

Ferran Cabrero, coordinador

I Congreso Ecuatoriano de Gestión Cultural

**Hacia un diálogo de saberes para el buen vivir y
el ejercicio de los derechos culturales**

Selección de ponencias



FLACSO
ECUADOR

Congreso Ecuatoriano de Gestión Cultural “Hacia un diálogo de saberes para el buen vivir y el ejercicio de los derechos culturales” (I : 2011 : sep. 22-24 : Quito)

Hacia un diálogo de saberes para el buen vivir y el ejercicio de los derechos culturales / coordinado por Ferran Cabrero. Quito : FLACSO, Sede Ecuador, 2013

544 p. : cuadros, diagramas, fotografías y gráficos

ISBN: 978-9978-67-381-2

GESTIÓN CULTURAL ; ECUADOR ; POLÍTICA CULTURAL ; DESARROLLO CULTURAL ; DIVERSIDAD CULTURAL ; PATRIMONIO CULTURAL ; CULTURA .

353.7 - CDD

© De la presente edición:

FLACSO, Sede Ecuador

La Pradera E7-174 y Diego de Almagro

Quito-Ecuador

Tel.: (593-2) 323 8888

Fax: (593-2) 323 7960

www.flacso.org.ec

ISBN: 978-9978-67-381-2

Cuidado de la edición: Santiago Rubio - Paulina Torres

Diseño de portada e interiores: FLACSO

Imprenta: V&M Gráficas

Quito, Ecuador, 2013

1ª. edición: febrero de 2013

El presente libro es una obra de divulgación y no forma parte de las series académicas de FLACSO-Sede Ecuador.

Índice

Presentación	11
Agradecimientos	12
Preámbulo	15
<i>Eduardo Puente Hernández</i>	
Introducción	
Gestión cultural para el buen vivir en el Ecuador	17
<i>Ferrán Cabrero</i>	
I. Buen vivir y políticas culturales	
Las cambiantes concepciones de las políticas culturales	29
<i>Hernán Ibarra</i>	
Las políticas culturales y el buen vivir	39
<i>Erika Sylva Charvet</i>	
Estrategias para la gestión del desarrollo cultural en el Ecuador	57
<i>Adrián de la Torre Pérez</i>	
Sumakawsay es la cultura de la vida	67
<i>Atawallpa M. Oviedo Freire</i>	

A la búsqueda del <i>Ki-tu</i> milenario: El “Reyno de los colibríes”	75
<i>Diego Velasco Andrade</i>	
Estrategias de diversidad en los Andes	89
<i>Dimitri Madrid Muñoz</i>	
Acción cultural exterior: breve análisis del caso ecuatoriano	105
<i>Elizabeth Guevara</i>	
Políticas y proyectos institucionales de la UNESCO en el ámbito de la gestión cultural	123
<i>Enrico Dongiovanni</i>	
La planificación sociocultural en el Ecuador	129
<i>Eduardo Hugo Jaramillo Muñoz</i>	
El patrimonio arqueológico en el Ecuador y sus perspectivas	149
<i>Francisco Germánico Sánchez Flores</i>	
Gestión cultural de la Casa en un nuevo escenario	159
<i>Gabriel Cisneros Abedrabbo</i>	
La gestión cultural en el marco de los fondos culturales: el caso de las organizaciones juveniles en Quito	165
<i>Andrea Madrid Tamayo</i>	
 II. Memorias y patrimonios	
Sobre el Ministerio Coordinador de Patrimonio	177
<i>Juan Carlos Cuéllar</i>	
La recuperación de la memoria histórica como medio de desarrollo socio cultural y el papel de la gestión cultural en este proceso	185
<i>Gina Maldonado Ruiz</i>	
El Complejo Cultural Real Alto: gestión cultural en adverbio de tiempo, lugar y modo en la costa ecuatoriana	193
<i>Silvia G. Alvarez</i>	

Trayectoria del debate patrimonial y aproximaciones a la gestión del Patrimonio Cultural Inmaterial.	213
<i>Gabriela Eljuri Jaramillo</i>	
El patrimonio musical y poético afro-esmeraldeño	223
<i>Lindberg Valencia Zamora</i>	
La cultura montubia, su oralidad y su gestión.	235
<i>Alexandra Cusme</i>	
El chulla quiteño: la patrimonialización de un imposible	249
<i>Marlon Cadena-Carrera</i>	
El patrimonio, una estrategia política hegemónica: el caso de Cuenca.	257
<i>Mónica Mancero Acosta</i>	

III. Artes y producción

El arte como proyecto de resistencia a la dependencia poético-tecnológica	267
<i>María Elena Cruz Artieda</i>	
Arte, artesano, artesanía: las manos hábiles de la patria.	273
<i>Luis Nieto Aguilar</i>	
Reflexiones sobre la producción de las artes escénicas	281
<i>Marina Chávez</i>	
Apuntes sobre educación artística	287
<i>Julia Mayorga</i>	
Universidad y ciudadanía	299
<i>Jorge Hugo Massucco</i>	
Bibliotecas universitarias y desarrollo cultural.	305
<i>Myriam Quinteros C.</i>	

Nuevos centros culturales para el Distrito Metropolitano de Quito	315
<i>Sara Serrano</i>	

IV. Diversidades y culturas

Aprendizajes significativos y buenas prácticas de interculturalidad	329
<i>Patricio Sandoval Simba</i>	

El ejercicio de los derechos colectivos y culturales: el caso del periodismo indígena	343
<i>Gema Tabares</i>	

La chakra andina desde la cosmovivencia del pueblo kichwa kañari-Ecuador	355
<i>Luis Antonio Alulema Pichasaca -William Xavier Guamán Encalada</i>	

El <i>tupu</i> como manifestación de la cultura popular de la comunidad de Saraguro y como elemento simbólico	361
<i>Claudia P. Cartuche</i>	

La cultura y la buena gestión cultural contribuyen al crecimiento humano sostenible: cuatro experiencias de gestión cultural	369
<i>Milvia León</i>	

La Mesa Ciudadana de Cultura en el MDMQ: un espacio de participación colectiva por el derecho al uso del espacio público y el fortalecimiento de la cultura popular	381
<i>Amapola Naranjo</i>	

Desde el rock, una mirada hacia la reapropiación del espacio público. La gestión cultural y la participación de colectivos urbanos de espacios para la cultura	395
<i>Marcelo Negrete Morales</i>	

Caminos de San Roque: diálogo y cotidianidad para una estrategia política	403
<i>Paola de la Vega Velastegui</i>	

V. Testimonios

Proceso de la comunidad educativa intercultural Tránsito Amaguaña en el Sur de la ciudad de Quito	417
<i>Irma Gómez</i>	
Espacios públicos	429
<i>Martha Sofía Vargas S.</i>	
Salmagundi presenta...: posibilidades, dificultades y oportunidades en la producción y gestión cultural de la zona centro del Ecuador	437
<i>Rodrigo “Jovani” Jurado</i>	
El escenario social de las artes y el Colectivo “Cosas Finas”	445
<i>Oscar Naranjo Huera (Oskan)</i>	
Vamos a la Toma de la Plaza	449
<i>Irina Verdesoto</i>	
Una ‘trinchera’ para la gestión y producción de artes escénicas	459
<i>Nixon García Sabando</i>	
Reflexiones sobre nuestra experiencia en la gestión y producción de artes escénicas	465
<i>Rocío Reyes Macías</i>	
Resistir no es suficiente: una mirada desde la vida de un grupo de teatro laboratorio	471
<i>Patricio Vallejo Aristizábal</i>	
Gestor cultural: revisión de caminos	479
<i>Rubén Guarderas Jijón</i>	

Conferencia magistral

Hacia una agenda local de las industrias culturales y la creatividad	487
<i>Félix Manito y Montserrat Pareja-Eastaway</i>	

Epílogo

Todas las industrias y consumos son culturales. Crítica de las ideas de <i>industrias culturales y consumo cultural</i> para abrir nuevas posibilidades de investigación e intervención.	527
<i>Daniel Mato</i>	

Coda

El primer observatorio ciudadano de cultura del Ecuador.	531
<i>Fabián Saltos Coloma</i>	

Presentación

FLACSO-Sede Ecuador presenta el volumen que tiene en sus manos con la convicción de que se convertirá en una obra de referencia en el país: por primera vez contamos con un compendio de estudios y testimonios sobre gestión cultural extenso, diverso y rico. No en vano es parte de los resultados y los productos del I Congreso Ecuatoriano en Gestión Cultural (Quito, 24, 13 y 14 de septiembre de 2011), donde se reunió una variedad de actores artísticos y culturales que sobrepasaban en mucho el ámbito académico. Este éxito decía mucho del camino recorrido hasta entonces.

Entre los antecedentes valiosos del Congreso, cabe citar las sinergias que se establecieron entre el Área de Estudios de Género y de la Cultura de esta sede académica y la Dirección de Formación y Capacitación del Ministerio de Cultura, cuya colaboración fructificó a lo largo de 2009 y 2010 con la primera promoción de gestión cultural de postgrado en el Ecuador con el Diplomado Superior. Cabe añadir, igualmente, las relaciones con colectivos y asociaciones culturales clave que acompañaron el proceso y que fueron coorganizadores del Congreso: la Red Cultural del Sur; la Asociación Ecuatoriana de Profesionales de la Gestión Cultural y del Patrimonio (PROGESCU); la Coordinadora Nacional de Organizaciones Culturales; la Red Latinoamericana de Gestión Cultural y el Colegio de Antropólogos, Arqueólogos, y Lingüistas de Pichincha (CAALP).

Hoy, el arte y la creatividad, junto con la memoria y el patrimonio, en su sentido más amplio, son ámbitos que se perciben cada vez más imprescindibles a la hora de enriquecer la teoría académica y la práctica social. En este sentido, la gestión cultural llena un vacío: cómo elaborar políticas culturales y gestionar la cultura, sus distintos ámbitos e instituciones, de la mejor forma, con la certeza que contribuyen a maximizar la libertad e igualdad de la persona y a construir mejores marcos de convivencia humana.

Juan Ponce
Director
FLACSO-Sede Ecuador

Agradecimientos

A Ana Maria Goetschel, Susana Wappenstein, Adrián Bonilla, y Juan Ponce, por la confianza y compromiso en los estudios de gestión cultural en el Ecuador; y a todas aquellas personas que hicieron posible el I Congreso Ecuatoriano de Gestión Cultural.

Esta publicación no hubiera sido posible sin la colaboración entusiasta de Vicente Mas e Iván Gutiérrez, respectivamente encargado e integrante del equipo de la Sección Cultural de la Embajada del Reino de España en Quito; y de Patricia Ashton y Patricio Sandoval, directora y jefe de investigación y proyectos, por este orden, del Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural (IPANC). Se agradece igualmente el apoyo importante de las oficinas en Quito de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia, y la Cultura (UNESCO) y de la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI).

Jaime Cortez Pozo
In memoriam

Preámbulo

Eduardo Puente Hernández*

La gestión cultural en el Ecuador es un quehacer de vieja data; se constituyó alrededor de variadas formas y actividades realizadas la mayor parte de veces de manera empírica por los propios artistas y actores culturales que debían ocuparse no sólo de la creación artística cultural sino, además, de difundir esa creación, buscando el financiamiento, los espacios, los auspicios, el apoyo técnico, etc., etc. Las denominaciones a lo largo del tiempo han sido distintas, se la ha llamado promoción cultural, animación cultural, agencia cultural y hasta gerencia cultural; lo cierto es que esta actividad es, sin duda, multifacética y abarcativa y no es sencilla; por el contrario es harto compleja; pues va desde garantizar que se produzca el hecho de la creación artística y cultural, en las mejores condiciones; pero además que la creación llegue al público, que el proyecto cultural se elabore, se financie y se ejecute; en fin que se facilite el proceso de producción, circulación y consumo de bienes culturales; que los artistas y hacedores culturales se relacionen, se asocien y se organicen.

Sin embargo, los espacios para reflexionar sobre la gestión cultural han sido más bien escasos, la formación académica del gestor cultural es reciente y va en crecimiento, así como su importancia en el mundo laboral. Por todo ello FLACSO convocó al I Congreso Ecuatoriano de Gestión Cultural, planteándose como uno de sus objetivos establecer y dar seguimiento

* Director de la Biblioteca de FLACSO-Sede Ecuador e integrante del Comité Directivo del Congreso.

a sinergias entre los distintos gestores y asociaciones de gestores culturales del Ecuador. La activa participación de varios colectivos de la ciudad y del país que relacionaron sus trabajos y socializaron sus experiencias artísticas y de gestión cultural de varios años, confirmó el cumplimiento de tal objetivo; en este ámbito destacó la participación de la Red Cultural del Sur de Quito, así como varios colectivos de gestores culturales de Ambato, Riobamba, Cuenca, Guayaquil, Portoviejo, etc. La proyección del trabajo de las asociaciones, redes o colectivos de gestores culturales ha comenzado a rebasar los ámbitos locales y en algunos casos incluso el ámbito nacional para colocarse en perspectiva internacional interrelacionándose con sus similares de otros países; buena muestra de lo dicho es, por ejemplo, Al Zurich un proyecto de la Red Cultural del Sur que rebase el ámbito nacional.

Es de esperar que espacios como los del Congreso se multipliquen, en diferentes ciudades y regiones del país, con el fin de que la gestión cultural en el Ecuador salga fortalecida.

Introducción

Gestión cultural para el buen vivir en el Ecuador

Ferran Cabrero*

Como práctica profesional y disciplina académica, la gestión cultural lleva algunas décadas aportando a la sociedad en diversos países del mundo. En cambio, hasta hoy en el Ecuador ha carecido tanto de una reflexión procesual como de suficiente preocupación por parte de la institucionalidad pública y privada. Si bien hay una trayectoria fecunda de prácticas como la de los animadores y promotores culturales comunitarios, o la de los mismos artistas e intelectuales, y de expresiones y movimientos sociales, como la Red Cultural del Sur, en su vertiente profesional y académica formalizadas la gestión cultural tiene pocos años de vida: el primer postgrado en la temática data de 2009 (FLACSO-Ecuador), el Ministerio de Cultura fue creado hace apenas cinco años (2007), y las pocas asociaciones de gestores culturales activas tienen un tiempo de vida similar (PROGESCU, 2008).

Este hecho ha significado falta de acción sistematizada y de reflexión alrededor del papel del gestor y de la gestora cultural en las dinámicas sociales del Ecuador. Tanto el Estado como la sociedad civil se hallan en procesos organizativos todavía desarticulados; apenas se han esbozado propuestas capaces de entablar diálogos fluidos para incidir, desde lo cultural, en los indicadores socioeconómicos. Sin embargo, en países como el nuestro, la gestión cultural no puede desvincularse de la mejora de las condiciones de vida de la población y del fortalecimiento del tejido social, lo

* Sociólogo, Dr.© en Arqueología Prehistórica. Profesor-investigador asociado a FLACSO-Sede Ecuador e integrante del Comité Directivo del Congreso.

que está estrechamente vinculado con los derechos humanos individuales y colectivos.

A nivel internacional, distintos instrumentos de derechos humanos han remarcado el vínculo entre cultura y desarrollo, como la Declaración Universal de la UNESCO sobre Diversidad Cultural (2001), la Declaración de Friburgo sobre Derechos Culturales (2007) y, a nivel regional, la Carta Cultural Iberoamericana (2006). A estos instrumentos cabe añadir en el ámbito nacional la nueva Constitución del Ecuador (2008), con su aproximación innovadora a varios temas, entre ellos el del desarrollo (que ha sido sustituido por el régimen del buen vivir), los derechos de la naturaleza, la participación ciudadana y los derechos culturales; incluyendo un mecanismo de gestión unificado llamado Sistema Nacional de Cultura y una nueva Ley Orgánica de las Culturas en ciernes.

A la vez, estos instrumentos apuntados recalcan el valor de todas las culturas; lo que conlleva a la necesidad de impulsar un verdadero diálogo intercultural (no sólo de saberes) para la posible construcción del buen vivir. En el marco político y social del país, la efervescencia cultural en varios niveles de participación (comunitaria, regional, nacional) puede ser una oportunidad al respecto, con el desafío de pasar de las declaraciones a las prácticas concretas del día a día.

En este sentido, el Congreso, como se verá en las ponencias aquí reunidas, apuntaba a intentar responder a una serie de interrogantes, entre otros uno principal: ¿Cómo la/s cultura/s y una buena gestión cultural contribuyen al nuevo paradigma del buen vivir? Partiendo de esta pregunta, el Congreso amplió el espacio de intercambio de experiencias y de saberes, de construcción de conocimientos y de compromisos. Fue una nueva oportunidad para analizar y valorar lo que se ha forjado a nivel de todo el país, tanto en ciudades, como en el mundo rural, así como en instituciones estatales y organizaciones sociales.

