al sol, con la piel curtida y una biela en la mano. Algunos se pegan un grifo para que el vuelo y la inspiración lleguen pronto. En ocasiones funciona y la magia aparece como si fuera un regalo divino, momentos de intensa emoción que sirven para respirar fuerte... la pelota callejera que salva de la miseria y transforma la vida, vence la realidad del barrio de la esquina donde todo se pudre sobre una gruesa capa de polvo y espanto. El equipo de Tego vuelve a la cancha con cambio de arquero. La jugada resulta porque luego de tres minutos y un rápido intercambio de toques y pases, Tego cruza un zurdazo y anota el primer gol [...]. Muere otro partido. Sin embargo, la vida sigue casi idéntica en el barrio. Sobre la reja de una ventana reza un letrero: Se vende cerveza, bolos, caramelos, hielo... En las grises y carcomidas aceras se acomodan aquellos que esperan su turno, también están los que solo desean mirar, los más chicos que quieren aprender los trucos de los mayores. De vez en cuando, en alguno de esos rostros surge una seña de melancólica resignación. Parece decir que con lo que tienen les alcanza para meterle un par de goles a la vida (Santana 2013, 112-114).

El texto de Francisco Santana nos lleva de la mano por la ciudad indisciplinada. Porque Guayaquil es

también la ciudad que se desborda. Para usar la terminología de Manuel Delgado (2007), la vida de Guayaquil está en lo urbano, es decir, en todas aquellas prácticas y usos de que la gente despliega en su vida cotidiana. Lo urbano, según Delgado, es todo aquello que no puede ser domesticado. Son los usos de la ciudad, las ocupaciones, los desvíos, los excesos de sus habitantes. Son las argucias de la apropiación (15).

En Guayaquil, lo urbano aparece, a veces furtivamente, como cuando una planta crece en medio del asfalto. Y a veces de manera estrepitosa, en un estallido social, en el desorden del mercado o en una fiesta callejera. Se hace presente en el vendedor ambulante que salta la reja sin dejar caer su mercancía, en los *skaters* que hacen piruetas en las escaleras de los bancos, en las familias que sacan la piscina inflable durante el invierno, en las señoras que juegan bingo en las afueras de las casas. Lo urbano en Guayaquil es ruido, es salsa, es encuentro, es calle.

Relato 5: tácticas de resistencia

Somos mujeres que vivimos, estudiamos, trabajamos y resistimos en Guayaquil. Mujeres de

diferentes edades, nacionalidades, culturas, etnias, lesbianas y de otras identidades sexo-génericas. Somos trabajadoras remuneradas del hogar, estudiantes, trabajadoras rurales, profesoras, artistas, gestoras culturales, activistas sociales, lideresas barriales, defensoras de derechos humanos y de la naturaleza, madres, lesbianas, jefas de hogar, migrantes. Somos parte del movimiento de mujeres y movimiento feminista que se ha venido organizando para generar acciones conjuntas y hacer oír su voz en contra de todas las formas de violencia que se ejercen en nuestra contra en este sistema capitalista, racista, xenófobo, lesbofóbico, transfóbico y patriarcal. [...] Defendemos la autorganización, el trabajo colectivo, las redes de colaboración y el cuidado entre mujeres. Apostamos por la valoración social de los cuidados, de las personas y la naturaleza, como principal camino para avanzar hacia sociedades justas, democráticas y sustentables. Declaramos que vamos a estar movilizadas, que nunca más vamos a permanecer calladas. Sabemos que juntas somos poderosas y que nuestra mayor fortaleza es la alegría, el coraje y la dignidad (Movimiento de Mujeres en Resistencia 2020).

El Manifiesto del Movimiento de Mujeres de Guayaquil nos lleva a la zona de las resistencias. Esta

es la Guayaquil que se alzó durante el paro, la que cumple 100 años de lucha el 15 de noviembre del 2022.

La ciudad rebelde es un campo de acciones y respuestas contra el oprobio y la violencia. Son las movilizaciones, los plantones, los gritos y consignas. Son los cuerpos que se juntan en la calle para levantar la voz. Se trata de prácticas casi siempre puntuales, que funcionan más como tácticas que como estrategias; como “El tetazo” en defensa del aborto libre en la Plaza La Merced en el 2019 o las acciones de activismo lumínico sobre edificios del centro en el paro del 2022. Pero también es un espacio construido con perseverancia, como el andar incansable de Petita Albarracín hasta conseguir verdad, justicia y reparación.⁶

Esta es la Guayaquil batukera, la que convirtió la fiesta en una forma de protesta, la que conjuga la rabia y la alegría. La que sale a la calle el 8M. La que hace vigilia por las niñas abusadas. La que devuelve el golpe. Son los cuerpos disidentes que no

⁶ Petita Albarracín es la madre de Paola Guzmán, adolescente que fue objeto de violencia sexual y violación por parte del vicerrector de su liceo, motivo por el cual se suicidó. Este caso emblemático fue llevado a la Corte Interamericana de Derechos Humanos, la cual falló en contra del Estado ecuatoriano (CEPAM s.f.)

bajan la mirada. Que hacen *voguing* en las plazas, que organizan besadas colectivas. Que alzan la bandera de las rebeldías lésbicas, del orgullo marica y de la potencia trans. Es una ciudad en la que se tejen esperanzas y en la que se defiende, ferozmente, que *todos los cuerpos importan*.

Reflexión final

Guayaquil es una ciudad fragmentada, hecha de retazos, en la que distintos mundos coexisten y apenas se tocan. Al igual que en otras ciudades latinoamericanas, la segmentación espacial aumenta aceleradamente separando barrios, ciudadelas y clases sociales (Carrión 2007). La especulación inmobiliaria y la falta de planes de vivienda social se encargan de expulsar hacia los márgenes a lxs más pobres.

Lxs pobladorxs de la ciudad, con sus distintos códigos, temporalidades y modos de ver el mundo, cada vez tienen menos áreas de encuentro y de intercambio porque el espacio público ha sido secuestrado. Los pocos malecones, plazas o parques que han sobrevivido al abandono del Estado fueron tomados por fundaciones semiprivadas que operan en forma poco transparente. Lxs direc-

tivxs de estas fundaciones, a quienes la ciudadanía ni conoce ni eligió, establecen las pautas de funcionamiento y las normas de conducta permitidas con base en sus intereses y patrones morales clasistas, racistas y homofóbicos. Este conjunto de normas y regulaciones configuran lo que Lefevre denomina las *representaciones del espacio*, y apuntan a la construcción de una ciudad disciplinada y neoliberal, moderna, emprendedora y excluyente.

Sin embargo, la ciudad habitada está hecha de *prácticas espaciales* que desbordan estas reglas. Más allá del centro y de las zonas regeneradas, lo urbano se hace presente en los usos de la gente. En todos esos modos de ocupar el espacio, desordenados, indisciplinados, ruidosos, a veces hostiles y a veces solidarios. La ciudad habitada está también en las resistencias, en las prácticas activistas y callejeras que tensionan los dispositivos de poder, subvirtiendo el orden y construyendo espacios de libertad.

Vivir en esta Guayaquil es moverse entre todas esas capas. Es atravesar las puertas que las comunican. Aprender a hablar en varios registros. Resistir al disciplinamiento y a la violencia, refugiarse

en los intersticios. Sacar alegría de los encuentros de la calle y de la fiesta. Es encontrar esperanza en los mundos que se van tejiendo colectivamente en pequeños espacios de rebeldía y afectos.

Referencias

- Andrade, Xavier. 2006. “Más ciudad, menos ciudadanía. Regeneración urbana y aniquilación del espacio público en Guayaquil”. *Ecuador debate* 68: 161-198.
- Carrión, Fernando. 2007. “Espacio público: punto de partida para la alteridad”. En *Espacios públicos y construcción social. Hacia un ejercicio de ciudadanía*, editado por Olga Segovia. Santiago de Chile: Ediciones SUR. <https://www.flacsoandes.edu.ec/agora/espacio-publico-punto-de-partida-para-la-alteridad>
- CEPAM (Centro Ecuatoriano para la Promoción y Acción de las Mujeres). s.f. “Caso Paola Guzmán Albarracín”. CEPAM. Acceso el 4 de septiembre de 2022. <https://cepamgye.org/caso-paola-guzman-albarracin/>
- Comité Permanente por la Defensa de los Derechos Humanos. 2022. *Informe de la crisis carcelaria en Ecuador 2021*. CDH. 7 de febrero de 2022. <https://www.cdh.org.ec/informes/533-informe-crisis-carcelaria-en-el-ecuador-2021.html>
- De Certeau, Michel. 1995. *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México, D.F: UIA / Iteso.
- Delgado, Manuel. 2007. *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama.
- El Telégrafo*. 2019. “Un oasis de modernidad y tradición en el centro porteño”. *El Telégrafo*, 19 de julio de 2019.

- <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/ecuador/1/puerto-santana-fundacion-guayaquil>
- El Universo*. 2015. “Aeropuerto de Guayaquil, nuevamente el mejor del mundo”. *El Universo*, 17 de febrero de 2015. <https://www.eluniverso.com/noticias/2015/02/17/nota/4564571/aeropuerto-guayaquil-nuevamente-mejor-mundo/>
- Fundación Aldea. 2022. “206 femi(ni)cidios en Ecuador ¡Nos declaramos en alerta nacional y vigilia permanente!”. Fundación ALDEA, 16 de septiembre de 2022. <http://www.fundacionaldea.org/noticias-aldea/tercer-mapa2022>
- Fundación Malecón 2000. 2017. “Normas para visitantes”. Fundación Malecón 2000. Acceso el 26 de septiembre de 2022. <https://malecon.org.ec/normas-para-visitantes>
- Gallardo Zavala, Gloria, y Luis Padilla Guevara. 2024. “Guayaquil es mi destino”. Guayaquil Turismo. Video musical de YouTube. de octubre de 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=gs40fdW2B1E&t=106s>
- Guayaquil Convention Bureau. 2020. “Guayaquil Convention Bureau: Su mejor aliado para la organización de sus congresos y convenciones en Guayaquil”. Guayaquil Convention Bureau. Acceso el 30 de agosto de 2022. <https://guayaquilconventionbureau.com/>
- Lefevre, Henry. 2013. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Movimiento de Mujeres Diversas en Resistencia. 2020. *Manifiesto del 8 M: contra las políticas del descuido, huelga de cuidados*. Guayaquil: Movimiento de Mujeres Diversas en Resistencia.
- Santana Segura, Francisco. 2013. *Ecuador escondido*. Guayaquil: Santana Segura, Francisco.

URBANISMO INCLUSIVO: GÉNERO Y FEMINISMO

Zaida Muxí Martínez

Profesora ETSAB-UPC, Barcelona

Introducción

Conviene aclarar que los géneros son una construcción sociocultural; son asignaciones ligadas al binarismo de sexos, hombre y mujer, que determinan unas capacidades y unos dones según unas características biológicas muy limitadas. La capacidad de parir hace que a las mujeres se nos haya asignado por siempre una serie de características que tienen que ver con los cuidados, la casa, las tareas invisibles, unas maneras de hacer y unas maneras de ser, y a los hombres, por el contrario, se les asignan otras que tienen que ver con el exterior, con lo público, con lo productivo.

Los géneros, en tanto constructo del patriarcado, no están relacionados con las capacidades reales propias de las personas. La desvalorización

de las capacidades asignadas al género femenino ha llevado a que las mujeres hayan desaparecido históricamente de los ámbitos públicos y de los relatos históricos. Las tareas de los cuidados son la base de la vida y son claves en la construcción de los géneros, y se las ha asignado al género femenino, y, a pesar de ser imprescindibles, nuestra sociedad patriarcal las ha despreciado e infravalorado.

Urbanismo y género

¿Cómo se relaciona el género con la ciudad, con el urbanismo? El urbanismo con perspectiva y visión de género es inclusivo, y redefine los objetivos según las necesidades de una sociedad que incluye la diversidad de situaciones de las cuales formamos parte mujeres y hombres. Principalmente, tiene como su primera tarea visibilizar las vivencias, percepciones y experiencias de las que aún hoy son protagonistas y responsables las mujeres. Se trata de poner las tareas de la reproducción, es decir del cuidado de otras personas y del hogar, en primer plano o al menos en igualdad de condiciones con los requerimientos derivados de la producción, porque, insisto, sin reproducción no hay producción.

Las mujeres no hemos tenido presencia en las decisiones urbanas ni como usuarias ni como técnicas, porque hemos sido siempre consideradas una minoría. Las mujeres no somos un colectivo sino la mitad de la humanidad, y no somos ni iguales que los hombres, ni todas las mismas, ni tenemos las iguales posibilidades ni las mismas dificultades. Por eso es muy importante que, al trabajar el espacio urbano, el barrio o la ciudad, se reconozcan las vivencias específicas de las mujeres de un determinado lugar, y se las entienda desde una perspectiva interseccional. Las mujeres somos diversas y, como todo ser humano, estamos atravesadas por diferentes identidades, capacidades e identidades.

La planificación urbanística se basa en criterios obsoletos sobre el papel de la mujer en la economía y la sociedad, basados en la exclusión economicista del valor de los cuidados.

A finales del XIX, la escuela marginalista cambiará el enfoque, centrándose en los recursos “escasos” y en el papel del mercado en la asignación de los mismos. [...] este cambio de enfoque económico será determinante. El desplazamiento del objeto de estudio desde la producción al mercado, tendrá dos consecuencias que marcarán definiti-

vamente las fronteras de la economía: por una parte, se acabará de legitimar la separación de espacios entre lo público económico (mercado) y lo privado no económico; y, por otra, el trabajo familiar doméstico, al no ser objeto de intercambio mercantil, será definitivamente marginado e invisibilizado [...] De esta manera, la conceptualización del término “trabajo” que hoy conocemos se va construyendo desde los inicios de la industrialización, estableciéndose definitivamente una identificación de trabajo con empleo, quedando excluidas de la definición las actividades que no tienen lugar en el mercado (Carrasco 2011, 207).

El libro *¿Quién cuida en la ciudad?* (Segovia 2018), en el que se recogen estudios sobre las tareas de cuidados en diferentes ciudades de América Latina, indaga sobre quiénes cuidan en las ciudades, y de qué manera estas pueden ser planificadas y gestionadas para responder a las necesidades de las mujeres, que mayoritariamente son quienes realizan estas tareas, y cómo garantizan que puedan ejercer sus derechos y ampliar su autonomía económica. Se analiza qué significa cuidar en esas ciudades, qué significa en horas, en dificultades, en dinero, tanto el que se gastan las mujeres para cuidar como el que dejan de ganar por no poder entrar al mercado laboral, aunque tengan las ca-

pacidades. Si en la planificación de las ciudades se hubiera tenido en cuenta las necesidades cotidianas de los cuidados, no tendríamos las ciudades que tenemos hoy, dispersas, segregadas y fragmentadas social, territorial y funcionalmente.

La zonificación por usos de las ciudades derivadas de las ideas de la modernidad ha creado ciudades por partes, aisladas. Están formadas por barrios solo residenciales, y además segregados por clases sociales, barrios que son solo industrias, zonas para comprar, zonas para el ocio. Esta separación de funciones no hace posible, o hace muy difícil, conciliar la vida profesional, personal, social y colectiva. El resultado es una ciudad dispersa y fragmentada en el territorio, llena de objetos a los cuales solo es posible acceder con vehículos privados, que dejan fuera ya no solo a la mayoría de las mujeres, sino a la mayoría de la población que no cuenta con la edad para conducir o que carece de recursos para tener su propio vehículo. La sociedad moderna y patriarcal ha construido ciudades que no son accesibles ni inclusivas.

Para cambiar nuestras ciudades, debemos incorporar las cotidianidades diversas y las experiencias vividas, especialmente de las mujeres, como

fuerza de conocimiento para una ciudad próxima, una ciudad pensada desde las personas. Una ciudad de distancias cortas y transporte público, de mezcla de personas y usos, es una herramienta para disminuir las desigualdades estructurales entre mujeres y hombres.

El cómo se hace o rehace la ciudad puede ayudar a mejorar las condiciones de vida de las mujeres. Para ello, es necesario estudiar la realidad desde la proximidad, y tener datos que nos permitan medir los impactos. Son imprescindibles las observaciones y estadísticas segregadas por sexos, que nos permitan huir de las lecturas falsamente neutrales. Por ejemplo, los tipos de desplazamientos, razones y modos de transporte son distintas entre hombres y mujeres. Las actividades diferentes de los roles de género se reflejan en los patrones de movilidad: el del género masculino es directo, lineal, punto a punto, y el del género femenino es poligonal, con diversas paradas entre los puntos de salida y destino.

Por ello, para facilitar las tareas de cuidado que condicionan esos movimientos poligonales, es necesaria una ciudad de distancias cortas, barrios compactos y mixtos que permitan realizar

recorridos útiles. ¿Qué quiere decir esto? Que entre la casa y el trabajo, o entre la casa y los estudios, o entre la casa, la escuela de hijos e hijas y el trabajo, pueda pasar por la farmacia, por el mercado, por el banco... ir haciendo cosas. Porque el recorrido inútil, el recorrido directo, es un lujo, ya que no se tiene en cuenta que somos tiempo. El tiempo es una variable de sostenibilidad que no se considera. El día tiene 24 horas y, si los trayectos son exclusivos, no es posible hacer todo lo que el día a día requiere.

Se trata de conseguir ciudades que permitan el derecho a la ciudad cotidiana, aquella que nos facilite llevar a cabo armoniosamente nuestras vidas en las cuatro esferas que la componen: la propia, la social-comunitaria, la reproductiva y la productiva; que no se base en privilegiar la esfera productiva en detrimento de las otras. Esta ciudad así conformada será una amable, que tenga en consideración a las personas que la habitan y atienda a las diferencias para no crear desigualdades. No se trata de “para todxs lo mismo”, sino “para cada quien lo que necesite para llegar a tener todxs la misma oportunidad”.

Concreciones urbanas con perspectiva de género

Jane Jacobs (2011) nos sirve para enlazar diferentes aportaciones desde una perspectiva compartida históricamente por las mujeres que han trabajado para construir ciudades más justas, más equilibradas y más habitables. Esta manera de entender la ciudad se caracteriza por la importancia de la experiencia vivida: vivir en un cuerpo femenino y desde la perspectiva de género.

Aquí nos referimos a dos cuestiones: una, que el cuerpo es sexuado y el cuerpo sexuado femenino no vive igual, no siente igual, no actúa igual ni es visto igual en un espacio público que el cuerpo sexuado masculino. En segundo lugar, aludimos a la experiencia asignada al género, que significa y ha significado una asignación de roles y capacidades diferentes a hombres y mujeres. En esta asignación, a las mujeres se les ha otorgado el trabajo reproductivo, generalmente invisible, no pagado, y que sucede, en teoría, en el interior de las viviendas, pero que se despliega en el exterior, con necesidades específicas que no han sido consideradas en la planificación política y urbana tradicional.

Entender la ciudad como sistema complejo significa una interpretación en la que se utilicen conocimientos de diferentes áreas, al tiempo que se trabaje a diferentes escalas para corroborar y comprobar los efectos y resultados de cada decisión. En esta aproximación se toma en cuenta con igual importancia tanto a las actuaciones de efecto directo para las personas, consideradas menores por la práctica más extendida, aunque poco espectaculares, como las decisiones de mayor escala, informada por las necesidades y lógicas de las grandes infraestructuras e inversiones. Sin embargo, es imprescindible cambiar la lógica preponderante de las infraestructuras de gran escala, generalmente impuesta sin tener en cuenta ni comprobarse los beneficios reales para la ciudad y las personas, ni los impactos ambientales negativos que suelen acarrear.

En la reflexión urbana desde el género femenino y desde los feminismos, las personas son el centro de atención, y el objetivo del proyecto urbano es mejorar sus condiciones de vida. Por ello, no hay problema ni necesidad “menor” que no se deba atender mediante el uso eficiente de recursos, que significa siempre pensar en reutilización, reciclaje, renovación sin destrucciones masivas y ni *tabula rasa*.

En las primeras palabras de introducción al libro *Muerte y vida de las grandes ciudades*, Jane Jacobs dejó claras muchas de las cuestiones citadas como características de la perspectiva de género y las teorías feministas:

Este libro es un ataque contra el actual urbanismo y la reconstrucción urbana. También es, principalmente, un intento de presentación de nuevos principios de planificación y reconstrucción urbana, diferentes, incluso opuestos, a los que se enseñan... Es más bien un ataque contra los principios y los fines que han modelado el moderno y ortodoxo urbanismo y la reconstrucción urbana.

Para exponer unos principios diferentes, voy a escribir esencialmente sobre cosas corrientes y vulgares. Por ejemplo, qué tipos de calles son seguras y cuáles no; por qué algunos parques son maravillosos y otros son cepos y hasta trampas mortales; por qué ciertos barrios siguen siendo bajos y otros se rehabilitan solos, a pesar de resistencias oficiales y financieras; por qué el centro de la ciudad y las áreas comerciales se desplazan; qué es, si es que es algo, una vecindad auténtica y qué labores hace, si es que hace alguna, en las grandes ciudades. En resumen, escribiré cómo funcionan las ciudades en la vida real, pues solo así conoce-

remos qué principios urbanísticos y qué prácticas de rehabilitación pueden estimular la vitalidad social y económica de las ciudades, y qué principios y prácticas matarían estos atributos (Jacobs 2011, 29).

Estos párrafos nos introducen a otra cuestión fundamental de la defensa de otra manera de vivir, ver y pensar las ciudades, que hace mayoritariamente énfasis en las cuestiones cercanas, próximas de cada día. Como podemos comprobar, no se han tenido en cuenta estos aspectos para mejorar nuestras ciudades. Las personas y sus cotidianos son cuestiones infravaloradas, no consideradas, no entran en la ecuación de los grandes proyectos urbanos.

La observación atenta de la realidad, por mínima que esta sea, y para dar una respuesta a los problemas observados, constituye una constante en las aportaciones de mujeres a la ciudad. Así lo podemos corroborar en tres acciones separadas en el tiempo entre ellas por más de 50 años.

A finales del siglo XIX y principios del XX, en las ciudades del este de Estados Unidos, las mujeres agrupadas en torno a los reclamos de sus derechos políticos también comenzaron a intervenir en asuntos de la ciudad como primera acción de

mujeres públicas. Asumiendo que en su papel de amas de casa son las encargadas del bienestar de todas las personas que allí habitan, y atendiendo a cuestiones de nutrición, limpieza, sanidad y educación, propusieron llevar estas tareas a la ciudad, al espacio público. Así comenzó un movimiento denominado *Municipal housekeeping*, como crítica activa y propositiva al proyecto urbano que solo atiende a las grandes intervenciones, como las aperturas de ejes monumentales, los grandes edificios monumentales, los grandes acontecimientos, en definitiva, que embellecen y mejoran de manera parcial a la ciudad para ser exhibida, lejos de la vida real de la mayoría de la población.

Estas acciones comienzan en Chicago como respuesta a la Exposición Colombina de 1893 y al proyecto urbano de 1909, enmarcado en el movimiento *City Beautiful*, proyecto de Daniel Burnham y Edward H. Bennet. La observación de la ciudad, más allá del espacio embellecido utilizado por las clases medias y altas, lleva a estas mujeres a organizar una serie de acciones para mejorar las condiciones de habitabilidad de la ciudad de los pobres. La calle como espacio de relación para niños y niñas, mientras sus padres trabajan, no tiene las condiciones higiénicas mínimas: ani-

males muertos y aguas estancadas la convierten en un foco de infecciones. Para paliar este primer problema, organizan la limpieza diaria de estos espacios, y exigen que las calles sean construidas con materiales más modernos que faciliten su limpieza y mantenimiento. Estxs mismxs niños y niñas pasan el día en la calle porque no cuentan con oferta de espacios educativos ni de recreación. En respuesta a estas necesidades, organizan servicios de guarderías y jardines de infantes, y proponen utilizar de manera temporal solares abandonados para mejorarlos y adecuarlos como espacios de juego. Por último, organizan baños públicos para toda la familia, para dar un servicio del que no disponían las viviendas obreras de alquiler.

La segunda experiencia se realizó en Ámsterdam al terminar la Segunda Guerra Mundial. La ciudad se enfrentó con una necesidad inminente e inmensa de viviendas, que se construyeron en grandes bloques en la periferia de la ciudad. Mientras tanto, la ciudad central, con gran cantidad de edificios desaparecidos, con solares abandonados llenos de escombros, suciedad o infrautilizados como depósitos insalubres, no presentaba las condiciones para actividades de juego infantil ni de encuentro para lxs mayores. La urbanista Jakoba Mulder, quien tra-

bajaba como directora del espacio público bajo las órdenes de Cornelius van Esteren, mientras miraba desde su ventana observó una niña que jugaba con casi nada en la estrecha acera que tenía a su alcance. A partir de ahí propuso la recuperación temporal, para el juego infantil, de parcelas que quedaron vacías como resultado de los bombardeos y que se encontraban por toda la ciudad. Para realizar este proyecto convocó a su colaborador Aldo van Eyck para que diseñara un sistema de elementos de fácil y económica ejecución, que se compondrían en función del espacio disponible, para ofrecer plazas temporales hasta que lxs propietarixs públicxs o privadxs pudieran edificar en estas parcelas.

Además del sistema proyectual, se estableció un sistema participativo, *bottom-up*, para demandar estos espacios. Sería la ciudadanía la que detectarían la oportunidad dada por la existencia de potenciales usuarias y usuarios de los espacios, así como de un solar vacío en las condiciones descritas. Una vez solicitado este espacio, el gobierno municipal, a través de la oficina del espacio público, determinaría la viabilidad técnica y legal para iniciar el proyecto. Hasta 1961 se recuperaron a través de este programa más de 700 espacios de juego y encuentro en la ciudad de Ámsterdam.

El tercer ejemplo, más reciente, se sitúa en la ciudad de Viena y se trata de la rehabilitación del distrito Mariahilfer (2009), a partir de la observación y detección de necesidades específicas de las diferentes personas que viven y utilizan el barrio. Este proyecto fue llevado a cabo por la oficina pública que dirige Eva Kail. Se trata de un proyecto de mejora urbana en el que se aplica la perspectiva de género, que significa mirar el detalle de usos y personas usuarias, para responder a cada especificidad con “pequeños” detalles que redundan en mejoras concretas de la vida real de las personas. No se trata de un proyecto de espectáculos ni para las revistas, sino que las actuaciones son casi imperceptibles.

Un problema que se evidencia es la dificultad que representa cruzar la calle para personas mayores, con capacidades reducidas de movimiento y pocas capacidades visuales y auditivas. Además, es una solución generalizada que, para favorecer el giro de los vehículos, los pasos de cebra se sitúan retirados de las esquinas, lo que resulta en que las personas caminen más metros. Para solucionar este problema, y en cruces específicos de mayor intensidad y velocidad de tráfico, se optó por colocar semáforos de tres tiempos, en los que

lxs peatones tienen un tiempo de cruce específico, sin tener que cuidarse de los coches que giran ni modificar su recorrido para permitir el giro de vehículos.

Otro problema es que muchas veces los tiempos de los semáforos no son suficientes para personas que caminan lento, generalmente quienes se encuentran en los extremos vitales. Para la oficina de tráfico el cambio de un semáforo repercute en toda la red viaria y, por lo tanto, no puede modificarse, ¿cómo solucionar estos cruces? Si el tiempo no se puede modificar, se modifica la distancia, igual tiempo para menor distancia mejora las oportunidades de atravesar calles para estas personas. Para ello se han acercado esquinas, moviendo el bordillo hasta ocupar el ancho de los aparcamientos, con lo que se disminuyeron 4 metros en calles con doble aparcamiento.

Otra cuestión que se propuso en el proyecto de Mariahifer es colocar bancos en todos los recorridos. No se pensó en el banco solo como un elemento para ser utilizado por placer y ubicado en entornos con cualidades ambientales concretas, sino que se piensa como una herramienta para la autonomía. Colocar bancos en las calles permi-

te que personas con dificultades de movimiento puedan recorrer distancias mayores. La geógrafa Isabel Salamaña llevó a cabo una experiencia similar durante su gestión como concejala de la ciudad de Girona.

En definitiva, esta selección de casos es una pequeña demostración de lo que las mujeres tanto desde la experiencia de cuerpo sexuado femenino como de los roles de género han aportado a la construcción de la ciudad. Entendemos, como Jacobs (2011), que son la propia ciudad y sus habitantes, hombres y mujeres, quienes tienen la capacidad para mantenerla viva. Por ello, la observación, la participación y la experiencia real de las personas son fuentes de conocimiento para el urbanismo con perspectiva de género y feminista.

Un urbanismo feminista es aquel que profundiza en el análisis de la realidad poniendo en relación lo social y lo territorial interescalar; prioriza las experiencias cotidianas diversas; valora las tareas de la reproducción; interrelaciona los diferentes aspectos de la vida y los espacios; reconoce las diversidades interseccionales y rompe con la jerarquía entre personas y conocimientos. Además, por sobre todas las cosas, es aquel que busca la libertad

y el derecho a la ciudad de las mujeres, y de todas aquellas personas que han sido olvidadas, segregadas, por no encajar en el modelo heteropatriarcal y de clase. Para terminar, volvemos a Jane Jacobs (2011, 487): “Las ciudades de vida intensa, animada y diversa contienen las semillas de su propia regeneración y tienen la energía suficiente para asumir problemas y necesidades ajenos”.

Referencias

- Carrasco Bengoa, Cristina. 2021. “La economía del cuidado: Planteamiento actual y desafíos pendientes”. *Revista de economía crítica* 11 (octubre): 205-25. <https://www.upo.es/revistas/index.php/rec/article/view/9717>
- Jacobs, Jane. 2011. *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Capitán Swing.
- Segovia Marín, Olga Elena. 2018. “¿Quién cuida en la ciudad? Aportes para políticas urbanas de igualdad”. *Hábitat y sociedad* 11 (julio): 237-263. <https://doi.org/10.12795/HabitatySociedad.2018.i11.16>

MAPEAR: CONSTRUYENDO UN RELATO AFECTIVO SOBRE EL CENTRO DE GUAYAQUIL

Alejandra Pinto

Licuada Gestora

Este no es un texto académico, tampoco técnico. Este es más un relato, una síntesis de la bitácora del caminar durante varios días en el centro de Guayaquil. Caminar con otrxs, poniendo nuestros cuerpos y acompañándonos con nuestras reflexiones sobre todo lo que no habíamos visto, olido, escuchado. O sí, pero quizá no lo habíamos compartido ni analizado como un sentir que pudiera tener relevancia. Tratamos de comprender qué nos dice esto sobre la ciudad, sobre cómo la habitamos y sobre cuál es nuestro papel en la construcción de este espacio. Este texto es un recorrido de ese recorrer.

De alguna manera, también es el mapeo del mapear, es decir el registro de las reflexiones y sensacio-

nes que surgieron a partir de la experiencia de salir a caminar procurando ser conscientes de cómo se mueve nuestro cuerpo en el espacio y las decisiones que toma en relación con lo que percibe. Este es un intento de sistematizar estas voces y percepciones diferenciadas, aunque suene paradójico. Sistematizar implica, de alguna manera, homogeneizar. Puntualizo también que este documento está realizado desde la mirada de la Licuadora Gestora; por lo tanto, todo lo escrito deberá ser asumido como un análisis de los mapeos recopilados y de las conversaciones compartidas en julio con estudiantes y profesorxs de la UArtes, y no debe comprenderse el relato como una verdad absoluta. Mapear es una forma de validar los relatos personales como elementos importantes para construir un relato común.