De forma amplia, tuvo como objetivo “Fomentar la reflexión y la acción alrededor de la gestión cultural en el Ecuador por medio de un diálogo profundo de experiencias creativas y enfoques teóricos innovadores”. De forma concreta contaba con tres objetivos específicos: (i) Establecer y dar seguimiento a sinergias entre las distintos gestores y asociaciones de gestores culturales del Ecuador; (ii) Aumentar el corpus teórico y técnico

alrededor de la gestión cultural con función social en el Ecuador; y (iii) Crear la primera red de gestores culturales del Ecuador por medio de las tecnologías de la información y comunicación. Este volumen responde al segundo objetivo, organizado igualmente aquí alrededor de los cinco ejes temáticos del Congreso: (i) Buen vivir y políticas culturales; (ii) Memorias y patrimonios; (iii) Artes y producción; (iv) Emprendimientos culturales; y (v) Diversidades y culturas¹. Estos ejes se estructuraron en sendas mesas plenarias que contaron cada una con cuatro mesas individuales (a excepción de la última, que dio paso a talleres más prácticos).

Cabe destacar las dos conferencias magistrales del Congreso; la primera realizada por el profesor Eduardo Kingman a partir de sus trabajos sobre “memorias y patrimonios” en el país²; la segunda, a cargo del presidente de la Fundación Kreanta de Barcelona, Félix Manito, e incluida aquí, alrededor de temas novedosos en el marco ciudadano desde la otra gran vertiente de la gestión cultural, “artes y creatividad”, que ha venido desarrollándose ampliamente en Catalunya y en el Reino de España en general.

Desde la organización del Congreso se entendía que, si la población mundial ya vive mayoritariamente en las ciudades, el buen vivir no puede darse sin atender o “recolonizar” este espacio, a veces percibido sólo como una “jungla de asfalto”. Finalmente, apuntar que Daniel Mato, investigador principal del argentino CONICET y precursor de los estudios culturales en América Latina y el Caribe, nos pudo acompañar en la distancia con un resumen de una de sus últimas investigaciones sobre cultura y desarrollo, inscrita aquí como epílogo.

El volumen que tiene en sus manos es una compilación significativa de la mayoría de ponencias del Congreso. Como su título indicaba, éste se inscribió en el buen vivir, a la vez una vivencia y un proyecto en construcción innovador e ilusionante que se discute hoy sobre todo en América Latina y el Caribe, en especial en el eje andino de Ecuador y Bolivia; aunque se procure practicar desde años por los pueblos indígenas del mundo. La perspectiva permitió acotar la temática de varias ponencias, que no todas

1 Dada su naturaleza práctica, el eje de “Emprendimiento culturales” no pudo incluirse en un volumen como el que tiene en sus manos, si bien varias de las ponencias pasaron a un nuevo apartado bajo el título de “Testimonios”.

2 A publicarse en otro volumen específico sobre la temática, extensa en el Congreso.

lo hicieron: la pluralidad de aproximaciones teóricas y prácticas que se maneja dentro de la gestión cultural; la amplitud geográfica del mismo evento (estatal); y su condición de primer congreso, si bien en algunos casos pudo tener el desafío de la dispersión, permitió contar con una participación inclusiva y con un proceso valioso inédito en el país.

Gestión cultural

Es evidente que la gestión cultural en el Ecuador (museos, sitios arqueológicos, galerías de arte, asociaciones, cargos político-institucionales...) adolece de una precariedad límite. Esto se debe a que la profesión de “gestor/a cultural”, ya de por sí relativamente nueva y difusa en todo el mundo, no está desvinculada de la situación de un sector, el laboral, del todo precario en el país. Pero en Ecuador también se relaciona con el hecho que el sector cultural en general ha tendido a ser visto erróneamente por parte de no pocos políticos y sectores sociales como algo superfluo, para ser abordado sólo cuando otros bienes y servicios, relacionados con las “necesidades básicas”, sean adecuadamente satisfechos; como reduciendo la sociedad a una serie de esferas aisladas y teniendo siempre, además, la excusa de que hay otras prioridades y, consecuentemente, de que “no hay recursos” para la cultura.

A esto se añade la falta de cohesión del sector cultural, donde conviven activistas de barrios populares (lo que antes de la noche neoliberal se llamó animadores socio-culturales, a menudo de corte más político, activista), profesionales del mundo asociativo, gestores institucionales públicos y privados con cierta influencia, cuando no lo hacen artistas, artesanos, arquitectos, arqueólogos, y antropólogos (por poner sólo algunos ejemplos) que se implican directamente en actividades culturales que ven valiosas, acuciantes. Al respecto, no pocas veces se cumple aquella paradoja de que “el mejor gestor cultural es el que no se identifica como tal”, añadiendo así mayor confusión al campo que nos convoca. Se percibe, además, pero no sólo en el Ecuador, que la gestión cultural se va desdibujando conforme se atienden responsabilidades en instituciones más alejadas del ámbito local (¿un/a Ministro/a de Cultura se identifica como gestor/a cultural?).

A partir de 2008, la llamada “Revolución ciudadana” ha avanzado no poco en reestructurar, ampliar, y dinamizar un sector cultural tradicionalmente desmembrado, reducido sobre todo a entidades privadas y elitistas, y atomizado en lo que antes se entendía como “alta cultura” (relacionada con Europa y Estados Unidos y en oposición a una “baja cultura”, “popular”). La creación del Ministerio de Cultura, el Decreto No. 816 de Emergencia Patrimonial (2007), las buenas energías invertidas en la discusión de una Ley Orgánica de las Culturas (pendiente de aprobación) para organizar mínimamente el sector, con discusiones tan necesarias como la validez o no de entidades otrora tan importantes como la Casa de la Cultura Ecuatoriana... han supuesto un parte aguas con pasadas dinámicas políticas. Sin embargo, ya se abren discusiones sobre la nueva gestión que apenas empieza; por ejemplo, sobre el presupuesto del nuevo Ministerio y su creciente burocracia, apareciendo la secular desconfianza de los ecuatorianos y ecuatorianas ante la institucionalidad pública y ante un Estado que no siempre ha jugado a favor de sus ciudadanos. Finalmente, se añade la rebeldía anárquica del artista y del creador en general.

Todo esto se traduce de forma práctica en muchas de las ponencias aquí presentadas y que abarcan, como no podía ser de otra forma, las tres funciones en que se suele concretar la gestión cultural: (i) Producción (asociada a la industria, alejada ya la polémica de si la cultura podía estar asociada a esta función); (ii) promoción (como estrategia de difusión y sostenimiento de los resultados culturales), y (iii) cooperación (no sólo internacional, sino también la implícita en el trabajo del gestor cultural, así como la interinstitucional, y la interterritorial). Finalmente, hay que añadir que las ponencias abordan los tres planos operativos de la gestión cultural: (i) Nivel territorial (nacional, regional, local), tratado también de “plano generalista” por su contenido básicamente político (gestionar la cartera de cultura de un municipio, por ejemplo) y que en el Ecuador implica el manejo de una complejidad cultural y social deslumbrantes; (ii) Nivel sectorial, en vistas a promover y producir cultura (con todas las críticas bienvenidas que pueda tener el concepto de “producción” asociado a lo cultural), y (iii) Nivel infraestructural, relacionado especialmente con las responsabilidades de gestión de una institución dada (Vives, 2009, 2007).

No obstante, cabe remarcar de nuevo que cualquiera de las funciones y de los planos operativos de la gestión cultural en el Ecuador vienen condicionados por la funcionalidad y las características específicas del sistema económico capitalista tal y como aparece por estas latitudes andinas y tropicales: Estado y sociedad civil más bien débiles, alta concentración de recursos y capital en pocas manos (y por el contrario sectores sociales empobrecidos y con poco poder de decisión sobre las políticas que les afectan), amplia presencia de la empresa transnacional en busca de recursos naturales o mano de obra barata... Así, si cabe más que en otras partes del mundo, aquí la gestión cultural debería tener en cuenta tanto la diversidad biocultural del país, como su grave desigualdad social asociada a una economía de dependencia extractivista, lo que irremediamente nos lleva a una discusión sobre el ejercicio de derechos y, hoy, ante las ruinas casi arqueológicas del llamado “desarrollo”, a la discusión y acción en ese nuevo paradigma y buena nueva que parece ser el buen vivir.

Buen vivir

En el marco de la ciencia occidental moderna, si bien desde la disciplina antropológica hay una ingente bibliografía sobre las formas de vida alternativas de la mayoría de culturas del mundo, incluyendo las de los pueblos indígenas, hasta hace poco apenas había interés en valorar estas formas de vida como base para construir una nueva forma de relacionarnos entre todos y todas y con el medio ambiente. Sin embargo, las distintas crisis que a nivel planetario han ido apareciendo en los últimos años (ambiental, alimentaria, económica...) y la vitalidad del movimiento social indígena, especialmente de América Latina y el Caribe, ha hecho que recientemente en varios países del Sur estos modos de vida ancestrales sean el principal eje del debate sobre vías de desarrollo alternativo y escenarios convivenciales futuros.

El término ‘buen vivir’ o ‘vivir bien’ (del kichwa *sumak kawsay* y del aimara *suma qamaña*) significaría “vivir en armonía y equilibrio; en armonía con los ciclos de la Madre Tierra, del cosmos, de la vida y de la historia, y en equilibrio con toda forma de existencia” (Huanacuni Mamani, 2010:

30). Ateniéndonos a esta visión integral de la vida, junto con la relación con los demás (intercultural, intergeneracional, de género), el buen vivir remite a una relación y convivencia armónica con la dimensión sobrenatural (espiritual) y natural (material), siendo esta última la que ha despertado mayor interés fuera del mundo indígena, y la que de forma inédita ha sido incluida en la Carta Magna ecuatoriana como derecho (2008), así como de forma ambiciosa en el llamado Plan Nacional para el Buen Vivir (2009-2013). ¿Qué relación tendría el buen vivir con el mundo de la cultura y de la gestión cultural? Tendría un enfoque holístico con una fuerte base de equilibrio a la vez personal (no individualista) y comunitario³; en una perspectiva intercultural y descolonizadora (de valores, prácticas, e instituciones), en el sentido de no sólo ser una crítica al “desarrollo”, sino al proyecto civilizatorio occidental moderno, visto hoy como un callejón sin salida.

No obstante, de forma previa el buen vivir debería hacer referencia al ejercicio de derechos como mínimo común denominador para todos y todas. Es decir, como se apuntaba al principio de esta introducción el debate sobre el buen vivir, para no disgregarse y perderse en discusiones teóricas, para evitar ser utilizado por distintos actores con intereses disímiles, para superar igualmente su idealización estéril, debería estar vinculado al debate y la acción sobre los derechos. Teniendo presente que los derechos son universales, indivisibles, interdependientes, e interrelacionados, en el ámbito de la gestión cultural deberían ser prioritarias aquellas acciones relativas al ejercicio de los derechos culturales; tanto en su vertiente más reduccionista (véase el artículo 27 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos⁴, y el artículo 15 del Pacto Internacional sobre los Derechos Económicos, Sociales, y Culturales) como en su lectura un poco más amplia (artículo 27 del Pacto Internacional de Derechos civiles y Políticos). Cabe recordar que hoy los derechos culturales no sólo son derechos “de segunda generación” individuales y de “obligación negativa” (sin intervención del Estado), sino que cada vez más se ven desde una dimensión colectiva y de “obligación positiva”.

3 Se entiende desde un concepto de comunidad no colectivista extremo (como en el comunismo occidental) y que abarcaría también a los antepasados, a aquellos que está por venir, y a toda la naturaleza en un sentido amplio de “comunidad natural”.

4 Y su relación posterior con la Declaración de los Principios de la Cooperación Cultural Internacional (UNESCO, 1966), y la Recomendación relativa a la Participación y la Contribución de las Masas Populares en la Vida Cultural (UNESCO, 1976).

Aunque en su forma más reducida, desde América Latina tenemos un instrumento notable, el art. 14 del Protocolo de San Salvador (1988) de la Convención Americana sobre los Derechos Humanos; y como guía y referencia a la hora de avanzar en los derechos culturales está la Carta Cultural Iberoamericana (OEI, 2006). En el apartado de “Principios” se establece: “Los derechos culturales deben ser entendidos como derechos de carácter fundamental (...). Su ejercicio se desarrolla en el marco del carácter integral de los derechos humanos, de forma tal, que ese mismo ejercicio permite y facilita, a todos los individuos y grupos, la realización de sus capacidades creativas, así como el acceso, la participación y el disfrute de la cultura”.

En su tercer apartado de “Ámbitos de aplicación” se acota: “Se reconoce la importancia de reforzar el papel de la cultura en la promoción y consolidación de los derechos humanos y se manifiesta la necesidad de que el diseño y gestión de las políticas culturales se correspondan con la observancia, el pleno respecto y la vigencia de los derechos humanos”.

Y más adelante: “Las culturas tradicionales, indígenas, de afrodescendientes y de poblaciones migrantes en sus múltiples manifestaciones son parte relevante de la cultura y de la diversidad cultural iberoamericana, y constituyen un patrimonio fundamental para la humanidad”⁵.

Tanto este instrumento como otros igualmente importantes (en el ámbito global la Declaración de Friburgo y los distintos textos de la UNESCO) reafirman el vínculo entre cultura, diversidad, identidad, patrimonio, y ejercicio amplio de derechos (educación, información, participación...). En este sentido, no sólo se debería hablar de avance de una supuesta ciudadanía universal, sino de hacer realidad igualmente ciudadanías interculturales más avanzadas a través del diálogo, y sobre todo más aplicadas y aplicables a los distintos contextos regionales y locales, sin descuidar el vínculo especial con el llamado “medio ambiente” o *Pachamama* (si nos atenemos a la concepción más avanzada desde los Andes indígenas)⁶.

5 Véase al respecto la discusión sobre propiedad intelectual individual y colectiva (como los llamados conocimientos tradicionales ancestrales), con instrumentos legales cruciales en el sistema económico actual en el marco de la Organización Mundial del Comercio, la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, de los distintos estados en los tratados bilaterales de inversión y los acuerdos de libre comercio, y del Protocolo de Kyoto y el Convenio de Diversidad Biológica (1992).

6 Un buen ejemplo es el proceso y la adopción tanto del Convenio No. 169 de la OIT sobre Pueblos

Junto con la inédita adjudicación de derechos a la naturaleza, la nueva Constitución ecuatoriana (2008) es un ejemplo de cómo asegurar los derechos culturales de forma amplia. En el artículo 380, de forma muy especial, se acota como responsabilidad del Estado: “Velar, mediante políticas permanentes, por la identificación, protección, defensa, conservación, restauración, difusión y acrecentamiento del patrimonio cultural tangible e intangible, de la riqueza histórica, artística, lingüística y arqueológica, de la memoria colectiva y del conjunto de valores y manifestaciones que configuran la identidad plurinacional, pluricultural y multiétnica del Ecuador”.

Estas últimas palabras del artículo constitucional son cruciales, pues enmarcan el Régimen del Buen Vivir (Título VII) en los derechos colectivos, la perspectiva amplia e inclusiva de los derechos culturales que se dio en el I Congreso Ecuatoriano de Gestión Cultural y que se observará en buena parte de las ponencias aquí escogidas. De hecho, tanto esta cualidad y aspiración del Ecuador como Estado plurinacional (con una diversidad cultural increíble pero menospreciada), como la realidad amplia del campo de la gestión cultural, han convergido en hacer de este volumen un espacio de diálogo intercultural de saberes ricamente heterogéneo: se pueden encontrar desde ponencias individuales y colectivas con el formato usual académico, hasta testimonios personales, pasando por informes de gestión institucionales o recorridos históricos de movimientos culturales de nuestro país. En todo caso, desde la organización del Congreso, esperamos que los textos aquí presentados sean de la mayor utilidad e inspiración en sus labores diarias en vistas a hacer realidad nuestra causa común: el buen vivir por medio del ejercicio de derechos.

Indígenas y Tribales en países independientes (1989, en vigor desde 1991), como la Declaración de Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas (2007).

Bibliografía

- Constitución de la República del Ecuador (Registro Oficial, 20 de octubre de 2008).
- I Congreso Latinoamericano y del Caribe de Promotores y Animadores Culturales (1992). Quito: Consejo Nacional de Cultura/Subsecretaría de Cultura/Centro Andino de Desarrollo Cultural.
- Huanacuni Mamani, F. (2010). *Buen vivir / Vivir bien. Filosofía, políticas, estrategias y experiencias regionales andinas*. Lima: CAOI.
- Laaksonen, A. (2007). “Derechos culturales, políticas y participación”. En: *Seminario internacional: La formación en gestión y políticas culturales para la diversidad cultural y el desarrollo*, coordinado por Alfons Martinell Sempere, Toni Vilà, Elisenda Belda, Girona: Documenta Universitaria.
- Vives, P.A. (2009; 2007). *Glosario crítico de gestión cultural*. Granada: Comares.