Desde la Licuadora Gestora, nuestro objetivo principal del mapeo era lograr que, a través de los recorridos y su registro, se pudieran espacializar las problemáticas sociales y las oportunidades de encuentro que tiene el centro de Guayaquil. Es decir, comprender que las situaciones que determinan cómo habitamos la ciudad se emplazan en lugares específicos con unas características físicas y simbólicas que definen nuestro accionar. Por otro lado, al asumirnos como arquitectas y urbanistas

feministas, nos interesaba que la perspectiva de género fuera una dimensión específica a observar, así como un objetivo transversal a todos los ejercicios y recorridos. En este sentido, comprendemos que las experiencias diferenciadas en relación con el género determinan lo que hacemos y lo que no en una ciudad, con énfasis en cómo se desarrollan las labores de cuidado en el espacio público. Por último, como trabajadoras de la cultura, nos interesaba comprender el impacto de la Universidad de las Artes en el área a estudiar, y analizar la relación que mantienen los espacios culturales y las prácticas artísticas en el centro de Guayaquil con su arquitectura, su patrimonio, sus espacios públicos y con quienes lo habitan.

La metodología del mapeo se construye con tres dimensiones: cultural, urbana y género. Para analizarlas, se seleccionaron tres tipos de actividades que recogerían las percepciones de lxs participantes: la línea de tiempo, derivas y mapeos y talleres de socialización.

Línea de tiempo

La idea de esta actividad era promover la participación de los asistentes, con el objetivo de crear

un relato colectivo sobre la historia de Guayaquil. Inicialmente, aparecían 13 hitos que ayudaban a la organización cronológica, dejando abierta la posibilidad de proponer nuevos hitos y relatos que pudieran complementar lo marcado.

Las intervenciones muestran a la historia no como una serie de circunstancias lineales, sino más bien como hechos que aparecen como espirales, que se repiten varias veces en un mismo contexto. Los incendios, los terremotos, las manifestaciones sociales y las reacciones opresivas desde el poder son algunos acontecimientos que reaparecen cada cierto tiempo y dan cuenta del origen de algunas problemáticas de la actualidad en la ciudad. Por otro lado, se analizaron las intervenciones a partir de cuatro ámbitos: lo urbano, lo político, lo económico y lo cultural.

Resaltan hechos como la creación de barrios dada la expansión de la ciudad, la influencia de los partidos políticos en el manejo de Guayaquil, los *booms* y crisis económicas que devienen en manifestaciones sociales, migración, construcción de infraestructura y expansión, y, por supuesto, la aparición de la Universidad de las Artes. Sin duda, el hito más importante en el ámbito de lo cultural

es la creación de la universidad, así como todos los proyectos y espacios que han surgido a partir de su inauguración.

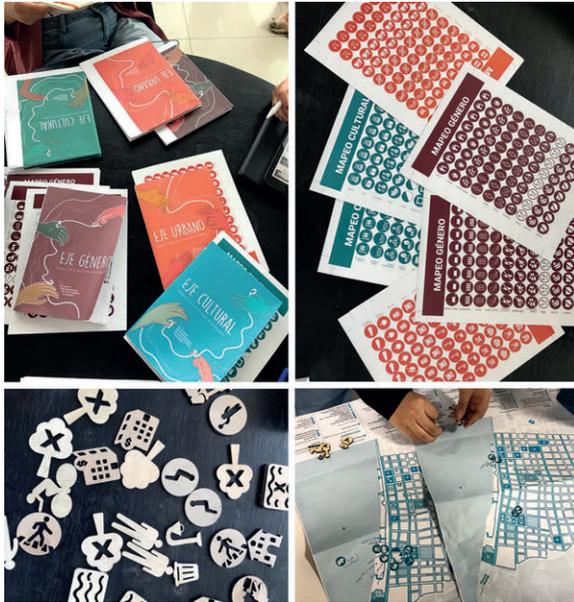
Finalmente, una interacción interesante que se evidenció en la línea del tiempo, y que confirma la apropiación que tuvieron los participantes con el dispositivo, fue la colocación de varios relatos personales y afectivos.



Fotografías del proceso colectivo de construcción de la línea del tiempo del centro de Guayaquil.



Mapeos y derivas



Kits de mapeos colectivos para derivas por la ciudad

Dimensión urbana

¿Cómo afecta la forma en la que habitamos la ciudad, la infraestructura y servicios de los que esta está dotada?

Arquitectura

La recuperación de los edificios de la Universidad de las Artes resaltó al analizar la arquitectura. La posibilidad de rehabilitar el patrimonio para usos culturales se convierte en un referente para reutilizar los edificios abandonados del centro de Guayaquil. Este abandono de las infraestructuras transfiere al espacio público una percepción de inseguridad, y evidencia cómo la arquitectura y los usos que le damos producen sensaciones que condicionan nuestra forma de habitar la ciudad.

Espacio público

Caminar en el centro de Guayaquil está marcado constantemente por la presencia de cámaras y guardias de seguridad. Estos elementos producen sensaciones contradictorias a quienes habitan la ciudad, puesto que, al ser el imaginario de la inse-

guridad tan fuerte, existe una creencia generalizada de que la vigilancia es la solución más concreta para aplacar los altos índices de violencia, a pesar de que al mismo tiempo se percibe como estrategia que aporta más al control ciudadano sobre el uso del espacio público. Este control se aplica de modos muy represivos en el Malecón 2000 y en los alrededores del edificio de la Alcaldía, lo cual acentúa las manifestaciones de poder desde lo político hacia lo civil, coarta las formas de expresión diversas y transgrede el derecho a la ciudad.

Por otro lado, está la privatización del espacio público, fenómeno que va generando un sensación de “seguridad” acompañada de una imposición de normas sobre el uso de este. Estas normas pueden ser explícitas o funcionar como códigos implícitos que imposibilitan el uso democrático del espacio. Tal es el caso de la calle Panamá, en donde el equipamiento de restaurantes en el espacio público obstaculiza el tránsito particular de peatones. Se percibe un espacio habitado que impide usar las aceras a quienes no pueden acceder a los precios de los servicios que se ofrecen.

Finalmente, se analiza la presencia de comercio, puesto que este uso es el principal privatizador

del espacio público, no solo porque vuelca sus servicios de forma directa sobre las aceras, sino también porque acentúa una sola posibilidad de tránsito en el centro de Guayaquil. Es decir, las veredas están hechas para promover el movimiento de capital marcando ritmos y usos que desechan a quienes no forman parte de la misma lógica. Además, se puede observar la contradicción que se establece al dar prioridad al comercio formal para tomarse el espacio público para su uso exclusivo, mientras que el comercio informal sufre de constantes desalojos y formas de control represivas que imposibilitan desarrollar esta actividad. Vemos, entonces, cómo hay sesgos de clase y raza que marcan quiénes pueden privatizar desde el comercio y a quiénes se les niega rotundamente la ocupación del espacio público.

Movilidad

El centro de la ciudad está marcado por una de las mayores problemáticas de las grandes ciudades: el uso indiscriminado del automóvil. De esta manera, se da poca prioridad a otras formas de movilidad más amigables con el medio ambiente y con las personas que habitan los espacios. Es fácil identificar las fuertes diferencias en relación con

la infraestructura que se promueve para el automóvil versus la infraestructura para el transporte público y, peor aún, para bicicletas o los peatones. Este desequilibrio crea problemáticas que afectan de forma directa a la vivencia del espacio público, puesto que la contaminación ambiental y sonora aminora la calidad del espacio y lo hace un lugar inhabitable.

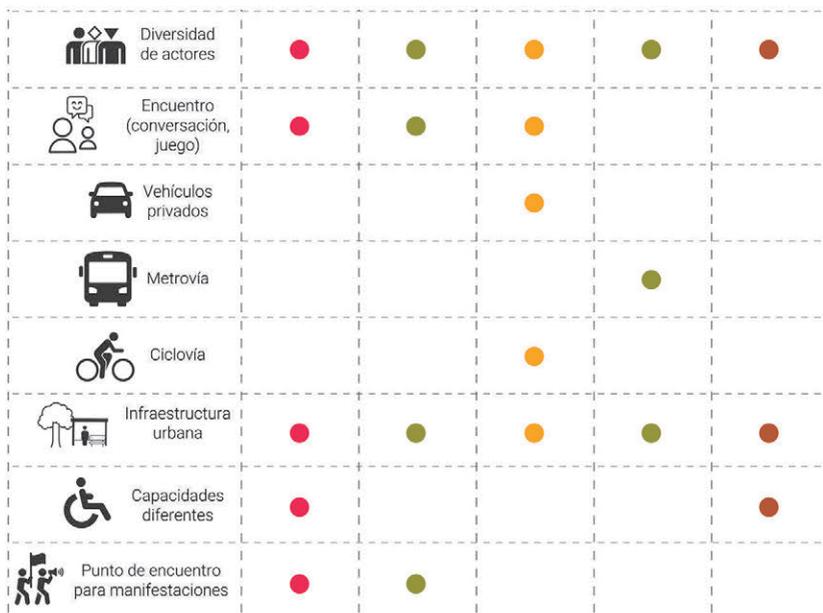
Es interesante observar cómo, en el análisis desde lo urbano, la Universidad de las Artes juega un papel importante para un cambio de perspectiva. Esto se debe a que el uso de diversos edificios del centro de Guayaquil promueve un movimiento y presencia constante de estudiantes y profesorsxs en el espacio público, lo cual influye directamente en cómo estos espacios son habitados y, por lo tanto, las demandas de infraestructura que se empiezan a visibilizar más allá de los servicios propuestos por el comercio ya implantado en el centro de Guayaquil.

SISTEMATIZACIÓN MAPEO CRÍTICO

PERCEPCIONES					
	U.DE LAS ARTES	MALECÓN	CALLE PANAMÁ	PARQUE CENTENARIO	LA BAHÍA
OLOR A BASURA Y ORINA / SUCIEDAD / DESCUIDO	●	●	●	●	
RUIDO	●		●	●	
ACOSO			●	●	●
MIEDO	●	●	●	●	●
ABANDONO Y DESOLADO			●	●	●
SEGURIDAD	●	●	●		●
INSEGURIDAD	●	●	●	●	
CÓMODO	●	●			
AGRADABLE	●				
PAZ	●				
CONTRADICCIONES		●			
INDIGNACIÓN		●			
VIGILANCIA, CONTROL, REPRESIÓN, NO LIBRE, OPRESIÓN	●	●		●	
ALERTA					●
SOLEMNE	●				
DISCRIMINACIÓN Y EXCLUSIÓN		●			
AGOBIANTE, ATURDIDO, PRESIONADO, HOSTIL, AGRESIVO	●	●	●	●	●

INFRAESTRUCTURA

	U.DE LAS ARTES	MALECÓN	CALLE PANAMÁ	PARQUE CENTENARIO	LA BAHÍA
 Comercio local	●			●	●
 Comercio corporativo	●			●	
 Vendedores ambulantes	●		●	●	●
 Actividades culturales	●	●			●
 Trabajo sexual				●	
 Grupos dominantes		●		●	
 Tráfico / venta de drogas				●	
 Control (cámara, guardia, policía)	●	●			
 Arte público (mural, escultura)	●	●	●	●	●
 Ancianos	●	●	●	●	●
 Niños		●	●	●	●
 Adultxs				●	●
 Situación de calle	●		●	●	
 Movilidad humana	●			●	●



Gráficas de sistematización del mapeo colectivo en las principales zonas del centro de la ciudad de Guayaquil, en función de percepción del espacio y de la infraestructura urbana disponible.

Dimensión cultural

¿Cuál es la relación entre las prácticas y los actores culturales con el espacio público del centro de Guayaquil?

Cuando salimos a caminar con la mirada de la dimensión cultural, observamos cómo los espacios culturales están condicionados por las decisiones urbanas y políticas. Por ejemplo, se hizo eviden-

te cómo estos mantienen ciertas restricciones en cuanto a accesibilidad, marcadas por la necesidad de control y vigilancia, lo cual demuestra con la presencia de timbres para ingresar a los espacios culturales o guardias que custodian las puertas a todas horas. Esta misma relación distante se repite en cómo se difunde la oferta cultural hacia el espacio público. En la mayoría de casos, resulta difícil identificar las agendas y actividades culturales que se proponen, lo cual hace pensar que lxs principales usuarixs de estos lugares no son quienes habitan y recorren habitualmente esta zona de la ciudad, sino las personas que conocen y se identifican con las prácticas de cada espacio. Estas decisiones denotan una poca capacidad para consolidar nuevos públicos desde el ámbito territorial. Las formas de gestión de las prácticas pueden ser una razón para detonar la problemática, pues la poca promoción de acceso libre y la mediación con públicos diversos, ante la falta de apoyo desde lo público, imposibilita crear otros formatos de relación entre la ciudad y sus usuarixs con la oferta cultural, entre estas, la ocupación del espacio público a través de prácticas artísticas.

En este sentido, es importante resaltar la percepción de cómo varios de los espacios públicos del centro

de Guayaquil podrían tener una vocación cultural; sin embargo, al estar mediados por la reglamentación de la municipalidad, están regulados a partir de un enfoque que no incita a democratizar diversas expresiones en estos espacios. El mayor ejemplo de estas condiciones es el Malecón 2000. Desde este mismo análisis también se identifican una serie de edificaciones abandonadas que podrían destinarse a crear y ejecutar proyectos culturales que dinamicen el sector y, de esta forma, proporcionen mayores sensaciones de seguridad y encuentro.

Finalmente, otro aspecto analizado en esta dimensión fue la presencia de arte público en las derivas. Este enfoque despertó el interés de varixs estudiantes, puesto que pocxs de ellxs habían identificado todas las obras de arte público que se despliegan en el centro y, peor aún, analizado su autoría, proveniencia y significado. En este sentido, fue interesante detectar cómo muchas obras tienen una intención de propagandizar a la Alcaldía de la ciudad mediante símbolos claros y explícitos de la ideología política que promueven.

Los espacios más analizados en estas derivas fueron los de la UArtes. Mayoritariamente, las sensaciones y percepciones de estudiantes y profesorxs

hacían notar el impacto positivo que ha tenido la universidad para promover otras dinámicas en el centro de Guayaquil, con un impacto directo a nivel urbano y sociopolítico.



Derivas para mapear la ciudad a partir del kit de mapeo desarrollado.

Dimensión género

¿Cuáles son las experiencias diferenciadas que viven los cuerpos de las mujeres y disidencias en el espacio público? ¿Qué papel tienen los cuidados en la planificación y estructuración de los espacios?

Representación simbólica

A través del arte público, la publicidad y el homenaje a personajes relevantes de la historia, se construyen imaginarios sobre la identidad y roles de las personas en la sociedad. Desde el mapeo se puede detectar cómo estas representaciones en el centro de Guayaquil promueven tratos desiguales entre hombres y mujeres en sus distintos elementos.

Durante el recorrido se identificó cómo la publicidad relacionada con los comercios o con productos que se promocionan a través de vallas refuerzan las imágenes de mujeres en labores de cuidado o con cuerpos sexualizados que invitan a adquirir servicios y productos específicos, lo cual acentúa la idea de los roles de género. De igual manera, la poca representación de ellas en el arte público, o los nombres de plazas y calles, crea escasas referencias históricas a través de las cuales niñas y mujeres puedan crear otros imaginarios sobre sí mismas. Los únicos hitos existentes de mujeres en el arte público del centro de Guayaquil se relacionan sobre todo con la imagen de musas y diosas, que tienen poca relación con la vida cotidiana y con representaciones más realistas de los logros de las mujeres.

Infraestructura urbana

En cuanto a la infraestructura urbana, se procuró analizar si esta prevé las labores de cuidado, es decir, si se cuenta con rampas para personas con restricción de movilidad o personas cuidadoras de ancianxs o niñxs; espacios de descanso en donde las infancias y las mujeres se sientan seguras y en donde les sea posible realizar actividades de esparcimiento, o baños públicos que doten de servicios a la ciudadanía en general. Durante las derivas, fueron varios los casos concretos en donde se palpó cómo la infraestructura no está pensada con esta mirada; se atestiguaron casos de personas en sillas de ruedas que se movilizaban por la calzada de automóviles dada la falta de condiciones físicas para hacerlo sobre las veredas.

Así mismo, la poca presencia de niñxs demuestra cómo la ciudad expulsa a ciertos grupos de personas que no cumplen con las actividades productivas que incentivan los espacios de la urbe. A pesar de que el Malecón 2000, una vez más, podría ser visto como un espacio urbano que provee de áreas específicas para niñxs, por ejemplo, su condición de espacio privatizado hace que el uso democrático no se produzca del todo. El caso

del Malecón es una referencia clave para entender cómo la infraestructura tiene que ir de la mano de las políticas públicas de uso y disfrute del espacio público y viceversa, para así crear lugares que promueven un uso equitativo, accesible e inclusivo de la mayor cantidad y diversidad de personas.

Sensaciones y percepciones

Por último, a través del mapeo en la dimensión de género, buscábamos reconocer los espacios en donde se perpetúa el acoso y la discriminación a través de los usuarios o el mal uso del equipamiento urbano. El acoso y la discriminación están relacionados de manera directa con las mujeres y las disidencias, quienes mayoritariamente reciben este trato inequitativo y violento. A través del mapeo se puede identificar cómo estas actitudes se reproducen de forma contradictoria en todo tipo de espacios, incluso aquellos en donde las infraestructuras y el uso variado podrían proporcionar mejores condiciones para una convivencia agradable y de cuidado.

Por supuesto que los espacios con mayor sensación de inseguridad, abandono y criminalidad representan una amenaza que trasciende la del acoso y dis-

criminación, y se convierten en espacios amenazantes, sobre todo para las mujeres. Este es el caso de la avenida Boyacá y los alrededores del parque Centenario. En los recorridos se evidencia cómo las mujeres y disidencias crean ciertas estrategias para moverse en la ciudad, escogiendo sus trayectos, horarios y modos en los que recorren la ciudad para evitar la posibilidad de sentirse violentadas.

De la misma forma que en el mapeo de las otras dimensiones, la Universidad de las Artes se percibe como un espacio que promueve, desde lo político, la inclusión de la diversidad y es concebido como un lugar donde se permiten mayores oportunidades para expresar las diferencias. El espacio público inmediato se muestra como un lugar un poco más seguro en los recorridos del centro de Guayaquil.



Taller con docentes y estudiantes de la UArtes.

SISTEMATIZACIÓN MAPEO CRÍTICO

JOSÉ VÉLEZ VILLAMAR	Comerciantes informales	●
	Veredas angostas por restaurantes	●
9 DE OCTUBRE	Olor a basura	
	Ruido del tráfico	
	Aceras amplias	●
	Oficinistas	
	Cómodo	●
	Bancas	●
	Cámaras para control y seguridad	●
	Se puede caminar	●
	No hay baños públicos, la gente orina en la calle	●
	Presencia de personas de tercera edad	●
	Presencia de vendedores	
	Ausencia de personas a partir de las 8pm	●
	Miedo	●
	Mayor presencia de comercio que de cultura	
No recoge la diversidad cultural y de género de Guayaquil	●	
Baldosas de mala calidad		
JOSÉ ANTONIO CAMPOS	Más música	
JUNÍN	Buses	
	Hoteles	
	Menos botado	●
	Gentrificación	
	Cámaras de vigilancia	●
LORENZO GUARAYCOA	Librería	
	Mucho parlante	
	Calle sucia, abandonada	●
	Miedo	●
	Acoso	●
	Fractura	●

BOYACÁ	Mendicidad / Personas en situación de calle	●
	Prostitución / trabajadoras sexuales	●
	Presencia adultos mayores	●
	Presencia mujeres	●
	Ladrones	●
	Aceras con desniveles	●
	Acoso	●
	Ruido	●
RUMICHACA	Chongos tapiñados	●
	Ruido	●
	Presencia de personas en situación de movilidad humana	●
	Personas en situación de calle	●
	RAÍCES - Instalación escultórica polémica	●
	Vegetación	●
	Miedo	●
	Grupos dominantes	●
ALFREDO BAQUERIZO MORENO	Alta velocidad de vehículos	●
	Tráfico de drogas (heroína rebajada 50 ctvs)	●
	Botado	●
	Escupitajos	●
	Alta velocidad de vehículos	●
	Hostil	●
	Paradas de bus informales / falta de equipamiento	●
	2018 abandonada	●
PANAMÁ	2022 zona comercial	●
	Presencia de adultos mayores	●
	Presencia de niñxs	●
PICHINCHA	"Seguro"	●
	Ancianos jugando	●
	Fractura	●
	Acera amplia	●

MALECÓN 2000	Vigilado	●
	Cómodo y seguro	●
	Manifestaciones	
	Zona segura y turística	●
	Al sur: control de grupos dominantes, miedo, cercado	●
	Contradicciones	
	Muchas actividades	●
	Representaciones simbólicas por hombres	
	En la calle: de noche inseguro	●
	Ladrones, miedo	●
	Encuentro	●
	Conversación	●
	Presencia adultos mayores	●
	Presencia niñxs	●
	Espacios de sombra	●
	Presencia de personas con diversidad sexo genérica	●
	Gentrificación	
	Cámaras para control	●
	Indignante	
	Inseguridad	●
En la calle: Predicadores religiosos		
En la calle: Monumentos		
Cadena frente al paso peatonal		
VICENTE ROCAFUERTE	Se creó en el 2008	
	Inicio de la zona rosa	
	Encuentros, personas conversando	●
	Vegetación, bancas	●
PEDRO CARBO	Diversidad sexo genérica	●
	Vegetación, bancas	●
	Peatonal	●
LOJA	Personas en situación de calle	●
	Habitantes de calle	●

FIALLOS	Basureros	●
	Peatonal	●
ICAZA	Basureros	●
CHIMBORAZO	Personas en situación de movilidad humana	●
	Presencia de adultos mayores	●
PARQUE SEMINARIO	Cercado	●
IO DE AGOSTO	Miedo	●
PARQUE CENTENARIO	Presencia de adultos mayores	●
	Presencia de grupos de personas	●
	Diversidad sexo genérica	●
	Personas en situación de calle	●
PEDRO MONCAYO	Personas en situación de calle	●
PARQUE MEDARDO ÁNGEL SILVA	Trabajo sexual	●
VICENTE DE PIEDRAHITA	Personas en situación de calle	●
PARQUE VICENTE ROCAFUERTE	Manifestaciones	●
	Presencia de adultos mayores	●
	No hay iluminación	●
	Monumento	
	No es un espacio para leer	
	Los guardias no son seguros cuando hay marchas no cuidan, controlan	●
Sitio de concentración de manifestaciones (antiderechos, feministas, progres)	●	

AVENIDA QUITO	Falta mobiliario urbano	●
GABRIEL LUQUE	Miedo / solitario por la noche	●
	Presencia de hombres y mujeres	●
	Aceras dañadas	●
	No es accesible	●
ANTONIO JOSÉ DE SUCRE	Más desolado al atardecer	●
	Fractura	●
6 DE MARZO	Miedo	●
	Trabajo sexual	●
CLEMENTE BALLÉN	Personas en situación de calle	●
	Miedo	●
CRISTÓBAL COLÓN	Acoso	●
	Acoso	●
FRANCISCO AGUIRRE Y ABAD	Ruido	●
	Aceras amplias	●
	Baldosas inseguras	●
URDANETA Y FARIA	Soportales	●
	Presencia de niñxs	●
JUAN DE MENDIBURU	Personas en situación de calle	●
	Miedo	●
	Olor a orina	●
JOSÉ MARÍA CÓRDOVA	Basureros	●
	Basurero bloquea la calle	●
	"Aquí me metieron mano"	●
IMBABURA	Mujeres policías	●
RIOBAMBA	Delincuencia	●
GREGORIO ESCOBEDO	Botado	●
	Comercio informal en espacio público	●
	Acoso	●
	Inseguro	●
	Indigencia	●

Sistematización de percepción del espacio por calle o sector del centro de Guayaquil.



Ejercicios colectivos de puesta en común.

Taller de actorxs culturales

Con el objetivo de abrir el mapeo a otrxs actorxs que por sus prácticas tengan relación con la labor de la Universidad de las Artes y su impacto en la ciudad, se realizó un taller con algunxs actorxs culturales de la ciudad. La metodología se enfocó en tratar de construir una narrativa individual que luego se tornará en una historia conjunta, tal como el planteamiento del mapeo en territorio.



Taller de actorxs culturales.

DIAGRAMA DEL TRABAJO CULTURAL EN GUAYAQUIL



Este diagrama está basado en los resultados obtenidos en el taller de actores culturales realizado en julio de 2022 en las instalaciones de Mz14 en el que asistieron 6 participantes y fue desarrollado con la metodología de narrativas personales.

ACTORES CULTURALES

MIREYA



Murga Papgayaba

OMAIRA



Museo del Cacao

MARÍA JOSÉ



Museo Bomberos

MARIO



Illa- U Artes

PILAR



Muégano Teatro

DANIEL



Centro Cultural
Medardo Ángel Silva

MONEDAS
DE CANJE

INVESTIGACIÓN
TERRITORIAL

¿QUÉ HACEMOS?

¿QUÉ RETOS TENEMOS?

¿QUÉ NECESITAMOS?

¿QUÉ ESPERAMOS?

Conclusiones

En los resultados del mapeo planteado, es evidente el impacto que ha tenido y tiene la Universidad de las Artes en la ciudad de Guayaquil; por lo tanto, se puede ver que esta institución juega un papel importante para construir un nosotr@s que contemple el fortalecimiento y la creación de espacios agradables, de cuidados e inclusivos. En este sentido, el mapeo puede ser visto como insumo o herramienta para identificar las fortalezas y debilidades de la UArtes frente a la oportunidad de convertirse en vocera de los cuestionamientos y reflexiones de la ciudadanía respecto del manejo de sus espacios públicos y su relación con el trabajo cultural.





Los mapeos críticos colectivos resultaron en una exposición de materia sistematizado y desplegado a través de diversos dispositivos museográficos.

SIMBOLOGÍA GENERAL

- A** Edificio Gobernación
- B** Edificio SRI
- C** Edificio Correos
- D** Edificio Superintendencia

- E** Edificio La Previsora
- F** Edificio El Telégrafo
- G** Malecón
- H** Calle Panamá

- I** Bahía
- J** Parque Seminario
- K** Parque Centenario

DEFINICIONES GENERALES

ENFOQUE DE GÉNERO. El enfoque de género o la perspectiva de género emerge como una concepción donde el proceso de desarrollo se concibe ampliado, destinado a abarcar a todos y todas, a construir igualdad de oportunidades y a promover el acceso equitativo a los bienes, a los recursos y a los beneficios del desarrollo. Permite visualizar mujeres y hombres en su dimensión biológica, psicológica, histórica, social y cultural, y encontrar líneas de acción para la solución de desigualdades.

ACTIVIDADES REPRODUCTIVAS. Se refiere a toda actividad ligada a los cuidados de personas dependientes. Generalmente relacionadas al espacio doméstico. No perciben remuneración económica.

ACTIVIDADES PRODUCTIVAS. Se refiere a las actividades que perciben remuneración económica, ligadas a la producción del capital.

DEFINICIONES CONSTRUIDAS EN LOS TALLERES

MAPEO. Es recopilar información específica de un territorio a través de la observación y el registro de acontecimientos, datos o información específica de un sector. Permite experimentar y repensar el espacio que habitamos.

CIUDAD. La ciudad es un espacio geográfico con delimitaciones imaginarias, se compone de un centro poblado con gran densidad y heterogeneidad de habitantes. Evidencia la desigualdad social.

MEDIACIÓN COMUNITARIA. Inclusión de la sociedad y el territorio a diferentes prácticas a través del diálogo, la comunicación, la búsqueda de consenso, el trabajo en equipo, la inclusión y la construcción de normas que permitan la convivencia y el desarrollo en comunidad.

GÉNERO. Se refiere a la relación entre hombres y mujeres y la forma en que ésta se establece socialmente. Se determina por la cultura, es una construcción social y cultural.

HITOS ARQUITECTÓNICOS - ARQUITECTURA. Acción de construir espacios físicos a través de estructuras y edificaciones de diferentes caracteres, que generan diversas composiciones creando espacios de convivencia entre las personas y el entorno inmediato.

ESPACIO PÚBLICO. Es el lugar de encuentro de una ciudad, un espacio en movimiento y en muchos casos privatizado e inexistente.

GESTIÓN CULTURAL. Organización de espacios a favor de la generación y divulgación de arte y cultura con el fin de sensibilizar y educar a la población, crear visibilidad y fomentar el aprendizaje.

MOVILIDAD. Desplazamiento libre de uno o varios cuerpos en un espacio físico por tiempo determinado que permite la observación, la expresión, la navegación y la interacción humana.

CONCEPTOS DEFINIDOS A PARTIR DE LA METODOLOGÍA

El mapeo crítico es un ejercicio colectivo que nos permite recopilar nuevos relatos y narraciones desde el territorio. Este gráfico sintetiza los resultados del Mapeo Crítico Colectivo del Centro de Guayaquil, desarrollado en el marco de "Construir un nosotros", 7mo Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía (7EIAE). Nos ayudará a comprender el impacto que tiene la Universidad de las Artes en cómo percibimos y habitamos el centro de Guayaquil.

AGRADABLE. Lxs participantes del mapeo definieron a los espacios agradables como aquellos espacios diversos en cuanto a espacialidad y a diversidad de actores, aunque sin aglomeración. Son también espacios con áreas verdes y poco ruido, donde se puede habitar libremente, se percibe seguro y no es sobre-vigilado y es abierto a todxs sin restricciones. En estos espacios se puede intervenir artísticamente y desarrollarse actividades culturales con facilidad.

INCLUSIVO. Lxs participantes del mapeo definieron a los espacios inclusivos como aquellos que brindan a todos las mismas oportunidades de disfrute, permiten acceso libre sin importar orientación sexual, etnia, religión, situación socioeconómica de las personas. Aquellos lugares que permiten libre circulación con accesibilidad universal que permiten la convivencia y socialización sin importar las condiciones de cada persona.

CUIDADO. Lxs participantes del mapeo definieron a los espacios cuidados como los lugares donde están las autoridades, donde se percibe limpieza, seguridad, poco ruido, las zonas son regeneradas y existe actividad cultural.

NO CUIDADO. Lxs participantes del mapeo definieron a los espacios no cuidados como los lugares marginados, abandonados, sucios e inseguros; la calle como ejemplo.

NO AGRADABLE. Lxs participantes del mapeo definieron a los espacios no agradables como aquellos en los cuales se limita su uso ya sea a través de rejas, puertas cerradas o excesiva vigilancia. Son espacios sin diversidad en cuanto a actores y sobrecarga de vigilancia. Existe presencia de demasiado ruido, basura, mal olor, aglomeración, congestión y exceso de comercio que aporta a la sensación de inseguridad.

NO INCLUSIVO. Lxs participantes del mapeo definieron a los espacios no inclusivos como aquellos que tienen acceso limitado, sin señalética e información, tienen reglas y costo. Son racistas, discriminadores y clasistas. Los lugares sin oportunidades que prohíben los afectos fuera de lo heteronormativo.

REFLEXIONES Y RESULTADOS DEL MAPEO CRÍTICO

ZONA UNIVERSIDAD DE LAS ARTES. Dentro del recorrido realizado, el sector de la Universidad de las Artes fue percibido mayoritariamente como una zona de paz, segura y agradable. Estas percepciones se pueden atribuir al tipo de acondicionamiento que tiene la zona para ser habitada como vegetación, iluminación, bancas; permitiendo el encuentro, el comercio y la presencia de diversos actores ciudadanos que interactúan con este espacio. En el mismo sector también se evidencian, en menor cantidad, percepciones de inseguridad o miedo, mostrando que las percepciones son individuales y pueden diferir de persona a persona.

ZONA MALECÓN 2000. Uno de los espacios públicos más importantes de la ciudad es el Malecón 2000. Fue percibido como una zona de contradicciones e indignación, un espacio seguro e inseguro a la vez, con extremo control. Lejos de ser el espacio más cuidado e inclusivo, de disfrute cultural e intercambio, se percibe como un lugar de discriminación y exclusión social. Las muestras de afectos que difieren de lo heteronormativo son prohibidas.

A pesar de que la zona está dotada de infraestructura urbana que acondiciona el lugar para su uso público seguro, las cámaras de vigilancia, los guardias y policías controlan y reprimen.

ZONA CALLE PANAMÁ. Dentro del mapeo realizado, los actorxs perciben a la zona de la calle Panamá como un sector seguro e inseguro a la vez. Es asociado con sensaciones de miedo y acoso, esto puede deberse a la identificación de espacios abandonados y desolados y a la presencia de personas en situación de calle. A su vez, este sector registra diversidad de actorxs realizando actividades en el espacio público, esta condición se la asocia con la presencia de iluminación, vegetación, mobiliario, murales y esculturas. Algunas personas perciben esta zona como agobiante, aturdirora y hostil esto se puede atribuir a la presencia excesiva de vehículos privados, ruido, olores desagradables, comercio ambulante.

ZONA PARQUE CENTENARIO.

El mapeo crítico es un ejercicio que analiza diferentes escenarios desde diferentes perspectivas por lo que da cabida a contradicciones, en este sentido la zona del Parque Centenario es percibida como un zona insegura, abandonada y desolada a la vez que agobiante, hostil y agresivo, esto se puede atribuir a la existencia de comercio local, corporativo y vendedores ambulantes junto con la presencia de trabajo sexual, grupos dominantes y venta de droga.

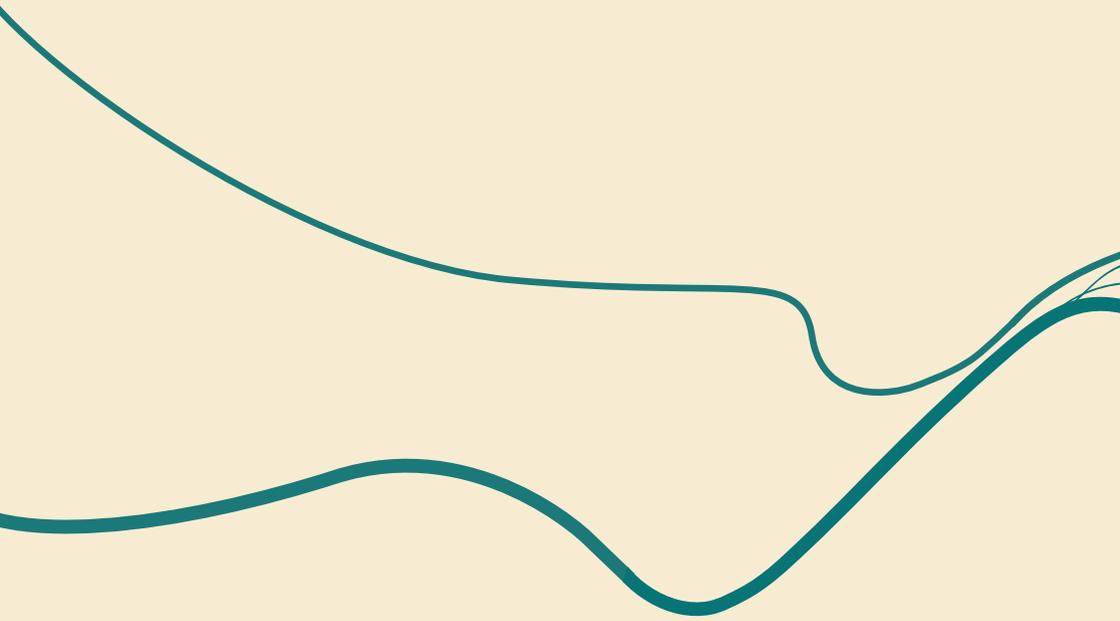
Esta zona genera a su vez sensaciones de control, represión y de opresión. Se asocia con percepciones de poco cuidado, olores desagradables, poca higiene y presencia de ruido. El parque como tal está dotado de infraestructura urbana que permite, a pesar de las percepciones y sensaciones antes mencionadas, su uso y ocupación por diversidad de actores como niñxs, adultxs y adultxs mayores.

ZONA LA BAHÍA. La zona de la bahía es una zona diversa, si bien tiene presencia de comercio local y vendedores ambulantes que puede vincularse directamente con la percepción de agobio, hostilidad, agresividad, miedo y acoso presenta a su vez actividades culturales, arte público y diversidad de actores como adultxs mayores, adultxs, personas en movilidad humana y personas con discapacidad.

El parque Seminario, ubicado en esta zona, al ser un atractivo turístico, genera una percepción de seguridad, tiene más vigilancia y se considera bien conservado. A diferencia de la zona comercial de la bahía, en este espacio no hay presencia de personas en movilidad humana ni vendedores ambulantes sin embargo existen diversidad de actorxs desde niños hasta adultxs mayores e infraestructura urbana como espacios verdes, iluminación y mobiliario.

Referencias

- Careri, Francesco. 2009. *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Deren, Martina. 2012. “Construir caminando: Francis Alÿs y el paseo urbano”. Caminar Barcelona, 3 de diciembre. <https://www.caminar.barcelona/index.php/2018/04/10/construir-caminando-francis-aly-s-y-el-paseo-urbano/>
- Iconoclasistas. 2013. *Manual de mapeo colectivo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Jacobs, Jane. 2011. *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Capitán Swing.
- Lacol. 2018. *Construir en colectivo*. Barcelona: Pol.len
- Punto 6, Col.lectiu. 2014. *Mujeres trabajando, guía de reconocimiento urbano con perspectiva de género*. Barcelona: comanegra.
- Vivero de iniciativas ciudadanas. 2015. *Cómo hacer un mapeo colectivo*. Madrid: La Aventura de aprender.



RECONOCERNOS



RECONOCERNOS HOY Y AQUÍ: CUERPOS, CULTURA Y ECONOMÍA

Alma Espino

CEPAL

Introducción

En este texto se procura, desde el enfoque de la economía feminista, contribuir a reconocernos en el marco de las relaciones entre arte, trabajo y economía. El principal objetivo es aportar a la reflexión teórica sobre formas de vida, identidades y valores, así como a las prácticas de la vida cotidiana cruzadas por todas esas dimensiones y diversas relaciones sociales. Para ello, en adelante se discurre sobre los objetivos de la economía desde la perspectiva feminista, sus componentes o dimensiones, la centralidad de la vida y su sostenibilidad. Se rescata lo doméstico y los cuidados; las relaciones de poder que implican dominación sobre las mujeres, los tiempos de la vida y del capitalismo especialmente en el medio urbano. Finalmente, y a riesgo de ser demasiado ambiciosa,

se intenta interpretar desde estas perspectivas la creación artística.

¿Las mujeres al margen de la economía?

Desde un enfoque feminista, la economía en tanto ciencia social coloca la supervivencia humana en el centro de sus preocupaciones y objetivos. Sus preocupaciones se ubican en torno a la calidad de la vida más allá de un enfoque monetario o de ingresos, aunque estos sean imprescindibles en el sistema mercantil capitalista en el que nos ubicamos. Se trata de la calidad de la vida en términos de la capacidad de decisión sobre nuestros cuerpos, de la autonomía relativa para elegir la vida que queremos vivir, de las libertades que podemos gozar, de la igualdad de trato y de obtención de logros.

La economía feminista se propone develar y criticar el sesgo androcéntrico de la disciplina tanto en términos teóricos como desde el punto de vista práctico o de la acción. Para ello, amplía la definición de lo económico, respecto a la convencional teoría económica, al incluir de manera fundamental a las actividades “invisibilizadas” históricamente y realizadas sobre todo por las

mujeres. Esto es, actividades que en los hogares se relacionan con lo doméstico, con los cuidados, con lo cotidiano. Por tanto, con la reproducción de la vida en el día a día, de la fuerza de trabajo y de las generaciones, así como de la producción de los bienes y servicios que la hacen posible. En este marco, servicios inmateriales como el cuidado de las personas con su dimensión afectiva, emocional y relacional,¹ la salud y la educación se consideran tan fundamentales para la sostenibilidad de la vida como los alimentos o la vivienda. La ampliación de la definición de las fronteras de la economía propuesta desde el feminismo muestra “[...] un proceso esencial para la subsistencia del sistema capitalista: la necesidad que tiene la producción de mercado del trabajo no remunerado” (Carrasco 2009, 49).

Las mujeres tenemos una presencia mayoritaria en esas tareas domésticas y de cuidados dentro de los hogares con base en el trabajo no remunerado. Esa sobrerrepresentación femenina en dichas tareas también se observa en el contexto del mercado laboral, aunque a cambio de un salario como emplea-

¹ Las necesidades humanas tendrían una dimensión objetiva —necesidades biológicas— y otra más subjetiva que incluiría los afectos, el cuidado, la seguridad psicológica, la creación de relaciones y lazos humanos.

das, o vendiendo un bien o un servicio como trabajadoras por cuenta propia. También en este caso las mujeres están en las áreas vinculadas a los cuidados, aunque esas tareas no sustituyen las actividades de crianza y socialización que se da en los hogares.²

Interdependencia: característica esencial de los seres humanos

Las personas, a diferencia del *homo economicus* de la teoría económica, no siempre estamos en posibilidades de tomar decisiones, y decisiones acertadas, contando con información relevante y con claridad acerca de cuáles son nuestros objetivos realmente. Para tomar decisiones y orientar nuestras vidas, requerimos procesos de empoderamiento que nos permitan superar las situaciones de discriminación debidas a diferentes razones de índole estructural —histórica y cultural— y coyuntural. Somos, en tanto seres humanos, vulnerables y, por tanto, dependientes. Pero no dependientes solamente cuando somos niños o ancianos, sino en tanto humanos, combinando diversas dimensiones

² La economía del cuidado, tanto en los hogares como en la comunidad y en el mercado, sostiene el entramado de la vida social humana, ajusta las tensiones entre los diversos sectores de la economía y, como resultado, se constituye en la base del edificio económico (Carrasco 2009).

en esa interdependencia (dependencias físicas, fisiológicas, emocionales, etc.).

Orden económico y orden de género

Si bien la economía feminista comparte enfoques y propuestas con otras corrientes al centrarse en las personas y la naturaleza en términos biológicos, sociales y ambientales, se distingue especialmente por su vocación por desafiar el orden social existente para modificar las relaciones de género. En todas las sociedades y contextos socioculturales existe un orden de género, es decir un modelo de relaciones de poder entre hombres y mujeres. Este modelo de relacionamiento construido históricamente asigna “espacios, tiempos y actividades y se acompañan de representaciones simbólicas que condicionan el acceso de las mujeres a los recursos en un sentido amplio” (Maquieira 2010, 51).

El orden de género³ en el que se basa el sistema económico actual descansa en relaciones asimé-

³ La expresión “orden de género” se refiere “a un sistema de organización social que produce de manera sistemática relaciones de jerarquía y subordinación entre hombres y mujeres en el que convergen todas las dimensiones de la vida humana a través de interacciones muy complejas. Es la manera en la cual se ordena la sociedad a través del género” (Buquet 2016, 29).

tricas de poder entre los individuos de distinto sexo, que implican la subordinación de las mujeres a través de patrones patriarcales con base en estereotipos y valores de carácter social, cultural y económicos. Esa subordinación pasa por la aceptación por parte de las mujeres del poder de los hombres en función de cumplir con estereotipos, roles, mandatos familiares y sociales. Esta situación entraña diferencias entre hombres y mujeres que suponen desigualdades expresadas en las diversas posibilidades de participar en distintos campos de la vida en sociedad (empleo, política, cultura, etc.) y también de hacerlo con igualdad de oportunidades.

El desorden feminista

Desafiar el orden de género establecido implica, al mismo tiempo, *desordenar*⁴ el tablero social, cultural y económico de los sistemas socioeconómicos vigentes. En particular, el sistema capitalista está asentado en un cierto orden de género; por tanto, el “desorden” —desde mi punto de vista— guarda relación con que la búsqueda de la igualdad de gé-

⁴ Carole Pateman (2018) ya empleó la idea del “desorden” en relación con no incorporar a las mujeres en el escenario político, lo cual se atribuye a que la teoría democrática se sustenta en la exclusión de la mujer en el espacio público, especialmente político.

nero tiende a modificar ese orden y, por lo tanto, desafía, moviliza, “desordena”, al cuestionar ciertas bases de sustento del sistema capitalista. ¿Por qué desordena? Porque la propuesta feminista implica redistribuir los poderes sociales y transformar los mecanismos de creación y reproducción de estos. Ello supone contrariar el orden patriarcal y criticar los aspectos nocivos, destructivos, opresivos y enajenantes que produce la organización social basada en la desigualdad, la injusticia y la jerarquización política de las personas basada en el género (Lagarde 1996).

Guayaquil hoy y aquí

Hoy y aquí, Guayaquil en 2022, no es cualquier lugar ni cualquier momento. Muchos planteamientos de la economía feminista a la luz de la experiencia reciente ahora parecen más cercanos, más reales. Los impactos de la pandemia afectaron a nuestros países mediante una crisis multidimensional que ha puesto en evidencia sus vulnerabilidades, la falta de autonomía para resolver problemas sanitarios, las desigualdades existentes y cómo estas se refuerzan con las crisis. Reconocernos hoy y aquí, en Guayaquil, supone que estamos permeados por esa experiencia, lo

cual implica reconocer la interdependencia entre las personas y con el medio ambiente, entre los procesos productivos y la sociedad, entre los cuidados y el desarrollo humano.

La ciudad en pandemia, como otras de América Latina fruto de la rápida expansión urbana, mostró el escenario más dramático. Un escenario en el cual se observó con mayor intensidad la falta de garantías para la sostenibilidad de la vida y el desarrollo humano; es cierto que no fue necesariamente una novedad. Tal vez no se habían dado las condiciones para mostrarse con tanta intensidad. La vida en sociedad, y sobre todo en el medio urbano, se ha ido transformando de manera acelerada como resultado de los cambios económicos y científico-tecnológicos. Ello no solo nos ha involucrado en nuevas actividades u ocupaciones, sino que nos ha ido adaptando la vida a un ritmo que no está dado por los deseos o por la naturaleza, sino por un “deber ser” elaborado por la cultura y los intereses económicos. Se han modificado los patrones de tiempo y espacio asociados a las actividades cotidianas esenciales para la vida personal y de la sociedad (Pradilla Cobos y Márquez López 2008). En efecto, desde que comienza a desarrollarse la industria, aun la rezagada industria

latinoamericana, los horarios y las jornadas laborales nos organizan la vida de tal manera que los tiempos para los cuidados o la recreación, por ejemplo, tienen que ajustarse a las exigencias del funcionamiento de la economía.

El espacio urbano construido social e históricamente refleja y reproduce los estereotipos de género, los roles tradicionales y la división sexual del trabajo con los que hemos crecido y convivimos, y, por lo tanto, también contribuye a determinar cómo organizamos nuestra vida y nuestra comunidad. La ciudad se ha pensado (cuando se ha pensado) con base en demandas capitalistas y patriarcales para fines productivos de un sujeto masculino, adulto, que trabaja para el mercado, y que en muchas ocasiones dispone de un vehículo privado. Esto sin duda deja afuera otros cuerpos, como los de las mujeres, la infancia, los mayores, los enfermos mentales, las personas con diversidad cultural, y los pobres y despojados de vivienda y espacio propio. La figura femenina se deja en el ámbito de lo privado y es excluida de los espacios públicos por discriminación, por segregación, porque lo privado se articula con lo público y se moldean mutuamente (Suarez Viana 2020).

La expansión urbana en contextos de grandes desigualdades económicas y sociales, como las que presentan los países de América Latina, rápida y derivada de migraciones de sectores de la población empobrecida expulsada del sector rural,⁵ ha dado lugar a configuraciones urbanas diseñadas con base en esas desigualdades (Pradilla Cobos y Márquez López 2008). Los espacios se distribuyen de acuerdo con distintas formas de segregación residencial, lo cual da lugar a la segmentación de las relaciones humanas.

La dispersión de los asentamientos urbanos genera un consumo de tiempo que produce tensiones en la vida familiar y de la ciudad, y abre espacios para la violencia y la inseguridad (Suarez Viana 2020). Todo ello se combina con la falta de planificación, la insuficiencia o ausencia de transporte colectivo, la proliferación de centros comerciales como templos del consumo y sostén o reforzamiento de identidades. Pero ¿dónde se ubican los centros de salud?, ¿cuánto tiempo se tardan las personas en llegar a la escuela o al empleo? Y, ¿dónde viven quienes nos cuidan? ¿Dónde habitan las empleadas domésticas que se hacen cargo

⁵ Se estima que el 89 % de las empleadas domésticas han tenido una experiencia de migración dentro del país (CARE Ecuador 2018, 16).

de los cuidados y las tareas en los hogares?⁶ Estas preguntas ponen en absoluta evidencia la segregación, la desigualdad y la discriminación.

Pensar la inclusión orientada a la sostenibilidad de la vida en el medio urbano requiere diversas modificaciones (señalar los espacios, iluminar, accesibilidad) y, de manera fundamental, asegurar el soporte físico para realizar tareas de cuidado, entre otras dimensiones del bienestar.

Finalmente, como no podría ser de otra manera considerando el evento en el cual nos encontramos, quiero y debo hacer una mínima reflexión en torno al arte y su relación con la economía feminista; reflexión que, por supuesto, tiene más interrogantes que respuestas. La inicio con una pregunta: ¿la creación artística es trabajo? Es difícil definir un “trabajo” que no tiene una descripción única, un salario o ciertas condiciones de empleo. En ese sentido, podría decirse que el trabajo del artista es comparable con el trabajo más oculto realizado en el hogar y relacionado con la crianza de los hijos en particular. También agrego

⁶ Los resultados del Censo de Población y Vivienda de 2010 determinaron que las provincias de Guayas y Pichincha concentran 121 797 empleados del sector, es decir el 54 % del total de trabajadoras domésticas del Ecuador (CARE Ecuador 2018, 43-44).

que se trata de un trabajo a menudo realizado por las madres en nombre del amor y, casi exclusivamente, no remunerado. Si es trabajo, ¿tiene un lugar o un papel en la economía?

La economía feminista afirma la existencia de una “pluralidad de economías”, la mayoría de las cuales mantienen en funcionamiento la economía que se mide, que incluye remuneraciones y precios⁷ (Beale y Feneck 2022). Por tanto, aunque existen ciertas percepciones acerca de la producción artística que la ubican de manera separada a los asuntos relacionados con la economía, si es trabajo y crea valores que contribuyen a la reproducción social, estamos en condiciones de afirmar que tiene un espacio en la economía. ¿Discutible? ¿Controversial? Coincidiendo en que la creación artística tiene valor social, pero también es necesario repensar sobre su valor económico, y la presencia de este trabajo y estos productos como eslabones de la economía.

Ahora bien, la economía feminista ofrece una visión diferente de la economía, tanto de la vida

⁷ Esto refleja la analogía de la metáfora del “iceberg”. Especialmente en relación con el flujo de dinero, el mercado de artículos de lujo del arte está en la punta del “iceberg” que representa el funcionamiento de la economía, y se basa en el trabajo no remunerado y mal remunerado de muchos que lo apoyan (Beale y Feneck 2022).

cotidiana como respecto de ser artista, y plantea la pregunta: ¿las mujeres que se están ocupando de “los cuidados” son además el generoso soporte del sistema del arte? Para muchas artistas que son madres, por ejemplo, es probable que sus días están llenos de dos tipos de trabajo infravalorados y poco reconocidos.

Referencias

- Beale, Ruth, y Amy Feneck. 2022. “Why the Artworld Needs Feminist Economics”. *Artreview*, 23 de mayo. <https://artreview.com/why-the-artworld-needs-feminist-economics/>
- Buquet, Ana Gabriela. 2016. “El orden de género en la educación superior: una aproximación interdisciplinaria”. *Nómadas* 44: 27-43. <http://www.scielo.org.co/pdf/noma/n44/n44a03.pdf/#:~:text=Utilizo%20orden%20de%20g%C3%A9nero%20para,de%20interacciones%20muy%20com%2D%20plejas>
- CARE Ecuador. 2018. *Situación del trabajo remunerado del hogar en Ecuador*. Quito: Publiasesores.
- Carrasco, Cristina. 2009. “Tiempos y trabajos desde la experiencia femenina”. *Papeles de relaciones ecosociales y cambio global* 108: 2009: 45-54. https://www.fuhem.es/papeles_articulo/tiempos-y-trabajos-desde-la-experiencia-femenina/
- Lagarde, Marcela. 1996. “El género”, fragmento literal: ‘La perspectiva de género’. En *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*, 13-18. Madrid: Ed.

horas y horas. http://catedraunescodh.unam.mx/catedra/CONACYT/08_EducDHyMediacionEscolar/Contenidos/Biblioteca/Lecturas-Complementarias/Lagarde_Genero.pdf

Maquieria, Virginia. 2010. “Mujeres, globalización y derechos humanos”. En *Mujeres Globalización y derechos humanos*, editado por Virginia Maquieria. Madrid: Cátedra.

Pateman, Carole. 2018. *El desorden de las mujeres: Democracia, feminismo y teoría política*. Argentina: Prometeo Libros.

Pradilla Cobos, Emilio, y Lisett Márquez López. 2008. “Presente y futuro de las metrópolis de América Latina”. *Territorios* 18-19: 147-181. <https://www.redalyc.org/pdf/357/35711626007.pdf>

Suárez Viana, Soledad. 2020. *El urbanismo desde una mirada feminista*. Montevideo: Universidad de la República de Uruguay. https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/bitstream/20.500.12008/28761/1/tfg_soledad_suarez.pdf

LO DEMÁS, SE DESEA: PROYECTO EDITORIAL PARA SITUARNOS, RECONOCERNOS Y CONECTARNOS

María del Pilar Gavilanes

Universidad de las Artes

Lo demás, se desea es un proyecto de investigación y edición de la colección Ensamblés, de Funes editora. Estos libros reúnen obras de distintas artistas y las acompañan de textos críticos. Presentamos este proyecto como una triple invitación.¹ Primero, a pensar los procesos artísticos como generadores de deseo: para seguir conversando, haciendo y pensando. También, al mostrar una selección de obras, estos libros pretenden despertar la curiosidad por las prácticas, por indagar más sobre sus compromisos y sus

¹ Algunos fragmentos de este texto retoman los planteamientos de la presentación del proyecto publicada en *AmorFia* (Chérrez y Gavilanes 2022), el primer libro de la serie *Lo demás, se desea*, con obras de Gabriela Serrano, Roxana Landívar, Gabriela Fabre, y textos de María Guadalupe Álvarez, María Auxiliadora Balladares y Margarethe Tirado Hartmann.

devenires. Con este proyecto deseamos, además, propiciar encuentros que puedan tener una continuidad en otras formas de futuros.

Este trabajo editorial se asemeja a una práctica curatorial: selecciona obras y construye vínculos entre ellas; propone articulaciones temáticas y conceptuales que puedan generar nuevos enfoques sobre las obras y sobre sus contextos; recopila y produce textos críticos. Así, esta colección se piensa como un espacio expositivo y de diálogo entre propuestas diversas. Los libros congregan varios lenguajes: dibujos, poemas, fotografías, performances, instalaciones, necroescrituras, guiones de obras teatrales. Nos interesa la porosidad entre estos lenguajes y su relación con campos externos al arte; consideramos que esta es una manera de responder a las complejidades de nuestra contemporaneidad.

Lo demás, se desea está dedicado a la fuerza del pensamiento y de la creación desde lo femenino. Buscamos acompañar prácticas artísticas que, en la actualidad, cuestionan las estructuras existentes, las formas de la vida cotidiana y los lenguajes artísticos puestos en obra. Apostamos por el potencial de las prácticas artísticas, que, al ser com-

partidas, pueden constituirse en herramientas para pensar de manera crítica nuestros contextos y el porvenir.

El deseo como producción

Entre las obras convocadas en *Lo demás, se desea* se generan una multiplicidad de enlaces, nos interesa indagar en esas alianzas. Para esto, prestamos atención tanto a las obras como a los procesos de elaboración, a sus particularidades y a sus fragilidades. Durante el trabajo de edición, organizamos reuniones y propiciamos intercambios para una elaboración conjunta de reflexiones. Consideramos que fomentar redes de pensamiento crítico en torno a la producción artística es fundamental para generar dinámicas colaborativas que fortalezcan la continuidad de estos procesos.

La amistad es un eje fundamental en este proyecto. Las corazonadas y las dudas se comparten para tomar decisiones conjuntas. El trabajo se basa en encuentros virtuales —en la pandemia o cuando dialogamos desde distintas ciudades— y presenciales. Cuando estamos cerca, aprovechamos la ocasión para celebrar. Aprendemos a vincularnos. Aprendemos a sostener posiciones. Aprendemos

a ceder. Conversamos, no solo para intercambiar sentidos sino para transformar nuestras miradas. Así, retomar conversaciones ha sido fundamental para construir lazos de confianza. El deseo de conocernos implica también pensar en la diferencia —o desde la diferencia— entre lo que buscamos y lo que encontramos.

Queremos seguir produciendo risas, ocurrencias, oraciones, articulaciones, ideas, imágenes, libros. Para Spinoza, el deseo se expresa como poder de existencia y en concordancia con una posición ética y política que considera la convivencia con la colectividad. Entiende el deseo como producción, como potencia, como un proceso de apertura de posibles. En nuestro trabajo, esta producción consiste en construir vínculos —entre quienes se involucran en el proyecto y entre las obras—. Y en inventar formas, es decir, en encontrar maneras singulares de mostrar las distintas obras que habiliten nuevas perspectivas sobre cada una y sobre el conjunto.

El ritmo de producción

Pensamos también en articular nociones de economía, política y libido. Consideramos la organización de cuerpos y de enunciados. Aprendemos

la autogestión y además nos postulamos a financiamientos, a fondos de apoyo, a descuentos, a auspicios.² Asimismo, adquirimos y generamos compromisos, siguiendo una lógica de don y de contra-don. En dinámicas que apuestan por la reciprocidad, buscamos alimentar vínculos afectivos. Y cumplir promesas.

La posibilidad de mantener el deseo de seguir haciendo se basa en el trabajo conjunto. Intentamos establecer un ritmo como un bajo continuo, a la vez sostenido y suave, para sustentar nuestra atención. Nos motivan los resultados de nuestra producción, pero no son más importantes que las condiciones en las que los elaboramos. Asumimos que el trabajo colectivo determina una temporalidad que algunas veces implica demoras. El desafío consiste, entonces, en sostener un ritmo de producción —sin presiones—. Y, a la vez, sin descuidos.

Buscamos no reproducir ni las lógicas de producción ni los modos de subjetivación de los modelos dominantes. En este sentido, en *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Félix Guattari propone disponer

² En este sentido, vale indicar que una parte de nuestro tiempo de producción se inscribe en el proyecto de investigación *Lo demás, se desea. Investigaciones sobre la producción artística contemporánea*, de la Universidad de las Artes, Guayaquil-Ecuador.

de una cartografía mínima que estaría compuesta por rupturas de percepción; por una composición de sensibilidades y de representaciones heterogéneas que singularicen una determinada manera de desear, y por rizomas que operen en distintos niveles de elaboración (Guattari y Rolnik 2005, 97).

En nuestra cartografía mínima, planteamos rupturas de percepción al conjugar propuestas que antes de *Lo demás, se desea* no se habían aproximado, cuestionado o complementado entre sí. La producción de textos críticos es, en este sentido, primordial. El proceso de investigación y de intercambios pretende además funcionar como una retroalimentación para las prácticas artísticas involucradas.

Proponemos una composición de sensibilidades y, a la vez, buscamos preservar la singularidad de cada propuesta. El cuidado de las formas en cada libro es esencial, pues concebimos el espacio-tiempo desplegado a través de las páginas como la posibilidad de una experiencia estética. En este sentido, el trabajo editorial consiste en una serie de decisiones que pueden favorecer los vínculos entre las obras y quienes tengan los libros en sus manos. Además, las prácticas artísticas singularizan maneras de desear, al pro-

poner nuevas relaciones entre los cuerpos y los tiempos.

En este proyecto integramos artistas locales y de otros países; artistas jóvenes y otras con mayor trayectoria. También, prolongamos vínculos generados a través de la práctica docente. Apostamos por futuras colaboraciones y esperamos fomentar redes más allá del proyecto editorial. En nuestro trabajo, sentimos la necesidad de expandir: no con el afán de crecer, sino de conocer.

La producción en serie

Desde el inicio, planteamos *Lo demás, se desea* como una serie de cuatro libros: *AmorFia*, *Montajes*, *Topografías* y *After*.

Las propuestas de *AmorFia* trastocan la idea del cuerpo normalizado y de los roles asignados, a través de procesos de deformación/creación que habilitan nuevas relaciones con los demás y con realidades incómodas que se encuentran, así, transformadas.

Montajes presenta dos guiones teatrales y una instalación que, mediante distintas operaciones que

articulan realidad y ficción, utilizan los lenguajes artísticos para reconstruir eventos ocultados por los relatos oficiales.

Topografías reúne prácticas artísticas que, a través de derivas en las urbes, en territorios selváticos o desérticos, plantean la posibilidad de recuperar las huellas de la experiencia singular y de la memoria colectiva para darle forma y transmitirla.

Si en *Topografías* encontramos formas de habitar los espacios, *After* activa marcas temporales, con obras que retoman referentes para actualizar sus contenidos de manera crítica o lúdica.

Así, la concepción de una serie funciona como una táctica para sostener esta propuesta a mediano plazo. Desear es también problematizar y seguir pensando. Sospechamos que, después de estos cuatro libros, vamos a querer más.

Para terminar o —más bien— para continuar

Si una cartografía traza entre varios puntos distintas conexiones y crea un territorio, *Lo demás, se desea* puede constituirse en un lugar para encon-

trarse y sostenerse. Para situarnos, reconocernos y conectarnos. Un lugar que vincule distancias temporales y territoriales. Un lugar habitado por una dimensión afectiva que acompañe en la continuidad prácticas artísticas contemporáneas.

Luego del proceso de investigación y edición, esta cartografía se extiende con la circulación de los libros, con la producción de afectos y las proliferaciones de sentidos que puedan seguir generando estos objetos. Aquí, quisiera retomar las palabras de dos presentaciones de *AmorFia*.³

Diana Medina, en “Amorfino”, describe este libro como “un encuentro de voces, este texto reúne partículas internas desiguales y diferenciadas; necesariamente extrañas y cercanas a la vez”. Esta percepción de Diana desde su experiencia como lectora —de cercanía y de extrañamiento— coincide con la de Gabriela Fabre que, al encontrarse con sus obras en el libro y con la perspectiva crítica que Margarethe Tirado propone en su texto “Estrategias para desarmar un cuerpo”, experimenta un nuevo acercamiento a su propio trabajo.