**I. Buen vivir
y políticas culturales**

Las cambiantes concepciones de las políticas culturales

Hernán Ibarra*

Lo que se designa como políticas culturales ha tenido definiciones cambiantes que corresponden a las diferentes concepciones sobre la cultura, sus actores y las intervenciones estatales que estuvieron vigentes después de la primera mitad del siglo XX. Las definiciones de la cultura como valores universales con un canon uniforme establecido desde las perspectivas de las elites culturales, han sido cuestionadas y se ha arribado a concepciones de la cultura centradas en la diversidad y la diferencia. Una política cultural, puede ser establecida como alguna otra política pública dirigida a la economía, la educación, y la salud. Esto supone un ámbito específico que cubra aquello que es considerado cultural, y precisamente esto es lo que ha cambiado radicalmente en las últimas cuatro décadas. Se puede afirmar que cuando los estados nacionales construyen sus imaginarios y símbolos, realizan una política cultural, aunque no de una manera explícita. Por ello, pueden existir históricamente políticas culturales implícitas que pueden estar arraigadas sobre todo en la acción educativa, por ejemplo cuando se privilegia la difusión de un idioma nacional. Las políticas culturales explícitas, es decir, aquellas que se formulan con el propósito expreso de intervención estatal en el área cultural, son aquellas que se iniciaron en Europa después de la década de 1950. Por ello, una definición general de política cultural propuesta por Néstor García Canclini como “el conjunto de in-

* Investigador Principal del Centro Andino de Acción Popular (CAAP) y profesor asociado de FLACSO-Sede Ecuador.

tervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social” (García Canclini, 1987: 26) amplía el concepto a la intervención de otros actores que están fuera del Estado.

El lugar de las industrias culturales

Predomina una tendencia a darle a la política cultural una dimensión que está dominada por aquello que el Estado define y realiza como acción cultural claramente establecida. Sin embargo, desde los años cincuenta del pasado siglo, la escuela de Frankfurt puso en la palestra la importancia de las industrias culturales como productoras de bienes que tenían una dimensión social y económica creciente sustentada en el desarrollo de los formatos de divulgación impresa y los medios audiovisuales. Y realmente las industrias culturales han realizado una potente política cultural que ha significado un manejo selectivo de la alta cultura y las culturas populares bajo principios de racionalidad mercantil. Las industrias culturales son las productoras de bienes culturales en los que se distinguen países con fuertes mercados internos para esos bienes que están en capacidad de exportarlos a otros países (Sassoon, 2002: 86-98). En tanto que los países con débiles mercados culturales se tornan en dependientes de la oferta de las industrias culturales externas. Este es el fundamento de la hegemonía cultural a escala internacional.

En un argumento muy cuestionador de las industrias culturales, Guy Debord realizó una crítica a la sociedad del espectáculo como el imperio de productos culturales que conllevaban la alienación masiva a la que había que responder con una acción cultural autónoma y experimental que contradijera las lógicas que imponía el mercado (2000). Debord asignaba a las vanguardias culturales un papel impugnador del arte y les daba una función movilizadora de iniciativas políticas desde el cuestionamiento de la vida cotidiana. Hacia los años sesenta, Raymond Williams utilizó la distinción entre la buena y la mala cultura. Estas resonancias morales provenientes de alguien que había realizado iluminadores análisis de la cultura

moderna en Gran Bretaña resultan sorprendentes puesto que comprendía a la “mala” cultura como los productos culturales mercantiles de bajo nivel. En cambio, Umberto Eco, relativizó el impacto degradador de las industrias culturales, puesto que concibió que estas efectuaban una divulgación de la alta cultura que antes fue impensable.

Las relaciones entre arte y política se han presentado insistentemente a través de las vanguardias culturales. Estas han sido corrientes culturales contrarias del orden cultural dominante que han propuesto nuevas maneras de producir literatura y arte. Si bien las vanguardias culturales dejaron de desempeñar un papel desestabilizador del espacio cultural que cumplieron en las primeras décadas del siglo XX, han seguido nutriendo movimientos experimentales y planteamientos que frecuentemente se han caracterizado por impugnar las formas culturales oficiales. Las vanguardias confluyen en la definición de los espacios culturales y pueden terminar institucionalizando sus contenidos impugnadores.

El caso francés

Una perspectiva de mucha influencia en la definición de las políticas culturales provino de Francia, con la creación del Ministerio de Cultura en 1959 durante el gobierno de De Gaulle, quien encargó a un intelectual prominente, André Malraux, la gestión de la nueva institución. Su antecedente fue la concepción de sector cultural que se había forjado en el período del Frente Popular (1935-1938), cuando se crearon las casas de la cultura. En un país de una alta tradición centralista, el Ministerio tuvo como objetivos lograr una confluencia del espacio artístico y literario francés con una política de divulgación cultural, potenciando los equipamientos culturales (Urfalino, 1999: 333-334). El imperativo del momento era el fortalecimiento del imaginario nacional francés mediante la invención de una política cultural como un punto de convergencia y coherencia entre las representaciones que se atribuye el Estado sobre el arte y el mundo cultural ante la sociedad junto a una acción pública sistemática. Todo esto suponía delimitar instituciones y campos de intervención específicos con la inercia de los mecanismos de legitimación del campo cultural.

La creación del Ministerio de Cultura en Francia sucedió en una coyuntura política específica, la descolonización del África francesa y el ascenso del general De Gaulle, amigo de Malraux. En la parte administrativa fue una institucionalidad proveniente de las funciones culturales que se ejecutaban en el Ministerio de Educación. Por ejemplo, se transfirió la antigua Dirección de Artes y Letras, en tanto que un segmento del cuerpo administrativo provino de aquellos funcionarios que habían quedado disponibles en las ex colonias francesas. En los años sesenta, la acción del Ministerio se concretó en la creación de las casas de la cultura a nivel local, como una reproducción de los conceptos culturales parisinos hacia las localidades y tomando arraigo en las intelectualidades locales. Aunque el Ministerio tomó a su cargo la promoción del cine, se dejó de lado la radio y la televisión. Particularmente para Malraux, que ponía énfasis en la cultura impresa, los medios audiovisuales eran una “fábrica de sueños” (Lebovics, 2000: 129). Sólo en 1981, cultura y educación se fusionaron en un solo Ministerio; y, en 1997, el Ministerio de Cultura se hizo cargo de la radio y la televisión.

Estado nación y política cultural

Es posible afirmar que los estados tienen una política cultural que responde a las concepciones que han guiado su definición nacional. De este modo, la construcción de identidades nacionales en América Latina dependió de un sistema educativo que de manera institucional llevó adelante la construcción de los imaginarios y símbolos que identificaban lo nacional. Estas concepciones identitarias eran homogeneizadoras; en algunos países desarrollaron el mestizaje como ideología, pero sobre todo ignoraron las culturas indígenas o las incorporaron como fundamento nacional remoto, lo que Blanca Muratorio ha llamado “patriotismo arqueológico”. Todo esto fue muy consistente hasta la primera mitad del siglo XX dependiendo de un concepto tradicional de cultura que remitía a las manifestaciones ilustradas del arte y la literatura, dejando en un plano secundario las culturas populares bajo la noción de folklore. Por este motivo se asignó a ciertas instituciones un papel concentrador de las iniciativas culturales. La Casa de la Cultura Ecuatoriana (1944), el Instituto Nacional de las Bellas Artes de México (1948), la Casa de la

Cultura del Perú (1962), son ejemplos de instituciones en las que el Estado delegó funciones culturales con relativa autonomía, más allá de lo que fueron las secciones culturales de los ministerios de Educación. Los encargados de dirigir estas instituciones correspondieron a la figura del gran intelectual que definió Gramsci, como aquellos personajes que condensaban y administraban los saberes culturales sobre todo delimitados por la alta cultura con el predominio de las raíces europeas.

Paradigmas de las políticas culturales

En la Declaración Universal de los Derechos del Hombre de 1948, apareció originalmente el “derecho a la cultura”: “Todos los individuos tienen derecho a participar libremente en la vida cultural de la comunidad”. Esto es lo que fundamentó inicialmente las políticas culturales.

En la elaboración de la política cultural en Europa, según Vidal-Beneyto, existieron tres paradigmas vigentes hasta los años ochenta (1981). El primer paradigma fue el mecenazgo que corresponde a los agentes privados y públicos que deciden el apoyo discrecional a determinados creadores que caben en una definición de la cultura como una elaboración espiritual. Esta concepción enraizada en la versión tradicional de arte y cultura imperó hasta mediados del siglo XX. En la década de 1950 predominó el paradigma de la democratización de la cultura que ponía énfasis en la difusión de la producción cultural de las elites. Desde 1970 se impuso el paradigma de la democracia cultural donde se daba importancia a un concepto socioantropológico de cultura. Este paradigma fue impulsado por la UNESCO.

En una síntesis sobre la trayectoria de las políticas culturales, García Canclini identificó algunos paradigmas que orientaron su formulación en América Latina: mecenazgo liberal, tradicionalismo patrimonialista, estatismo populista, privatización conservadora, democratización cultural y democracia participativa (1987: 27). El mecenazgo cultural se caracteriza por la creación y distribución discrecional de la alta cultura. Mientras que el uso del patrimonio tradicional como espacio no conflictivo para una identificación de la sociedad es propio del tradicionalismo patrimonialista.

En cambio el estatismo populista propone la distribución de los bienes culturales de elite y reivindica la cultura popular como una acción estatal. La privatización conservadora promueve transferir al mercado simbólico privado las acciones públicas de la cultura.

De modo diferente, la democratización cultural promueve la difusión y popularización de la alta cultura. Finalmente, la democracia participativa es la promoción de la participación popular y la organización autogestionaria de las actividades culturales y políticas. No se trata de que estos paradigmas hayan ocurrido en sucesión cronológica, aunque es obvio que algunos de ellos pueden coexistir en una disputa por estructurar el desarrollo cultural. Para algunos paradigmas, la cuestión de la participación e intervención del Estado es fundamental (estatismo populista y democratización cultural). Para la privatización conservadora, es vital la función de la empresa privada y el mercado. Se debe notar que estos paradigmas sobre todo tuvieron su mayor concreción en los países del Cono Sur. Y muchos países no conocieron políticas culturales de signo populista como las que impulsó el peronismo. En cambio, en Brasil, en los años sesenta y setenta, durante las dictaduras militares, se llevó adelante un generoso auspicio estatal a las actividades culturales de elite, se promovió el cine nacional y las ciencias sociales, si bien, bajo un clima de censura (Ortiz, 2006 [1985]).

A comienzos de los años ochenta aparecieron concepciones que trataban de vincular la cuestión de la identidad al desarrollo con la introducción de un concepto de cultura que tenía aspectos de naturaleza antropológica. Esto aparece muy claramente en la Declaración de México sobre las políticas culturales de la UNESCO según la cual, “la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y creencias” (UNESCO, 1982: 13). Aún cuando esto incluye ya la pluralidad y diversidad cultural, existía una tensión con la identidad y la soberanía nacional, conceptos predominantes en las definiciones de los Estados nacionales. Por otra parte, se introdujo también el imperativo de vincular la cultura al desarrollo económico. Además, la necesidad de poner atención al desarrollo de industrias culturales nacionales.

El giro multicultural

Entre los años ochenta y noventa se instauró en América Latina una época neoliberal que generó una erosión de las políticas culturales orientadas por el Estado. Se produjo el avance de concepciones que ponían al mercado como factor decisivo en la acción cultural. Junto a la globalización económica como un proceso de crecientes flujos financieros y productos en el mercado mundial dirigidos por empresas transnacionales, se planteó también que se producía una globalización cultural con la unificación de modos de vida y símbolos culturales facilitados por el vertiginoso desarrollo de las tecnologías de comunicación. Esta visión de la globalización cultural ha sido cuestionada puesto que es necesario entender las articulaciones locales a las dinámicas globalizadoras. Claro que no se puede ignorar que efectivamente existen núcleos culturales transnacionales en el consumo cultural. Esto ha dado lugar a la controversia sobre la hegemonía cultural transnacional. Una posición postula que existe un imperialismo cultural caracterizado por la dominación cultural desde la penetración de culturas extranjeras del norte en los países del sur. Otra posición sostiene que la ya histórica presencia de las industrias culturales del norte ha creado un sedimento cultural como una memoria que ha constituido una cultura popular transnacional con modos locales de recepción y consumo (Ortiz, 2004). Y no se debe olvidar que países como México o Argentina tuvieron una capacidad de exportar sus productos culturales hacia otros países de América Latina.

Sin embargo, también se producía por otro lado, la reivindicación de la multiculturalidad y la ampliación del significado del patrimonio cultural con la noción de patrimonio intangible que incluía tradiciones orales, fiestas y elementos expresivos. A fines del siglo XX, el Banco Mundial proponía la potenciación del patrimonio cultural como un bien que puede ser valorizado. Y emerge también la transformación de la cultura en un espacio de valoración económica con la economía de la cultura que desarrolló mediciones e indicadores para el sector cultural.

El concepto de diversidad cultural ya influido por ideas multiculturales apareció en 2001 con la Declaración universal sobre la diversidad cultural. “La diversidad cultural es, ante todo, un hecho: existe una gran variedad

de culturas que es posible distinguir rápidamente a partir de observaciones etnográficas, aún cuando los límites que marcan las lindes de una cultura específica sean más difíciles de determinar de lo que parece a simple vista” (UNESCO, 2010: 3).

Un giro importante en la elaboración de políticas culturales en Europa provino de los procesos de descentralización del Estado después de 1980. Por una parte, se reivindicaba lo local y lo regional como identidades opuestas a las identidades nacionales, lo que impulsó importantes debates sobre las bases regionales del Estado nacional y promovió la animación cultural. Por otra parte, pasaba a ocupar un lugar central la necesidad de situar lo cultural como parte de reinención de las ciudades. A los procesos de renovación urbana y valorización de los centros históricos se unía la demanda por insertar los componentes multiculturales de ciudades caracterizadas por nuevas corrientes migratorias así como por la necesidad de potencializar industrias culturales locales (Corijn, 2002: 62-67). El protagonismo ha estado del lado del consumo cultural impulsado por los flujos de turismo.

Cuando se pone en práctica el tema del patrimonio intangible se tornan en procesos a ser rescatados, no sólo desde las culturas indígenas, sino también por gobiernos locales. Por ejemplo, la patrimonialización del tango en Argentina se halla vinculada a una política nacional y local de reivindicación de una identidad urbana desde los años noventa, coincidiendo con un relanzamiento de academias de baile y el desarrollo del turismo. La UNESCO declaró en 2009 al tango Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad luego de una gestión del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y la Intendencia de Montevideo (Morel, 2009: 155-172).

Un efecto del acceso a las nuevas tecnologías de reproducción es lo que ha ocurrido en los países andinos, donde se ha producido un inusitado desarrollo de las industrias culturales de raíz popular originadas en el abaratamiento de las tecnologías de producción electrónica y digital. Se trata de los circuitos de producción y consumo de música, cine y programas cómicos que usan el CD y DVD. Son pequeñas y medianas empresas que se han desarrollado al margen de políticas públicas de fomento.¹ Han sido una manera original de crear mercados culturales sustentados en la informalidad.

1 Sobre el Perú, ver Santiago Alfaro (2006: 137-175). Acerca del cine popular ecuatoriano ver Miguel Alvear y Christian León (2009).

Pero esto ha estado superpuesto a la producción informal de discos y videos provenientes de la industria global que han colapsado a las redes internacionales de producción digital. Como se puede advertir, el asunto crucial de las políticas culturales es el de la configuración de un espacio público en el que están presentes los intereses del Estado, las industrias culturales, y los creadores y artistas. Todo ello se ha producido en el marco de cambiantes concepciones acerca de lo que es la cultura y los bienes culturales.

Se producen articulaciones en las que las fronteras entre las culturas locales y transnacionales se han ido tornando porosas, y sobre todo, escenarios de disputas que tienen como objeto recursos y direccionamientos donde pugnan viejas y nuevas concepciones sobre el destino de la pluralidad cultural.

Bibliografía

- Alfaro, Santiago (2006). "El lugar de las industrias culturales en las políticas públicas". En: *Políticas culturales. Ensayos críticos*, Guillermo Cortés y Víctor Vich, 137-175. Lima: IEP/INC/OEI.
- Alvear, Miguel y León, Christian (2009). *Ecuador bajo tierra. Videografías en circulación paralela*. Quito: Fundación Cultural Ochoymedio.
- Canclini, Néstor García (1987). "Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano". En: *Políticas culturales en América Latina*, Néstor García Canclini (Ed.). México: D.F.Grijalbo.
- Corijn, Eric (2002). "Las políticas culturales en el centro de la política urbana". *Claves de razón práctica* 119: 62-67, febrero, Madrid.
- Debord, Guy (2000). *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Pre-Textos.
- Lebovics, Herman (2000). *La misión de Malraux. Salvar la cultura francesa de las fábricas de sueños*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Morel, Hernán (2009). "El giro patrimonial del tango: políticas oficiales, turismo y campeonatos de baile en la ciudad de Buenos Aires". *Cuadernos de Antropología Social* 30: 155-172. Buenos Aires.
- Ortiz, Renato (2004). *Mundialización y cultura*. Bogotá: CAB.
- (2006) [1985]. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Sao Paulo: Brasiliense.