³ Estas presentaciones acompañaron el lanzamiento del libro y a continuación se encuentran reproducidas en su totalidad.

En *Perdernos en otros cuerpos*, Paulina León propone pensar, a partir de *AmorFia*, la vulnerabilidad

como la herida que nos posibilita la *apertura del cuerpo*: un cuerpo atravesado y, por tanto, expuesto, permeable y sensible hacia su entorno. La herida rompe la continuidad de la piel que encapsula y deja el cuerpo en abierta exposición —hacia otros cuerpos, hacia el mundo—. Ciertamente, nos reconocemos vulnerables. Además, podemos estar frágiles y, a veces, agotadas. Por eso la necesidad del colectivo. Alguien, en algún momento, interviene —en el cansancio, el desánimo o la distracción— con renovado entusiasmo.

Agradecemos, siempre, a quienes forman parte de esta red que esperamos siga expandiéndose, sosteniéndonos y habilitándonos nuevas formas de estar juntas.

“Amorfino”

Me pregunté varias veces por qué este libro era una deformidad desordenada, una fiesta, un encuentro molecular y un homenaje a la amistad. Esta lectura donde encontraba el dibujo, el poema, el ensayo, la crítica literaria, entre otros discursos y representaciones, me resultaba un libro tan descarado como orgánico, al congregar a mujeres artistas con sus voces, subjetividades y miradas en permanente reciprocidad y refracción. Me resultó un artefacto con un nombre encriptado, como si quisiera colocar su lectura en otra parte, fuera de sí. Mis dudas son lo de menos, porque precisamente este sujeto sólido amorfo que es *Lo demás, se desea. Amorfia* me interrogaba sobre la condición de qué tipo de lectora me estaba haciendo y esta siempre es una pregunta incómoda y, por momentos, exigente y complicada.

En este sentido, este texto es un extravío. Y, por eso, iré por partes.

El trabajo de edición de María Gabriela Chérrez y María del Pilar Gavilanes resulta especialmente acogedor al estar centrado en trabajos de mujeres artistas con obras visuales y escriturales en torno a cuerpos y subjetividades que afrontan sus

fracturas, sus estados de re- y composición, sus miradas críticas en forma de textos ensayísticos, tan autónomos como acompañantes de sus pares poéticos y visuales. El imaginario de estos cuerpos en femenino y femineidad constantes no solo se avienen tales por contar con el apoyo de Nelly Richard o de Josefina Ludmer, traídas en el texto de Margarethe Tirado Hartmann como lectura final, que, como en los mejores cuentos, nos lleva de nuevo al inicio para comprender la dimensión de la lectura que ahora también somos.

Cuentan, también, con el hermoso trabajo visual de Gabriela Serrano en las series de esos rostros, deformes o ausentes, pero contorneados en esos estupores que dejan la soledad o, como se llama una de sus series, el *instinto mal adaptativo de conservación*. Alude de forma clara a las exigencias de adaptación que social, familiar y mentalmente tenemos y en las que fracasaríamos en silencio si no fuera por el sesgo impertinente desde donde juzgamos esos procesos de vida y convivencia. Cuentan los cuerpos de Gabriela Fabre en proceso de una posible corrección postural que ataje las contracturas dejadas por los automatismos corporales y, por ende, los del alma. Cuenta el cuerpo disidente de la religión familiar que, con la sencillez de dos versos

y la mirada escrutadora del entorno, se comprende en su diferencia, se habla con valentía y se articula poema en “Fractura primaria”, de Roxana Landívar, con la mirada acompañante y crítica de María Auxiliadora Balladares.

Este libro es una gran conjunción, una gran Y, que adiciona y genera un texto consciente de su amorfia, es decir, un texto sólido amorfo que, como se dice desde la física y siguiendo la etimología de amorfia, consolida una de las muchas posibilidades de adaptación de un material sólido. Como el vidrio que es un sólido amorfo, este texto reúne partículas internas desiguales y diferenciadas; necesariamente extrañas y cercanas a la vez.

Es un libro sólido amorfo que nos dice en cada lectura que es también molecular en el sentido más general que nos plantea Gilles Deleuze: con órganos plurales y organicidades únicas, todos vitales sobre el saber de la fuerza del arte para afrontar nuestras intimidades, nuestros quiebres y defectos, las desafecciones y sus lenguajes, los cuerpos minorizados y el valor de su mostración como trofeo modesto ante los silencios y rigores de los cercos sociales, sexuales y mentales de entornos empecinados en acallar cuerpos formados

a golpe de deformarles sus deseos, sus infancias, sus miradas y subjetividades.

La vitalidad también depende del nomadismo que ejercitamos al leerlo: lo que vemos es lo que hay, parece decirnos el texto; si quiere algo más, deseéelo, parece ser su carta final. En otras palabras, ¿cómo es eso de que lo demás se desea? ¿Qué es lo demás? Y, peor aún, ¿qué es lo demás deseable? No importa, me digo en ese nomadismo del pensar, también de Deleuze: lo que importa es que sea lo que sea este texto quiere que deseemos o, mínimo, que seamos deseantes.

Ese *lo demás* no solo puede invocarse o lamerse, llorarse o escribirse, besarse o tocarse, recomponerse o desfigurarse: ante todo, debe ser deseado. Este primer volumen sólido amorfo deseante de la colección *Ensamblés* de Funes editora guarda una promesa de futuro con sus próximos tres volúmenes: *Montajes*, *After* y *Topografías*. O, como me sugiere un poco esta lectura: lo sólido amorfo se rehace en esa posible cercanía y atracción de tiempos y espacios que recorreremos como cuerpos nómadas y deseantes.

Al principio comenté que este texto sólido amorfo deseante tiene una cualidad del vidrio: nos

exige el trato amable para no quebrarlo. Pues ese es el pacto de sus artistas y editoras: ellas son lectoras recíprocas, como un buen pulso fractal, dándose formas en sus discursos, en sus amorfismos cuyas partículas se buscan unas a otras.

Me ha gustado la lectora que este libro me ha pedido que sea. Una lectora salteadora, como diría Piglia. Soy miope y en un arrebatado de esta deficiencia visual, en vez de *Amorfia* leí amorfino, como si, de pronto, la afección de estos textos y sus autoras (sus cuerpos, sus discursos, sus lenguas, sus deseos) se recibieran con el mejor afecto posible que es el del amor afinado y delicado que viene de una mirada colaborativa. Es la colaboración que nos piden como lectores/as para comprender este encuentro de voces. Exige la cooperación nuestra, al tiempo que nos deja de lado: desee, y vendrá lo demás, me dice, y se ríe y se va, o así me lo imagino, olvidándose de mí si no apaño con el mobiliario de Gabriela o el verso de Roxana. Este libro tiene una cita en el siguiente libro, él ya sabe por dónde irá lo demás; ya lo deseó. Nos toca seguirle el paso.

Diana Medina

Presentación de *Lo demás, se desea. AmorFia*

MZ14 Centro de producción e innovación

Guayaquil, 7 de julio 2022

“Perdernos en otros cuerpos”

Adentrarse en *Amorfia* es como acudir a una reunión de amigas, con esas amigas cómplices a las que les puedes develar algunos deseos íntimos, a las que les puedes aullar tus fracturas, entre las que nos reconocemos raras.

El espacio que nos acoge es agradable y cuidado. Me siento bienvenida. Un libro bello, que da cuenta de una gran sensibilidad en su edición y diseño. Textos que se dejan leer, imágenes que se dejan ver —aunque duelan—, relatos para acariciar. *Amorfia* es un espacio con espejos que nos devuelve de vez en vez nuestra propia imagen quebrada.

El cuerpo femenino se presenta como eje transversal: cuerpo herido, cuerpo fracturado, cuerpo deseante, cuerpo ansioso, cuerpo abyecto, cuerpo que recuerda, cuerpo adolorido, cuerpo presente, cuerpo desarmado, pérdida del cuerpo, cuerpo del caos, cuerpo del exceso, cuerpo desubicado, ausencia de cuerpo, cuerpo del deseo, cuerpo del delito, cuerpos, cuerpos, cuerpos, todos vulnerables.

Lejos de las definiciones de *vulnerabilidad* relacionadas únicamente con términos como debilidad, flaqueza, susceptibilidad o riesgo, y en los que el uso de este concepto se aplica a la *capacidad disminuida* de una persona para prevenir, resistir y sobreponerse de un impacto, propongo aquí el uso de este término en relación con su potencia, es decir, a su *capacidad amplificada*. Etimológicamente, la palabra *vulnerabilidad* deriva del latín *vulnerabilis*, y está compuesta por *vulnus*, que significa “herida”, y el sufijo *-abilis*, que indica “posibilidad”, “digno de ser”, “capaz de”. Entonces, al contrario de las interpretaciones que relacionan a este término con una ‘mayor probabilidad de ser herido’, propongo pensar en la vulnerabilidad como la herida que nos posibilita la *apertura del cuerpo*: un cuerpo atravesado y, por tanto, expuesto, permeable y sensible hacia su entorno. La herida rompe la continuidad de la piel que encapsula y deja el cuerpo en abierta exposición—hacia otros cuerpos, hacia el mundo—.

Judith Butler, a partir de Deleuze y Spinoza, establece que la vulnerabilidad es *toda receptividad a lo que ocurre*, es la *empatía a través del tiempo*, es una condición que hace que el cuerpo *se abra a otro cuerpo*, es nuestra capacidad relacional.

De esta forma, la vulnerabilidad no solo indica una relación con todo, también afirma que nuestra propia existencia es relacional. Decir que cualquiera de nosotros es un ser vulnerable es establecer nuestra dependencia fundamental no solo de otros, también de un mundo que nos sostiene y que es sostenible (Butler 2017, 23).

Esta *dependencia fundamental* la vemos, por ejemplo, en el “Mobiliario para el consuelo”, de Gabriela Fabre, artilugios para sentirnos acompañadas; en “Postales”, de Roxana Landívar, y el intento desesperado de correr desnuda por la calle para ser llevada por la policía a la casa de su ex; en “La forma de las piedras”, de Gabriela Serrano, quien se pregunta: “¿Apreciamos a lxs otrxs o nos encontramos en ellxs?”.

Los cuerpos de *Amorfia* están abiertos a otros cuerpos, están abiertos al mundo. Son cuerpos que, en su movimiento para *atender* lo que acontece, se extienden, se inclinan, salen de su eje, están fuera de sí mismos. Adriana Cavarero (2011) dice que cuando nos *inclinamos* hacia el otro se produce un movimiento que nos lleva fuera de nosotrxs mismxs. La inclinación, al contrario del sujeto autónomo de la modernidad —en posición recta y vertical—, conforma un tipo de sujeto que

ya no es recto, sino que pende fuera del eje vertical que lo dirige. El amor y el deseo son aquello que nos inclina al otro, nos coloca en una posición de dependencia y pone en entredicho la noción de autonomía sobre la que se asienta el sujeto central del pensamiento moderno.

Judith Butler también hace referencia a los cuerpos fuera de eje de la siguiente manera:

Están siempre en cierto sentido fuera de sí mismos, explorando o navegando su ambiente, extendidos y a veces hasta desposeídos por los sentidos. Si somos capaces de *perdernos en otro cuerpo*, o si nuestras capacidades táctiles, móviles, hápticas, visuales, olfatorias o auditivas nos llevan a actuar por fuera de nosotros mismos, es porque el cuerpo no se queda en su sitio, y porque este tipo de desposesión es generalmente característica de los sentidos del cuerpo (Butler 2017, 21).

Perdernos en otro cuerpo, actuar por fuera de nosotras mismas, desposeernos, son características de *Amorfia* y, por tanto, de esta reunión íntima entre amigas. En la reunión de los cuerpos heridos surge también un *mundo que nos sostiene y que es sostenible*, no solo como una promesa de

futuro, sino como presente activo. Les invito a ser parte. Ya lo demás, se desea.

Paulina León

Presentación de *Lo demás, se desea. AmorFia*

Centro Cultural Benjamín Carrión Sede Bellavista

Quito, 15 de julio 2022

Referencias

Cavarero, Adriana. 2011. "Inclining the Subject". En *Theory after Theory*, editado por Jane Elliott y Derek Attridge, 194-204. Nueva York: Routledge.

Butler, Judith. 2017. "Vulnerabilidad corporal, coalición y la política de la calle". *Nómadas* 46: 13-29.

Guattari, Félix, y Suely Rolnik. 2005. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.

EXPERIENCIAS EN CURADURÍA DE PROYECTOS ARTÍSTICOS CON LA EMPRESA PRIVADA: LOS CASOS SEMAICA T6 Y EQUIVIDA

Giada Lusardi

PUCE

En este texto quiero reflexionar sobre dos experiencias curatoriales que compartí con empresas privadas de la ciudad de Quito: con la constructora Semaica, para la cual realicé el proyecto artístico T6, y con la empresa de seguros Equivida. Desde un inicio, en estas experiencias se asumió la práctica curatorial como el cuidado, acompañamiento y mediación durante todas las etapas del proceso creativo, y como un proceso artístico que posibilite nuevas narrativas, a través de la selección, relación y yuxtaposición de objetos, imágenes y conceptos. Personalmente, comparto la visión de Félix Suazo (2010), que entiende al curador como generador de marcos

de visión, y del filósofo Zygmunt Bauman (2021), que lo concibe como un personaje ecléctico, en relación íntima con el artista. Curar supone conformar comunidades, con capacidad para impulsar ideas e interpretaciones.

Esta concepción de la práctica curatorial se ha plasmado en mi quehacer cotidiano siguiendo tres ejes diferenciados:

- Eje 1. *Curaduría de proyectos artísticos*. Con esta categoría me refiero al proceso de concepción, producción y difusión de proyectos artísticos.
- Eje 2. *Curaduría de muestras de arte contemporáneo*. Consiste en construir narrativas a través del formato expositivo en el campo del arte contemporáneo.
- Eje 3. *Curaduría de arte contemporáneo*. Es el acompañamiento en el proceso de producción y exposición de proyectos de arte contemporáneo.

Los casos de los proyectos artísticos privados en cuestión se ubican en el primer eje, puesto que implicaron seleccionar, producir e instalar tres obras *site-specific* para los nuevos edificios de Semaica y Equivida. Mi responsabilidad consistió en conceptualizar, ejecutar y difundir la

convocatoria, coordinar la selección de obras, la producción, instalación e inauguración.

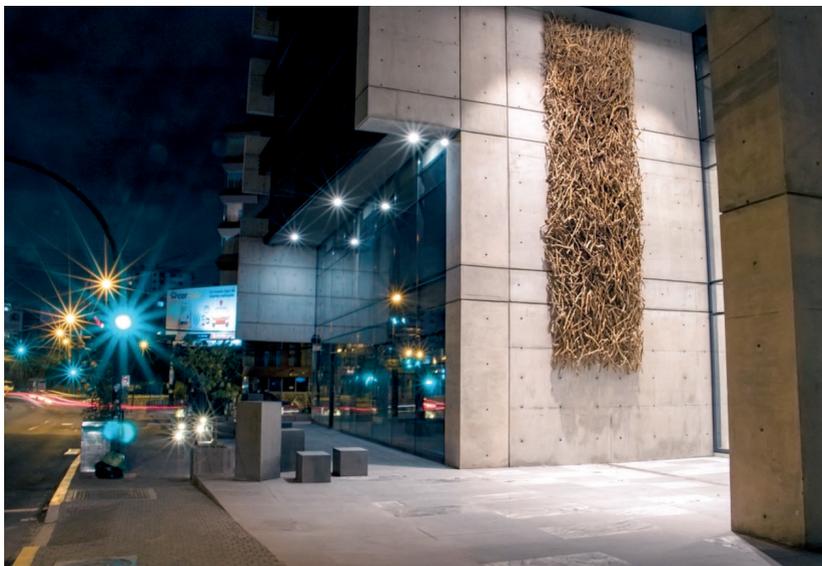
Para estos proyectos artísticos —realizados entre 2017 y 2018— se convocó a artistas ecuatorianos para que presenten propuestas de obra, a cambio de un pago de 500 dólares por la entrega de un dossier proyectual. La compensación económica permitió realizar un trabajo de investigación-creación sólido, y además ampliar la invitación a artistas de Guayaquil y Cuenca, para que viajen a Quito y reconozcan los dos edificios. Con esto se buscó configurar una propuesta sintonizada con cada espacio. El proyecto para el edificio T6 se encuentra en diagonal a la Plaza Argentina, en la esquina de la avenida 6 de Diciembre y la calle Boussingault. El proyecto de Equivida se ubica en su edificio en la calle De las Hiedras, en el centro-norte de Quito.

La selección inicial de artistas reflejó un interés por propiciar un diálogo intergeneracional y de género. Para el caso T6 se convocó a Juana Córdova, Marcelo Aguirre, Paúl Rosero, Dennys Navas y Paula Barragán. Para el caso Equivida se invitó a Ilich Castillo, José Luis Macas, Juan Caguaña, Juana Córdova, María José Argenzio y Paula

Barragán. Cabe decir que la selección de artistas ofreció líneas de trabajo heterogéneas, y fue necesario que desarrollaran sus propuestas a partir de búsquedas individuales.

Cada proyecto supuso la oportunidad de realizar una obra en gran formato, con un presupuesto de alrededor de 20 000 dólares para cada una de las piezas del edificio T6, y de 25 000 dólares para la de Equivida. La selección de artistas tomó en cuenta sus trayectorias y experiencias en la producción de obras en gran formato, además de un profesionalismo demostrable que les permitiese trabajar en equipo y resolver cuestiones de producción complejas. Una situación complicada se añadió a los proyectos, puesto que tuvieron que sincronizarse con los ritmos de construcción de los edificios.

Los proyectos que finalmente se destinaron para T6 corresponden a *Creciente*, de Juana Córdova, y *La Espiral*, de Marcelo Aguirre. Es importante destacar que para la producción de las obras ganadoras se firmó un contrato que estableció un pago del 50 % al inicio y el saldo restante contra entrega.



Juana Córdova, *Creciente*, 2018. Fotografía: Alexander Alcocer.

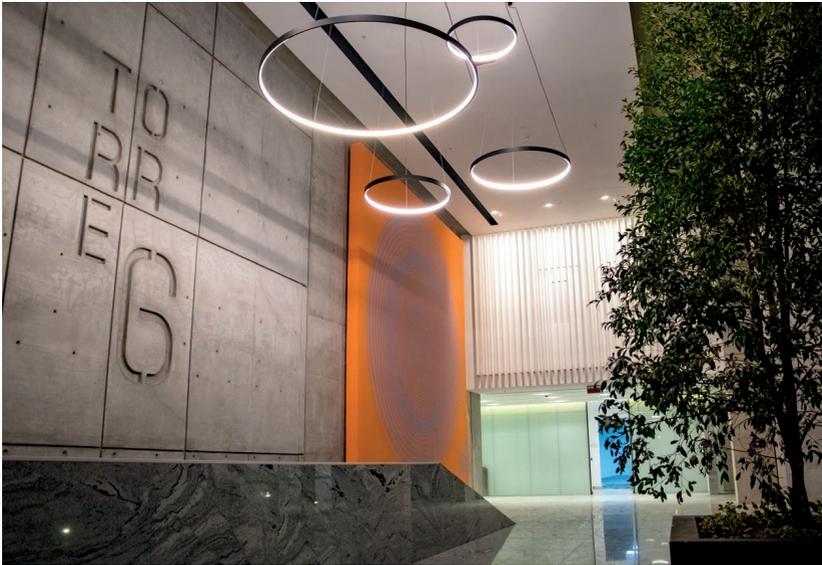
En *Creciente*, Juana Córdova trabajó a partir de un evento natural específico, que evidencia el cambio climático en el territorio de la costa ecuatoriana, donde reside, y que le sirvió para comprender lo que sucede a nivel global. Con los materiales empleados en *Creciente*, se introdujo un vestigio de “playa” en la sierra, incorporándolo a la cotidianidad urbana de la capital, tan distante de la vida natural.

Creciente pretende congelar el momento en que el río salió al mar, cubriendo las playas de palos y raíces. En esta pieza utilizo material recogido en las playas de Manabí para recrear y estructurar

un gran tejido de formas orgánicas en diálogo con la arquitectura contemporánea del espacio de la T6 (Córdoba 2018).

Por su parte, Marcelo Aguirre recurrió a la espiral como símbolo de vida, y a través de ella buscó transmitir una idea de crecimiento, evolución y expansión.

En la naturaleza [la espiral] es una de las formas más frecuentes: galaxias, corales, remolinos, huracanes, los cuernos de los animales, el ADN, etc. El símbolo de la espiral aparece en todo el mundo en diferentes culturas, en el arte, la religión, la



Marcelo Aguirre, *La Espiral*, 2018. Fotografía: Alexander Alcocer.



Paula Barragán, *Lluvia vegetal*, 2019. Fotografía: Christoph Hirtz.

mitología, los sueños, la ciencia. La encontramos por doquier, en el macrocosmo y microcosmo. A través de un arquetipo de crecimiento y transformación del orden físico y espiritual, la espiral induce un estado contemplativo y de introspección en los transeúntes de la T6 (Aguirre 2018).

La obra que se produjo para Equivida se titula *Lluvia vegetal*, propuesta por Paula Barragán.

La obra es una experimentación cromática con formas muy estudiadas y definidas, buscando las mejores combinaciones de colores naturales,

fuertes y contrastantes, que generen un conjunto vibrante y balanceado, para que el espectador tenga la sensación de estar parado bajo una tenue garúa del bosque protector (Barragán 2018).

¿Dónde residen las posibilidades de estos proyectos artísticos y su curaduría? En principio, en ampliar el coleccionismo de arte contemporáneo, educando a nuevos públicos, pero también en la inserción de obras de arte en espacios privados con acceso público y gran visibilidad. Esta circunstancia propone articular debates sobre temas contemporáneos, y ofrece a artistas y curadores la posibilidad de crear con un presupuesto superior a los que habitualmente ofrece la institucionalidad pública ecuatoriana.

La curaduría de proyectos artísticos privados opera en esa situación como un enlace que “crea comunidad”, entre las visiones y aspiraciones de la empresa y del artista. Con esto en consideración, la perspectiva curatorial debe responder a un compromiso doble: pensar de manera coherente tanto el *espacio* —el contexto en el que tendrá lugar la instalación de la obra de arte— como sus efectos en la arquitectura, es decir en el ámbito *público*. Cabe destacar que las empresas

que deciden apostar por este tipo de integración con el arte —un diálogo, realmente— ponen en manos tanto de la curaduría como del artista un componente particular muy sensible: su imagen de cara al público. Esta situación es relevante, puesto que, entre otras características, la empresa tiende a estudiar y reducir todo riesgo que no suponga un beneficio. Y aquello ciertamente incluye la presentación de su estructura corporativa.

Este tipo de proyectos busca también estimular una conversación y quizá incidir en las decisiones que se tomen con respecto al entorno urbano. ¿Qué propuestas artísticas elige la empresa privada para proponer su imagen en el ámbito público? ¿Qué se puede ensayar desde una estética de gran formato en este ámbito? Adicionalmente, llevar a cabo curadurías en espacios privados como los aquí expuestos también opera como un ejercicio de profesionalización artística, ya que demanda una administración compleja de tiempos y recursos económicos, y articular procesos multidisciplinares en equipo.

Finalmente, cabe destacar que con T6 de Semaica y con Equivida fue posible un diálogo cooperati-

vo entre artistas, constructores, obreros, electricistas, arquitectos, diseñadores, artesanos, museógrafos, curadores, entre otros, que permitió ampliar la comprensión del arte como generador de conocimiento y no solo como decoración de interiores: un arte creado por profesionales que, como cualesquiera en otros campos, deben exigir buenas prácticas laborales. Ojalá se esparza la voz y muchas más empresas privadas quieran emprender algo con este valor y carácter. Aquí estamos para apoyarlos.

Referencias

- Aguirre, Marcelo. 2018. Texto de la ficha técnica de obra *La Espiral*. Proyecto artístico T6.
- Barragán, Paula. 2018. Texto de la ficha técnica de obra *Lluvia vegetal*. Proyecto artístico Equivida.
- Bauman, Zygmunt. 2021. *Culture and Art: Selected Writings*, Vol. 1. Polity
- Córdova, Juana. 2018. Texto de la ficha técnica de la obra *Creciente*. Proyecto artístico T6.
- Suazo, Félix. 2010. *Cultura visual y gestión de lo intangible*. Santo Domingo: Editora Búho.

CITY TOUR CAMINATA LUMPEN, POR ASOCIACIONES OBRERAS DE GUAYAQUIL

Oswaldo Terreros Herrera

Presidente Vitalicio Movimiento GRSE

Dedicada a la memoria de Allan Jeffs.

Las caminatas se efectuaron el 8 de julio de 2020 a las 16:00 y el 19 de octubre de 2022 a las 17:30. Se salió desde MZ14-Universidad de las Artes.



Guion

Presentación

Buenas tardes, mi nombre es Oswaldo Terremos Herrera, presidente vitalicio del Movimiento GRSB (Gráfica Revolucionaria para Simpatizantes Burgueses), entidad creada en 2009. Esta acción es un tránsito por ciertos datos geográficos y muchos desvíos provenientes de la publicación *Evolución social del obrero en Guayaquil (1849-1920)*, de José Buenaventura Navas, publicado en 1920, y pretende ser una actualización de contenidos arquitectónicos, actores sociales, capitales simbólicos y modos de subsistencia de dichos gremios. Advertencia: objetos y archivos saldrán de mi mochila mientras sigamos atravesando por las diferentes estancias.

Inicio de la caminata.

Instalaciones de MZ14 (calles 9 de Octubre y Pichincha)

Lectura del prospecto de la publicación *Evolución social del obrero en Guayaquil (1849-1920)*, de José Buenaventura Navas:

Al escribir este pequeño libro no me ha guiado a hacerlo ni el deseo de la gloria ni el lucro. Lo primero, porque el concepto que yo tengo de la gloria es bien triste, i lo segundo, porque yo tengo convicción íntima de que en donde quiera que pone sus fatídicas plantas el interés, huyen la verdad i la justicia para dejarle el campo a la mentira, al error y al crimen. La gloria, aquella visión fantástica que le lleva trastornada la razón a tantos poetas i escritores que más tienen de locos que de sabios, es una solemne tontería. El ángel de la gloria besa la pálida frente del artista ante el público ignorante i exigente, haya criticado su obra. Si nuestra relación saliere defectuosa o incompleta, cúlpese a la escasez de nuestras facultades, pero jamás a nuestra buena voluntad para servir a una causa que creemos santa. El autor. (Buenaventura Navas 1920, 5).

Archivo 1 (proveniente de la mochila)



Gremio Sociedad de Maestros Sastres Luz y Progreso. Foto de fachada de la sede ubicada en Francisco María Roca y Panamá. Esta foto fue realizada a partir de la relectura de la publicación la Evolución Social del Obrero en Guayaquil y empezar a buscar los domicilios de dichas instituciones. Este rótulo ya no existe. 2014.

Inicio

Rejilla de ventilación de Filanbanco (9 de Octubre y Pichincha)

El banco La Filantrópica, que era propiedad de la Sociedad Filantrópica del Guayas, fue adquirido en 1960 por el Grupo Isaías, quienes cambiaron su nombre por Filanbanco en 1976. Edificio fundado en 1981. Cierra en 2001 durante el feriado bancario.

Archivo 2 (proveniente de la mochila)



Rueda dentada de hierro troquelado de la rejilla de ventilación del edificio Filanbanco perteneciente a

su logotipo, expropiada en febrero de 2020 durante una caminata junto a mi amigo y colega José Luis Macas, mientras hacíamos la incursión/investigación para presentar propuestas a la convocatoria del proyecto de Murales en la Calle Panamá organizado por la Muy Ilustre Municipalidad de Guayaquil. Siempre visito este espacio por mis consumos estéticos como diseñador; reconocer la increíble abstracción que tiene el logotipo del Filanbanco y leer esa rejilla como escultura y lugar de memoria, pues el roce de los zapatos ha seguido moldeando al hierro. Me interesa la lectura de reemplazar al sol por una rueda dentada, como un lugar perpetuo de dependencia económica. En mi caso, lo que realizo artísticamente depende en lo económico de lo que facture como diseñador y/o publicista.



Templo Masónico de Guayaquil.

Primera sede (9 de Octubre y Escobedo)

Edificado en 1924. Actual Fundación El Universo. La nueva sede está en Lavayen y Calixto Romero desde inicios de 1940. En esta sede muere acribillado el líder popular, político y candidato a la Presidencia de la República Abdón Calderón Muñoz en 1978, durante la transición a la democracia en representación del Frente Radical Alfarista.

Al pie de estas instalaciones, quiero leer un fragmento del libro de Buenaventura Navas en el que habla sobre Miguel Albuquerque, de nacionalidad cubana, masónico, que llega a Ecuador en 1889 con un negocio de sastrería:

Al señor Albuquerque se le acusa de hacer política en el seno de las instituciones obreras del Ecuador; pero como nosotros no reseñamos la chismografía de la política ni de sus danzarines tan odiosos como odiados en todas partes, sino la evolución del movimiento social del obrero, creemos justo reconocer, que si el señor Albuquerque, hizo política, contribuyó, también eficazmente, al desenvolvimiento social del obrero guayaquileño, y por eso, como un recuerdo a su memoria - ya que él no vive hoy entre nosotros - consignamos su nombre en esta página (Buenaventura Navas 1920, 40).

Albuquerque fue una de las personas que ayudó a crear un sinnúmero de gremios en la época del liberalismo en Ecuador. Me interesa hacer esta precisión de personajes porque tengo una pregunta sobre la organización obrera y sus nexos históricos con la masonería. La simbología e iconografía masónica está presente en muchos gremios fundados a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, su utilización en el presente es casi nula. ¿En la actualidad continúan los nexos masones en la organización obrera?

Archivo 3



Fotografía de un retrato de Miguel Albuquerque en la Sociedad Hijos del Trabajo. 2016.

Sociedad Hijos del Trabajo. Fundada en 1985 (Boyacá y 9 de Octubre)

Fundada por Miguel Albuquerque, su espacio estaba a disposición de la organización obrera. Aquí se fundó la Sociedad de Tipógrafos de Auxilios Mutuos en 1904, que previamente tuvo su primer intento en 1884; este gremio fue uno de los que también se levantaron en la Huelga General de 1922, que culminó en la gran masacre obrera. Recordemos que el oficio tipográfico era fundamental para reproducir la noticia en las prensas de la época.



Archivo 4



Fotografía del Archivo de la Sociedad Hijos del Trabajo. 2016.

Caja del Seguro Social (Boyacá y Avenida Olmedo)

Aquí se encuentra el mural *Justicia Social*, de Jorge Swett y Segundo Espinel, de 1968. Aquí quiero hablar de la memoria geográfica; lo que implicaba pasar por este sitio, saber que estaba próximo a llegar a casa cuando salía de la escuela envuelto en un calor de mierda.

También es la oportunidad de hablar sobre su contenido estético y político. Ponerlo en diálogo con el pensamiento filosófico de Otto Neurath, de la Escuela de Viena, impulsor a finales de los años veinte del Método de Viena de lenguaje gráfico, también llamado lenguaje Isotype (International System Of Typographic Picture Education), una búsqueda de un lenguaje universal. Dicho pensamiento fue materializado por el diseñador Gerd Arntz y por Erwin Bernath.

En este mural, el diálogo con el movimiento internacional de muralistas es evidente, pero se desprende del realismo social, ya que el ejercicio de abstracción de las formas y llegar a lo esencial es formidable. La intención de representar a trabajadores con distintos oficios provenientes de distintas culturas, todas son identificables con un ejercicio de economía de líneas que serán plasmadas en un mosaico de tipo rocoso, un material hegemónico en fachadas de edificios de la época a nivel nacional.

Sociedad Filantrópica del Guayas. Fundada en 1849 (9 de Octubre entre García Avilés y Rumichaca)

Voy a leer una reseña de la publicación de Buena-ventura Navas:

Funcionaba en la parte alta de la edificación de madera la escuela de Letras Rocafuerte, un “gran salón”. En la planta baja funcionaban diversos talleres de la Escuela de Artes y Oficios a saber: Tipografía, Litografía, Ebanistería, Música, Geometría, Arquitectura y Mecánica. El vasto edificio de la Sociedad Filantrópica no es un claustro donde se fabrican sermones y Ave Marías, pero en cambio, resuenan en sus talleres, el golpe del martillo, vibran aparatos eléctricos, muévanse las prensas tipográficas; óyense el eco de mil voces infantiles que murmuran los primeros rudimentos de la ciencia y para que el bello arte tenga, también allí su asiento, una magnífica orquesta preludia sus acordes. (Buenaventura Navas 1920, 16).

Esta última parte podría ser un manifiesto para la música electrónica de 1920. También podemos ver en las paredes y pilares del edificio un sinnúmero de placas conmemorativas fundidas en bronce, actualmente operan una cadena de cine y locales comerciales.

Sociedad de Artesanos Amantes del Progreso. Fundada en 1878 (10 de Agosto y García Avilés)



Cito a la publicación *Evolución social del obrero en Guayaquil*:

La Sociedad de Artesanos Amantes del Progreso, tiene por objeto instruir a sus socios en las artes y oficios; mejorar las respectivas industrias; crear recursos por medio del ahorro, para atender con ellos al progreso de la sociedad; propender al adelanto intelectual de los que la componen, y proveer al bienestar futuro de cada uno de sus miembros (Buenaventura Navas 1920, 24).

Aquí quiero retomar la figura de Segundo Espinel, quien estudió en la escuela de La Filantrópica y en la escuela nocturna de la Sociedad de Artesanos Amantes del Progreso. Trabajaba haciendo carteles para un almacén en la calle Pichincha llamado La Francia. Luego pasó a la botica del Pueblo, en 10 de Agosto y García Avilés. Después finalizaría la primaria en la escuela nocturna de la Sociedad de Artesanos Amantes del Progreso. Esta información es tomada de la página web del historiador Rodolfo Pérez Pimentel.

Un incendio destruye el edificio en 1902 y se vuelve a construir. En la década de los noventa se vuelve a demoler y a generar su reemplazamiento al Parque Histórico del Guayas en la Vía a Samborondón. Actualmente es un parqueadero público. El colegio y la biblioteca de esta institución operan en 10 de Agosto y José Mascote.

Archivo 5



Documentación de intervención del Movimiento GRSB con el mural móvil *Entrega del Progreso al Pueblo*, en García Avilés y 10 de Agosto. Proyecto Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera edición 2015-2016.

Inicio de las marchas obreras (9 de Octubre y Lorenzo de Garaicoa)

Aquí normalmente se convoca para el inicio de las marchas del 1 de mayo. También me resulta interesante que esa fecha coincide con la celebración

del aniversario de creación del Barcelona Sporting Club. Entretenimiento y derechos laborales se juntan en una fecha conmemorativa para ambos.

Archivo 6 (proveniente de la mochila)



Fotografía de la marcha del 1 de mayo en las afueras del Parque Centenario. 2015.

Club de Trabajadores Guayas, fundado en 1986 (V́ctor Manuel Rendón, entre Lorenzo de Garaicoa y Pedro Moncayo)



Cito las palabras de la publicación de Buenaventura Navas:

Los jóvenes Dagoberto M. Cortés, Francisco A. León, Maximiliano Cortés y Agustín A. Freire, concibieron la idea de fundar una institución para que los ratos de ocio, las horas destinadas al reposo, esa tregua del trabajo, tuvieran un objeto grato al cuerpo y al alma, y combinaron para tales horas sus labores intelectuales con el esparcimiento y el solaz, con los placeres ino-

centes y las recreaciones lícitas (Buenaventura Navas 1920, 43).

Espacio reconocido durante décadas por servir uno de los mejores arroces con menestra y chuleta de la ciudad. Era visitado por trabajadores de la Empresa Eléctrica del Ecuador, CNT, personas de la comunidad trans y comerciantes sordos. Después de la cuarentena debido a la pandemia del Covid-19, cambió su horario de atención, abrían durante las horas de almuerzo. En la actualidad no hay atención al público. En estas instalaciones se funda el Centro Feminista La Aurora en 1918.

Sociedad de Carpinteros y Auxilios Mutuos, fundada en 1904 (Víctor Manuel Rendón, entre Lorenzo de Garaicoa y Pedro Moncayo)

El edificio que estamos viendo es de 1956, donde se inaugura el Teatro Centenario, que en un momento llegó a ser un cine porno para luego, a cargo del gestor cultural y actor de teatro Enrique Ponce (miembro del grupo de teatro Chaplin y El Juglar), fundar el bar cultural Barricaña en la década de los ochenta.

Comité de Empresa Trabajadores Compañía Cervezas Nacionales (Vicente de Piedrahita y Pedro Moncayo)



Estamos frente al mural de Jorge Swett en la fachada de esta entidad. Quisiera hablar del caso “Chuta aguanta – Cervecería Nacional” y su deuda con el pago de utilidades a exempleados (2011). Nuevamente entretenimiento y derechos labora-

les se confrontan. Los extrabajadores reclaman el pago de sus utilidades, es un proceso legal que lleva muchos años. La estrategia de Cervecería Nacional es trabajar por varios frentes: distribución, comunicación institucional y consumidor. “Chuta aguanta” aparece como una reacción cuya intención es impedir que se siga potenciando la lectura de injusticia laboral, hacer difusa la imagen del “opresor” y anular las causas de los “victimarios”, el eterno dilema de la lucha de clases.

Archivo 7



Fotografía publicada el 9 de mayo de 2011 en el portal deportivo Ecuagol, en la nota llamada “Barcelona también podría verse afectado por el fallo judicial en contra de Cervecería Nacional”. Vemos a jugadores del Barcelona Sporting Club junto a empleados de Cervecería Nacional portando pan-

cartas con frases como: “¡Chuta Aguanta! Cervecería Nacional. Nos resistimos”; “Yo me resisto a quedarme sin trabajo”; “Atropellan mis derechos. A trabajar yo resisto”.

Archivo 8



Stills del partido Barcelona frente a Emelec. Rodrigo Marangoni celebra el gol de penal junto a un hincha que estaba en la cancha, el logo de su auspiciante de Cervecería Nacional (Pilsener) está cubierto de negro. Pancartas publicitarias con el mensaje “Chuta aguanta”. Domingo 15 de mayo de 2011.

También quiero precisar que este espacio se alquila para conciertos, sobre todo de la escena hardcore-punk actualizando lxs usuarios de estos espacios, la convivencia de distintas capas del pasado y del presente son posibles, y se generan así nuevos contenidos históricos.

Archivo 9 (proveniente de la mochila)



Collage de *stills* del concierto de la banda Chancro Duro de Quito. 1995.

La decisión de finalizar en este sitio tiene una razón simbólica. Es un lugar de contradicción con el que me identifico. Considero a la manifestación artística del Movimiento GRSB el lugar más transparente de enunciación subjetiva, proviene de una composición de aristas posibles extraídas del tránsito por las distintas esferas. Cada manifiesto es un complejo autorretrato. Muchas gracias por acompañarme en esta Caminata Lumpen.

Referencia

Buenaventura Navas, José. 1920. *Evolución social del obrero en Guayaquil (1849-1920)*. Legare Street Press.



An illustration on a light beige background featuring three hands of different colors: a tan hand at the top left, a red hand in the middle right, and an orange hand at the bottom right. Each hand is connected to a network of teal, wavy lines that flow across the page, symbolizing connectivity and communication.

CONECTARNOS

LOS AUXILIOS MUTUOS, LA NECESIDAD DE AMPARO Y LA ORGANIZACIÓN COLECTIVA

Gabriela Montalvo

A partir de una exploración sobre la definición y la historia de las Sociedades de Auxilios Mutuos, propongo profundizar en los conceptos de *auxilio*, *socorro* y *amparo*, leídos desde la organización gremial y colectiva, pero también desde sus implicaciones físicas, específicamente con respecto al techo y al abrigo que se busca para poder habitar un espacio. A partir de estas primeras ideas, propongo retornar la reflexión hacia los ejes del encuentro: dónde y cómo nos situamos para dar/recibir amparo y protección; qué implicaciones prácticas tiene el reconocimiento desde y hacia los demás sobre nuestra capacidad de sentirnos amparados, y, finalmente, qué tipo de conexiones, conscientes e inconscientes, suceden para que seamos capaces de auxiliarnos y socorrernos mutuamente.

Esta intervención es un conjunto de reflexiones inspiradas en la Caminata Lumpen junto a Oswaldo Terreros.¹ Oswaldo acompaña y guía el recorrido por distintas calles y edificios del centro de Guayaquil en los que funcionaron, o funcionan, asociaciones de trabajadores, de artesanos. No es mi intención profundizar en la historia, el carácter o el fin de estas agrupaciones, lo que llamó mi atención fueron sus nombres, específicamente el uso del término “auxilio”, sociedades de auxilios mutuos.

¿Qué significa auxilio?, ¿en qué condiciones pedimos o brindamos auxilio, socorro a alguien más? Irremediablemente, el auxilio está relacionado con la urgencia, con una necesidad primordial. El término *auxilio* viene del latín *augere*, que significa aumentar, incrementar, y se refiere a la necesidad de incrementar una capacidad, de que se aporte, se sume ayuda, a través de la participación de alguien más. Es la muestra más evidente de nuestra interdependencia.

¹ La Caminata Lumpen se realizó el viernes 8 de julio de 2022 durante el mapeo previo en el centro de Guayaquil, y el miércoles 19 de octubre 2022 durante el Séptimo Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía.

El auxilio está relacionado con la ayuda, con el socorro, pero también con el amparo, que, a su vez, tiene que ver con el refugio, con la protección.

El amparo jurídico, por ejemplo, surgió como una forma de protección a las personas y a sus bienes, frente a actos excesivos y arbitrarios del poder soberano. Y el término amparo se relaciona, en su raíz etimológica, con palabras como *preparar*, *procurar*, *disponer*. Y también con el término *parir*, dar a luz.

Es claro, entonces, que el auxilio, el socorro y el amparo tienen que ver con una necesidad vital, con la vida misma. Pero también con la muerte. No solo porque la provisión de socorro a tiempo puede hacer la diferencia entre sobrevivir o no, sino porque también es necesario cuando la muerte ya ha llegado.

Una de las características comunes durante el surgimiento de las Sociedades de Auxilios Mutuos alrededor del mundo es que contemplaron como uno de sus fines el apoyo para funerales. Las primeras formas de mutualidades, surgidas a mediados del siglo XVIII, ya tenían el compromiso de soportar en común los gastos por enfermedad

o entierro de sus miembros y, cuando en el siglo XIX aparecen las Sociedades de Socorros Mutuos, se las conocía como de “médico, botica y entierro” (Leira y Cano 2011, 72). Estas asociaciones, que se suelen organizar por gremios, oficios y, más tarde, por profesiones, tenían, y muchas de ellas tienen hasta la actualidad, entre sus objetivos prestar ayuda para cubrir los gastos en caso de muerte.

Durante la peor época de la pandemia, cuando el número de muertes diarias se incrementaba de forma exponencial, solo en la provincia del Guayas fueron enterradas más de 6700 personas en los primeros 15 días de abril (BBC 2020). Por otro lado, hasta septiembre de 2022 se registran más de 1000 muertes violentas en Guayaquil. Durante los primeros ocho meses de 2022, hubo 2785 muertes violentas en Ecuador, lo que significa que en promedio ocurren 348 asesinatos por mes (*Primicias* 2022).

Pero ¿qué significa, en términos monetarios, en Ecuador, la gestión de la muerte? Morir y tener un “entierro digno” en Ecuador puede costar entre cientos y varios miles de dólares. El precio de una bóveda varía de 2900 a 7000 dólares, y los lotes, de 8000 a 18 000 dólares; los panteones

en tierra van de 20 000 a 50 000 dólares; los servicios funerarios, a nivel domiciliario, están entre 543 y 1500 dólares; el servicio de cremación cuesta más de 3000; un nicho, 2000, y un osario, hasta 1500 dólares (El *Telégrafo* 2019).

Tampoco es mi intención hacer un estudio de los costos de la muerte y su gestión en el país. Más allá de que estos números dejan en evidencia el inmenso costo que tiene morir en nuestro país, lo que me interesa en este momento es la importancia que estas asociaciones le dieron a la necesidad de contar con apoyo durante la muerte, y cómo esta gestión colectiva de la muerte es parte de un objetivo más amplio: brindar socorro, amparo, para la vida.

Como lo explica Richard Milk (1997, 39), quien ha investigado profundamente al movimiento obrero ecuatoriano, “cualesquiera fueran sus habilidades o nivel de ingreso, constituía una necesidad apremiante para casi todos los artesanos el tener alguna forma de seguridad económica en caso de enfermedad, accidente o muerte”. Como Hammerly comenta, en relación con el Guayaquil colonial, los muertos podrían descansar en paz, pero los sobrevivientes heredaban los costos de la muerte

(1997, 39). Así, el proveer el costo de entierro de sus miembros, representa una forma incipiente del concepto de ayuda mutua con la que arrancaron varias de estas asociaciones.

Sin embargo, en contraste con las cofradías de origen eclesial, varias agrupaciones gremiales ampliaron su campo de acción y de asistencia al artesano y a su familia en caso de accidente o enfermedad, aparte de brindarle apoyo en caso de muerte. Luego pasaron a preocuparse por la salud, para suplir la humillación y el hacinamiento que pasaba la población en los hospitales públicos. Otras asociaciones tenían el fin de socorrer a viudas, huérfanos o padres ancianos de los asociados y “aun a los socios mismos, en caso imposibilitarse físicamente para el ejercicio de su profesión” (Uzainqui Biel 2005, 367), y algunas de ellas se dedicarían también, como en el caso de varias asociaciones de Guayaquil, a proveer apoyos, a través de ayudas financieras o becas, o incluso servicios completos de formación técnica y educación.

Todo esto a partir de las cuotas de sus asociados, lo cual, además, empezó a producir una acumulación de capital, con sus correspondientes intereses. De esta forma, empezaron a incursionar en

el ámbito financiero, y se constituyeron en las primeras formas de las actuales mutualistas y cooperativas de ahorro y crédito, que, por cierto, por el valor de sus activos, representan cerca del 22 % del sistema financiero global en Ecuador (Asobanca 2022, 3). El auxilio, entonces, pasó de atender necesidades inmediatas, urgentes, a atender otro tipo de necesidades; pasaron de brindar apoyo en la gestión de la muerte a convertirse en un instrumento para apoyar la gestión de la vida.

El crecimiento de las asociaciones laborales ecuatorianas comenzó con unas pocas sociedades de ayuda mutua dispersas a fines del siglo XIX y siguió hasta llegar a más de 5000 organizaciones en 1970. Los gremios cubrían casi todas las actividades productivas de la economía. En 1890, Guayaquil tenía 39 gremios, entre ellos ebanistas, carpinteros, encuadernadores, astilleros, zapateros, curtidores, sastres, albañiles, leñadores, tinteros, caldereros, fundidores, herreros, maquinistas, cigarreros, picapedreros, hojalateros, colchoneros, panaderos, fotógrafos, grabadores, pintores, plomeros, barrieros, bauleros, peluqueros, plateros, sombrereros, relojeros y tipógrafos. Además de artesanos, los que proveían servicios básicos, como camaleros,

carniceros, aguateros, carreteros y cocheros, también pertenecían a sus respectivos gremios (Milk 1997, 38-39). Me llaman la atención otros nombres, porque, aunque las asociaciones de ayuda mutua constituyen parte el inicio del movimiento laboral ecuatoriano, no dejaron de tener cierta identificación con los ideales liberales. Así, está por ejemplo la Asociación de Artesanos Amantes del Progreso, institución que hasta la actualidad se dedica a promover la educación entre los hijos y “allegados” de sus miembros.

Los miembros de Amantes del Progreso tenían una idea clara de lo que esperaban de su asociación. Los estatutos del grupo indicaban las metas de este. En el artículo 1, los estatutos especifican un fondo de crédito, la creación de recursos a través del ahorro, la compra de libros educativos, y la educación de los miembros de la asociación en las áreas de arte y artesanía. Los otros artículos precisan que la Sociedad establecería uno o más colegios y que presentaría una exposición industrial cada dos años.

Esta búsqueda de progreso, de avance, se relaciona también con los objetivos que más adelante presentaron las mutualistas, establecidas después

de 1895, que iban más allá de ser cooperativas crédito y, definitivamente, mucho más allá de los fondos de apoyo para funerales y entierros. Según Milk, los miembros también buscaban educación, recreación y prestigio; este autor menciona:

El deseo casi fanático de acceder a la educación [que] también sugiere el alto valor otorgado al aprendizaje, posiblemente como medio de avance social. No solamente en el período previo a la Primera Guerra Mundial, sino incluso hasta el final de los años '30, las sociedades, los líderes obreros, los congresos obreros y los comités especiales, casi inevitablemente incluían entre sus reclamos, el lograr escuelas para los obreros y sus hijos (1997, 46).

Y, aunque no todos han sido movimientos sindicales en el sentido de resistir y enfrentar las condiciones y las relaciones laborales, algunas de estas asociaciones sí dieron pie a importantes transformaciones. Fue la asociación de carpinteros una de las que inició la demanda por la reducción del número de horas de trabajo. Y tuvieron éxito: el horario original, de 06:30 a 11:00 y 12:00 a 05:30 se redujo a nueve horas por día, seis días por semana. Un nuevo jornal fue establecido, con una tasa más alta para los trabajos que sobrepasaran las 54 horas por semana.

Esta huelga de carpinteros adquiere importancia no solo por el hecho de ser la primera, sino también como indicio de que el artesano ecuatoriano empezaba a desprenderse de su imagen de miembro pasivo de la sociedad. Lentamente, de un modo errático, pero, aun así, en forma inevitable, más y más obreros comenzarían a afirmar su derecho a un salario decente y a condiciones más dignas de trabajo. Como señala Montserrat Carbonell,

nuestra condición de seres sociales y por lo tanto interdependientes ha estado y está presente en todas las sociedades que han tenido que afrontar el reto de cómo garantizar la supervivencia de sus miembros, tanto en las coyunturas de crisis como en las etapas críticas y en las situaciones de vulnerabilidad y precariedad (2018, 52).

La idea del auxilio y, por tanto, de la urgencia, me lleva a pensar también en las posibilidades de reacción que abren las crisis. No solamente la reciente crisis y emergencia provocada por la pandemia, cuyos efectos no terminamos de asimilar, menos aún superar; sino aquellas que han venido durante los últimos meses.

Se piensa en la (in)dignidad con la que se ha vestido la muerte durante las últimas (y preocupantemente continuas) matanzas carcelarias; la humillación y el hacinamiento que de nuevo se vive en hospitales y centros de salud ante la política de austeridad que apunta al desabastecimiento y desprovisión de insumos y servicios en este aspecto. La palabra auxilio se repite en varios reportajes de prensa² que recogen la desesperación de personas privadas de la libertad y sus familiares durante las ocho masacres carcelarias registradas entre febrero de 2021 y octubre de 2022. Cabe recordar que, en menos de dos años, al menos 400 personas presas han sido asesinadas en ocho masacres carcelarias en Ecuador. Aquí algunas de las frases recogidas por el medio GK (2022): “Las alertas comenzaron desde la madrugada del martes 23 de febrero del 2021. Decenas de personas presas **pedían auxilio a sus familias en cuatro cárceles...**”. Ese día ocurrió la primera masacre carcelaria.

² Para mayor detalle, consultar la página: “Más allá del estigma. La vida en las prisiones ecuatorianas”, que reúne los reportajes realizados por periodistas de GK durante ocho masacres carcelarias que ha sufrido Ecuador entre febrero de 2021 y octubre de 2022. El 3 de noviembre de 2022, fecha posterior a la realización del 7EIMATE, ocurrió un nuevo incidente en la Penitenciaría del Litoral, en el que fueron asesinadas dos personas privadas de libertad (GK 2023).

“**Ayuda, queremos paz**” (GK 2022), decían los carteles con letra roja que los presos extendían en lo alto de los muros de sus pabellones en la Penitenciaría del Litoral y la cárcel de Latacunga, el 21 de julio de 2021. Ese día, ocurrió la segunda masacre carcelaria en Ecuador.

“**Señor, por favor, ayúdanos**, sálvanos, señor Jesucristo” (GK 2022), gritaban los internos del pabellón de máxima seguridad de la cárcel de Turi, en Cuenca.

“El atentado contra Norero detonó el pánico de decenas de personas presas que —desesperadas, **suplicando auxilio**— pedían la intervención de las autoridades, debido a amenazas de más asesinatos en las zonas de mínima y mediana seguridad de ese recinto carcelario” (GK 2023).

Estas súplicas muestran cómo estamos, nuevamente, en tanto sociedad, ante un clamor de auxilio. Tanto por las muertes que ocurren dentro de las cárceles, como por las muertes violentas que ocurren fuera de ellas. Ambas parten de un mismo fenómeno que se pretende abordar desde un enfoque securitista y punitivo. Estas súplicas nuevamente ponen en la mesa la

discusión sobre la dignidad humana. Acerca de la dignidad en la vida, y también sobre la dignidad en la muerte.

Si la muerte nos es común, quizás gestionarla también pueda ser una responsabilidad compartida y nos pueda abrir el paso, como a principios del siglo pasado, a un compromiso común también sobre la vida. Como señala Dean Spade, los proyectos de apoyo mutuo nos permiten practicar la satisfacción de nuestras propias necesidades y las de lxs demás, sobre la base de compromisos recíprocos. Para este autor, “obtenemos más cuando exigimos más”, en dignidad, cuidado y justicia. Las sociedades de apoyo mutuo

nos permiten coordinar nuestras acciones de forma colectiva, en la creencia de que todos somos importantes y que debemos ser partícipes en las soluciones de nuestros problemas. Nos permiten darnos cuenta de que sabemos cómo abordar mejor las crisis que enfrentamos (Spade 2022, 47).

Referencias

Asobanca. 2022. *Evolución de las cooperativas financieras ecuatorianas. Enero 2022*. <https://asobanca.org.ec/wp-content/uploads/2022/02/Evolucion-de-las-Cooperativas-enero-2022.pdf>

- Carbonell, Monsterrat. 2018. “Economía plebeya e historia. Familias, hogares y comunidades en Europa del Sur”. En *Experiencias y vínculos cooperativos en el sostenimiento de la vida en América Latina y el sur de Europa*, editado por Cristina Vega, Raquel Martínez, Myriam Paredes. Madrid: Traficantes de Sueños.
- El Telégrafo*. 2019. “Los entierros en Guayaquil van de \$ 1.700 a \$ 30.000”. *El Telégrafo*, 4 de noviembre de 2019. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/sociedad/6/entierros-costos-guayaquil>
- GK, 2022. “Leandro Norero, alias El Patrón, fue asesinado en la cárcel de Latacunga. Esto sabemos”, 17 de octubre de 2022. <https://gk.city/2022/10/03/leandro-norero-el-patron-asesinado-carcel-latacunga/>
- Leira Abella, María Carmen, y María Ángeles Cano Leira. 2011. “Nacimiento de Sociedades de Socorros Mutuos en Santiago Compostela (1847-1848)”. *Cad Aten Primaria* 18: 72-75.
- Milk, Richard. 1997. *Movimiento obrero ecuatoriano: el desafío de la integración*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador / Instituto de Investigaciones Económicas Ediciones / Abya-Yala.
- Primicias*. 2022. “Ecuador alcanza la tasa más alta de muertes violentas de la última década”. *Primicias*, 2 de septiembre de 2022. <https://www.primicias.ec/noticias/en-exclusiva/ecuador-tasa-muertes-violentas-ultima-decada/>
- Spade, Dean. 2022. *Apoyo mutuo. Construir solidaridad en sociedades en crisis*. Traducido por Pamela Cappas-Toro. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Uzainqui Biel, Carlos. 2005. “Sociedades de socorros mutuos: entre dos conceptos de sociedad”. En *Las escalas*

del pasado: actas del IV Congreso de Historia Local de Aragón. Barbastro, (3-5 de julio de 2003), coordinado por Alberto Sabio Alcutén, Carlos Forcadell Álvarez, 367-378. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses / Barbastro / UNED.

REBELIÓN Y REVELACIÓN. LA LUCHA COMO HACER COMÚN REPRODUCTIVO DURANTE LA INSURRECCIÓN DE OCTUBRE 2019 EN ECUADOR

Cristina Vega

FLACSO

Muchas fueron las enseñanzas del proceso que se vivió durante las jornadas de octubre en las que se desató la rebelión. Hay varios libros que trabajan desmenuzando su significado con perspectivas muy contrapuestas (Ramírez 2020; Iza, Tapia y Madrid 2020; Parodi y Sticotti 2020; Moreno et al. 2020). En aquellos días escribí cuatro crónicas que salieron en *El Diario* de España y que otros medios publicaron en inglés. En ellas recogí observaciones y reflexiones sobre lo que vivimos, lo que sentimos y conversamos en el fragor del momento. En una, me detuve en algo

que me pareció particularmente revelador y que tenía que ver con la reproducción de y en la lucha. Octubre no solo era un levantamiento por la capacidad de reproducirnos, es decir, de garantizar las condiciones de vida de la gente, proteger las infraestructuras necesarias como la tierra o el agua o los resguardos sociales logrados, entre ellos los subsidios, los servicios públicos o los derechos laborales, sino que, además, el sostenimiento de los cuerpos individuales y colectivos ocupaba un lugar central.

Junto a las impactantes escenas del combate cruento contra las fuerzas del orden aparecían otras, no menos impresionantes. Me refiero a la capacidad para sostenernos en el día a día, que se expresa también en el día a día de la rebelión. La reproducción depende cada vez más del mercado y se ha escondido y especializado en lo privado. Cuando pelagra, los lazos sociales, el apoyo mutuo, particularmente a través de la acción de las mujeres-que-no-somos-individuos, se convierten en algo fundamental y eso no es un lema, sino algo que la propia lucha ilumina.

La importancia que se da a la reproducción cuando se miran las revueltas proviene de los aportes

de los feminismos cuando reclaman el reconocimiento, el respeto y la justicia para las actividades de las mujeres. Proviene, por encima de todo, del hacer reproductivo, que es cuidar, alimentar, garantizar el descanso, la contención, el acompañamiento y el resguardo. Proviene, además, de los saberes de los pueblos y las mujeres indígenas, que hacen visible la trama alimentaria, de protección, de aprovisionamiento y vida colectiva que se teje en el campo y entre campo y ciudad. Me pareció entonces que algo había cuajado y se había alineado, esto se revelaba en octubre, y no como un discurso aprendido, sino como una experiencia viva: la reproducción se incrustaba y se expandía en el corazón de la revuelta.

Con este texto retomo esta “revelación” que pudimos contemplar aquellos días, en mi caso desde el centro de Quito, donde un sinnúmero de personas se afanaron por resguardar, proveer y mantener los espacios; garantizar el descanso y la alimentación; retirar y atender a personas heridas; proveer insumos necesarios como abrigo, vestimenta, cobijas, papel higiénico o insumos médicos; acompañar los duelos y ayudar con elementos básicos, como eucalipto, bicarbonato o tabaco para resistir en primera línea los embates de las fuerzas represivas.

Sobre octubre hay tantos relatos como participantes, focos y perspectivas políticas. Este, que se refiere al quehacer reproductivo como herramienta de lucha, pone de manifiesto una amalgama de aprendizajes de distinta procedencia, y regresa, en último término, a la pregunta sobre qué es luchar y cómo la lucha es, cada vez más, la repetición vigorosa y creativa de la vida en común.

Cuenta Silvia Vega (2014), en un texto sobre la crítica feminista a los partidos de izquierda durante la década de 1970, que uno de los motivos por los que estos no fueron capaces de entender y asumir la lucha de las mujeres por su liberación fue, además de los límites del marxismo, el divorcio radical entre la vida cotidiana y la vida política que se vivía en estas formaciones. Las mujeres se encargaban de las tareas no reconocidas, eran desplazadas de otras y se convertían en trofeos sexuales. Participaban de forma intermitente porque debían atender los ciclos de cuidado de la vida; encargarse de hijos e hijas, atender la casa, y garantizar la actividad de los varones desde el espacio doméstico. Todo esto, evidentemente, no formaba parte de las demandas o los cuestionamientos, sino, sobre todo, estaba fuera

del quehacer político. El modelo de militancia, la organización de la participación, de los espacios y horarios, de los intercambios sociales o del “trabajo” político, todo, estaba cortado por el patrón de un militante heroico y aguerrido, cuya reproducción (que incorporaba el recurso a la violencia) permanecía oculta. Este relato es compartido en distintos países e hizo que muchas mujeres abandonaran partidos, sindicatos y organizaciones “tradicionales”.

Como advierte Vega citando a Ana María Goetschel, ya en la década de 1980 el feminismo, en su proliferación y diversificación, hizo que la situación comenzara a cambiar. Todo ello se expresó en los lemas comunes del momento: “lo personal es político” y “lucha por la democracia en el país, en la casa y en la cama”. Desde entonces, los feminismos han desarrollado otras formas de traer el quehacer diario a la política, no solo como demanda, sino también como práctica que se despliega en la lucha. Esto se ha manifestado de una y mil formas en conflictos concretos durante las últimas décadas, y de manera notable en el ecofeminismo, la lucha contra la violencia, por la libertad sexual, el derecho al aborto. También en otras luchas, en las que los movimientos populares de mujeres se han hecho presentes

para dar un giro a los modos de pelear; me refiero a las ollas populares, la autogestión en los barrios o la defensa de los territorios. En todas estas luchas, protagonizadas por mujeres, se ha puesto en juego el cuidado de los cuerpos-en-rebelión, que, lejos de entenderse como la reproducción de un “recurso” para otra cosa, se ha constituido en lo que mejor encarna el terreno inmediato de la acción.

Octubre revela otra vuelta de tuerca en este camino político. Las demandas feministas venían expandiéndose por todas partes, y octubre también se alimentó de esa proliferación. En los días del estallido, el feminismo se hizo presente por encima de todo en sus modos de hacer y ocupar el espacio público en colectivo. Junto al lema de poner la vida en el centro, común a distintas matrices de pensamiento, pero impulsado como tal por el feminismo, se tornó visible el quehacer reproductivo. Lo que antes quedaba oculto en la retaguardia se manifestó como una de las expresiones más inspiradoras de la revuelta.