- Sassoon, Donald (2002). "Acerca de los mercados culturales". *New Left Review* 17: 86-98, noviembre-diciembre, Madrid.
- UNESCO (1982). "Declaración de México sobre las políticas culturales" *Cultura* V(14):13.
- (2010). *Invertir en la diversidad cultural y el diálogo intercultural* (Resumen).
- Urfalino, Philippe (1999). "La historia de la política cultural". En: *Para una historia cultural*, Jean-Pierre Rioux y Jean François Sirinelli: 333-334. México: Taurus.
- Vidal-Beneyto, José (1981). "Hacia una fundamentación teórica de la política cultural". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 16.

Las políticas culturales y el buen vivir*

Erika Sylva Charvet**

La pregunta que se formula es si en materia de política cultural hay algo nuevo en América Latina y el Caribe. Desde el Ecuador, la respuesta es afirmativa pues, desde el 2007, nuestro país vive un proceso constituyente que en sí representa un *hecho cultural*, si por hecho cultural entendemos un conjunto de discursos y prácticas portadoras de nuevos sentidos, símbolos y significados emitidos desde el Estado y la sociedad civil que inciden en la totalidad de la vida social y la orientan hacia un cambio cultural. Ese hecho no es fortuito. Implica una acumulación de procesos en la larga, mediana y corta duración que se articulan de manera privilegiada en una determinada coyuntura histórica. Siendo así, un análisis exhaustivo ameritaría tomar en consideración todos esos aspectos, sin embargo este artículo se centrará fundamentalmente en la acción del Estado en materia cultural en el marco del proceso constituyente.

Antecedentes

La experiencia constituyente que vive el Ecuador desde el 2007 es resultante de la articulación de varios procesos. En primer lugar, de la crisis

* Ponencia preparada por Erika Sylva Charvet, Ministra de Cultura del Ecuador para el I Congreso Ecuatoriano de Gestión Cultural “Hacia un Diálogo de Saberes para el Buen Vivir y el Ejercicio de los Derechos Culturales”. Quito, FLACSO, 22-09-2011.

** Ministra de Cultura del Ecuador.

estructural e integral del modelo de desarrollo histórico¹ transparentada a fines de los años noventa y principios de la década del 2000, que invadió todos los campos de la vida social. En segundo lugar, es también resultante de la movilización popular, especialmente indígena, por una reforma ascendente del Estado, que desde el levantamiento indígena del 1 de junio de 1990 se prolongó a lo largo de la década, en el marco de la implantación de políticas neoliberales por parte de un Estado crecientemente subsidiario del capital monopólico, crecientemente deslegitimado y sin ningún poder de cohesión nacional y simbólico. Esta movilización frenó la consolidación del modelo neoliberal y abrió el camino para la materialización de la Asamblea Nacional Constituyente propuesta por el presidente Rafael Correa en el 2007, como vía de la reforma política².

Un tercer factor es la emergencia de una *intelligentzia terrigenista pluricultural* (mestiza, indígena y afrodescendiente) portadora de discursos nacional-populares, fruto de la relativa democratización de la universidad ecuatoriana desde fines de los años sesenta y de los procesos de revitalización étnica y de etnogénesis de los pueblos indígenas y afrodescendientes. Deben considerarse, además, factores relativos al conocimiento que todos estos procesos desataron, fundamentalmente, el desarrollo de las ciencias sociales y de un pensamiento crítico en torno al Estado, la nación, la democracia, la ecología, la cultura, el patrimonio, etc. De hecho, la relectura y reinterpretación de la historia del Ecuador desde un nuevo enfoque³ contribuyó a la generación de propuestas de redefinición de la identidad, del

-
- 1 El modelo de desarrollo histórico gamonal-dependiente implantado con la derrota de la Revolución Liberal (1912-1916) sobrevivió a las reformas de los años setenta y se revitalizó durante la fase neoliberal (1982-2006), acentuando su carácter oligárquico y dependiente (Véase Quintero y Sylva, 2001).
 - 2 El movimiento indígena propuso la convocatoria a una Asamblea Constituyente orientada a la reforma del Estado desde inicios de la década de los años noventa, propuesta que se plasmó a medias con la convocatoria a la Asamblea Constitucional de 1998, materializándose como una vía de reforma sólo con la convocatoria de la Asamblea Nacional Constituyente del 2008.
 - 3 Que empieza a difundirse desde los años setenta con los programas de posgrado que emergen en las universidades ecuatorianas. Este cuestiona el enfoque tradicional centrado en la descripción de hechos protagonizados por individuos, generalmente hombres, blancos y miembros de las elites dominantes, y plantea que la historia debe entenderse como producto social, protagonizada por el colectivo y determinada por un complejo de causas estructurales. Novísimos enfoques proponen no sólo considerar las causas estructurales, sino también considerar aspectos atinentes a la subjetividad humana y las visiones de los sectores invisibilizados de la actoría histórica (mujeres, indígenas, afrodescendientes, etc).

Estado, del modelo socioeconómico y de la cultura, que fueron recogidas por esa intelectualidad crítica que integró la Asamblea Nacional Constituyente en el 2008, y plasmadas en la nueva Constitución aprobada ese año.

Desde lo cultural, la crisis simbólica de fines de siglo debe comprenderse en el marco de procesos de larga, mediana y corta duración que han obstaculizado la construcción de la identidad nacional. En la larga duración (desde el siglo XVI hasta hoy), el factor con mayor capacidad de bloqueo ha sido la persistente *herencia colonial* evidenciada en varios fenómenos (eurocentrismo, racismo, elitismo, tradicionalismo ideológico, patriarcalismo) que no han logrado ser desafiados ni en las grandes coyunturas de ruptura como la Independencia, la Revolución Liberal (1895-1912), o las reformas de los años setenta⁴. En la mediana duración (a partir de 1895)⁵ se registran varios fenómenos que han coadyuvado al bloqueo de la integración simbólica del país. Primeramente, la *fallida construcción de un Estado nacional* –con la derrota de la Revolución Liberal– que prolongó, justamente, la mencionada herencia colonial y frenó el advenimiento de la modernidad, la ciudadanía de la población, la construcción de soberanía e integración nacionales, etc. Fue el marco preciso para la emergencia de expresiones como el regionalismo y el exotismo. El fracaso revolucionario liberal estuvo en la base de la balbuceante respuesta del Estado oligárquico frente al conflicto territorial con el Perú (1941), que culminó en la firma del Protocolo de Río de Janeiro (1942), generando un profundo trauma colectivo, y, con ello, la emergencia de imaginarios destructivos sobre la ecuatorianidad que se extenderían a lo largo del siglo XX, anulando el desarrollo de la autoestima y el orgullo nacionales⁶.

A estos impedimentos históricos se añaden otros en la corta duración (desde 1979)⁷: la penetración masiva de las industrias culturales del Norte

4 El núcleo étnico hispanista se mantuvo camuflado en la ideología oficial del mestizaje como “blanqueamiento” introducida por el Gobierno de Rodríguez Lara (1972-1976). Véase al respecto Whitten, 1993 citado en Sylva, 1995.

5 1895 es el hito de arranque de la Revolución Liberal, el momento en el que se abre la posibilidad de desarrollo del capitalismo y la inserción del Ecuador en la modernidad burguesa.

6 El Protocolo fue resultado de la derrota militar del Ecuador en la guerra con el Perú (1941). Implicó el cercenamiento de más del 50% del territorio ecuatoriano de entonces.

7 1979 es la fase de fundación democrática con la aprobación de la nueva Constitución (1978), el final de las dictaduras militares de los años setenta y la fundación de la República Liberal Democrática con el triunfo de Jaime Roldós en las elecciones de 1979, fase que se extiende hasta el momento actual.

que refuerza la dependencia y alienación cultural; la ruptura del vínculo ser humano-naturaleza (registrada desde la Colonia) por la expansión del capitalismo dependiente y sus efectos depredadores en lo cultural y socioambiental, especialmente entre los pueblos indígenas y afrodescendientes, que tiende a divorciar las visiones estratégicas en el campo popular y a dificultar los consensos en torno a un proyecto nacional-popular; la emergencia de nuevos imaginarios racistas y xenofóbicos en el marco de procesos migratorios hacia el Ecuador de colombianos, peruanos, cubanos, etc., que retroalimentan esa matriz ideológica de signo colonial.

Esta articulación de factores de distinta densidad histórica, expresa, por otro lado, la *histórica ausencia de hegemonía estatal* sobre la sociedad civil, el continuado vacío de políticas públicas en el campo cultural⁸, el caos y la dispersión institucionales, (véase diagrama 1), la inexistencia de un Sistema Nacional de Cultura y un tipo de relación establecida entre el Estado y los/as gestores culturales mediada por el clientelismo y la discrecionalidad en la asignación de recursos y en la facilitación del acceso a los espacios públicos.

Ahora bien, en la historia cultural ecuatoriana, también se registran aspectos que han posibilitado la persistencia del Ecuador como país, a pesar de sus clivajes étnicos, regionales y culturales. Los generados desde el ámbito estatal serían: los símbolos patrios, el panteón nacional (héroes, heroínas, personas ilustres) y su ritualidad; la convocatoria y movilización en respuesta a las guerras fronterizas; la identificación generada a través del aparato escolar público (escuelas, universidades); el discurso de integración reformista-nacionalista; el apoyo al deporte y la promoción de íconos deportivos, entre otros. Un segundo nivel se generaría en la sociedad civil, desde los conceptos, prácticas y experiencias organizativas en torno a lo nacional-popular, a saber, los procesos de resistencia indígena y luchas sociales, étnicas, campesinas y sindicales, la constitución y acción de mo-

8 En 1984, Darío Moreira decía: "Parece unánime el criterio de que en nuestro país no han existido políticas culturales sólidas, coherentes y trascendentales. Han existido, como en todas partes, formulaciones incipientes. Decíamos alguna vez que acaso la única política cultural en cierto modo sistemática, pero en todo caso asincrónica, se ha venido desarrollando implícitamente en las mismas creaciones de la cultura —artes, letras, ideologías—, y también a veces débilmente explícitas en normas orgánicas o dispersas de cuerpos legales, específicos o generales...Entonces el problema histórico de la falta de formulaciones más sólidas y coherentes en materia de política cultural, sea del Estado, grupos humanos, instituciones, etc., es la incapacidad para reflexionar con mayor profundidad en estos problemas" (1984b: 483).

vimientos y redes colectivas culturales de distinto tipo y la emergencia de héroes y heroínas populares a nivel local, generalmente anónimos. Por último, un tercer nivel de cohesión se registraría en los usos, costumbres, tradiciones, cosmovisiones culturales que han permitido ir identificando a las y los ecuatorianos a lo largo de la historia, tales como, la lealtad primaria a la familia, las formas de cooperación tradicionales (minga, cambiamanos, prestamano, etc.), la religiosidad, las manifestaciones artísticas locales, las fiestas populares, la gastronomía, nutrición y salud, los juegos, la vestimenta, el humor, y similares.

La coyuntura del proceso constituyente plantea, precisamente, la recuperación, potenciación y reinterpretación de los aspectos que han mantenido la cohesión del Ecuador y la posibilidad de superación de aquellos que la han obstaculizado a través de nuevas visiones e imaginarios, nacidos de las experiencias histórico-culturales del Ecuador profundo.

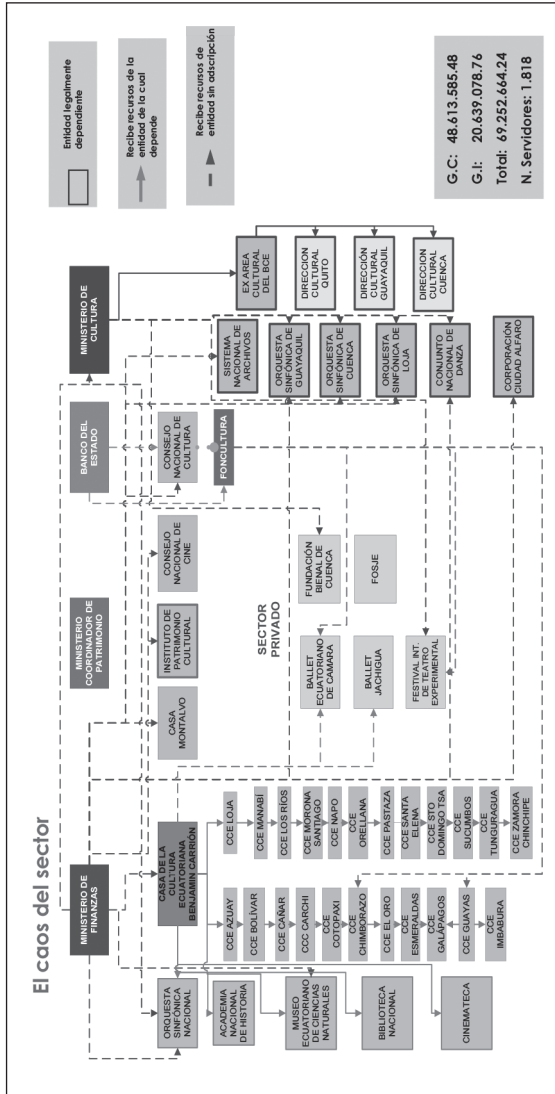
El proceso constituyente: una propuesta de ruptura

El proceso constituyente iniciado en 2007 constituye un potencial punto de ruptura con el viejo modelo de desarrollo histórico reforzado por el neoliberalismo. Potencial porque es un proceso en disputa y amenazado por los poderes fácticos. Su base filosófico-política de ruptura es la Constitución (2008) que abandona el paradigma neoliberal y replantea de manera radical el modelo socioeconómico, político y cultural. En efecto, a diferencia de la Constitución de 1998, basada en la teoría de Rawls y en el (neo) utilitarismo maximizador del rol del mercado y minimizador del rol del Estado, con la Constitución del 2008 se propone “dejar atrás los principios de una sociedad liberal-utilitaria” y avanzar hacia un “igualitarismo republicano” (Ramírez, 2010).

La fuente filosófico-política para ello es la propuesta del *Sumak Kawsay* o buen vivir que significa una nueva visión del sentido y direccionalidad de país en todos sus aspectos (económico, social, político, cultural y ambiental). El buen vivir es un modelo de vida (no un modelo de desarrollo) orientado a la satisfacción de las necesidades, la consecución de una calidad de vida y muerte dignas, el amar y ser amado, y el florecimiento saludable

de todos, en paz y armonía con la naturaleza para la prolongación de las culturas humanas y de la biodiversidad (Ramírez, 2010: 21).

Diagrama N.º 1



Es un concepto que se alimenta de varias fuentes. Primeramente, de los principios de la cosmovisión indígena de los pueblos andinos kichwa, aimara o mapuche; de los paradigmas del regreso a nosotros mismos, que valoran el saber ancestral y la armonía con el medio de los pueblos indígenas amazónicos e incluso de civilizaciones tan alejadas del entorno como los mayas centroamericanos (Huanacuni Mamani, 2010). Pero también se concibe al buen vivir como una propuesta que recupera los saberes y tecnologías populares, las formas solidarias de organizarse y generar respuestas propias (Quintero López, 2008). Adicionalmente, se nutriría de los análisis de la economía y ecología política feminista que cuestionan las visiones clásicas y neoclásicas de la economía (León en Quintero López, 2010). Y, como mencionan otros autores, el *Sumak Kawsay* coincidiría también con las demandas del decrecimiento de Serge Latouche, de “convivialidad” de Iván Illich, de ecología profunda de Arnold Naes, así como de las propuestas de descolonización de varios autores (Dávalos, 2008).

El buen vivir constituye una propuesta de ruptura porque, a diferencia del modelo neoliberal que consagra el divorcio entre el ser humano y la naturaleza al entenderla como mera proveedora de recursos orientados a maximizar la acumulación capitalista, este nuevo paradigma propone una nueva relación ser humano-naturaleza en la que ella también es sujeto de derechos. Esto significa pasar de una ética antropocéntrica a una ética biocéntrica, focalizada ya no en el “hombre”, sino en la vida. Es decir, al comprender a la naturaleza desde una perspectiva integral, el *Sumak Kawsay* propone una relación armoniosa entre el ser humano y su entorno (Maldonado, 2010). Y, al hacerlo, propone no un nuevo “modelo de desarrollo” sino un nuevo modelo de vida. Así, la organización económica no tiene como objetivo sólo la renta utilitaria. Al basarse en la solidaridad ésta se orienta a la justicia socioeconómica, política e intergeneracional. Sus fundamentos éticos, por ende, no se basan en el “tener”, sino en el “ser”, “estar”, “hacer”, “sentir” desde una axiología de solidaridad, cooperación, gregarismo y fraternidad apuntando al establecimiento de relaciones económicas equitativas y justas entre el mercado, el Estado y la sociedad (Huanacuni Mamani, 2010).