Los albergues constituyen una primera y poderosa imagen de esto. A ellos llegaba la población indígena que venía a la protesta en Quito. Espacios, abiertos y coordinados por feministas, estudiantes y docentes,

en los que la reproducción fue también “el campo de batalla”. A ellos se integraron personas en distintas funciones: cocina, limpieza, organización de las colectas, atención médica, aprovisionamiento, protección, autodefensa, comunicación, etc. Vimos la llegada incesante de camiones con provisiones desde distintos puntos del país, familias urbanas completas que brindaban su apoyo en forma de enseres, y participando en los turnos y comisiones. Algunos de estos centros mantenían canales de comunicación y apoyo con otros nodos, mientras que sus integrantes, casi siempre mujeres y jóvenes de la ciudad, se conectaban en un constante ir y venir las calles del centro histórico, El Arbolito y la Casa de la Cultura. El hecho de que estos espacios estuvieran relativamente próximos entre sí contribuyó a entremezclar aún más lo que desde una mirada tradicional podría considerarse “el frente” y “la retaguardia”.

Los albergues en las universidades se convirtieron en espacio de descanso, deliberación, alimentación y encuentro entre distintos sectores sociales, géneros, generaciones, y colectividades organizadas y de afinidad. Lejos de representar la retaguardia aislada, privada y resignada de una avanzada visionaria, los albergues se constituyere-

ron en núcleos que demostraban en los hechos la inteligencia, y la potencia de conducir y mezclar capacidades de distinto signo.

Esos modos bebían también del saber de las comunidades y las mujeres indígenas; las cocinas que llegaron en los camiones no quedaron relegadas a un lugar oculto, sino que se instalaron en la entrada misma al Ágora de la Casa de la Cultura. Allí se pelaron papas, se preparó mote y se desgranó choclo en medio del trajín de las asambleas, la llegada de heridos, el cuidado de los wawas y los gases lacrimógenos. Tal y como me dijo un compañero de Bolívar, “hemos venido toda la comunidad y todos permanecemos y salimos juntos”. Algunos regresaban para reponer lo que faltaba, porque, a pesar de la solidaridad que se desplegó en Quito, las comunidades sabían que para aguantar hay que traer las cosas del campo. Las mujeres podían verse en todas partes cargando wawas, haciendo distintas cosas junto a sus familiares, y lo mismo con las y los ancianos. La palabra “acuerpamiento” cobraba todo el sentido.

En las calles aledañas a El Arbolito se instalaron puntos de alimentación, especialmente en las frías horas de la tarde; familias o grupos de ami-

gos habían llegado con colada para repartir. Todo el mundo comentaba sobre la abundancia de comida, algunos incluso para criticarla: “Hemos venido a luchar, no a comer”.

Ciertamente, el cuidado y la reproducción fueron la lógica central en estos centros, pero sería un error circunscribirlos a ello, puesto que se desarrollaban en distintos lugares de lo que consideraríamos “la primera línea”, donde paramédicos y gente común atendían a los heridos y ayudaban a evacuarlos, mientras otras personas repartían lo necesario para resistir los gases lacrimógenos. Como explican Alejandra Santillana y Belén Valencia (2020, 116), las mujeres lucharon de diferentes maneras:

lanzando piedras, con el pañuelo verde, pateando gases lacrimógenos, construyendo barricadas, repartiendo agua con bicarbonato y mascarillas, abasteciéndonos de piedras y adoquines que sacábamos de las veredas, recogiendo palos, puertas y cartones para elaborar escudos y cascos, quemando llantas, improvisando carretillas, guardias y camillas.

Muchas son las historias de esos días. Las Koncha Batukeada, un grupo lesbofeminista de Quito, contó la suya: formaron una de las muchas briga-

das que contribuyeron a apagar las bombas lanzadas por la policía en una estremecedora escalada de gases, disparos y atropellos. Cuentan cómo recogían botellas grandes, de varios litros, y las cortaban para utilizarlas como baldes. Las llenaban desde la toma de agua que se abrió en El Arbolito y las iban dejando en puntos estratégicos en donde se producían los enfrentamientos. Una de ellas, al ver la enorme fila de mujeres que cargaba grandes bateas para las cocinas populares o llenar botellas para sus familias de la misma boca que abastecía a quienes enfrentaban a la policía, salió veloz a comprar lo necesario para hacer una “T” que abriera salidas adicionales. Ya de regreso, en medio del lodazal que se había formado, se acercó un compañero fontanero y otros más para abrir una zanja e instalar el sistema. Los ojos multifocales de esta lesbiana lograron ver y actuar sobre lo que allí ocurría, un gesto que se replicó de mil maneras. Esta brigada pasó cuatro días en la tarea de abastecer de agua a los que resistían y fue una de las expresiones ecuatorianas de las luchadoras que después veríamos en las calles de Santiago y Lima.

El resultado era una impresionante hibridación del hacer reproductivo en la lucha que una consideración mínimamente atenta descubriría en

todos y cada uno de los conflictos habidos y por haber. La reproducción ha sido, en el relato de la pelea, el secreto mejor guardado, un secreto que hoy ocupa un lugar central en la medida en que en él se acrecienta la potencia de juntarse, y en el que se pone en juego la conjugación entre demanda y autogestión (Vega 2018).

La pulsión por sostener los cuerpos, que es sostener la revuelta, se hizo palpable en otra imagen que recorrió las redes en el vórtice de la represión: los paramédicos que formaban un cordón ante los amagos de ataque al albergue de la Universidad Católica, lugar donde descansaba una gran cantidad de personas. El día 11, la violencia del Estado feroz se incrementó y nos acostamos con el sonido de fuertes explosiones y el acoso a los centros de albergue y acopio. El 12 se militarizó la ciudad y se declaró el toque de queda; una violenta arremetida en El Arbolito hizo que la gente se replegara hacia la Universidad Católica. La tensión fue enorme y ahí se fraguó una de las escenas más poderosas de esos días, a la que más tarde se uniría la sinfonía de cacerolas que se escuchó por toda la ciudad y, con ella, la salida de la gente en los barrios, para desobedecer el toque de queda, y ocupar calles y plazas. Una cadena de batas blancas rodeó la uni-

versidad para impedir el paso a la policía. Quedé varios días con la imagen prendida en la retina; los vecinos difundieron las imágenes en las redes, mientras las compañeras que hacían guardia en los albergues pedían angustiadas: “Reporten, ¿qué está pasando en la Universidad Católica, en la Salesiana, en el Ágora de La Casa de la Cultura?”.

La potencia de este cordón humano revela el lugar de cuidado que ocuparon estudiantes y paramédicos, muchos de ellos jóvenes precarizados. Médicas, enfermeros, auxiliares, psicólogos, atendiendo en centros y calles, enfrentaron con sus propios cuerpos a las fuerzas represivas, cuya violencia desproporcionada quedó patente a través de atropellos, gente lanzada desde puentes, personas asesinadas, detenidas, desaparecidas, heridas y mutiladas. Estas escenas mostraban, de un lado, a quienes sostienen y, de otro, a quienes tienen todo el poder de aniquilar y lo ejecutan; quienes curan y cuidan frente a quienes se benefician del orden que degrada la vida en el país. El cuidado no fue únicamente atender a los heridos, sino también proteger la insurrección en el cuerpo a cuerpo.

La misma dinámica se produjo la mañana del 12 de octubre durante la marcha de las mujeres, convo-

cada por compañeras indígenas y mestizas. En una de las crónicas escribí sobre la lógica de guerra que se había instalado en una suerte de recursividad de la masacre de más y más varones, en un desigual combate que se libraba palmo a palmo en torno a la Contraloría y la Asamblea Nacional. Lo que había sido un empuje conjunto se tornó en duro y desigual reflejo de las partes enfrentadas. Se sintió entonces la recomposición de la vanguardia y el peso de un frente que ponía carne para recoger más y más heridos. Las mujeres, en su enorme sabiduría, reaccionaron produciendo otro momento, otro acontecimiento en el que se afirmó su protagonismo: una marcha hacia el norte de la ciudad que ampliaba los lenguajes, las alianzas y los escenarios. Un precario cartel en la cabecera decía: “Diálogo sin armas ni sangre”. En otro se leía: “Respeten la existencia”. Fue un paso importante, también castigado en una escalada que culminó con un nuevo y precipitado toque de queda.

La siguiente imagen que me gustaría recoger es la de los pueblos indígenas marchando aferrados a los bastones de la dirigencia y la Guardia Comunitaria, Indígena y Popular, señal de reconocimiento, apoyo, dignidad y responsabilidad. El bastón, el palo de chonta o capulí es individual

y colectivo. Es una herramienta que simboliza la autodefensa comunitaria. Al igual que los brazos entrecruzados, y tal y como me explicó una compañera, el bastón es un elemento que sirve, a la vez, para pelear y para protegerse, para apoyarse y marcar el paso concertado mientras se camina juntos. Además, establece el orden, el control y la barrera hacia afuera y hacia adentro. Es lo que permite avanzar como cuerpo colectivo, marcando al mismo tiempo la diferencia entre nosotras y lo que queremos tumbar con el decidido empuje de la marcha. El palo vertical se torna horizontal y con él se construye el caminar acompasado. Las imágenes de la comunidad que aguantaba y se defendía con el bastón se repitieron en aquellos días por todo el país, también en las calles de Quito.

Una última imagen. La de la reconstrucción. Tras el acuerdo con el gobierno, que acabó con la derogación del decreto 883, esa noche, inmediatamente después y casi al mismo tiempo del festejo, la gente se citó en El Arbolito y la Casa de la Cultura, y comenzó a recomponer los espacios. Esto ocurrió antes de que partieran los camiones hacia las comunidades.

Las calles eran un amasijo de adoquín, combustible quemado, jirones de tela, palo y metal. Eu-

calipto, botellas, mascarillas y trapos yacían por todas partes en las calles enlodadas, y un fuerte olor a gas se impregnaba en nuestras ropas. Después de ser tachados de vándalos, zánganos, delincuentes, destructores del patrimonio, tantos insultos clasistas y racistas, la gente se aprestaba a recomponer los pedazos quebrados durante el estallido. Así como el Estado y el Municipio habían estado ausentes en la protesta, igual ocurrió en la reconstrucción. Pronto se armaron cadenas de personas para trasladar y colocar los adoquines. La mayoría eran jóvenes y trabajadores de los barrios que habían llegado con palas y materiales de construcción. Encontré a un amigo pintando farolas mientras una reportera de TVE se apostaba ante el edificio quemado de la Contraloría. Las amigas coincidían: ¡cuánta dignidad! El gesto es irreversible: el de quienes hacen la comunidad, en la pelea, en la fiesta y en la reconstrucción. Ni vándalos y ni sumisos. Pueblo, pueblos que luchan. Alguien gritó: “¡Viva la vida, carajo!”.

Podría seguir enumerando escenas de octubre. Muchas retornarían de manera tozuda a la experiencia de sostenimiento y cuidado que he pretendido resumir aquí. Ciertamente, fue enorme el esfuerzo y sacrificio de los jóvenes y adultos,

casi siempre varones, que se enfrentaron con las fuerzas del Estado, y enorme el de la Guardia Comunitaria, Indígena y Popular. El sentido de sus acciones en un escenario tan desigual, y estructural y físicamente violento provenía de la determinación de todas las personas que avanzaron como cuerpo colectivo o permanecieron en las calles subiendo y retrocediendo algunos palmos. Frente a la mirada destructiva y criminalizadora que buscaron recoger los medios en aquellos días, saltan a la vista las imágenes que aquí recojo.

La mirada tradicional ve a las mujeres como retaguardia; las que acaban limpiando mientras los hombres se enfrentan arriesgando su cuerpo. Pero con los pueblos indígenas y las mujeres, la imagen no casa bien, no encaja, algo chirría. En los últimos tiempos, los feminismos han hecho cambiar la lógica; la han volteado, empujando y revelando un nuevo sentido de lo político. Para que la gente luche, desde luego, hay que barrer, limpiar, curar, cocinar, proteger el descanso, abrigar, alimentar, tranquilizar, alentar... ¡Eso de una! Pero también ahora jugamos a la hibridación que advierte cómo todo se desarrolla a la vez, en otra composición.

La lucha es, cada vez más, una lucha por sostener los cuerpos colectivos que somos. La reproducción es la lucha, es la forma que nos damos para resguardar y empujar al mismo tiempo. Las luchas antiextractivas, campesinas, por la soberanía alimentaria y el resguardo de las fuentes de vida muestran ese rostro; las peleas contra la violencia machista y por el acompañamiento en el aborto muestran ese rostro; las que ahora se libran contra el avance del neoliberalismo revelan ese mismo rostro. Lo mismo sucede con las que resisten en estos momentos la crisis de la Covid-19, originada por la depredación capitalista y colonial. Porque hoy las luchas por la reproducción de la vida iluminan en su desarrollo la lucha como hacer común reproductivo.

Referencias

- Herrera, Stalin, Camilo Molina y Víctor Hugo Torres Dávila. 2020. *Ecuador. Debates, balances y desafíos post-progresistas*. Buenos Aires: Clacso.
- Iza, Leonidas, Andrés Tapia y Andrés Madrid. 2020. *Estallido. La rebelión de octubre en Ecuador*. Quito: Red Kapari.
- Moreno, María, Alex Amezquita y Angélica Mejía. 2020. “La protesta social de 2019 y la juventud: El octubre ecuatoriano”. *Las- aForum, Dossier: Ecos de la protesta social* 51(4):11-16.

- Parodi, Camila, y Nicolás Sticotti. 2020. *Ecuador. La insurrección de octubre*. Buenos Aires: Clacso.
- Ramírez, Franklin. 2020. *Octubre y el derecho a la resistencia. Revuelta popular y neoliberalismo autoritario en Ecuador*. Buenos Aires: Clacso.
- Santillana, Alejandra, y Belén Valencia. 2020. “Tejiendo caminos: del paro nacional al Parlamento Plurinacional y Popular de Mujeres y Organizaciones Feministas del Ecuador”, en *La Internacional Feminista. Luchas en los territorios y contra el neoliberalismo*, coordinado por Verónica Gago y Marta Malo. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Vega, Cristina. 2018. “Del otro lado de la huelga del 8M: Visualizando la interrupción social desde el feminismo”. *SinPermiso.info*, 15 de febrero. <https://www.sinpermiso.info/textos/del-otro-lado-de-la-huelga-del-8-m-visualizando-la-interrupcion-social-desde-el-feminismo>
- Vega, Silvia. 2014. “Apuntes para una crítica feminista de la izquierda (de los setenta)”. En *Memorias del seminario internacional: El legado intelectual y político de Fernando Velasco Abad*, coordinado por Santiago Ortiz y Soledad Álvarez. Quito: Flacso Ecuador.

LA OBRA (ES) OBRA (DE) SU RED

Bertha Díaz

Universidad de las Artes

Al sabor de la existencia, pues, viví más en red que de otra manera [...] Es como la historia del rincón de la pared y la araña que acaban encontrándose; si —en efecto— la araña lo buscó, también se puede decir que la esquina de la pared la estaba esperando.
—Fernand Deligny

A modo de antesala.

Todo lo vivo: plantas, animales, personas, pero también las obras/procesos/proyectos artísticos entendidos como organismos vivos nacen por la activación de una red de existencias que actúan por reciprocidad, resonancias, acoplamientos, etc. Asimismo, la emergencia de cada ser vivo trae consigo el pacto de una red por venir que va labrándose y volviéndose visible con el tiempo, y va afinándose de manera móvil y

mutante gracias al ensayo que hace cada organismo en tanto ser sensible que, a su vez, está abocado a indagar en el uso de sus sentidos para tramarse con su afuera, con lxs otrxs. La red que se revela, a su vez, es la que (re)obra y (des)obra al ser vivo, y tiene la capacidad de propulsarle un estar en el conjunto, así como abonar en su existencia singular, diferenciante. Esta intervención usa estas especulaciones para generar un paseo por proyectos que dan cuenta de esa reciprocidad entre potencia singular de una obra viva y la red que obra, y le es obrante, así como sobre las variaciones implicadas, las expansiones y mutaciones que en esos movimientos de doble y múltiples vías se despiertan.

Dejar obrar la inteligencia vegetal: aminorarse para que algo nuevo acontezca

Hace algunos meses que quiero hacer unos apuntes acerca de una obra que no vi —en sentido estricto—, pero cuya capacidad de obrar me convocó a partir de que supe de su génesis. La forma en que fue concebida y enunciada en relación con sus modos de producción-operación me llevó a notar que estallaba la concepción de obra que se instala en el eje do-

minante del sistema de representaciones del arte. Percibí de inmediato que recuperaba la función primaria del hacer obrero que está en lo nuclear de la creación artística. En ella se hacía manifiesta una agitación viva del término *poiesis*, que implica el saber producir-fabricar, es decir, el crear-como-hacer. Se trataba de la constitución de una idea matérica que tenía en su génesis la promesa futura del despertar de un conjunto de relaciones que se escapaban al rango de lo observable en su prefiguración, pero que tenían en ella la virtualidad de unos expansivos afectos por venir.

Mi asombro ha sido ante la inteligencia del trabajo que se ha ido mostrando en sus diversas derivas. Asimismo, ante el hecho de que, por el efecto de sus afectos, desplaza los lugares fijos de los roles que la posibilitan y la (re)tejen constantemente. Es decir, noté que estaba ante un tipo de obra que, en palabras de Chevallier (2006, 12), actualiza la idea de resistencia, “que no implica oponerse a, sino que apunta al acto de buscar que surjan eventos inesperados; o impropios para entrar en el eje de intercambiabilidad”. Esta ha ido expresando, entonces, una suerte de rebelión que se encuentra en los modos de estar en el arte y, por ende, de cómo ese estar propicia otros vínculos.

La obra a la que quiero referirme es *Magnolia, cultivar la memoria, floreciendo* (2022), de Paulina León Crespo (Quito, 1978), quien ahora es parte de la cadena de obrajes del encuentro que propicia la publicación en la que se integra esta intervención-texto. Este es un proyecto de obra artística *site specific* que resultó elegido por la convocatoria organizada por el Sistema Integrado de Museos y Herbarios, con la dirección de Susan Rocha. La propuesta artística es parte del programa “Mujeres y Universidad: 100 Años de Irrupción”, coordinado por María Augusta Espín, vicerrectora académica y de posgrados de la Universidad Central del Ecuador. La obra ha sido concebida y diseñada específicamente para el campus y el contexto de la Universidad Central del Ecuador. Al respecto, dice la misma artista:

Más allá de ser un ‘monumento’ en el sentido clásico, es una escultura expandida y viva, un espacio asambleario y un círculo de la memoria protegido por siete poderosos árboles de Magnolia. El árbol de Magnolia es una especie endémica utilizada para la prevención de la pérdida de memoria, que aleja las malas energías, que simbolizan la capacidad de manejar situaciones complejas y que abren caminos hacia el sano futuro. La escultura social propuesta es entonces

un espacio vivo para el encuentro y la reflexión crítica, no solo acerca de la irrupción de las mujeres en la universidad en este último siglo, sino también como plataforma de las actuales luchas por los derechos de las estudiantes y como un espacio abierto a la imaginación política de otros futuros posibles (León 2022).

Lo que me interesa es que Paulina León pone en el centro de su labor a una planta, gesto que leo como un ejercicio de aminoramiento de sí, para dar paso a un ser vivo de otro reino ofrezca su inteligencia. Si el protagonista es un árbol, infiero que en ese permitirle que tome lugar existen unos llamados que nos sacan también de una imperancia “humana demasiado humana” en las artes y, en consecuencia, hay una provocación de relaciones interespecie que está actualizando la experiencia artística. Asimismo, es una apuesta por la potencia de la planta para propiciar vínculos con distintos grupos humanos, que agitan la vida por fuera del sistema del arte, los cuales se dieron paso en la asamblea que activó la inauguración de esta pieza, y que la tornó en obra móvil y pluriforme: escultura expandida en *site specific*, pieza sonora, performance-ritual ancestral, etc.; en otras palabras, una suerte de obra polimórfica al calor de quienes la usaban como órgano amplificador de lo sensible.

Me es importante remarcar cómo Paulina hace una suerte de renuncia a su propia tradición como artista. Suelta los materiales que han estado inscritos en el patrimonio de su práctica y se queda con la fuerza de la mano de obra, pero no para usarla de las maneras habituales, sino para dejarla como pura fuerza obrera al servicio de este marco. No es que niegue su trabajo como artista, sino que lo transforma en compost poético para la acción. O, como nos recuerda Eileen Myles (2019), la tremenda poeta estadounidense: “Escribo porque / me gustaría ser utilizada en / los años después / de mi muerte. No solo mi cuerpo / será composta / sino los pensamientos / que dejé durante mi vida”. Es decir, su trabajo está dispuesto para contribuir a labrar literalmente la tierra que va a sostener el proyecto, para abrir una fisura por venir, lo que la convierte en una obrera de tejidos sensibles alternos que tienen como pretexto la obra.

Es notorio que hay un ejercicio de renuncia de su rostro de artista. Ofrece su cuerpo entrenado para hacer objetos escultóricos, para ensayar otras modalidades de la escultura social en donde cuerpos diversos toman posición y (re)esculpen sus relaciones. Unos cuerpos que se intuye que llegarán y otros cuerpos que no se sabe ni cómo ni cuándo

están siendo convocados. (Recuerdo aquella noche antes de la inauguración del evento, en su casa, en Rumihuaico, cerca de Quito, cuando me mostraba ciertas fotografías y videos que retrataban el camino en el que un texto que ella había articulado se había vuelto canción gracias a otra colega artista y ella, a su vez, había conformado una banda musical de universitarias que se autodenominaron Magnolias... algo se escapaba al dominio de la artista y (re)polinizaba todo). El ejercer obrero que no se pone por encima del trabajo ni tiene un fin específico con este permite el advenimiento de un algo más allá de lo previsto por su autorx, así como del contorno visible de la propia obra. Desde ahí, a su vez, permite reconocerla como contenedor que propicia modos de encuentro inusitados en los que —por ende— se ensaya un modo de lo común siempre insospechado, pero fértil.

Pérdida de la autoridad. Pérdida de la autoría. ¿Qué coreografías sociales pueden ser posibles cuando liberamos el control? ¿Qué corpografías se permiten emerger cuando soltamos la atadura de la marca autoral?

Todo sucede como si el saber adquirido al ejercer y transmitir experiencias convirtieran al artis-

ta en un vigorizante, parafraseando al pensador francés Jean Marie Pradier. Él habla de los artistas como estimulantes del bios; refiere —sigo parafraseándolo— que los artistas son capaces de volver al arte (yo creería que tal vez a la obra) en una experiencia simbiótica, en el sentido etimológico del término: el encuentro, la fusión del *bios* de unxs con el *bios* de otrxs (Pradier 2001). Pienso en las manos de Paulina, sus manos que tocan el mundo. Y pienso también en su escucha. Tacto y escucha —que desplazan a la visualidad— actúan para vincularse con lxs otrxs desde una relación que escapa a los modos de uso del aparato perceptivo dominante.

Pienso en su trabajo como una labor de lo menor. Pienso en la potencia que tiene el acto de sustraer su cuerpo de artista, su identidad como artista, para que otros cuerpos y otras identidades tengan lugar. O, más bien, se me ocurre leer su gesto desprovisto de la intención labrada por las instituciones artísticas. Paulina León ofrece su mano de obra que conoce de la técnica, de los lenguajes, para que lo no prefigurado tenga lugar. Quienes conocemos su trabajo sabemos que en su trayectoria siempre ha estado presente su deseo de poner el cuerpo para figurar lo no figurable. Me refiero, entre otros, a su

proyecto con Dolores Ortiz en donde performan un cuerpo siamés, mediante el cual han activado prácticas documentales y archivísticas, además de acontecimentales efímeras que increpan lo que puede un cuerpo otrx, obra que (des)obra cualquier intento de definir lo que es un cuerpo de una manera precisa.

Para abrochar estas inquietudes producidas por el trabajo de Paulina León, recurro al pensador indígena Ailton Krenak (2020, 32):

Se trata de un lugar otro en el que la gente pueda habitar más allá de esta tierra dura: un lugar del sueño. No el sueño comúnmente referenciado de cuando se está durmiendo la siesta o el que la gente banaliza: “estoy soñando con mi próximo empleo o con mi próximo auto”, sino el que es una experiencia trascendental en la cual el capullo de lo humano implosiona abriéndose a otras visiones de la vida no limitada. Tal vez esa sea otra palabra para lo que acostumbramos llamar naturaleza.

Obrar por errancia

En la misma línea planteada quisiera referirme a uno de los proyectos de un artista que tendremos en el Tercer Encuentro Escénico, la próxima se-

mana desde la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad de las Artes,¹ cuyo eje curatorial es “Los procedimientos”. Esa idea de los procedimientos también está anclada en una forma de poner el ojo en los modos de obrar que se fugan de las concepciones dominantes de lo que se ha estandarizado como metodologías reconocibles en el campo de la investigación académica en las artes y también en la investigación artística estandarizada por fuera de la academia.

Poner el foco en los procedimientos es pensar en los modos de obraje por encima de los resultados. Que la fuerza esté en lo procedimental es un ejercicio de comprometerse con el mismo acto del “ahora” de la producción, lo que implica que, al no plantearse la mirada en el producto, no se sabe en qué circuitos del sistema del arte pudiese integrarse. La concentración en ello y en el movimiento que va produciendo el mismo conjunto de procedimientos hace desdibujar el porvenir, o más bien un porvenir fijo, para dar la posibilidad siempre a porvenires insólitos. No se conoce de antemano la morfología futura, pues los procedimientos van tejiendo el “hacia dónde”, sin el de-

¹ El Encuentro Escénico se realizó en la Universidad de las Artes del 26 al 28 de octubre de 2022.

seo de que exista una membrana que recubra el artificio del hacer; al contrario, la membrana que se forja para abrochar la obra deja al descubierto el propio artificio de la máquina poética como lo prioritario en su hechura.

Lo que me interesa del trabajo a continuación es que justamente lo procedimental está tan vivo que siempre actualiza la misma obra. Aunque siempre se diga que las artes escénicas son irrepetibles, al ser prácticas efímeras, la deriva de la obra que mencionaré a continuación es siempre incierta. Aunque el contenedor sea siempre el mismo, los contenidos varían porque los procedimientos se ponen en juego para propiciar apropiaciones inauditas que lanzan a la obra siempre fuera de sí. Tal proyecto se basa en prácticas que, en su obraje, (des)obran hasta el mismo deseo del artista, lo sacan de su control, le dejan en una acción balbuceante, donde quedan a la escucha del puro presente en movimiento y lo llevan a generar una atención aguzada que implique estar presto para actuar en función de lo que el presente reclama.

El trabajo en cuestión en llama *Cortar, copiar, pegar*, y está inscrito en el marco de un dispositivo que Aristeo Mora de Anda (Guadalajara, 1989) ha llamado “Prácticas de la imaginación”, que se define como

el contenedor de una serie de procesos dedicados a la investigación y producción de otras realidades, entendidas como espacios disidentes o diversos donde se puede dar otro tipo de convivencias sociales y que funcionan como un laboratorio en el que se podrían imaginar formas de relación, dinámicas, modelos y prácticas que favorezcan otro tipo de individualidades y colectividades, desprendiéndose de los modelos establecidos por la economía imperante con el fin de reactivar otras economías como la emotiva y conceptos como la solidaridad, la empatía y la *communitas*.²

Me interesa este proyecto porque se trata de una serie de especulatorios que fecundan imágenes siempre nuevas, capaces de deformar las imágenes suministradas por la percepción dominante. “Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, pero tampoco acción imaginante”, dice Bachelard (2017, 9).

Esta obra en particular de Aristeo Mora, que forma parte de “Prácticas de la imaginación”, está basada en la idea de construir una falsa biografía para su abuelo, con quien comparte nombre y apellido. El abuelo es el pretexto para entablar una red

² La descripción fue proporcionada por el propio Aristeo Mora. Para ahondar en el proyecto se puede visitar: <http://aristeomora.com>

conversacional sobre cómo hemos labrado los afectos en el campo del parentesco. Durante unos días previos a la muestra de la obra, Aristeo hace una convocatoria en el sitio en el que va a presentarla, destinada a personas que deseen ir a charlar con él sobre sus propios abuelos. Para ello, arma un espacio de intimidad (luego, en escena, veremos que es la sala en la que se suscita la relación con el abuelo), donde recibe a sus conversantes, quienes llevan datos de sus propios abuelos. Así, Aristeo Mora propicia que Aristeo Mora-abuelo vaya ahuecando su historia y vaya volviéndose el continente donde caben todos los abuelos convocados en los diálogos. Un acto aparentemente simple, casi pueril, goza de una vitalidad enorme, ya que lo que sucede es la ofrenda del cuerpo del abuelo de Aristeo para que quienes van a hablar con él constituyan un corredor que revele una intimidad. Al mismo tiempo, dicho acto permite un ejercicio de devenir de sus interlocutores en coescritores de una dramaturgia también por venir. Entre todxs se está construyendo un *collage* experiencial afectivo que es el tejido de una obra que se revela el día de la muestra.

El dispositivo dramático es un dispositivo siempre inestable. Un dispositivo que permite a

la dramaturgia huir de la tradición de la fijación discursiva como algo que preexiste a la escena. En su lugar, este gesto quita a la dramaturgia del ámbito literario y la devuelve al ámbito de la escritura del tiempo y espacio. En palabras de André Helbo (2007, 55), esto permite hacer visible que el “teatro nace de la relación entre el espacio, el espectador y el juego”, es decir, que el surgimiento del teatro no antecede a jugar el juego sino que es, en otras palabras, el proyecto de su proyectil que se revela en la acción viva.

De la mano de Rubén Ortiz, otro pensador-artista mexicano que también apuesta por el reobrar desde otros modos las obras, me permito seguir horadando en el quehacer. En un texto en el que habla sobre el decurso del trabajo con su grupo, sostiene algunos principios que apunta tras los modos de operación de su trabajo:

El teatro no es asunto (exclusivo) de profesionales. [...] El teatro no distingue entre actores y espectadores. Hay, digamos, solo participantes. [...] El teatro no tiene un tiempo determinado, lo genera. [...] El teatro no tiene un espacio determinado, lo genera. [...] El teatro es un espacio de re-conocimiento común. [...] El teatro pone en

escena los afectos comunes, no siempre consensuales (Ortiz 2016, 69).

Siento que ambos trabajos, el de Paulina León y el de Aristeo Mora, resuenan con lo que acabo de señalar, ya que, si bien se obran en su preexistencia en una dimensión, se conciben a sí mismos como proyectos por germinar. La capacidad germinante que van manifestando es el brote que generará su crecimiento de modo novedoso.

Lo que me interesa es que algo se escape: estas formas del obrar levantan materiales que llaman a una red más allá de las personas. La red no se controla. La red hace que esto sea más grande y más potente que el generador de la red. Asimismo, los cuerpos que forjan lo común son capaces de desbaratar imágenes y reinventar otras, movimentalizar el lenguaje, travestir categorías. Nos invitan a relacionarnos de otro modo con las fuerzas de predominio, reírnos de ella, quedarnos sin habla ante ellas.

En el caso del proyecto *Cortar, copiar, pegar*, Aristeo siempre está ante una obra nueva: una pieza que conoce y que desconoce. Y, por ende, delante de su abuelo que conoce y también desconoce. Los procedimientos hacen sus llamados. Quienes

atienden al llamado ofrecen sus materiales. En este sentido, el artista una vez más se convierte en artesano, en albañil de la sensibilidad. Entre sus manos se posan materiales que piden que él las conduzca a unos agenciamientos posibles. Ahí, lo que antes fue menor, privado, pequeño, inútil, residuo, relato dicho a sotto voce encuentra un cómplice para dotarle de estatuto importante, festivo, poético. La obra empieza a obrarse y es en el encendido de su maquinaria que el acto de vagabundeo se produce. Se va lejos de sus principios: encuentra en la errancia su posibilidad de ser obrada.

De la práctica del montaje para (des)obrar la realidad y (re)obrar la justicia poética

Para finalizar, hablaré de una obra que tal vez pueda tocar más la idea de un ejercicio acabado como producto y que fue hecha para ser presentada en escenarios teatrales y museales, pero también en espacios no convencionales. Se trata de *Testigo de las ruinas*, de Mapa Teatro Laboratorio de Artistas, de Colombia, una obra de 2005 que algunxs tuvimos la oportunidad de ver en Guayaquil en 2012, gracias al Festival Interna-

cional de Artes Escénicas-Guayaquil, organizado por Zona Escena.

Hay una anécdota que siempre recuerdo de cuando se presentó en Guayaquil: un reconocido artista escénico de esta ciudad dijo que era una maravilla de trabajo, pero que claramente no entraba en la categoría teatro. Esas certezas sostenidas por los regímenes disciplinares tambalean ante el (des)obramiento, ante la implosión que produce la máquina pensante que era ese trabajo teatral (y remarco teatral, porque ¿qué es el teatro sino el lugar para contemplar, como sostiene su etimología?). Como quien hacía esta aseveración se había quedado sin poder palpar los bordes del patrimonio teatro, arrojó el recurso de la negación. Sin embargo, Mapa Teatro Laboratorio de Artistas no teme perder su identidad teatral, pues su deseo camaleónico está en el deliberado gesto de llamarse a sí mismo laboratorio y no grupo o colectivo. Se trata de un gesto que conlleva un acto de reconocimiento de sí como sitio de la permanente experimentación y agitar lo que el teatro puede en la cabalidad de su sentido; un sentido que excede al sentido común preexistente y que busca un común siempre nuevo, pues se genera en el estado de encuentro con el propio hacer.

La obra, erigida desde un dispositivo conformado por paneles que hacen las veces de pantallas móviles, nos permite asistir a la demolición/desalojo del barrio El Cartucho, en Bogotá. Tal como se refiere en la página web de Mapa:

Testigo de las ruinas condensa nuestra experiencia como testigos de uno de los proyectos urbanísticos más ambiciosos de la ciudad en el umbral de los dos milenios. [...] *Testigo de las ruinas* reúne en un dispositivo de cuatro pantallas en movimiento, las imágenes, los testimonios y los relatos de antiguos habitantes del barrio Santa Inés-El Cartucho antes, durante y después de su desaparición, y de la aparición de un no-lugar, el parque Tercer Milenio. Ante y a través de la mirada de la última habitante de El Cartucho, Juana Ramírez, que realiza en escena la misma acción de sus últimos años en el barrio (preparar arepas y chocolate), asistimos a la ceremonia de despedida de un episodio importante en la vida de nuestra ciudad. Este acto de despedida constituye, sin embargo, un acto de resistencia frente al olvido y la desaparición de la huella. La vitalidad de esta mujer, su carcajada final en medio de la soledad del parque, son un testimonio contundente de la fuerza vital de los seres humanos frente al desastre producido por las paradojas y arbitrariedades del poder (Mapa teatro sf).

Una serie de personas y paisajes retratados a través de cámaras se proyectan en las pantallas. Hablan desde sus ruinas y dialogan entre sí gracias a una edición previa y también a la manipulación física de la imagen en vivo. En escena están lxs artistxs movilizandoo las pantallas y los proyectores para crear una visión de este relato que subvierte el sentido de lo documentado y también abre una posibilidad de pensar que el documento se actualiza a sí mismo cuando el cuerpo está ahí al servicio de su manipulación viva. De tal forma, no solo asistimos a una masacre social, sino que el trabajo hace posible la imposibilidad de hacer red de contención con quienes estuvieron perdiendo todo en el tiempo concreto. En un tiempo desfasado, el tiempo de la pérdida se subsana, en una medida.

Hay una fuerza de lo real que se presenta con contundencia ética y tiene que ver con lo procedimental. Dice Pavis (2016, 334) al respecto: “Ya no son los efectos de lo real y el realismo lo que definen a ese teatro de lo real, sino la posibilidad de construir y explicar lo real a partir de los procedimientos artísticos que esas obras emplean”.

Ante y a través de la mirada de la última habitante de El Cartucho, Juana Ramírez, que realiza en

escena la misma acción de sus últimos años en el barrio (preparar arepas y chocolate), asistimos a este rito de adiós de un episodio importante en la vida de Bogotá. Aquí la potencia de quien atestigua cobra una importantísima dimensión. No se reduce a alguien que observa pasivamente el proyecto, sino que es unx testigx activx, es alguien que testimonia con su mera presencia lo que acontece, pero que también con su gesto gesta posibilidades de subsistencia sensible, (re)obra la situación, le da soporte a quienes estuvieron en el desalojo y, a la vez, quienes asisten en escena a ver ese documento vivo, para soportar el hecho, para poder dar la cara. Se habilita como colchón sensible para que la excedencia del dolor no estalle la vida colectiva que está en estado de derrumbe.

Junto a Juana, dos de lxs miembros de Mapa Teatro que están en escena fungen de operarixs-operadorxs de la máquina escénica. No están para representar. Una vez más, aparece la figura de lx artesanx, quien presta la mano de obra. A lo sumo unx de ellxs testimonia, narra, pero al margen, literalmente al margen: no es centralidad, es alteridad. Otra se convierte en basura a la que se le prende fuego en escena, mediante la proyección de una imagen. El juego de devenir nada, de ejercer la

autoinmolación para que aparezca una imagen más decidora que la que es capaz de decir un artista en escena se alza imponente. El actor-actriz-performer pierde sus nombres-rostros-trayectorias. Por eso, la relación entre operador/a/x, versus actor/actriz me interesa, como esa posibilidad de aminorarse para hacer visible algo que es más estruendoso que ellxs.

La única que tiene el estatuto para sostener la máquina poética es Juana Ramírez: mientras el relato está haciéndose y deshaciéndose en las pantallas, ella prepara en vivo arepas y chocolate caliente. Al final el público bebe y come de su alimento. Lo que resta no es el residuo del horror, sino la vitalidad del acto simple que repara simbólicamente y permite estar juntxs. Si bien toda la información parecía sostenerse desde lo ocularcentrista, el gusto se está literalmente cocinando en vivo y se despierta. De algún modo, ese sentido al que tan poco se ha recurrido en la escena se vuelve hilo conductor y material que cierra la fábula y habilita lo epilodal. Dice Agamben (2016, 21) que “el gusto se presenta, en efecto, desde el comienzo como ‘un saber que no sabe, pero goza’ y como ‘un placer que conoce’”. Y, a su vez, citando a Nietzsche, refiere que, a propósito de la palabra griega *sophós*

[sabio], “etimológicamente pertenece a la familia de *sapio*, ‘gustar’, *sapiens*, ‘el degustador’, *saphés*, ‘perceptible al gusto’” (8). Ese gusto es el que hace justicia poética. En el gusto reverbera una posibilidad de existencia que está en un afuera de la escena, pero también de la realidad. Y no solo eso, las (des)obra y, una y otra vez, permite reobrarlas de manera cuidadosa, de manera siempre nueva.

Referencias

- Agamben, Giorgio. 2016. *Gusto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bachelard, Gastón. 2017. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Chevallier, Jean Frédéric. 2006. “Teatro del presentar y resistencia al neoliberalismo”. *Líneas de fuga* 20: 6-22.
- Helbo, André. 2007. *Le théâtre: texte ou spectacle vivant. 50 questions*. París: Klincksieck.
- Krenak Ailton. 2020. *Ideias para adiar o fim do mundo*. Sao Paulo: Companhia das letras.
- Ortiz, Rubén. 2016. “Un nuevo contrato social: La comuna”. *Investigación Teatral* 6 (9): 69-82.
- Pavis, Patrice. 2016. *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Ciudad de México: Paso de Gato.
- Pradier, Jean Marie. 2001. “Artes de la vida y ciencias de lo vivo”. *Revista Conjunto* 123: 15-28. <http://www.casa-delasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/123/jeanmarie.htm>

- Myles, Eyleen. 2019. “Mantequilla de maní”. En *low-fi ardentia, revista de poesía*, 3 de diciembre. <https://lowfiardentia.wordpress.com/2019/12/03/3-poemas-de-eileen-myles/>
- León, Paulina. 2022. “Magnolia. Cultivar la memoria, floreciendo”. En *Blog Magnolia*. Fecha de acceso, 13 de enero de 2023. <https://blogmagnolia.weebly.com>

BAILAR, OTREAR, IMAGINAR. CORPORALIDADES MIMÉTICAS EN LA DANZA

Victoria Pérez Royo

Unizar / Artea

“¿Tienes a otra gente viviendo dentro de tu cuerpo?”, me lo susurró al oído un día una bailarina durante una pieza. La frase me dio mucho que pensar, sobre todo porque fue pronunciada por alguien que, como es lógico, había pasado mucho tiempo de su vida aprendiendo a bailar, imitando otros cuerpos, mimetizándose con ellos. Y, más en concreto, durante el proceso de creación de la pieza en cuestión, había dedicado muchas horas a acercarse a corporalidades ajenas, corporalidades *otras*: *Monument 0.4* (2018), de la coreógrafa Eszter Salamon, consistía en una instalación de seis horas en la que un grupo de bailarines y bailarinas formadas en danza occidental, aunque con identidades racializadas en su mayoría, activan danzas Kuru de

Botswana, Krump de Los Ángeles y Senegal, Baris de India, entre otras muchas.

Una de las intuiciones que la frase despertó fue que aprender una danza nunca consiste solo en copiar una serie de movimientos, sino que implica algo mucho más radical: el salto hacia una corporalidad otra, una acción mimética salvaje, algo como lo que Walter Benjamin llamaba la facultad de *otrear*, esto es, facilitar que otros cuerpos, que otra gente se aloje, “viva dentro” del que se siente como propio. Esta pregunta —“¿tienes a otra gente viviendo dentro de tu cuerpo?”— puede apuntar así en varias direcciones: una, reconoce que somos multitud, desde siempre, y de esta forma contradice la ficción del sujeto soberano de la tradición occidental, idéntico a sí mismo, que entiende la libertad como propiedad de sí (Safatle 2017). Dos, indica una vía posible para pensar un sujeto heterónimo, y con ello una base diferente para pensar la política: la vía mimética, la capacidad de *otrear*, que no se plantea como empatía, entendida desde una dimensión fundamentalmente mental, sino con una base física, corporal y siempre imaginativa. Tres, teniendo en cuenta que la pregunta me la hizo una bailarina a propósito de un proceso de creación en el que se dedicó a ensayar corporalida-

des otras, pienso que la danza, con sus ejercicios de incorporar otros bailes, de encarnar otros cuerpos, propone ejercicios de alteridad.

Aquí está la clave de este texto: muchas prácticas de danza, teatro y arte de acción se plantean como formas de otrear, como experimentaciones de la facultad mimética¹ que pueden servir como vías para probar otras bases para construir un nosotrxs, para componer el plural, y hacerlo desde una base corporal e imaginativa. Rescato así la facultad mimética como una herramienta que puede ser útil en un momento de ascenso de ideologías y sentires fascistas en nuestras sociedades, con una buena parte de la población para la cual ya la mera presencia de un Otrx se siente como una violencia, como una amenaza contra la propia existencia, lo que a menudo conduce a la violencia y la agresión.

En este contexto, practicar la facultad mimética como un ejercicio que trata de viajar al otro cuerpo, de parecerse a él, que ensaya la ficción de ha-

¹ La comprensión de la facultad mimética que propongo parte de los escritos de Theodor Adorno, Max Horkheimer y, sobre todo, de Walter Benjamin, pero actualizados y desviados gracias a una comprensión chamánica de la mimesis con investigadorxs como Eduardo Viveiros de Castro, Egleé Zent o Pedro de Niemeyer Cesarino.

bitarlo para intentar entender sus razones y sus deseos, puede ser clave: en lugar de seguir impulsos de dominio o eliminación, propone, para evitar el miedo, acercarse mediante el parecido. El cineasta experimental norteamericano Stan Brakhage, que se dedicó durante décadas a ofrecer imágenes de los acontecimientos más conmovedores de nuestras vidas (nacimiento, sexo, muerte) para quitar el miedo y el desconocimiento que los rodean, decía que necesitamos acercarnos a lo temido, porque “no puede haber amor donde hay miedo” (Brakhage 1978, 121). Así, la intuición base de este texto es que, para eludir el miedo a la otredad, una vía posible es la que han ensayado de forma persistente la danza y el teatro: practicar ejercicios de alteridad.

Esos tránsitos entre cuerpos no son en ningún caso vuelos triviales de la fantasía, ni son estrictamente mentales, sino que están anclados, enraizados, en actitudes corporales y, por ello, si se quieren fomentar, hay que practicarlos. Esto es clave para pensar la potencia política de las artes vivas: algunas prácticas de danza, teatro y arte de acción, como laboratorios de experimentación con corporalidades, pueden ofrecer bases prácticas para componer un “nosotrxs” como al que le da título

este 7EIATE. De hecho, resulta significativo que recuperar danzas del pasado no suele estar motivado usualmente tanto por un impulso crítico, como por lo que lo que aquí llamo una voluntad de *otrear*.

A menudo en otras artes (estoy pensando, por ejemplo, en diversos movimientos apropiacionistas en las artes visuales, o en prácticas literarias posmodernas que trabajan con intertextualidad), cuando se recurre a prácticas artísticas previas, se trata de desvelar o denunciar una ideología subyacente en la producción original o de asestar un golpe más a la noción de autoría, a la integridad de la obra, o cuestiones por el estilo. En danza, sin embargo, sucede más bien lo contrario: dado que el baile se incorpora, se *encuerpa*, se vive, en la reactivación de danzas lo importante no es la crítica o la novedad, sino que la reactivación obedece a menudo al deseo de encarnar otras corporalidades, a un deseo de *otrear*. Más que un impulso crítico, la transferencia de esas danzas al cuerpo propio parece motivada por el deseo de crear afinidades, intimidades, de buscar parecidos, de atender a detalles en la corporalidad otra, de escuchar, de buscar fondo común entre aquel cuerpo y el que considero mío.

De hecho, Sandra Gómez, coreógrafa española, tiene a mucha gente “viviendo dentro de su cuerpo”, como se ve en *Tentativa de inventario* (2012). La pieza se despliega en tres planos que contrastan: uno, las pantallas en las que aparecen gráficas sobre el tiempo de baile a lo largo de su vida (horas remuneradas, horas bailadas en teatros, estudios de danza, en discotecas, etc.). Dos, una banda sonora con una grabación de su voz en la que enumera los nombres de las personas con las que ha bailado y los lugares en los que lo ha hecho. Tres, su cuerpo, volcado a una improvisación en la que va retomando los pasos, gestos y movimientos que recuerda de las personas con las que ha bailado alguna vez y que abarca tanto maestras con las que aprendió danza contemporánea o ballet, como amigas con las que bailó en la discoteca.

En *Tentativa*, Sandra Gómez con su baile no “presta” su cuerpo a otrxs sujetxs, sino que más bien deja ver cómo ella está conformada siempre por mil otras personas, cómo ella está desposeída del dominio de lo propio, bailando comunalidades, *otreando* siempre. Su baile en esta pieza podría pensarse como una forma de lo que Adorno (1970, 341) llama “estremecimiento mimético”, un momento en el que el yo (en este caso autorial, no receptivo) desgarra

la identidad, desaparece en la obra, haciendo proliferar asociaciones. En ese punto, el cuerpo de Gómez no es reconocible más que por su pertenencia a tantos otros, más que por todos los otros cuerpos que viven en ella, que la conforman. Esta danza plantea una forma de hacer que se podría describir no como “yo bailo”, sino algo así como “se baila”, “el baile me/nos hace bailar”, es el que nos reúne en un movimiento que, viviendo de cuerpo en cuerpo, no es propiedad de nadie, sino que transita todas las personas que lo bailan. Permite atisbar una concepción del “nosotrxs” que no se entiende como suma de individuos, sino como transacciones, tránsitos y devenires entre pronombres (yo, tú, nosotrxs...).

Densidad imaginaria

El ejercicio de *otrear* no consiste en una asunción directa e inmediata de ciertas características del cuerpo que tenemos enfrente, hay una densidad imaginaria que media entre ellos. En el aprendizaje de danzas, la concepción que ha prevalecido ha sido de la copia mediante visión directa que se suele entender como inmediata. Pero, en realidad, la imaginación siempre ha jugado un papel importante para facilitar la asunción de movimientos en la propia anatomía. Nunca se puede

entender la imitación como una relación visual espontánea cuerpo a cuerpo, sino que la transferencia siempre está mediada por mil recuerdos, expectativas, visiones e imaginaciones. Por eso quizá sea interesante acercarse a prácticas no tanto de transmisión de danzas entre cuerpos copresentes, sino de recuperación de danzas bailadas por cuerpos que no están aquí o ahora, esto es, una recuperación de danzas a partir de *cuerpos afantasmados*. Esto quizá permita cuestionar lo que llamamos “copia directa” y estudiar cómo ésta siempre está mediada por la imaginación, creadora de lazos y puentes entre mi cuerpo y del otro/a/e. Comentaré solo dos tácticas de las varias que he ido detectando en algunos proyectos de danza.

Una primera vía consiste en un proceso de ficcionalización del cuerpo, que opera reinventándolo por medio de metáforas, imágenes y figuras, con el fin de acercarse a una determinada sensibilidad, a una dinámica de movimiento, a una determinada tensión muscular, o a un ritmo, por ejemplo. Recojo un relato precioso del proceso de preparación de *Monument 0.4*. Una bailarina relata su ejercicio de ficcionalización para acercarse a la danza Baris de India:

Los dedos de tus manos tienen los ojos abiertos de par en par, no sabemos si esperando al enemigo o a un amigo, temblando como arañas tratando de protegerse del viento; están desplegándose fuera de sí mismos, lejos, tan lejos como pueden, más allá de sus límites, haciéndose blandos y despier-tos, listos para atacar a la primera señal de aviso.²

La segunda vía consiste en traer ese cuerpo y su movimiento a la vida en un sentido amplio, de res-tablecer una ecología, todo un medio a su alrede-dor. No se trata solo de un desplazamiento obvio de la corporalidad al traer su movimiento literal-mente aquí y ahora, sino de situarla en una red de relaciones, micro y macro, que la conecten con un entorno, que la sitúen en medio de una serie de asociaciones, que la conviertan en un nodo vital conectado con muchas otras cosas, actividades y redes en medio de las cuales adquiere sentido. El movimiento no se toma como objeto de museo, preservado fuera del tiempo, sino que al conec-tarlo se lo considera agente.

Un caso paradigmático de esta vía es el trabajo de Amanda Piña durante el proceso de investigación para crear la pieza *4 remarks on the history of dance*

² Extraído de apuntes del proceso de creación facilitados por Eszter Salamon.

(2015), que, como *Monument 0.4*, también está volcado a un proceso de reactivación de danzas populares de comunidades alrededor del mundo. En este proceso, para incorporar las danzas Trobriand, cerca de Nueva Guinea, en concreto danzas de la tierra, Amanda Piña y su equipo desarrollan todo un ejercicio de imaginación política. Al recuperarla, comenta:

Tratamos de reproducir su baile, hacemos un esfuerzo grande para mantener la lentitud. [...] Es una forma de danza meditativa. Mientras recreamos las vibraciones de la hoja alargada que tienen en las manos cuando bailan, pienso en la rapidez vertiginosa de los movimientos agrarios en los mercados alimentarios globales, e imagino el transporte de millones de contenedores enviados en todas las direcciones, en todo el globo (Piña y Vadori 2015, 255).

Esta estrategia de relacionar la danza con un entorno, situarla en una red de relaciones y sentidos se despliega a menudo a lo largo del proceso de creación. Así, Piña describe las danzas del viento, relacionándolas con reflexiones de Naomi Klein sobre el cambio climático; conecta la brisa que levantan los chales de las mujeres navajo con la desaparición de la mariposa monarca en Estados

Unidos debido al impacto de los químicos usados en agricultura; une los bailes en los que se pisan ascuas con las imágenes de cómo “el aceite de palma quema los corazones de la sociedad de consumo” (Piña y Vadori 2015, 288).

Existen muchas otras vías, como la alegórica, que trata de encontrar señales en el cuerpo del otro que lo conecten con el propio; la vía emotiva, que busca la energía del afecto que mueve al cuerpo al que trata de acercarse, o la vía ritual, que sigue un procedimiento de copia exacta no por supuesta fidelidad o respeto, sino para favorecer una retracción de la voluntad, entre otras. Pero por ahora espero que basten estas dos para reconocer el papel clave de la imaginación con una base corporal para activar procesos de *otrear*.

Comentaré una última pieza, *Hacia* (2019), de la artista brasileña Paloma Bianchi, porque ofrece pistas sobre cómo se puede desplegar la facultad mimética en relación con cuerpos no humanos. Esta pieza permite pensar cómo podríamos “construir un nosotrxs”, no solo entre cuerpos humanos, sino de forma ampliada, con los existentes en el mundo. Así lo explica Eduardo Viveiros de Castro cuando detalla en su *Metafísicas*

caníbales (2010) las concepciones del mundo de pueblos amerindios, según las cuales todos los existentes (animales, vegetales, minerales) son potencialmente personas, cada una con su cuerpo diferente. La actividad chamánica consistiría en acercarse a esos cuerpos con los que se quiere tratar con el fin de entender sus deseos y sus razones mediante un viaje que, a mi juicio, implica una profunda y verdadera actividad mimética.

Con *Hacia*, Bianchi invita a cada persona del público a un ejercicio de mimesis salvaje, esto es, sin método ni procedimiento preestablecido. Se trata de una instalación a la que se accede individualmente a una hora específica. Se entra en una sala muy pequeña en la que solo encontramos en el suelo una piedra de unos 2 kilogramos de peso. Eso parece ser todo, sin tiempo preestablecido. Antes de entrar en la sala, se encuentra una serie de indicaciones que ayudan a situarse en la propuesta: la posibilidad de usar casos con sonido binaural para facilitar un determinado estado de percepción y de conciencia, y un par de textos de los que rescato la frase significativa: “Esto no es una instalación / es una invocación de la imaginación / tal vez sea una invitación a la concreción / tal vez sea una posible alteridad / o un espacio para comprometerse” (Delgado 2021).

En definitiva, yo, como espectadora, me encuentro sola en un espacio mínimo con esa piedra. En esa situación el tiempo juega un papel importante para modular la percepción y la atención, así como hacer posible una relación mimética con la piedra. El proceso se podría describir como una oscilación entre atención y distracción hasta que sucede el acercamiento mimético: al entrar veo, reconozco y pienso que entiendo lo que veo, una piedra en el suelo. Me olvido, pienso en otras cosas, la vuelvo a mirar, me distraigo... y así sucesivamente en una oscilación de la atención, hasta que no puedo escapar de su persistencia, de su estar ahí. Solo en ese momento empiezo a observar detalles, a tocarla... poco a poco la tomo en las manos, siento su peso... y, sin quererlo ni preverlo, me veo imaginando su vida anterior, reviso sus cicatrices, me emociono con sus recorridos posibles hasta llegar aquí.

Esos afectos comienzan a construir una relación más íntima: sigue siendo piedra, pero a la par algo así como una criatura que cuidar, a la que mecer y susurrarle canciones, por ejemplo. Esta fue mi experiencia, compartida en términos de afecto y de intensidad con muchas otras personas que visitaron la instalación. Esta relación con la piedra no parte de una proyección

solipsista de mi concepción desencantada occidental del mundo, de una antropomorfización del entorno, proyección de mi propio ser, sino un ejercicio de la facultad mimética en la que la escucha y la atención al otrx son claves. Se trata de un ejercicio de intentar desplazarse a otros cuerpos y de entablar diálogos con ellos, de acercarse a la comprensión de otrx que seguirá siempre inevitablemente siendo una entidad enigmática e incompleta.

La mimesis peligrosa

Las relaciones que todas estas piezas propician se parecen a lo que la investigadora Egleé Zent (2008), en su estudio de los pueblos Joti de la Guayana venezolana, llama “interpenetración de esencias”, prácticas chamánicas en las que se ingiere carne o sangre del depredador, o se pone la piel del otrx sobre la propia piel, o, más significativo en el marco de este texto, se imitan con precisión, se asumen las formas de estar, los movimientos, los comportamientos del otrx. Por medio de estas operaciones se busca adquirir determinadas cualidades o atributos de la persona a quien se imita. Estas prácticas son lo que llamamos, en el marco del pensamiento occidental, formas de subje-

tivación y que, en pueblos amerindios, según lo describen Eduardo Viveiros de Castro o Zent, se entienden primordialmente como formas de corporización. Hay una clara similaridad entre las dos operaciones. Ambas “actúan como traductores o puentes de comunicación amigables que propician el *hablar la misma lengua*, el entender y apropiarse, vía imitación temporal, del *habitus* [...] del otro” (Zent 2008, 93).

Tal y como explica Viveiros de Castro, un mundo en el que todos los existentes (ser humano, montaña, jaguar...) son potencialmente personas no es uno sencillo y amigable como se ha pensado desde Occidente que sucede con el animismo, sino uno peligroso en el que toda relación es política (Viveiros de Castro 2010, 40). Más aún lo es en el salto que opera el chamán a través del abismo desde un cuerpo hacia otro mediante una aventura mimética. Así explica Zent (2008, 93) su peligrosidad: “Prolongar la apropiación del *habitus* del otro puede implicar la transformación total en el depredado, lo que invierte los roles, pues el cazador puede tornarse presa”. El mayor peligro es volverse presa, esto es, hacerse vulnerable al aproximarse demasiado al otrx, al sentir quizá *demasiada comunidad*. Quizá el equivalente en el marco

de pensamiento occidental sea la disolución del sujeto perdido en el otro, que acaba abandonando su propia identidad, confundiendo los límites de su ser. Sería un lanzarse tan fuera de sí a habitar otras corporalidades llegando al vértigo de lo que Roger Caillois (1984 [1935], 32) llama “psicastenia legendaria”: cuando el sujeto, sometido a la fuerza devoradora mimética “rompe el límite de su piel y ocupa el otro lado de sus sentidos”. Gobernado por una fuerza centrífuga hacia el entorno, “es similar, no similar a algo, sino simplemente similar”.

Este sería el punto de fuga y el límite de toda práctica política basada en una renuncia a la autopertenencia, a la autonomía: lanzarse al cuerpo otro para facilitar una comprensión *mimética* es posible y deseable, pero, habiendo sufrido una transformación, es fundamental poder retornar. Este camino de vuelta es clave porque es el que garantiza no la identidad sino la responsabilidad necesaria para construir un nosotros viable. Quizá sea a lo que la artista Aitana Cordero llama en sus prácticas “entregarse, pero no perderse”.

Referencias

- Brakhage, Stan. 1978. "From Metaphors on Vision". En *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, editado por P. Adams Sitney. Nueva York: Anthology Film Archives.
- Caillois, Roger, 1984 [1935]. "Mimicry and Legendary Psychasthenia". *October* 31:16-32.
- Delgado Ureña-Díez, Diana. 2021. "La pieza coreográfica Hacia, de Paloma Bianchi, como práctica del perspectivismo amerindio". *Revista Brasileira de Estudos da Presença* 11(2): 1-21.
- Piña, Amanda, y Angela Vadori. 2015. "Movimientos de la tierra". En *Four remarks on the history of dance. Endangered Human Movements - vol. 1*, editado por Angela Vadori. Viena: BMfB - Federal Ministry of Movement Affairs / nada productions.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2010. *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz.
- Zent, Egleé L. 2008. "Interpenetración de Esencias: la fabricación de cuerpos entre los Joti, Guayana venezolana". *Revista Antropológica de la Fundación la Salle de Ciencias Naturales*, 52 (110): 89-122.

"YA PARA QUÉ GUAYAQUIL": RECORRIDOS AFECTIVOS POR EL MICROCENTRO DE LA CIUDAD

**Giulianna Zambrano /
María Auxiliadora Balladares**

Universidad San Francisco de Quito USFQ

“Ya para qué Guayaquil” es un proyecto de Giulianna Zambrano (USFQ y Crónicas al borde) y María Auxiliadora Balladares (USFQ y Proyecto Sycorax) que plantea un recorrido afectivo en el microcentro, cuyo mapa se fuera trazando en función de las activaciones provocadas por algunxs artistas a la luz de su relación con la ciudad y con los poemas del libro *Guayaquil* (2019), de Balladares. Este proyecto se llevó a cabo en dos momentos. El primero, en julio de 2022, durante la fase I del encuentro, y se trató de un taller al que convocamos a varixs artistas residentes en Guayaquil para que ellxs —en octubre, durante la fase II del Encuentro— llevaran a cabo las activaciones.

El primer día del taller, la reflexión partió de la imagen de la “callejera”, de lo que significa, desde la perspectiva de María Lugones (2021), pensar el callejeo: no desde la asepsia y la comodidad de la teoría, sino desde la vivencia en el propio cuerpo del acto de andar por la calle. Se trata de observar cómo los márgenes del contrapunto privado/público se van desdibujando, ya que el espacio público, pensado como peligroso y violento para las mujeres o para los cuerpos feminizados, deviene también el espacio de las guaridas, en donde es posible establecer relaciones de afecto y de cuidado, que tantas veces el espacio privado, el del hogar, nos niega. Asimismo, recurrimos al trabajo de Rebecca Solnit para pensar los trazos del cuerpo caminante como manifestaciones de la imaginación y del deseo. Y, particularmente, el caminar de las mujeres como una insistencia en la viabilidad y accesibilidad del espacio público.

El libro *Guayaquil* plantea todo ese callejeo a partir de establecer relaciones afectivas con los paisajes urbanos, con los lugares habitados por una yo poética lesbiana que decide expulsarse hacia la calle y vivir las diferentes formas del amor en los espacios públicos. Además, durante ese primer día del taller, conformamos, en-

tre todas las personas convocadas, un archivo objetual-textual-sonoro-vegetal. La idea era que cada unx aportara con un ítem a este archivo y explicara cómo este lx vincula con Guayaquil. El archivo estuvo conformado por poemas, plantas, cuadernos de memorias, canciones y fotografías. Cada uno de estos elementos abría la puerta para generar las primeras narrativas en torno a nuestra relación con la ciudad, en torno a nuestros espacios habitados y nuestros mapas afectivos.

El segundo día del taller, realizamos un primer recorrido, como el esbozo del que sería el recorrido definitivo en octubre. La caminata fue extensa, duró más de tres horas, y nos permitió observar la ciudad y escuchar su paisaje sonoro desde diferentes alturas. En cada uno de los lugares en los que nos detuvimos, ocurrieron lo que podríamos denominar protoactivaciones de parte de algunxs de lxs artistas convocadxs, todo esto de manera absolutamente espontánea. Esta característica, a la que se refiere Rosa Luxemburgo (2008) cuando estudia las huelgas de masas, nos parece fundamental para nuestro proyecto por el mismo motivo que señala la filósofa alemana, por el hecho de que en la espontaneidad se asegura una verdadera resistencia a las ins-

tancias del poder que tratan de moldear las formas de la protesta o de la resistencia. En nuestro caso, la espontaneidad aseguró la consolidación de la red afectiva que propició la convocatoria, por un lado, y, por otro, posibilitó que las proactivaciones se generaran desde una potencia inusitada que activó la risa, el placer y la capacidad de sorprendernos ante la relación cíclica ciudad-poema-caminata-arte.