Desde el punto de vista del modelo de desarrollo abierto que históricamente caracterizó al Ecuador, este nuevo paradigma implica superar el viejo modelo de acumulación basado en el predominio del capital comer-

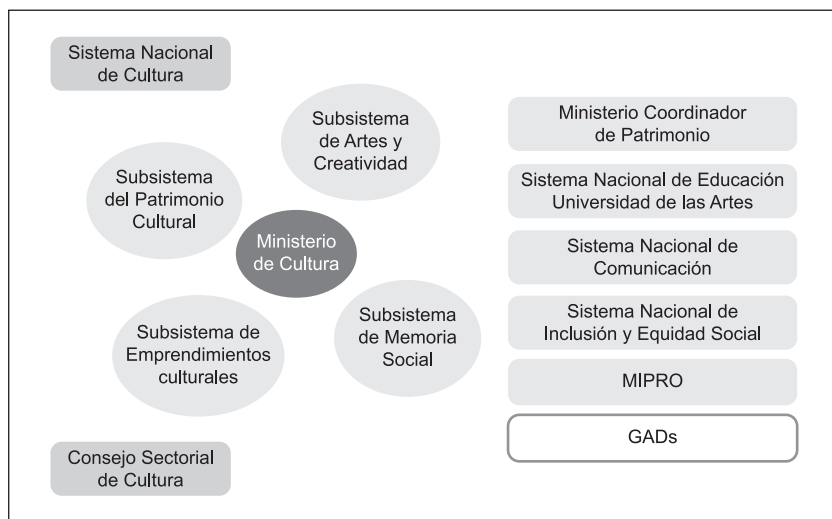
cial y en el rol primario exportador depredador de la naturaleza. Cambiar esta lógica de acumulación implica impulsar una estrategia endógena y sostenible, de mediano y largo plazo, con una inserción soberana en el sistema mundo, en la que la política pública modifique el circuito económico buscando la reducción de las inequidades. Para lograrlo, se debe tomar en cuenta la mayor ventaja comparativa del país: su biodiversidad. Esto significa construir una biópolis, una sociedad del bioconocimiento que trascienda la acumulación; un nuevo modelo de sociedad redistributiva en la que se generen desde productos agroecológicos hasta múltiples, diversos y creativos emprendimientos culturales. Entonces, la generación del valor agregado se desarrollaría, a partir del trabajo ético con un estricto respeto de los derechos de la naturaleza (Ramírez, 2010). Este nuevo paradigma se materializa en el Plan Nacional del Buen Vivir diseñado por la SENPLADES, ejecutados por los ministerios y permanentemente evaluado por la Presidencia de la República.

El buen vivir implica también superar la histórica indiferencia del Estado oligárquico en relación a la cultura otorgándole *centralidad* a ésta en el modelo. Conceptualmente, este paradigma rompe con el concepto reduccionista de cultura circunscrita a las artes y las letras, asumiendo un concepto amplio y contemporáneo que la define como el modo de ser, hacer y sentir de una sociedad en un momento histórico. Desde esta perspectiva, cultura abarca desde las artes hasta los valores, pasando por las tradiciones, creencias y los modos de vida. Y por ello es que el buen vivir es también una propuesta cultural y el proceso constituyente es un hecho cultural, porque incide en la totalidad de la vida.

Ahora bien, desde el punto de vista institucional, la centralidad de la cultura se expresa en varios aspectos en esta coyuntura: la declaratoria del desarrollo cultural del país como política de Estado (2007); la creación del Ministerio de Cultura (2007); la creación del Sistema Nacional de Cultura y el establecimiento de su rectoría (2008). Con ello se posibilita desarrollar una política pública estratégica orientada a construir hegemonía y cohesión nacionales y a organizar sistemáticamente el campo cultural de modo de superar su caos y dispersión histórica (véase diagrama 2). Pero además, este proceso se constituye en un hito potencial para superar la crisis simbólica generada por el Estado oligárquico, promoviendo una refundación

simbólica desde la institucionalización de códigos y símbolos generados por los procesos de resistencia, movilización y reinterpretación de nuestra historia e identidad.

Diagrama N°. 2
Propuesta de organización del sistema nacional de cultura



Para materializar el buen vivir desde la cultura, el Ministerio de Cultura ha elaborado una política cultural de ruptura sobre la base de cuatro ejes programáticos: descolonización; derechos culturales; industria cultural; y, nueva identidad ecuatoriana. Estos ejes, a su vez, están mediados por cuatro ejes transversales: interculturalidad, equidad integral (de género, étnica, intergeneracional), fortalecimiento de la institucionalidad ligada al quehacer cultural y posicionamiento internacional.

¿Cómo construir el Sumak Kawsay desde la descolonización?

La descolonización es fundamental para la construcción del buen vivir pues implica *liberar a los ecuatorianos y ecuatorianas de las ataduras colo-*

niales. Abarca aspectos materiales, espirituales y cognoscitivos y es definida como la afirmación y el fortalecimiento de lo propio, de lo nuestro, de lo que ha sido subalternizado, invisibilizado o negado por la colonialidad del poder y del saber (Ministerio de Cultura, 2011). Es una propuesta que se inspira en la historia de resistencia anticolonial de los pueblos y nacionalidades indígenas, afrodescendientes y mestizos, así como en los discursos críticos de la colonialidad elaborados por la intelectualidad ecuatoriana, latinoamericana y caribeña desde hace varios siglos. Adicionalmente, se nutre también de varias vertientes epistémicas del pensamiento crítico occidental que se expresan en la denominada “ecología del saber”.

La alternativa a la colonialidad es la interculturalidad, pilar en la construcción del *Sumak Kawsay*. Entendemos la interculturalidad como “un nuevo contrato social entre los diversos”, es decir, una “nueva forma de interrelación entre los ecuatorianos”, o un “nuevo modelo de convivencia” social basado en el respeto y la aceptación de lo distinto” (Ramón, 2005; Congo, 2005; Kowii, 2005 en Ministerio de Cultura, 2011). Este “nuevo contrato social” va más allá del mero “respeto, la tolerancia y el reconocimiento de la diversidad” (Ministerio de Cultura, 2011: 11). Es un proceso transversal e inherente a la política cultural y a la construcción del modelo del buen vivir.

Las acciones orientadas a la descolonización y, por ende, a la construcción de la interculturalidad, comprenden múltiples campos temáticos interrelacionados. La erradicación del racismo y el elitismo que media la mentalidad, actitudes y comportamientos de las personas y constituyen piedras angulares de los mitos coloniales de la ecuatorianidad que han impedido históricamente la cohesión simbólica del país, es una tarea de primer orden. En el corazón de ello yace un tema crucial: la cuestión del “Otro”. Significa la inclusión, la visibilización y el empoderamiento de los pueblos históricamente considerados “inferiores” desde los imaginarios coloniales-oligárquicos. Esto implica no sólo desarrollar políticas de acción afirmativa y campañas de reeducación de la población basadas en el Plan Plurinacional para eliminar la Discriminación Racial y la Exclusión Étnica y Cultural (septiembre 2009), sino también, toda una intervención de orden epistemológico orientada a la *recuperación y valorización de los conocimientos y saberes ancestrales* de los pueblos y nacionalidades indígenas,

mestizos y afrodescendientes en todo el país. Se trata, además, de *superar el eurocentrismo*, la colonialidad del saber, impulsando también la generación de propuestas de conocimientos “Otros”, nacidos desde matrices epistemológicas endógenas, alternativas, y así construir una *soberanía del conocimiento* en materia de cultura y educación, condición fundamental para materializar el buen vivir (Quintero López, 2008).

Otra tarea fundamental para la descolonización es el fortalecimiento de la memoria social en un país caracterizado por el olvido y por procesos de socialización marcados por visiones colonialistas de la historia. Descolonizar la memoria significa intervenir en aquellos espacios caracterizados por el olvido, por la falta de registros exactos, por la pérdida o deterioro de los fondos, como las bibliotecas y archivos, así como en aquellos construidos como “lugares colonizados”, como son los museos ecuatorianos (Andrade y Kingman, 2009: 15; citado en Cevallos, 2010: 29). Esta intervención implica una reinterpretación del pasado, la generación de una visión crítica que incluya los procesos históricos de los excluidos, de los pueblos originarios, de los procesos de resistencia, la promoción de memoriales de conciencia, con un enfoque centrado más en el protagonismo colectivo que en el individual. Con ello se promueve la emancipación de las personas en la medida en que se abren procesos que materializan la justicia histórica e intergeneracional. Se posibilita, por otro lado, resignificar la identidad individual y colectiva con sustentos más reales, revalorizar el rol del sujeto histórico y, con ello, proyectar con bases más sólidas y positivas a la sociedad ecuatoriana hacia el futuro.

¿Cómo construir el Sumak Kawsay desde los derechos culturales?

Descolonizarse implica construir la igualdad entre los diversos. Por ende, construir ciudadanía cultural, afirmar los derechos culturales que son “aquellos que garantizan el desarrollo libre, igualitario y solidario de los seres humanos y de los pueblos para simbolizar y crear sentidos de vida procesos que les permiten comunicarse e interactuar con otros individuos y grupos sociales” (Ministerio de Cultura, 2011: 14). En ese sentido, construir el *Sumak Kawsay* desde este eje, significa concebir a la cultura como

derecho y bien público. La recuperación de lo público, desde una óptica de empoderamiento, defensa, y proactividad “asociada a los espacios comunes de encuentro entre ciudadanos, abiertos a todos y no excluyentes” (Ramírez, 2010: 31), junto al ejercicio pleno de los derechos culturales posibilita el mejoramiento de las relaciones intergeneracionales, el intercambio de conocimientos y saberes desde una perspectiva intercultural, contribuye a la realización plena de las potencialidades de las personas y por ende a su autorrealización, lo cual constituye un principio inherente al buen vivir.

Una política así concebida se orienta a garantizar a las personas y comunidades su acceso a los bienes y servicios culturales, a los espacios públicos y a los recursos públicos para la promoción cultural; a la libertad de creación artística y reflexión crítica ejercida por las y los creadores; y a participar en la cultura de su elección, asegurando el disfrute de la cultura y de sus componentes en condiciones de igualdad, dignidad humana y no discriminación (Ministerio de Cultura, 2011). Mecanismos tales como el Sistema de Incentivos desarrollado por el Ministerio de Cultura (Fondos Concursables, Sistema de Festivales, Auspicios, Premios) se orientan en esa dirección.

Construir el buen vivir desde los derechos culturales implica también el fortalecimiento del patrimonio cultural tangible e intangible. Nos referimos al patrimonio en términos de herencia cultural, herencia constituida por aquellos elementos que en una sociedad o grupo han pasado de generación en generación, que son dignos de conservarse y transmitirse, y que, formando parte de su cultura, son elementos constitutivos fundamentales de su identidad (Sandoval Simba, 2009). Una de las decisiones sin precedentes orientadas en esa dirección en el Ecuador, que marca un antes y un después en la política de defensa y recuperación del patrimonio cultural, es el Decreto de Emergencia Patrimonial emitido por el Gobierno de Rafael Correa (2007) a través del cual el registro de bienes patrimoniales ha pasado de 14 000 asentados en treinta años a 81 500 registrados en apenas tres años (2008-2011), habiéndose, además, registrado y protegido siete mil lugares arqueológicos, cien edificios patrimoniales en riesgo, dieciocho mil bienes de arquitectura monumental, civil, religiosa, popular, funeraria, plazas, parques, y recuperado cerca de 9 000 bienes documentales fílmicos, sonoros, fotográficos y 5 000 bienes inmateriales entre tradiciones, expre-

siones orales, bailes, comidas y fiestas populares⁹ (SENPLADES, Gobierno Nacional de la República del Ecuador, s/f).

¿Cómo construir el Sumak Kawsay desde los emprendimientos culturales?

Una de las bases del buen vivir es poseer soberanía, es decir, capacidad de autodeterminación, principio inherente al Estado, pero también a los individuos y, por cierto, a la cultura. ¿Cómo podemos construir soberanía cultural en un mundo en el que los contenidos de las industrias culturales del Norte circulan masiva y profusamente en nuestra sociedad, mientras la industria cultural ecuatoriana es débil, carente de incentivos, de protección y no puede competir con aquella? Sin duda, es imprescindible para construir el buen vivir una política orientada a promover el desarrollo y fortalecimiento de la industria cultural entendida como “(e)l conjunto de actividades de producción, comercialización y comunicación en gran escala de mensajes y bienes culturales que favorecen la difusión masiva, nacional e internacional, de la información, el entretenimiento y el acceso creciente a las mayorías” (García Canclini, 2001:1-2). Lo característico de estas industrias es que sus productos portan, transmiten y reproducen masivamente contenidos simbólicos. Son “medios portadores de significados que dan sentido a las conductas, cohesionan, o dividen las sociedades” (García Canclini, 2001:1-2; Montalvo, 2012). Estas actividades incluyen emprendimientos realizados a pequeña y mediana escala, o sea, a nivel individual, familiar y comunitario.

Al constituir recursos estratégicos para la construcción de identidad y soberanía cultural nacional, la promoción del cine, la industria editorial, fonográfica y multimedia nacional constituye uno de los grandes desafíos de nuestra política cultural. Debemos señalar que en este proceso constituyente ya se han dado importantes pasos al respecto. Así, orientada por la política de

9 Esta tarea ha estado dirigida por el Ministerio Coordinador de Patrimonio y ejecutada por el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC). En este proceso se creó el Sistema Nacional de Gestión de los Bienes Culturales que involucró también la participación de algunas universidades públicas (MCP, s/f).

soberanía audiovisual del Consejo Nacional de Cinematografía (CNCine), la producción de cine ecuatoriano creció en un 300% entre el 2007-2010 gracias a la inversión pública orientada a financiar 137 proyectos de productores independientes en las 24 provincias del país e incluso en países de gran migración ecuatoriana (España, EEUU, Italia). Más allá de lo cuantitativo, debe señalarse que la nueva producción cinematográfica ecuatoriana se destaca por su calidad. En efecto, algunas de estas películas han sido nominadas e incluso han ganado importantes premios internacionales (Cenit de Bronce, Montreal 2010; “Los Canallas”; Flecha de Oro, Biarritz, 2009; “Impulso”). Por su parte, en el campo editorial, el Ministerio de Cultura ha multiplicado por nueve el número de comparecencias anuales de la producción editorial ecuatoriana en ferias del libro nacionales e internacionales lo cual está promoviendo la producción y circulación del libro nacional.

Al constatar que la piratería es una actividad que inhibe grandemente el desarrollo de la industria cultural y promueve la alienación cultural (IEPI, s/f), el Ministerio de Cultura junto con el Instituto Ecuatoriano de Propiedad Intelectual (IEPI) y CNCine, está impulsando una política de protección de los derechos de autor en la comercialización de productos audiovisuales y fonográficos a través del proyecto de emisión de licencias voluntarias, obligatorias y nacionales con la participación de comerciantes informales (ASECOPAC) que desean comercializar estos productos respetando los derechos de las y los creadores. Como parte de este proyecto se propondrán medidas fiscales e incentivos económicos y tributarios orientados a desarrollar y fortalecer a las industrias culturales y promover su expansión en los mercados nacionales e internacionales (Ministerio de Cultura, 2011).

Adicionalmente, estamos construyendo un Sistema de Información Cultural (SIC) con varios componentes (Atlas de Infraestructura Cultural, Cuenta Satélite, Encuesta de Consumo y Producción Cultural, etc.) y vamos a promover investigaciones sobre la industria cultural y sus distintas ramas y procesos que servirán de base para el diseño, ejecución y retroalimentación de la política pública cultural.

¿Cómo construir el Sumak Kawsay desde la nueva identidad ecuatoriana contemporánea?

Una sociedad del buen vivir es una sociedad con una potente identidad nacional. El buen vivir no puede construirse con pueblos sumergidos en la baja autoestima, desvalorizados y con una autopercepción negativa de sí mismos, como ha sido el caso del pueblo ecuatoriano como fruto del dominio del poder oligárquico-colonial. Justamente, el proceso constituyente se perfila como un punto de inflexión en la construcción de la identidad ecuatoriana porque profundiza el cuestionamiento social a los viejos mitos e imaginarios coloniales sobre la ecuatorianidad y está generando nuevas visiones e imágenes sobre el Ecuador y los ecuatorianos acordes con el buen vivir.

Así por ejemplo, el “Mito de la raza vencida” (Sylva, 1995; Sylva, 2005) ha sido interpelado por la resistencia indígena; la tesis del mestizaje homogenizante (“blanqueamiento”) como ideal de ecuatorianidad, ha sido sustituido por la noción de diversidad étnico-cultural; el concepto de Estado ha pasado de exclusivamente unitario a plurinacional e intercultural; el pasado indígena no es asumido ya –desde el discurso y la práctica pública– como el pasado del “Otro” (del “exótico”, del “extraño” a lo ecuatoriano), sino como la antigüedad de un “Nosotros”; la participación político-popular de las últimas décadas y el proceso constituyente, sus símbolos y discursos, estarían contribuyendo a la superación del sentimiento de derrotismo y fracaso del pueblo ecuatoriano y lo reemplazarían por un nuevo sentido de autoestima, confianza y empoderamiento; el concepto de “nación pequeña” de Benjamín Carrión estaría siendo reemplazado por el de “potencia megadiversa” –que también incorpora una dimensión económica ausente en la formulación de Carrión–, fundamento, justamente, de la nueva estrategia económica de largo plazo que se plantea (la sociedad del bioconocimiento) el modelo del buen vivir (Ministerio de Cultura, 2011).

Junto a la disponibilidad de los imaginarios tradicionales sobre la ecuatorianidad y la emergencia de nuevos sentidos de autopercepción nacional, se registran nuevos sentidos de adscripción e identificación de los colectivos, especialmente urbanos, desarrollados en los últimos cuarenta años y la emergencia de micro identidades y distintas formas de autoreconocimien-

to que escapan a los criterios de las visiones oligárquicas y excluyentes de la cultura y constituyen una expresión de la diversidad y riqueza cultural de la sociedad ecuatoriana, al mismo tiempo que de su complejidad. Todos estos fenómenos hacen parte de la construcción de una nueva identidad ecuatoriana contemporánea.

Así pues, la construcción de esta nueva identidad ecuatoriana acorde con la propuesta holística y armónica del *Sumak Kawsay*, pasa por el conocimiento y la valoración de la diversidad étnico-cultural y regional que nos ha conformado históricamente como pueblo; por el diálogo permanente entre esa multiplicidad de identidades orientada a la construcción de un sentido de comunidad, de cohesión social para “vivir juntos” y en paz (Ramírez, 2010); por el desarrollo de un sentido de antigüedad propio; por la revalorización del capital simbólico de indios, afrodescendientes y de la diversidad de mestizos (montubios, chagras, chazos, cholos); por la generación de nuevos imaginarios, de alcance masivo sobre este nuevo sentido de pertenencia nacional y regional, para lo cual es indispensable generar alianzas con el sistema educativo y el sistema de comunicación públicos.

Pero, ese nuevo sentido de identidad debe ser posicionado internacionalmente. Para ello, el Ministerio de Cultura desarrolla el programa “Somos Ecuador” orientado a promover la difusión de estos contenidos renovados a través de agendas culturales sostenidas y permanentes en varios países del mundo. Cabe recalcar que el proceso constituyente marca un punto de inflexión en la comparecencia internacional del Estado ecuatoriano que, inspirado en el modelo del buen vivir, ha formulado propuestas innovadoras de incidencia mundial, como la iniciativa Yasuní-ITT¹⁰, pro-

10 “Ecuador trabaja por un acuerdo ambicioso, jurídicamente vinculante, en el que los países desarrollados se comprometan a una reducción global de emisiones de al menos el 50% para el 2020 y un 90% para el 2050... El Ecuador llega a esta Cumbre con propuestas innovadoras. Muchos de ustedes conocen la Iniciativa Yasuní-ITT que busca dejar bajo tierra un 20% de las reservas de petróleo existentes en una de las áreas más biodiversas del planeta, en el subsuelo, a cambio de una contribución de los países desarrollados, que, reconociendo corresponsabilidad, aporten con al menos la mitad de las ganancias que el Ecuador recibiría si explotara ese petróleo...(L)a iniciativa Yasuní-ITT es la propuesta más concreta de la historia para bajar de la retórica a los hechos en cuanto a la lucha contra el cambio climático, ganancias que en valor presente y a los precios actuales superarían los 7 billones de dólares... La iniciativa Yasuní ITT, propuesta emblemática de nuestro Gobierno, se sustenta en el concepto de Emisiones netas Evitadas. Pese a nuestro derecho a explotar el petróleo, dejándolo bajo tierra se estaría evitando enviar a la atmósfera más de 400 millones de toneladas de CO2” (Rafael Correa, 2010).

puesta que, además, refuerza el nuevo imaginario del Ecuador como potencia megadiversa y, por lo mismo, incide en la construcción de la nueva identidad ecuatoriana contemporánea.

Bibliografía

- Cevallos, Pamela (2010). “Memorias del Primer Encuentro Nacional de Museos”. En: *Ministerio de Cultura del Ecuador*, “Primer Encuentro Nacional de Políticas de Museos”. Mimeo, 30 de septiembre.
- Correa, Rafael (2010). “Discurso ante el Pleno. XVI Conferencia de las Partes de la Convención Marco de las Naciones Unidas sobre Cambio Climático”. Cancún, 8 de diciembre.
- García Canclini, Néstor (2001). “Por qué legislar sobre industria culturales”. *Nueva Sociedad* 175: 70-86, Septiembre,-Octubre. Fundación Friedrich Ebert.
- Hunacuni Manani, Fernando (2010). *Vivir bien/ Buen vivir. Filosofía, políticas, estrategias y experiencias regionales*. La Paz, Bolivia: CAOI.
- Instituto Ecuatoriano de la Propiedad Intelectual (s/f). “Industrias culturales y la piratería en el Ecuador”. Mimeo, IEPI.
- Maldonado, Luis (2010). “Principios del Sumak Kawsay”. Ponencia presentada en el *Segundo Encuentro por la Interculturalidad y el Buen Vivir*. Quito: Ministerio de Coordinación del Patrimonio, Secretaría de Pueblos y Participación Ciudadana.
- Ministerio Coordinador de Patrimonio (s/f). *Decreto de Emergencia del Patrimonio Cultural. Un aporte inédito al rescate de nuestra identidad*. s/l: MCP.
- Ministerio de Cultura del Ecuador (2011). *Políticas para una revolución cultural*. Quito: Ministerio de Cultura.
- Montalvo, Gabriela (2012). “La relación entre cultura, economía y ¿desarrollo? Una aproximación desde el Ministerio de Cultura del Ecuador”. En *Ministerio de Cultura, Ecuador. Atlas de Infraestructura y Patrimonio Cultural de las Américas*. México: Ministerio de Cultura del Ecuador, BID, ICDF, AECID (en prensa).
- Quintero López, Rafael (2008). *La Constitución del 2008. Un análisis político*. Quito: Abya Yala.

- Quintero López, Rafael y Erika Sylva Charvet (2001). *Ecuador, una nación en ciernes*. Quito: Editorial Universitaria, 4ta edición.
- Ramírez, René (2010). *Socialismo del Sumak Kawsay o biosocialismo republicano*. Quito: SENPLADES.
- Sandoval Simba, Patricio (2009). "Patrimonio, memoria y cartografía cultural". En: *Gestión de políticas culturales, Cuadernos*, No. 6. Quito: Fondo Editorial del Ministerio de Cultura del Ecuador.
- SENPLADES (s/f). *100 logros de la Revolución Ciudadana. Nuestro Plan es el Buen Vivir*. s/l, SENPLADES, Gobierno Nacional de la República del Ecuador.
- Secretaría de Pueblos, Movimientos Sociales y Participación Ciudadana (s/f). *Plan Plurinacional para eliminar la discriminación racial y la exclusión étnica y cultural*. Quito: SPMS y PC.
- Sylva Charvet, Erika (1995). *Los mitos de la ecuatorianidad*. Quito: Abya Yala, 2da edición.
- (2005). *Identidad nacional y poder*. Quito: Abya Yala, 2da edición.

Fuentes de Internet

- Asamblea Nacional de la República del Ecuador (2008). *Constitución de la República del Ecuador*. Disponible en:
http://www.asambleanacional.gov.ec/documentos/constitucion_de_bolsillo.pdf
- Casanova Eduardo (s/f). Libertad de expresión, Libertad de creación. Disponible en: <http://www.eduardocasanova.com/html/od52.html>
- Dávalos, Pablo (2008). Reflexiones sobre el Sumak Kawsay (el buen vivir) y las teorías del desarrollo. Disponible en:
<http://www.estudiosecologistas.org/docs/reflexion/indigenas/sumak.pdf>

Estrategias para la gestión del desarrollo cultural en el Ecuador

Adrián de la Torre Pérez*

“Pensar es servir”

José Martí

La visión de la Coordinadora Cultural PAIS es que la gestión para el desarrollo cultural es una parte central del proyecto revolucionario; y que de hecho, la cultura acompaña la génesis de las causas sociales y el cambio cultural se constituye en su fin. Para lograr esto será necesario revolucionar el sector cultural y las formas de gestión que se han aplicado cuyos resultados históricos no nos dejan nada satisfechos.

Nuestra posición se basa en la observación de la Constitución donde la palabra cultura no falta en casi ningún capítulo. Merecen especial atención los nueve artículos dedicados a derechos culturales y su régimen de aplicación; el régimen del buen vivir. No escapará al conocimiento de los presentes que la actual Constitución es la primera que enuncia expresamente derechos culturales para quienes habitan el Ecuador¹.

Estamos en el momento histórico preciso para hablar muy en serio de una adecuada administración cultural que logre una eficiencia nunca antes vista en el sector. Para empujar este salto al futuro, hemos aportado desde

* Vocero de la Coordinadora Cultural País.

1 Salvo el caso de la Constitución de 1998 (neoliberalismo) que nos daba el único “derecho” de cumplir con la obligación del Estado que era cuidar el patrimonio.

el 2006 con propuestas y análisis sobre aspectos conceptuales y operativos para una gestión cultural pública con sello ecuatoriano.

Varios textos que presentamos en la Asamblea Constituyente de Montecristi fueron recogidos en la Constitución y así iniciamos la difusión de los nuevos derechos culturales y sugerimos una agenda mínima a desarrollar frente a las disposiciones constitucionales (de la Torre, 2009). Presentamos también una propuesta para la Ley Orgánica de Cultura, y hemos remitido a las autoridades políticas y culturales nuestras observaciones acerca de la gestión cultural en el país.

Para nosotros, la importancia de la cultura adquiere nuevas dimensiones cuando se desarrolla en un entorno revolucionario. Se trata de un cambio en el pensar, el hacer y el ser. El cambio en la administración cultural corresponde y aporta al cambio estructural de la sociedad. De ahí la responsabilidad para emprender este camino con la convicción de que garantizar el desarrollo cultural es garantizar el buen vivir.

El cambio de época significa que dejemos de hacer lo mismo para obtener resultados diferentes, significa hacer cosas distintas para que nuestra cultura sea diferente, implica desarrollar nuestra capacidad para hacer realidad lo que tanto anhelamos.

Una vez definido qué hay que hacer y para qué lo vamos a hacer, surge la importancia de saber cómo vamos a hacer para cumplir con el mandato constitucional y con nuestra visión de futuro, cómo vamos a organizar tanto optimismo y apurar las respuestas que la cultura reclama, cómo podemos conciliar administradores que no entienden de procesos culturales con artistas y cultores en diáspora.

La respuesta operativa está en el desarrollo de nuevos modelos de administración del factor cultural, siguiendo experiencias como la administración educativa o la gestión ambiental². La administración cultural, al contrario de ciertos criterios interesados, no busca crear mecanismos de control y censura sino la optimización de procesos integrales de reproducción y recreación cultural.

Pero ¿cómo ha sido la gestión cultural pública durante las últimas décadas? Tomemos como ejemplo la entrevista al Presidente de la Casa de la

2 En los hospitales, por ejemplo, se ponía como director al médico más prestigioso con lo que se perdía un buen médico y no se ganaba un buen administrador.

Cultura Ecuatoriana³, donde el presidente Rodríguez no tiene qué decir sobre gestión cultural.

A Rodríguez no le motiva si se desconcentra o no la acción institucional; sus “objetivos” son sacar libros y hacer talleres sin precisar cuántos, dónde, cómo, ni para qué. A fin de cuidar su imagen concede favores con dineros públicos, sin importar si sacrifica el aporte cultural y hasta la estética. Las “presiones histórico-afectivas” se vuelven instrumento de gestión y elemento para la toma de decisiones. Sobre la Biblioteca Nacional, dice que como no le han dado un millón de dólares, pues nada, no hay ni un miligramo de gestión, ni un solo libro en siete años.

Cuando le preguntan si la CCE es una entidad que se dedica a hacer actos o a gestar cultura, responde textualmente: “Ayayay, ahí sí... (se queda callado un momento). Rescataría los talleres como nuestro gran activo, y algo de los libros y del cine”.

Lo lamentable es que el país se acostumbró a estas respuestas en la gestión cultural pública, aunque de las declaraciones de Rodríguez se deriven las más variadas conclusiones sobre el desempeño administrativo y ético que ojalá la entidad rectora de la cultura nacional pueda aclarar. Según nuestra evaluación, la reestructuración de la CCE es necesaria y urgente, incluso para salvar el buen nombre del maestro Benjamín Carrión.

El modelo de gestión de las últimas décadas, salvo ciertos momentos lúcidos, nos hereda la práctica de una gestión fundamentalmente discrecional e incapaz de mostrar resultados verificables en base a –unas nunca terminadas de enunciar – políticas propias o de Estado.

Por su parte el Consejo Nacional de Cultura nunca logró su plena constitución ni cumplió cabalmente sus objetivos, mientras el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural trabajaba a contracorriente y con resultados permanentemente deficitarios. La Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Educación contaba con un presupuesto de \$19 000 para todo el país y para todo el año.

En lo social, la gestión cultural se caracterizó por su constante reconocimiento a las elites y la actitud asistencialista del Estado a fin de que se “culturicen” las masas.

3 ‘En la CCE hemos hecho concesiones’. Marco Antonio Rodríguez. Presidente CCE. El Comercio jueves 18 de agosto de 2011. http://www.elcomercio.com/cultura/CCE-hecho-concesiones_0_532746815.html

La Constitución del 2008 cambió radicalmente el esquema y desde entonces, la posibilidad del cambio cultural está dada y esperando la acción integral de la Administración.

Cuando hablamos de Administración pública es necesario remitirnos a varios instrumentos y estándares administrativos y democráticos. Estos instrumentos son, en su base, las definiciones conceptuales y las definiciones operativas que formuladas con claridad impulsarían el objetivo de elaborar la planificación integrada del desarrollo cultural tal como se expresa en el Decreto Ejecutivo 05 que creó el Ministerio de Cultura.

La cultura, si bien integra intangibles e imaginarios, tiene una base material y también un retorno material. Sin infraestructura, equipos y recursos la producción artística y cultural decae inevitablemente. Por esto es necesario que la administración sea capaz de gestionar estos elementos y lograr que, a distintos plazos, la cultura devuelva la inversión agregando valores como la cohesión social e incrementando los bienes materiales y no materiales que constituyen la riqueza nacional.

Nuestras prioridades

Para salir de la situación heredada consideramos necesario priorizar algunos proyectos. Es conocido que uno de los indicadores para la toma de decisiones es el impacto social, medido como cantidad de beneficiarios. Sin embargo, en nuestro campo debemos acompañarnos con la medición de los elementos cualitativos y el balance social.

La Coordinadora Cultural PAIS propone cuatro estrategias prioritarias: conocimiento generalizado de los nuevos derechos culturales y planes para cumplirlos; educación cultural y artística especializada, universal e integral; creación de redes de centros culturales comunitarios; desarrollo del Sistema Nacional de Cultura.

Los nuevos derechos culturales ecuatorianos

En el análisis del Ministerio de Cultura (2011: 28), los derechos culturales se agrupan en tres clases: los derechos relacionados con el arte, los relacionados con el patrimonio cultural y los relacionados con la memoria social. Sin embargo, una lectura más detenida de los derechos constitucionales expresados en los artículos 21 al 25, nos presenta un panorama más amplio.

Según nuestra lectura, existen otros derechos relacionados con los imaginarios sociales, los servicios estatales, los procesos de gestión estructurales, los de participación ciudadana, los derechos a la formación y al trabajo, entre otros. Reconocemos dieciséis derechos en el texto constitucional y son en orden de aparición:

1. Identidad cultural.
2. Libertad de principios de cada comunidad.
3. Libertad estética.
4. Derecho a la memoria histórica y su consulta.
5. Acceso al patrimonio cultural y a la expresión cultural.
6. Facilitación del Estado de medios para conservar y acceder a la memoria cultural y fomentar el desarrollo de las identidades y los servicios culturales públicos.
7. Derecho a la práctica y difusión de las artes a través de la educación, formación profesional, infraestructura y equipamiento.
8. Privilegio de la actividad cultural con mecanismos fiscales e impositivos diferenciados.
9. Derecho a que se implanten políticas culturales y procesos estables, medibles, con rendición de cuentas y participación ciudadana.
10. Derecho a un desarrollo cultural que no atente contra los derechos de las personas y la naturaleza.
11. Derecho al desarrollo de la capacidad creativa.
12. Derecho al trabajo cultural digno y sostenible.
13. Derechos correspondientes a la autoría de obras creativas culturales y científicas.
14. Derecho al espacio público para intercambio y cohesión social.
15. Derecho a la recreación.