Durante agosto, septiembre y octubre, se consolidó el grupo final de artistas que participarían con sus activaciones: Francisco Arrieta (desde Pachuca);



Kit de “Ya para qué Guayaquil”: recorridos afectivos por el microcentro de la ciudad

Andrés Santos, Bertha Díaz, Toño Cepeda, Amarantha Pico, Pili Gavilanes, Andrea Alejandro Freire (en Guayaquil), y Josefina Viteri (desde Nueva York). Asimismo, se consolidaron los espacios en donde estas se llevarían a cabo y los poemas que cada artista trabajaría.

El 18, 19 y 20 de octubre, se realizó un recorrido diario con un público esperado de 10 personas (aunque el número real de participantes siempre fue más elevado). Arrieta escribió una carta para el libro y preparó una pieza sonora con cuya escucha abrimos en MZ14 (Panamá y 9 de Octubre, esquina).



En el siguiente punto, el edificio Valra (10 de Agosto y Malecón, esquina), Balladares leyó el poema “El balcón” y Santos preparó una performance a partir de su lectura del poema “Abeja” dentro del montacargas del edificio.



El grupo luego se dirigió hacia el edificio de la Junta de Beneficencia (Junín 428), y en el departamento del último piso se llevaron a cabo dos activaciones: la instalación audiovisual y la performance de Díaz a la luz de su lectura de los

poemas “Beso (sin artículos determinados)” y “Canto”, y la pieza sonora preparada por Cepeda a partir de “Canto”.



En la siguiente parada, a la altura del parqueadero de la Córdova y Tomás Martínez, Pico preparó un homenaje a la palmera que ahí se encuentra como última superviviente de una época que ya no es posible reconocer en el actual paisaje urbano, por lo que realizó una investigación histórica en torno al Guayaquil de inicios del siglo XX y leyó los poemas “Beso (sin artículos determinados)” y “GYE-UIO-GYE”.



En el Malecón 2000, en el límite norte del MAAC, lxs asistentes al recorrido leyeron la pieza textual preparada por Gavilanes en diálogo con el poema “Agua”. Finalmente, en el segundo piso de la Numa Pompilio Llona 102, Freire dispuso una instalación compuesta por objetos de su archivo personal que a lo largo de los años ha ido recogiendo de las calles de Guayaquil, y Alicia Ortega, Daniela Dávila y Florencia Luna leyeron poemas del libro. Las activaciones se cerraron con una pieza audiovisual enviada desde Estados Unidos por Viteri, a partir de su lectura de “Agua”.

Los recorridos duraron alrededor de tres horas. En ese tiempo, se consolidaron comunidades de



caminantes que iban encontrando —en las actividades y en la participación generosa de espacios como el restaurante La Culata y la tienda de calle Juan Montalvo y Pedro Carbo— pretextos o catalizadores de atentas y renovadas formas de encontrarse con la ciudad, en su espesor histórico y también sensible. Esa barrera que separa lo público de lo privado se vino para abajo durante el tiempo del recorrido y, en tiempos en los que priman la ley del terror y el encierro, la ciudad se convirtió en nuestro espacio seguro.

Referencias

- Lugones, María. 2021. Peregrinajes. Teorizar una coalición contra las múltiples opresiones. Buenos Aires: Del Signo.
- Luxemburg, Rosa. 2008. “The Mass Strike, the Political Party, and the Trade Unions”. *The Essential Rosa Luxemburg*. Ed. Helen Scott. Chicago: Haymarket Books.
- Solnit, Rebecca. 2000. *Wanderlust: A History of Walking*. Penguin Books.

Descentrarse

En un barco.

Mareo. Náusea.

Imposibilidad de navegar.

Contemplar los cuerpos de agua.

Esta ría paisaje líquido.

Navega.

Nombrar

Agua, agua, agua, agua, agua esos seres en trance,
en las calles de Guayaquil, como los de la lotería
loto loto loto también.

Los seres del agua son, además, nocturnos.

Cuando las calles del centro se vacían, se escucha
todavía su mantra.

Agua, agua, agua

*Sabed qué es lo que reclaman los moradores de la
mayor parte de los pueblos ecuatorianos: agua, agua.
Este es un país que tiene sed de agua y sed de justicia.*

En la Plaza San Francisco, Jaime Roldós dice también haber nacido en la Loma Grande, donde Mama Cuchara le enseñó sus primeras palabras.

En 1978, el Ecuador es un país agrario en transición hacia el país petrolero en el que se convertiría.

Durante cuatro meses, Jaime Roldós
recorre gran parte del Ecuador.

En los Andes, nombra los pueblos que ha conocido.

Hacer

Enunciar las singularidades de una geografía.

Habilitar porvenires con el cuidado al nombrar.

recorrer / recordar / construir / reconstruir

Nombrar, para conjurar el desastre, también.

María dice: para posibilitar o imposibilitar el duelo. O el fin del duelo.

O las derivas del deseo.

toma mi mano
en las veredas, disparos
la luz al atardecer
caminar por el barrio

Jujan Babahoyo Pueblo Viejo Ricaurte
 Ventanas Zapotal Catarama
 Bolívar Quevedo Palenque
 Tosagua Mira Baba Portoviejo
 Tulcán Calceta Rocafuerte
 Puerto Bolívar Junín Chone
 El ángel Montecristi Portobelo
 Pusilí Jipijapa Cascol
 Loja Riobamba Olmedo
 Piñas Cariamanga Gonzanamá
 Zaruma Sosoranga
 Paján La toma Selica
 Guano Huaquillas
 Chambo Arenillas Buena vista
 Colta Pasaje
 Cajabamba El guabo
 Guamote El cambio Alausí Machala
 Joyacsí Zumbi Zumbi Zumba
 Zaraguro Zamora Zumbi Cumbaratza
 Yanzaza Zumbi Zumbi Cumbaratza
 Enzamora Zabiango Bahía
 Gualaquiza Macará

Nombrar

Tú dices, para interrumpir la narración.

Entonces, para desviar la historia hacia futuros impredecibles, también.

Tú dices, resquebrajamiento del universo afectivo.

Y huracán de lo coyuntural. Y temblor-terror.

Mapa de afectos. Dices. Haces.

Agua

un bolsillo

un papel con palabras

una nota y tus manos

que la muerte se precipita breve y que su color
es azul

ojos, pupilas, la silueta de un cuerpo

del trino de los pájaros cuando croan las ranas

abrazo cocodrilos y patas reptiles

una brújula se averió en la última lluvia

Que en Guayaquil llueve como si lloviera en dos
ciudades al mismo tiempo

el olor del césped

el grito sostenido en la calle

aguaguaguaguaguaguaguagua

una foto cada día

una gota que cae sobre mi lengua

El deseo y la continua postergación del final
Engranaje sentimental, tú dices.
Doble muerte, doble duelo.
Dices:
El despojo de las certezas.
Y paisaje.
Y descentrarse.

Escribir

En la ciudad líquida
Paisaje de duelo
Y humedades
En el pantano
Y humus
Los cadáveres de cada día
Y el espesor del trópico que apacigua
a la muerte

María del Pilar Gavilanes, a partir de
María Auxiliadora Balladares
– *Guayaquil*
– “Las listas y la escritura del desastre en *Sanguínea*
de Gabriela Ponce Padilla”

CONCLUSIONES

Paulina León / María Fernanda Troya

FLACSO

Gabriela Montalvo

Esta última edición del EIATE *Construir un Nosotrxs* nos deja muchas reflexiones y aprendizajes, tanto en sus componentes académicos como en aquellos más vivenciales. Trataremos de evocar aquí aquellos que nos parecen pertinentes en lazo con los objetivos propuestos. Habíamos pensado que sería fructífero un cruce entre las inquietudes que habían animado ya las tres ediciones anteriores del encuentro —en lazo con la economía feminista, una reflexión sobre los cuidados y sobre el trabajo en el arte desde aquella perspectiva—, a lo que, para esta edición, se sumaba un debate sobre lo urbano. Nos propusimos pensar en cómo reconstruir un tejido de habitabilidad, es decir de cuidados y atención a escala humana, en las ciudades pospandémicas. Aquello además implicaba un reto mayor: trasladar el encuentro a Guayaquil, situar allí esta

problemática, comprendiendo que en sus particularidades también podrían evidenciarse cuestiones más amplias, aprendizajes comunes útiles para pensar en otras ciudades.

Uno de los componentes que nos quedan al cierre de esta publicación, y mirando con la distancia de unos pocos meses el encuentro mismo, es que gracias a la implicación de muchxs actorxs, se pudo realizar una reflexión continua que comenzó con los ejercicios de mapeo en julio y que se prolongó hasta los días del Encuentro, en octubre 2022. En esta, partimos de la experiencia de lo urbano a través de recorridos, de actividades que implicaron poner el cuerpo y desplazarse por la ciudad, experimentarla a talla humana, *callejear...*

Otro elemento importante es que el encuentro sirvió como una continuidad de las reflexiones que en anteriores encuentros tuvimos en torno al eje de género. Partiendo de la constatación, que puede parecer evidente pero que nos parece importante recalcar siempre, de que no todxs lxs cuerpxs vivimos la ciudad del mismo modo, realizamos mapeos y derivas en las que recogimos la reflexión y experiencia de la ciudad desde cuerpxs diversxs. Aquello también generó una actividad

que no estuvo prevista y surgió de cierto modo espontáneamente: una línea de tiempo específica para el eje de género, en la que se implicaron muchas personas de diversos horizontes, para marcar en el tiempo y en Guayaquil la historia reciente de las luchas por la igualdad de género y por derechos de los colectivos LGBTI+ de la ciudad.

Aunque las violencias en nuestras ciudades son múltiples, la violencia y discriminación basada en género es una constante en los medios de transporte, en los espacios públicos, en los centros de comercio y de esparcimiento, en fin, en los lugares de trabajo. Recordemos que el centro de Guayaquil está rodeado de muchos otros tipos de violencia también: aquella impuesta por gobiernos municipales que norman los comportamientos en espacios públicos; aquella que implica y provoca los altos niveles de inseguridad de la ciudad y la consecuente política de securitización privada, pasando por una gentrificación excluyente, a lo que se suma hoy en día el sicariato. El encuentro también se vio marcado por esto, pues nos vimos forzadx a cancelar una actividad debido a que en el lugar en el que debía darse había sido el escenario de actos de sicariato días antes.

A pesar de aquello, la propuesta del 7EIMATE partió de un optimismo necesario, pues, en tiempos de crisis múltiples, lo que queda es proyectarnos hacia futuros mejores. Durante el Encuentro, nos habíamos justamente propuesto como meta pensar en modos de (re)generación de comunidad (*Construir un Nosotrxs*) pospandemia. Y gracias a las diversas actividades, algunas de ellas evocadas escuetamente en este texto, pero detalladas en las secciones correspondientes de este libro, pudimos establecer relaciones fructíferas entre la reflexión y la acción.

En las ponencias presentadas encontramos, por ejemplo, relaciones a veces directas, a veces indirectas, con la experiencia de vivir y habitar la ciudad de Guayaquil en particular y las ciudades contemporáneas de la región en general. Nos quedamos, por ejemplo, con el diálogo que se dio entre la actividad propuesta por Oswaldo Terreros con su recorrido por el centro de la ciudad inspirado en la historia de las organizaciones obreras, y la ponencia de Gabriela Montalvo sobre la historia de las organizaciones de ayuda mutua de Guayaquil.

A la reflexión histórica, estética, urbana, sociológica, acompañaron entonces las actividades que,

como la evocada, permitieron generar comunidades efímeras desde prácticas artísticas. El reto ahora es que, no por ser efímeras, estas deban ser *pasajeras*. Habitamos la comunidad también, como evidenció la ponencia de Victoria Pérez Royo, con aquellxs otrxs que ya no están aquí junto a nosotrxs, como lxs obrerxs que murieron en Guayaquil hace 100 años, en 1922, víctimas de la violencia del estado.

Volviendo a la línea de tiempo: construirla permitió reflexionar sobre la ciudad a largo plazo, situando ciertos hitos del presente hacia el pasado, como la matanza obrera, por ejemplo. Aquello hizo posible visibilizar la transformación de lo urbano y del tejido social, así como de la historia paralela de las reivindicaciones y movimientos sociales que la han habitado, y luego hacia el futuro, proyectando imágenes de lo que colectivamente podemos proponer como una *mejor ciudad*.

Esto implica, por supuesto, reflexionar primeramente sobre qué se podría cambiar y qué se ha venido transformando. Entre las últimas transformaciones sustanciales en términos de habitabilidad en el centro de Guayaquil, la implantación de la UArtes es fundamental, pues esta influye en cómo hoy en día se usa el espacio público, en

cómo el entorno urbano y construido es moldeado y moldea a su vez los comportamientos humanos. Evidenciamos así, por ejemplo, una proliferación de espacios culturales, cambios en los tipos de negocios, cambios a nivel de la valoración inmobiliaria o en el paisaje humano que lo puebla.

Por ello, fue decidor que la comunidad universitaria de la UArtes, en particular estudiantes y docentes, se haya apropiado de las actividades que se llevaron a cabo en el 7EIMATE, pues ellxs viven el centro de Guayaquil cotidianamente, habitan, estudian, trabajan en ese entramado urbano. Ese fue el público mayoritario del Encuentro, y nos queda entonces también la experiencia enriquecedora de pensar en común sobre la ciudad desde sus actorxs.

Esto hizo que las reflexiones suscitadas en los días dedicados al Encuentro estuvieran siempre ancladas a dichas experiencias compartidas. Nos permitieron poner carne y cuerpo a aquellas descripciones y percepciones de los habitantes de la ciudad desde sus vivencias subjetivas, con recorridos poéticos, militantes, derivas creativas y reflexivas para *hacer propia* la ciudad.

BIOGRAFÍAS

Ybelice Briceño Linares (Venezuela) / UArtes

Socióloga (*suma cum laude*) por la Universidad Central de Venezuela. Máster en Sociología y doctora en Sociología por la Universidad Autónoma de Barcelona (España). Ha sido profesora de la Universidad Central de Venezuela y en la Universitat Oberta de Catalunya. Es autora del libro *Del mestizaje a la hibridación. Discursos hegemónicos sobre cultura en América Latina* (Fundación Celarg, 2006), y de diversos artículos académicos y capítulos de libros en el campo de los estudios culturales, teoría de la comunicación, identidades colectivas, cultura y política. Actualmente, se desempeña como docente e investigadora de la Universidad de las Artes.

Pablo Cardoso (Ecuador) / ILIA – UArtes

Doctor y máster en Economía por la Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne (Francia). Actualmente es director del Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes-ILIA y del Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura. Docente de la cátedra de Economía de la Cultura en la Universidad de las Artes, Guayaquil-Ecuador.

Bertha Díaz (Ecuador) / UArtes

Docente-investigadora en artes vivas. Le ocupan las relaciones entre cuerpo(s), pensamiento y escritura(s). Codirige el Colectivo Teatral RodezAlhampa y coedita la revista *Sycorax*. Asimismo, es directora (e) de la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad de las Artes, en donde también enseña.

Alma Espino (Uruguay) / CEPAL

Economista, feminista. Actualmente se desempeña como consultora de la División de Asuntos de Género de la CEPAL. Desde 1997 es coordinadora del Área Desarrollo y Género en el Centro Interdisciplinario de Estudios sobre el Desarrollo, Uruguay (CIEDUR), institución que preside desde 2015. Es coordinadora del Proyecto “Fortalecer los cuidados y la seguridad social”, que llevan adelante CIEDUR-Social Watch-Global Coalition for Social Protection Floors (2022). Ha sido docente en varias universidades y centros de estudios. Ha sido investigadora (1985-2013) y directora (2007-2009) del Instituto de Economía de la Facultad de Ciencias Económicas y de Administración (FCEA), de la Universidad de la República (UdelaR). Desde 2011 hasta 2017 fue la responsable del curso Economía y Género, de la Licenciatura en Economía de la (FCEA-UdelaR). Actualmente es docente libre de la FCEA.

María del Pilar Gavilanes (Ecuador) / UArtes

Doctorado en Artes y Lenguajes en la Escuela de Altos Estudios de Ciencias Sociales de París (EHES). Maestría en Arte Contemporáneo y Nuevas Tecnologías en la Universidad París 8 Saint-Denis. Maestría de Arte en la Escuela Nacional Superior de Artes de Cergy-París (ENSAPC). Desarrolla sus líneas de investigación en cine y arte contemporáneo. Es miembro de los grupos de investigación La filosofía y las artes y Real Smart Cities. Integra el comité editorial de *Index*, revista de arte contemporáneo (revistaindex.net) y de Funes editora (funeseditora.com). Fue miembro del comité editorial de UArtes ediciones hasta el 2021. Coordinó, para La deleuziana, la edición de *Metamorfosis y repetición* (Ladeleuziana.org, 2020). Trabaja la poesía visual (*viernes, 00*, Editorial Turbina, 2021). Actualmente, es docente del Departamento transversal de Teorías Críticas y Prácticas Experimentales de la Universidad de las Artes del Ecuador.

Paulina León Crespo (Ecuador) / FLACSO

Artista, investigadora en artes y curadora. Doctora en Investigación en Humanidades, Arte y Educación por la Universidad Castilla - La Mancha (España). Obtuvo su máster en Artes Libres en la Escuela Superior de Artes de Berlín (KHB). Comprometida

con el desarrollo crítico de la escena artística de la región, tiene como línea transversal de reflexión y acción las teorías de género y de la diversidad funcional. Ha sido acreedora de varios reconocimientos, como Premio París (Quito, 2000), beca NaFöG (Berlín 2007), el Premio DAAD (Berlín 2004), beca DAAD (Barcelona 2008), Premio 100 años de la Irrupción de la Mujer en la Universidad (UCE 2021), entre otros. Durante 2015 se desempeñó como coordinadora del Centro de Arte Contemporáneo de Quito (CAC). Entre el 2017 y 2020 fue docente en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador. Desde el 2019 es coordinadora del espacio Arte Actual FLACSO.

Gabriela Montalvo (Ecuador)

Feminista. Economista. Máster en Estudios de la Cultura. Analista económica. Su trabajo y sus estudios se han centrado en la economía feminista, análisis económico con enfoque de género, trabajo reproductivo y de cuidados, y trabajo en el arte. Desarrolla su campo de investigación en el cruce entre economía, cultura y feminismo. Ha sido co-curadora de las ediciones V, VI y VII del Encuentro de Arte, Trabajo y Economía de Arte Actual de FLACSO.

Zaida Muxí Martínez (Argentina) / ETSAB-UPC

Es profesora de urbanismo de la ETSAB-UPC. Ha sido directora de Urbanismo Vivienda, Medioambiente, Ecología Urbana, Espacio Público, Vía Pública y Civismismo de Santa Coloma de Gramenet (2015-2019). Especialista en urbanismo, arquitectura y género. Ha sido asesora de la SEHAB de Sao Paulo en urbanización de favelas y vivienda de realojo (2010-2012), y de la SECHI de Buenos Aires en urbanismo y género en la mejora de los barrios (2013-2015). Su publicación más reciente es *Mujeres, casas y ciudades. Más allá del umbral* (dpr-barcelona, 2018).

Tania Navarrete (Ecuador) / Mz14-UArtes

Doctora en Ciencias Administrativas, con especialidad en políticas culturales. Fue directora provincial de Cultura de Tungurahua, directora del Mercado Laboral de las Artes de Guayaquil. Es cocuradora del VII Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía 2022. Tiene 20 años de experiencia en la gestión de proyectos, ha sido directora de múltiples festivales de arte público, música, audiovisuales, mantiene su proyecto de residencia artística rural “Pujinostro” en Cotopaxi. Actualmente dirige el Centro de Producción e Innovación MZ14 de la Universidad de las Artes de la ciudad de Guayaquil, Ecuador.

Victoria Pérez Royo (España) / ARTEA

Profesora de Estética y Teoría de las Artes (Unizar), investigadora de ARTEA. Ha sido codirectora del máster en Práctica Escénica y Cultura Visual (UCLM, Museo Reina Sofía, 2010-2019) y profesora invitada a programas universitarios de arte en Holanda, Alemania, Bélgica y Finlandia, Costa Rica, Argentina, México, Brasil y Chile, entre otros países. En los últimos años ha desarrollado una intensa actividad de comisariado en el marco de iniciativas de investigación con diversos centros de arte.

**Alejandra Pinto Cárdenas (Ecuador) /
Licuadora Gestora**

Gestora cultural, urbanista y actriz. Arquitecta por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Máster en Ciudad y Arquitectura Sostenibles por la Universidad de Sevilla y máster en Gestión Cultural e Innovación Social por la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido coordinadora de la Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito. Es cofundadora de la Licuadora Gestora, colectivo de arquitectas y urbanistas que desarrollan proyectos culturales, sociales y de innovación urbana desde una perspectiva feminista a partir de 2017. Su último proyecto fue el desarrollo del Mapeo

Crítico Colectivo del centro de Guayaquil con Arte Actual de FLACSO y MZ14 de la Universidad de las Artes. Desde 2018 es coordinadora de InConcerto, plataforma cultural independiente que propone posicionar al arte y la cultura como herramientas para construir ciudades más sensibles, empáticas y afectivas. Su proyecto más importante es el Festival de música clásica en espacios inusuales MúsicaOcupa.

María Fernanda Troya (Ecuador) / FLACSO

Profesora investigadora de FLACSO-Ecuador. Responsable de la Maestría en Antropología Visual de esa institución. Es doctora en Antropología Social por la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales (EHESS) de París (2016). Máster en Estética e Historia del arte contemporáneo y de la fotografía. Es docente, investigadora y curadora. Sus áreas de investigación son archivos visuales y etnografía, con énfasis en la imagen fotográfica en sus usos antropológicos y artísticos, y aspectos relativos a la circulación, al poder y a la memoria en torno a la imagen. Miembro fundador de Cinememoria y del Festival de Cine Documental EDOC. Entre sus últimas publicaciones constan: *Ver para creer: cristianismo, fotografía y propaganda. El caso de la Misión*

Salesiana de Méndez en la Amazonía ecuatoriana (1920-1940) (2022); Proyecto Waka y espiritualidad andina: un ejercicio de curaduría y proceso de investigación-creación en Ecuador (2021), entre otras.

Cristina Vega Solís (España) / FLACSO

Profesora investigadora del Departamento de Sociología y Estudios de Género de FLACSO-Ecuador y parte del programa Reproducción Ampliada. Cuerpos, alimento, ambiente y común. Investiga sobre trabajo y comunes reproductivos. En la actualidad, investiga sobre movimientos neoconservadores y política feminista en América Latina. Es parte de La Laboratorio, espacio de investigación feminista.

Florencio Compte Guerrero (Ecuador) / UCSG

Arquitecto por la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil y doctor en Diseño por la Universidad de Palermo, Argentina. Profesor titular principal de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil desde 1989, decano de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil entre los años 2011 y 2021, actualmente vicerrector académico para el período 2021-2026. Ha sido consultor urbanístico del Plan Maestro de Guayaquil entre los años 2020

y 2021. Es autor y coautor de publicaciones sobre historia de la arquitectura y el desarrollo urbano de Guayaquil: *Como el Ave Fénix. Historia crítica de la arquitectura y la ciudad de Guayaquil* (2019); *Arquitectura Moderna de Guayaquil. 1930-1948* (2018); *Italianos en la arquitectura de Ecuador* (2012), que obtuvo mención en la XVIII Bienal de Arquitectura de Quito 2012 en la categoría Teoría, Historia y Crítica de la Arquitectura, entre otros. Articulista de diario Expreso desde el año 2016 con la comuna semanal “Crónicas urbanas”.

Oswaldo Terreros Herrera (Ecuador) / GRSB

Desde el año 2009 ocupa el cargo de presidente vitalicio del Movimiento GRSB (Gráfica Revolucionaria para Simpatizantes Burgueses). Ha obtenido distintos reconocimientos como Premio XIII Bienal Internacional de Cuenca 2016, Premio Mariano Aguilera 2015-2016, Tercer Premio Salón de Julio 2010. Su trabajo ha sido publicado *en Latin American Graphic Design* (Editorial Taschen, 2008); *Asia Pacific Graphic Design V* (Editorial San Du). Se ha desempeñado como director de arte en distintas agencias publicitarias como McCann, Mullen Lowe, entre otras, y ha obtenido distintos reconocimientos locales e internacionales. Director de arte para distintas editoriales especializa-

das en artes visuales. Exsocio fundador de la revista *Markka Registrada* 2003-2011.

Giada Lusardi (Italia) / PUCE

Docente-investigadora, historiadora del arte y curadora. Coordinadora de la Carrera de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Máster en Historia del Arte Medieval, Moderno y Contemporáneo de la Universidad de Parma (Italia, 2012). Es autora de varios artículos sobre arte moderno y contemporáneo, y prácticas de archivo. Ha curado proyectos de arte contemporáneo en el Ecuador y en el extranjero. Es cofundadora y directora del Laboratorio de Investigación sobre fondos documentales del Proyecto de Arquitectura, Diseño y Artes del Ecuador en el Siglo XX (LIPADA). Sus intereses de investigación se orientan a la historia del arte moderno y contemporáneo, las prácticas archivistas y expositivas, y a las relaciones entre arte, diseño y arquitectura y entre arte y educación.

María Auxiliadora Balladares (Ecuador) / USFQ

Escritora, profesora e investigadora en la Universidad San Francisco de Quito. Su interés gira alrededor de la obra de poetas latinoamericanos del siglo XX y del XXI. Ha publicado el libro

de cuentos *Las vergüenzas* (Antropófago, Quito, 2013), el ensayo *Todos creados en un abrir y cerrar de ojos* (Centro de Publicaciones de la PUCE, Quito, 2015), acerca de la obra de Blanca Varela, y los poemarios *Animal* (La caída, Cuenca, 2017), *URUX Una correspondencia* (Pirata cartonera, Quito, 2018), escrito junto a Sebastian Urli, *Guayaquil* (Prefectura de Pichincha, Quito, 2019), y *Caballo y arveja* (Severo Editorial, Quito, 2021). Es parte del comité editorial de la revista en línea *Sycorax* (<http://proyectosycorax.com>).

Ricardo Bohórquez Gilbert (Ecuador)

Arquitecto por la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil y autodidacta en la fotografía. Desde 2000 colabora como fotógrafo independiente. Participó como foto fija en las películas *Sin muertos no hay Carnaval*, de Sebastián Cordero (2015), y *Vacío*, de Paul Venegas (2017). Ha realizado varias exhibiciones individuales y colectivas en Guayaquil, Quito, Cuenca, Portoviejo, Panamá y Miami. Su obra se ha expuesto en MAAC, Museo Nahím Isaías, Museo Municipal de Guayaquil, Galería Madeleine Hollaender, Museo Metropolitano de Quito, Fondo de Cultura Quito, Museo del Patronato de Panamá La Vieja, Casa del Barrio, entre otros espacios de exhibición. Ha publicado los li-

bros *A mi Tierra!!!* (Editorial Festina Lente, 2016), *Cuando no estás aquí* (en la serie El Taller de la Retina, Paradocs, 2013), *Guayaquil* (de la serie Retratos del Ecuador, Consejo Nacional de Cultura, 2012) y *Maccaferri, el primer Moderno* (Museo Municipal de Guayaquil, 2010).

Giulianna Zambrano Murillo (Ecuador) / USFQ

Docente-investigadora en la USFQ, Ecuador. Tiene PhD en Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Texas en Austin. Su trabajo aborda las prácticas de liberación, resistencia, memoria y justicia en escrituras y poéticas en contextos de violencia, catástrofes y represión. También, investiga las conexiones entre derechos humanos y literatura, especialmente el derecho a narrar. Es creadora de *Buscamos en el silencio de las cosas*, obra que indaga en la poética de los objetos post-catástrofe como ejercicio de memoria y duelo colectivos. Actualmente, dirige el proyecto *Crónicas al borde*, pódcast de no ficción e intervenciones sonoras alrededor de historias de transformación, suspensión y cambio en la historia de vida y su relación con temáticas de derechos humanos.

Licuadora Gestora (Ecuador)

La Licuadora Gestora somos un colectivo de arquitectas, urbanistas, gestoras culturales, diseñadoras y artistas dedicadas al desarrollo de proyectos culturales, sociales y de innovación urbana. Nuestro trabajo se enmarca en el estudio de la ciudad desde una perspectiva feminista cuestionando las concepciones con las que diseñamos los escenarios de la vida, buscando evidenciar las diversas formas que tenemos las personas de habitar las ciudades. El objetivo principal es entender cómo estas diferencias están condicionadas por el género, reconociendo también que incluso las mujeres, desde los distintos espacios de privilegio que ocupamos, estamos atravesadas por diversos tipos de desigualdades a partir de nuestras condiciones etarias, raciales o de movilidad. Desde el colectivo hemos impulsado iniciativas, proyectos y programas que incluyen al arte, la mediación y la pedagogía, como otras formas para entender e intervenir en la ciudad.

AGRADECIMIENTOS

Por su importante apoyo:

Dr. Felipe Burbano de Lara, director de FLACSO, sede Ecuador

Dr. Fernando García, coordinador de Vinculación de FLACSO, sede Ecuador

Dr. William Herrera, rector de la Universidad de las Artes

Dra. Olga López, vicerrectora de Posgrados e Investigación en Artes

Dr. Pablo Cardoso, director del Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes-ILIA

A los docentes de la Universidad de las Artes, por ser parte de este proceso junto con sus estudiantes: Ybelice Briceño, Byron Cevallos, Luis Páez, Juan José Ripalda, Nicolás Schvarzberg, Natalia Tamayo.

Al equipo de MZ14 Centro de Producción en Innovación.







GRAN INCENDIO
EN GUAYAQUIL

1896



INAUGURACIÓN
TRANVÍA ELÉCTRICO

1910



MASACRE DE
OBREROS
1922



TERREMOTO
EN GUAYAQUIL

1942



REUBICACIÓN
COMERCIANTES
A LA CALLE
VILLAMIL



1968



DESFILE PRIMER
BARRIL DEL
PETRÓLEO

1972

EXPROPIACIÓN
DE LA ISLA
SANTAY



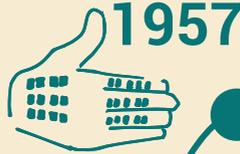
1982

INAUGURACIÓN PROYECTO
HABITACIONAL URDESA



CONSTRUCCIÓN
BARRIO ORELLANA

1948



1957

INAUGURACIÓN
PUERTO MARÍTIMO
DE GUAYAQUIL



1963

ENTREGA DE
JUGUETES ALCALDESA
ELSA BUCARAM



1989



INAUGURACIÓN
MALECÓN 2000

1999

APERTURA
UNIVERSIDAD
DE LAS ARTES



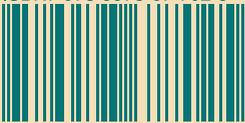
2013

INICIO PANDEMIA
OCASIONADA POR LA
COVID 19

2020



ISBN: 978-9978-67-702-5



9789978677025

ARTEACTUAL
FLACSO

www.arteactual.ec