16. Fomento a la investigación y difusión de los saberes ancestrales en los diferentes ámbitos del conocimiento social.

No vemos recomendable agrupar derechos en grupos básicos, sino trabajar sobre el alcance de cada derecho con profundidad, creando un tejido complementario entre ellos, y desarrollando los mecanismos que permitan su cumplimiento. Y no es un tema menor el mencionar que la Constitución establece procesos interculturales en casi todas las materias de intervención estatal, como corresponde a un eje transversal.

El régimen de intervención se halla indicado en la Constitución, desde el art. 377 al 380. En este último se indican los deberes del Estado para el sector y de aquí se pueden obtener varias prioridades operativas. No se justifica, por ejemplo, que un festival musical aislado se presente como actividad realizada para “cumplir los derechos culturales de la ciudadanía”. En todo caso, esa no es la idea cuando nuestros derechos son universales, irrenunciables y exigibles.

La revolución nos ha traído como logro histórico nuestros nuevos derechos culturales y no estamos dispuestos a regresar al pasado. ¿Se imaginan ustedes ejerciendo plenamente todos estos derechos? ¿Se imaginan que las autoridades los conozcan a fondo y los cumplan? La historia nos ha puesto una vez más en la situación de ser realistas y soñar lo imposible.

Los derechos culturales destacan la importancia de la cultura en la convivencia comunitaria y el desarrollo humano integral. Es prioritaria la difusión del alcance de estos derechos entre la ciudadanía, pues proporciona una participación ciudadana informada, propositiva y cabal.

En el sector popular, históricamente excluido de la administración cultural, hay la impresión de que los derechos culturales “no son para nosotros”. El modelo anterior nos convenció que en la lucha por la supervivencia, la cultura no era un tema fundamental y así nos contentaban con algún eventual pedazo de infraestructura. Como tienen la certeza de que el sector popular no es culto, justifican plenamente dedicar el gasto estatal a sectores que sí son cultos. Sin embargo, el lograr que amplios sectores populares fortalezcan sus identidades y procesos culturales, será parte de una histórica toma de conciencia sobre esta necesidad básica negada durante siglos. Sin estos procesos, en el futuro se hará imposible hablar honestamente de interculturalidad y menos aún de revolución.

La educación especializada integral

Los artículos del 21 al 25, apoyan el desarrollo de la educación especial para las artes y la cultura. Es fundamental el art. 380 donde consta como deber del Estado: 4.- “Establecer políticas e implementar formas de enseñanza para el desarrollo de la vocación artística y creativa de las personas de todas las edades, con prioridad para niñas, niños y adolescentes”. Adicionalmente acude a la Ley Orgánica de Educación Intercultural donde nuestra Coordinadora logró incluir la disposición séptima que manda: “A partir de la promulgación de la presente Ley, la Autoridad Educativa Nacional incorporará en el currículo la formación estética y artística que será obligatoria, progresiva y transversal en todos los niveles y modalidades”.

Esta y otras disposiciones legales motivan a que en el corto plazo las autoridades culturales definan mejor y reclamen para sí algunas competencias necesarias dentro del sector educativo. Cualquier obstáculo causado por falta de norma habrá de remitirse a la Constitución art. 11, num. 3 (fin): “No podrá alegarse falta de norma jurídica para justificar su violación o desconocimiento (de los derechos), para desechar la acción por esos hechos ni para negar su reconocimiento”.

Consideramos que la preparación de contenidos para el currículo especializado así como la dotación progresiva de materiales especiales podrían ser intervenciones positivas de la autoridad cultural. Creemos plenamente justificable la coordinación de un subsistema de educación para la cultura y las artes, tras la consideración de su impacto social y de la favorable relación costo/beneficio. Para esto es habilitante el Decreto Ejecutivo 05 según el cual el Ministerio de Cultura reemplazó a la Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Educación, que apoyaba (en teoría), la inclusión de la cultura en la educación así como el desarrollo de bachilleratos artísticos.

Integrar la cultura en la educación traería las siguientes ventajas:

- Mejorar sustancialmente la calidad de la educación hacia la formación integral.
- Reclutar varios miles de profesores/as de arte y cultura para el circuito pedagógico.
- Identificar talentos tempranamente y garantizar su posterior desarrollo.

- Mejorar las capacidades mentales y sociales de la comunidad educativa.
- Elevar las condiciones conceptuales y técnicas de los productores de arte y cultura.
- Elevar la cantidad y el nivel de las prácticas culturales y artísticas en la sociedad.
- Desarrollar centros culturales en las escuelas integrando a la comunidad y mejorar el uso del tiempo libre.
- Prever un desarrollo estratégico e integral del sector.
- Posibilitar el cumplimiento del derecho universal de acceso a los bienes culturales y del patrimonio.
- Cumplir con la Constitución y las leyes.

Es de toda lógica atar el desarrollo cultural y artístico a los procesos educativos, de hecho, la mayoría de países lo hacen. Sabemos que no pedimos poco, sin embargo, ese mismo es el reto del nuevo país. Nuestra juventud en muchos casos frustrada culturalmente, está esperando a que esto pase.

La red de centros culturales comunitarios

Los centros culturales comunitarios son un instrumento válido para la recreación de las culturas locales y la promoción de la participación ciudadana. Los concebimos como una forma de organización ciudadana de nivel barrial o superior, que con apoyo del sector público, utiliza espacios como escuelas fiscales o casas barriales para facilitar la creación, difusión y oferta cultural en su zona, interactuando con otros centros mediante la integración de redes o circuitos determinados. En estos espacios están los potenciales escenarios alternativos, con un público cautivo e interesado por la oferta cultural.

Estas redes amplían la relación directa con la base social, con sus necesidades y su producción cultural. Proponemos la creación y dotación de un paquete de servicios culturales básicos en los establecimientos ejes de esta red.

Si nuestra visión corresponde con ubicar al colectivo como principal creador y receptor cultural, es necesario implantar estos procesos en la base

social, desechando la visión anterior de que el consumo cultural es patrimonio de una elite estanca.

El desarrollo de esta estrategia fortalecerá la cultura popular y permitirá descubrir nuevos mecanismos para su desarrollo. Se trata de la construcción del poder popular desde y por la cultura.

El Sistema Nacional de Cultura (SNC)

Unas políticas claras, una institucionalidad cultural equitativa más los elementos que hemos señalado, se entienden dentro de un Sistema Nacional de Cultura. La importancia de implementar este sistema radica en que nos encaminará hacia un trabajo organizado, una inversión optimizada y al uso de instrumentos de gestión eficientes para el logro de objetivos medibles.

La lógica del SNC se corresponde a una visión regional y a una visión sectorial o temática por lo que establece un sistema de indicadores nacionales que permiten enfocar la acción en base a información suficiente y confiable, de la cual actualmente carecemos.

Para terminar debemos decir que la evaluación de la gestión cultural pública en el Ecuador deja todavía serios cuestionamientos, pero también principios de esperanza. Salvando las distancias entre casos e instituciones, no vemos aún grandes avances de una práctica cultural democrática en el territorio nacional. En muchos casos, la intervención estatal sigue siendo chata, indolente, episódica, lenta, fraccionada y hasta alejada de los intereses de la mayoría.

Los colectivos culturales y ciudadanos de base se fijan ahora en sus derechos y en el desempeño de los mandos culturales. Debemos terminar con la costumbre de ubicar en los departamentos culturales a personas sin la vocación ni la preparación necesaria. Quienes hemos elegido esta combinación entre administración y cultura, esperamos autoridades que desarrollen un modelo administrativo que sea ciencia y que sea arte.

Bibliografía

- De la Torre Pérez, Adrián (2009). “Agenda Constitucional Mínima para el sector cultural estatal”. Coordinadora Cultural PAIS. Marzo.
- Ministerio de Cultura del Ecuador (2011). “Políticas para una revolución cultural”. Quito.

Sumakawsay es la cultura de la vida

Atawallpa M. Oviedo Freire*

En primera instancia es importante aclarar y puntualizar tanto en la forma como en el contenido la diferencia entre buen vivir y vivir armónico, o en la lengua kichwa entre *Alli Kawsay* y *Sumakawsay*. El *Alli Kawsay* (vivir bien) es una parte o elemento del *Sumakawsay* (vivir integral equilibrado), pero no es lo mismo. En la tradición andina se entiende que la vida funciona en la *relacionalidad de la paridad complementaria*. Esto quiere decir que existen fuerzas opuestas o contradictorias, pero que no se repelen sino que se compaginan y se complementan la una a la otra. Así entre hombre y mujer, día y noche, arriba y abajo, derecha e izquierda, visible e invisible, físico y espiritual, etc. En este sentido si hacemos una referencia de bueno (*alli*) tenemos que establecer su par complementario y éste en lengua kichwa es el menos bien (*mana alli*), pues en el mundo andino no existe la concepción del mal.

De la unión o comunión de las diferentes paridades, es que la vida se reproduce y se prolonga en el tiempo-espacio (pacha). Y esta reproducción sólo es posible cuando se manifiesta en armonía y equilibrio entre sus partes componentes, si no su reproducción no es posible, y si se manifestara en un bajo nivel sincrónico podría presentarse pero con ciertas deformaciones o alteraciones. Esto significa que la reproducción fluida y coherente es aquella en la que las partes se encuentran hacia sí mismos y hacia su opuesto, en armonía y equilibrio.

* Movimiento Sumak.

En este sentido, hablar de Sumakawsay como buen vivir es un craso error que desdibuja y desvirtúa la verdadera esencia del milenar y cósmico sistema del Sumakawsay de los pueblos andinos y de los pueblos naturales que existieron en todos los rincones de esta Madre Tierra. Pero no sólo la deforma en su traducción, sino y principalmente, en sus diferentes variables y fundamentos que la contienen y la sustentan. Por otro lado, la paridad bien-menos bien para el mundo andino es secundaria, la paridad principal y fundamental es entre lo masculino y lo femenino, y entre lo de arriba (*hanan*) y lo de abajo (*urin*). Todo su sistema de vida estuvo coordinado y estructurado bajo estos lineamientos y no en base a categorías morales de bien o menos bien, y peor de mal.

Si queremos entender y aplicar un estilo o modelo de vida ancestral andino, éste está en el encuentro o simbiosis de dos fuerzas o poderes diversos dentro de un sistema armónico integral complementario. El buen vivir es un andarivel de la vía en doble sentido, tal como la palabra *kawak* (*observar*) que se puede leer de izquierda a derecha y de derecha a izquierda. Si una sociedad se maneja en una sola vía (unicismo), y sólo por ella y para ella conduce al extremismo, a la perspectiva, al fanatismo a quien transita por ella, que es lo que más claramente se llama modelo civilizatorio: “Que todos sean uno para que todos sean uno como yo”. También conocido como vivir mejor, sistema en “rupturidad” con el sistema cultural o de conciencias del paradigma natural de los pueblos cósmicos de toda la madre tierra: “Que cada uno sea dentro de su realidad particular para un mundo diverso y complementario”.

Del vivir mejor al buen vivir no hay mayor diferencia pero sí una posición contrapuesta con el vivir armónico (Sumakawsay). El vivir mejor-buen vivir no acepta la contradicción o la oposición como un mecanismo manifiesto de la vida, pues siempre debe haber una fuerza que gane a la otra y que generalmente es el bien de cada uno contra el mal de los otros: “La verdad y la vida soy yo, los otros son siervos perdidos del camino”. Situación compleja en la que para unos algo es bien y ese mismo algo es para otros mal, y en la que jamás es posible el acuerdo o la conciliación pues son posturas irreconciliables, y por lo tanto una debe imponerse a todas las demás. Todo esto ha conducido a los diferentes monismos o sistema únicos, como la monarquía, el monoteísmo, la monogamia, el monopolio, el

monocultivo, etc. vigentes desde hace sólo 2 000 años en el mundo entero luego de la consolidación del sistema antinatural, mecanicista, racionalista, desarrollista civilizatorio.

Contrariamente, el vivir armónico se sostiene en la contradicción o diferencia de los opuestos. El Sumakawsay valora, respeta y promueve la oposición solar-lunar, y no busca la homogenización, la uniformización o la globalización dentro de un igual pensamiento, de iguales creencias, o iguales valores. Su baluarte es la unidad dentro de la diversidad o la diversidad en la comunidad, como espacios de expresión para todo tipo de manifestaciones para su interrelación e intercomunicación en reciprocidad y correspondencia simbiótica. La integración armónica y equilibrada de estas expresiones, coadyuvan para generar sincronía y convivencia creativa amorosa. Si no fuera así, las fuerzas se anularían o se extinguirían las unas a las otras en su afán de preeminencia o de hegemonía única, como sucede en las sociedades del vivir mejor, posmodernamente llamadas buen vivir, queriendo hacer una mezcla de vivir mejor y Sumakawsay.

El sistema ancestral andino del Sumakawsay reproduce al sistema natural o de la naturaleza. No considera a la naturaleza como salvaje, primitiva, inferior, inerte, inanimada, sino que por el contrario se siente parte de ella y se integra respetuosamente a coparticipar de la acción co-creadora de la vida. El vivir mejor-buen vivir sigue una línea mecanicista, cuantificable y materialista de la naturaleza y por ende de la vida en general. Considera que hay que domesticar y domar a la naturaleza, llámense plantas, animales, minerales e incluso a ciertos seres humanos considerados primitivos y salvajes (los esclavos y las mujeres). A este acto de distanciamiento y separación con lo natural y salvaje se lo llama civilizado, al cual se lo considera el acto más grande que ha dado el ser humano al haberse diferenciado y al haber sometido a la naturaleza a su usufructo y beneficio exclusivo (ilustrismo europeo).

El civilizado se cree superior a la naturaleza y como consecuencia el “amo y señor” de ella, por lo que puede disponer de ella a su libre arbitrio y libre albedrío, postulados máximos de la civilización. En cambio, los pueblos en armonía con la naturaleza se sienten y se saben guardianes de ella, por lo que su propósito de vida social y cultural es ser lo más complementarios con los demás seres de la naturaleza. El civilizado cree en la

evolución, el progreso y el desarrollo de la materia, de la naturaleza, de los seres humanos y de la vida en general, y su accionar está enfocado en ser mejor cada día para tener más. Por el contrario, para los naturales o “naturalitos” como así también los calificaron los invasores a los pueblos ancestrales andinos y americanos en general, su posición y actitud es la de ser protectores y cuidantes de la naturaleza y de todo. Entienden que la vida es cambio y estabilidad, en la cual la naturaleza se presenta en sus múltiples facetas pero siempre dentro de las mismas leyes naturales permanentes e infinitas de la existencia. Podrán cambiar las expresiones y manifestaciones naturales, pero las leyes naturales de configuración y estructura son inmutables, son las mismas hace 1 000 años como hace 300 millones de años. Estas son permanentes e infinitas, sólo cambian sus formas de presentación y exteriorización. Al entender la vida así, su propósito no es competir para ser mejor que el otro (vivir mejor-buen vivir) sino el tener la sabiduría para guardar reciprocidad y correspondencia con toda forma de vida (la cultura de la vida).

Los pueblos naturales del mundo entero funcionan dentro del sistema cultural o de conciencias, que implica el acto de cultivar o de la crianza de la vida, como en la agricultura el de cultivar las plantas o el de la crianza de los animales. Sistema en el cual el ser humano es un ingrediente dentro de los varios ingredientes para cultivar y criar la vida. Es decir, el ser humano es tan sólo un elemento más en la cadena reproductiva de la vida. Por el contrario el sistema civilizatorio se cree el *homo faber*, el hombre que produce, y cree que gracias a él es que existen las plantas, sin entender que el verdadero productor es la lluvia, el sol, la tierra, el viento, etc. quienes son los que verdaderamente han producido los alimentos. Él es el *homo faber* a igual que su dios *faber* que ha producido todo.

Las sociedades andinas entienden que el ser humano es sólo un cultivador de lo que la vida da y tiene, es el *homo maieutecus*, el que ayuda a parir a la madre tierra. De ahí que su sistema social y familiar sea el sistema de cultivos o de culturas. La cultura como la cultura de la naturaleza, en la cual el ser humano se integra al sistema natural y la reproduce a escala humana para recrear un sistema cultural en simbiosis naturaleza-ser humano. En el paradigma civilizatorio, la cultura es un acto proveniente del ingenio y de la creatividad de la mente del hombre. En los preceptos civilizatorios,

la cultura es un accesorio inventado por el hombre para el placer y el disfrute de su ego y de su confort. Para los pueblos ligados a la naturaleza la cultura es simplemente el acoplamiento de la cultura natural a una expresión humana, y su condición es de servir y de honrar a la naturaleza que la contiene, sostiene y la mantiene. Sabe que sin ella no existiría y no sería nadie, por lo que le brinda reconocimiento y respeto.

El concepto de cultura (culto, cultivar) está íntimamente manifestado por el cultivo de labranza, que es lo que representa genéricamente toda actividad cultural. No es el concepto romántico o nihilista de los siglos XVIII y XIX, en que pretendieron contraponer a la cultura con salvaje, primitivo, bárbaro, y que lamentablemente subsiste hasta la actualidad en ciertos sectores sociales para quienes la verdadera cultura es la de “occidente” y las demás lo serán en la medida que la igualen. Así en política, democracia, desarrollo, libertad, etc. la Declaración Universal de los Derechos Humanos (1948), que sigue los patrones civilizatorios individualistas y liberales, es el único valor para todos los pueblos, es el dios monocultural que no puede ser modificado ni opuesto por otra cultura. Como decía Aristóteles en su *Metafísica*: “El arte comienza cuando de una gran suma de nociones experimentales se desprende *un solo juicio universal* (el resaltado es mío) que se aplica a todos los casos semejantes”.

“Gestión” cultural en el Sumakawsay

La “gestión” cultural para los pueblos del Estar en Armonía Integral es el acto de manifestar tecnológica, técnica, científica, artísticamente su imbricación y sinergia con la naturaleza y la vida en su totalidad e integralidad. Para los pueblos civilizados es el acto de ennoblecer al espíritu (léase al ego). Para los unos es el acto de asimilarse lo más sincrónico con la naturaleza, para los otros es el acto de ser lo más libres en el propósito de ser lo más abstractos e individuales que los otros y la naturaleza. De acuerdo a estas posiciones, la cultura es una mercancía, un bien, un recurso, un servicio, es un negocio para vivir mejor-buen vivir; o, es una herramienta, un medio, una fuerza, un poder para despertar la conciencia, para activar el espíritu total y Vivir en Armonía con todos y en todo.

La “gestión” o misión cultural que se dedica a ennoblecer e idolatrar al ego y la mente racionalista-idealista es el acto de envilecimiento del hombre y de su prepotencia arrasadora. La “gestión” cultural que va a la raíz de la vida, a su integralidad, a su sacralidad en su conjunto es la actitud humana de humildad y de sabiduría, para ser un servidor de la vida y no un vividor de la vida. Toda “gestión” que no vaya a la matriz, a la fuente, al origen de su existencia, es sólo una “gestión” para cultivar el ego (esteticismo) y el placer (hedonismo). Si no se cultiva la conciencia y se la interconecta con toda la existencia en su conjunto, para hacer de la vida humana el arte de vivir en armonía y equilibrio, es simplemente el arte del hedonismo y del esteticismo como máxima expresión de vida. El arte por el arte o la cultura por la cultura, es la expresión maniquea y prepotente de las creencias de la libertad individual y de su supuesta superioridad a la existencia en su conjunto, todo lo cual simplemente ha traído desolación, soledad, depresión, dependencia, suicidio como es el caso de la mayoría de artistas y escritores del mundo civilizado moderno y posmoderno. Un estudio realizado entre los 300 artistas más famosos del mundo de los últimos cuarenta años establece que la edad promedio de muerte entre ellos es de apenas 38 años, causada principalmente por drogas y paro cardíaco.

La tarea de la vida en su conjunto es la acción cultural holística relacional, en la que el arte, la fiesta, la celebración, el homenaje, el ritual, la labor, el trabajo, están orientadas y canalizadas a la expansión de la conciencia. Si está orientada al éxito, a la fama, al dinero, al placer, etc. está condicionada a la ilusión y la fantasía, que sólo existe en la mente de quienes la crean, pues no existe en la naturaleza de la realidad, lo cual se vuelve efímero y pasajero. La civilización es el paradigma del consumo, del lucro, de la adoración, de la idolatría al hombre. Su arte es el arte para el arte, el arte para enloquecer su espíritu y aislar su corazón. No es el arte que celebra y festeja al ser integral e integrado que nos da la vida. “El hombre como creador y forjador de cultura cede su lugar al *homo consumens* dependiente del dictado invisible del mercado estético y económico globalizado” (Josep Estermann en Filosofía Andina). La “morfidad” posmoderna es la visión antropocéntrica o más específicamente androcéntrica, cuyo centro y periferia es el hombre “absoluto” y su ego idílico. La realidad de la naturaleza y la naturaleza de la realidad son las expresiones de un pensamiento y un sentimiento que vive para activarse y encenderse como un ser multidimensional y multiverso.

La no-cultura (*unkultur*) o lo mórfico del *tener para ser mejor*, es la miseria y el sufrimiento para las mayorías, a costa de las minorías dueñas y portadoras del poder económico y político (mercantilismo cultural), a través de las leyes civilizatorias y “civilizacionistas” (no hay culturas civilizadas sino civilizaciones desculturizadas). La cultura del *tener para estar* es la cultura de la vida, es el arte de reaprender y de caminar con el “cosmocimiento” o sabiduría de la naturaleza y del cosmos, al servicio y mantenimiento de todos quienes constituyen y hacen posible la vida. Desde esta visión cultural o sistema de conciencias, a sus cultivadores ni siquiera les interesa transformar el mundo y peor la vida, como a los revolucionarios, sino amarla y convivirla, tal y como es, en su naturaleza primordial y sagrada cósmica.

La cultura del vivir mejor-buen vivir es la cultura del consumo, del lucro, de la adoración, de la idolatría al hombre (androcentrismo), tanto es así, que desde hace más o menos 4 000 años comenzaron a adorar a Moisés, Jesús, Buda, Krishna, Confucio, Zoroastro, Lao Tse, pasando por Sócrates, Platón, Descartes, Galileo, Newton, Darwin, Marx, Lenin, Mao Tse Tung, Keynes, Friedman, hasta los Pelé, Maradona, Messi, Ronaldo, Marlon Brando, Tom Cruise, y sólo desde hace unos cincuenta años a algunas mujeres como Marilyn Monroe, Sofia Loren, la Reina Isabel de Inglaterra, la Madre Teresa de Calcuta.

La cultura holística y cuántica es la cultura como la entendían nuestros abuelos antes de la época civilizatoria, la cultura para cultivar la vida, para florecer la conciencia, para encender el alma, para iluminar lo sagrado, para activar la totalidad. Vivir para morir en una baja conciencia es perder la vida. Hacer teatro por el teatro, ser artista por ser artista, ser escritor por ser escritor es haber desperdiciado la posibilidad de vivir sabios y majestuosos. El cine, la danza, la literatura, el deporte, el trabajo... son sólo medios e instrumentos para adormecer o embellecer nuestra conciencia. Cada manifestación artística, re-productiva, inventiva es sólo un pretexto o una forma, a través de la cual podemos abrirnos a la realidad de la vida o a la ilusión de la vida, cada una tiene su esencia y su poder. En consecuencia, cada cual elige su camino, de una vida para civilizarse o culturizarse, civilizarse o naturalizarse, en síntesis, civilizarse o concienciarse.

A la búsqueda del *Ki-tu* milenario: El “Reyno de los colibríes”

Diego Velasco Andrade*

“Ecuador es un país irreal limitado
por sí mismo, partido por una línea
imaginaria y no obstante cavada
en el cemento al pie de la pirámide”.
Jorge Enrique Adoum

Cuentan los abuelos que hace miles de años, después del diluvio universal que relatan los astros sagrados, una semilla de maíz pudo salvarse en la cima del *Kápak Urku*, nombrado por los curas españoles El Altar, para germinar con el soplo divino y florecer en el triángulo de energía formado por la Mama Tungurahua, el Taita Chimborazo y el mismo *Kápak Urku*. Entonces, el primer hombre rojo hecho de maíz y, la primera mujer hecha de quinua, empezaron a crecer y multiplicarse con los ciclos de la tierra, el aire, el fuego y el agua.

La mujer sería lunar y sujeta a los vaivenes del lechoso satélite; el hombre en cambio solar, cargado de la fuerza del fuego, más siempre vulnerable al agua... Los dos cíclicos y complementarios, como la noche y el día, siempre naciendo con el amanecer y muriendo en el poniente; para renacer otra vez de sus cenizas con el alba. Algo similar sucedería en otras épocas y latitudes, –y en otros “diluvios”–, en la China con el hombre amarillo

* Doctor por la Universidad de Lovaina, Bélgica; docente universitario, coordinador de talleres literarios en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, integrante del grupo Sumak.

y el sagrado cereal arroz y en Egipto con el hombre negro y la alimenticia cebada, o en Eurasia con el hombre blanco y el dorado trigo.

Desde entonces, en las tierras primigenias de *Kito*: ancestral país de los *kindes*, *kintys*, colibríes o Tierra de la Mitad, los hombres de maíz y las mujeres de quinua, se dedicaron a inventar nuevos alimentos para el bienestar de sus hijos. El fréjol lo desarrollaron los hombres del sur de los andes ecuatoriales, los abuelos de los paltas, *bracamoros* y *zarzas*; la quinua y el amaranto los andinos centrales, tíos abuelos de *panzaleos* y *puruwayes*, cuyos abuelos llegaron desde las lejanas costas de *Cara-quis*, hasta la tierra de los míticos cóndores de nieve o *condorazos*. La papa o batata la procrearon los *kañaris*, los hijos de la guacamaya y la serpiente, pero la aclimataron los pastos y *killasingas* (narices de luna), en la región más extrema del *Chinchay Suyu*, territorio sagrado de *Chincha*: la constelación del mono. Y, siguiendo después las direcciones de la *tawa* sagrada, se dispersaron a los cuatro vientos. Por su parte, los *Caranquis*, aportaron con infinitas variedades de maíz...

Por eso, al explorar nuestras numerosas identidades ecuatoriales, deberíamos empezar a buscarlas en la natural cotidianeidad de nuestra vida diaria. Ahora sabemos por estudios genéticos que las tierras ecuatoriales fueron el horno en donde se amasaron al sol y la luna, los principales productos de una alimentación sana y de otros tantos regalos de la *Allpamama*, que luego se expandirían en las cuatros direcciones de *Amaruka* y después a todo el planeta *Gaia* y que salvarían del hambre, en plena revolución industrial, a los racionalistas y omnívoros del norte, quienes en principio destinaron el maíz y la papa como alimento para su ganado, pero que luego se vieron obligados a sobrevivir a sus propias guerras y desastres, comiendo papas fritas, “pop corn” y bebiendo un jarabe hecho de las hojas de la *Mama Coca*...

Bien vale volver a recordar, entonces, y a valorar nuestras más antiguas tradiciones solares y lunares; empezar a sentirnos, otra vez, hijos del maíz y seguramente hijos de la papa y de la *quinua* y del *amaranto* y de la *mashua*; para asistir como en la profética leyenda del *Tayta Atawallpa* que: pasados quinientos años de oscuridad, asistiremos al regreso de miles y miles de sabios amautas, de agricultores, de escribas o *quipucamayoks*, de poetas o *arawikos*, en fin de los miles de “astronautas” de una Nueva Pacha Ecuatorial, todo para iniciar el florecimiento del Sumak Kawsay en el “tiempo-espacio que vuelve”, en este Décimo *Pacha-kutik*, el del retorno.

Por ello, en el presente texto queremos de manera, quizás poética y simbólica echar una mirada ancestral para valorar nuestras identidades primordiales en el contexto amplio de la cultura de los pueblos ecuatoriales andinos, litorales, insulares y amazónicos y desde múltiples perspectivas, pero sobre todo desde una “cosmovisión” y no desde cualquier y maniquea “ideología” al uso y/o “abuso” del etno-centrismo judeo-cristiano.

Las tierras kitwas o las tierras del ki

Quito, “paisaje multicultural de la humanidad”, desde tiempos ancestrales ha constituido no solamente lugar de encuentro para los pueblos y culturas andino-amazónica y Pacífico-ecuatoriales, sino aún de la misma Amaru-ka o “tierra de la serpiente sagrada”, que con su reptar anuncia el cambio espiral de la pacha o tiempo-espacio cada 500 años: en un Pachakutik...

Su posición equinoccial de lugar del centro del mundo, o morada del “sol recto”, atrajo desde tiempos ancestrales a diversas poblaciones que se instalaron en su meseta, colinas y valles adyacentes, al borde de inmensas cochas hoy devoradas por el “progreso urbano”, tal el caso del que habrá sido el inmenso lago-represa de *Aña-kito*, desecado lamentablemente por los invasores para el pasto de sus ganados vacuno y ovino, que no son originarios de estas tierras.

Así, el mítico “Reyno de Quito”, en el necesario hallazgo identitario de Juan de Velasco en el siglo XVIII o el “Reino de los colibríes” en la poética acepción de Carrera Andrade, debido a la multitud y diversidad única en el mundo de esta diminuta ave sagrada *k-i-nti* o *kinde*, las milenarias Tierras del *ki*, han sido el asiento central de una verdadera “civilización ecuatorial” que recién hoy empieza a ser advertida, valorada y develada...

A inicios del siglo XVI, cuando la macro sociedad inka termina por “adscribirla” a su organización cósmico territorial, ya constituye la capital y el centro ceremonial floreciente del *Chinchay Suyu*, reflejo sagrado de la constelación de *Chinchay*: la de las siete estrellas que forman el “mono chincha” en nuestra cosmovisión andino ecuatorial (la de Osa Mayor para los occidentales) y que se tiende a los pies del volcán *Ki-chincha* montaña tutelar de los naturales de *Kitu*, y hacía parte de la más grande unidad

política y cultural de *Amaru-ka*: el gran *Tawa-inti-suyu*: las cuatro partes o regiones del sagrado mundo solar andino...

Mas, a la llegada de los españoles durante la tercera década del siglo XVI, Rumiñahui decide quemarla en su retiro hacia una resistencia de “guerrillas” y poner a buen recaudo los tesoros materiales y cosmogónicos *Kitu-Incas*, antes del arribo del analfabeto español Sebastián Moyano, con su alias morisco “Ben-Alcázar”, lugarteniente del muy “noble y leal” Francisco Pizarro, asesino a traición del inca quiteño *Atawallpa* en *Caxa Marka*.

Así, la fundación española de “un *San Francisco de Quito* de pesadilla” el 6 de Diciembre de 1534, se realiza luego de la primera y apurada “fundación” en territorio *Puruway*, de la Santiago de Quito a orillas de la laguna de *Colta* o *Kulta Kucha* actual Provincia del taita *Chimbu-razu*, en vista del avance de Pedro de Alvarado posible contendor en la empresa que luego cooptaría el cruel *Ben-Alcázar*, quien en su ansiosa búsqueda de tesoros, llegará hasta el santuario ceremonial *Kitu Karan-ki* del *Kinche*, actual pueblo e iglesia del Quinche, degollando a niños, mujeres y ancianos que se encontraban en su custodia, todo en su belicosa e infructuosa búsqueda de El Dorado.

Después, durante los siglos XVII y XVIII, en la capital de la Real Audiencia de Quito, se construyen iglesias y conventos, edificios públicos y residencias privadas, sobre los antiguos espacios sagrados (la gran *kancha* ceremonial *Kitu* en la actual plaza de la independencia) y sobre antiguos templos, edificios y casas *kitu-inkas*. Iglesias, ahora, ornamentadas con altares en pan de oro, esculpidas y labradas en piedra por los mismos artesanos descendientes de *Ki-tumbe*, el mitológico fundador de las tierras altas y bajas de *Kitu* y *Tumpes* de la actual región andina y costera ecuatorial (*Hanan* y *Urin* en la dualidad andina).

Actualmente, la ciudad metropolitana, “san franciscana” y desmemoriada de Quito contemporáneo, constituye un *paisaje cultural multicultural*, el testimonio mudo de la mixtura y palimpsesto de las culturas ecuatoriales, andino e indo americanas (por favor no *latinoamericanas*) y las occidentales de tradición judeocristiana, desde hace casi dos mil años, y no solamente un “patrimonio histórico” de un supuesto arte colonial europeo, transplantado mecánicamente en nuestras tierras a partir de su “fundación española”, como quisieran algunos estudiosos serviles a la colonización y a la “madre Patria”.

***Ki tu* el shungo o corazón del mundo andino ecuatorial**

El espacio de las sociedades de tradición a diferencia de las contemporáneas dice el historiador de culturas Mircea Eliade, no es “homogéneo”, él presenta rupturas, roturas, desgarraduras, hay ciertas porciones de espacio cualitativamente diferentes de otras; esta “no homogeneidad espacial” se traduce en la experiencia arquetípica de oposición entre el “espacio sagrado”, aquel que “existe realmente” y otro extendido, común y profano que lo entorna.

Hay entonces “espacios sagrados” fuertes y significantes y otros llanos y sin estructura, amorfos y sin energía. Digamos que la experiencia religiosa de la no homogeneidad del espacio en las *Tierras del Ki*, debió constituir para nuestros pueblos ancestrales una experiencia primordial comparable a una “fundación de mundo”. Esa ruptura operada en el espacio buscando un corazón o *centro*, permitiría la constitución del mundo ecuatorial en el valle de *Lullumpampa* y en las cuatro direcciones sagradas, a partir del cerro o pirámide de *Katequilt* o *Katequilla*, como lo demuestran con técnicas arque-astronómicas contemporáneas los científicos ecuatorianos del proyecto Quitsato.

Aquella constitución matriz en nuestro ordenamiento territorial, aquella centralidad primordial descubriría el “punto fijo”, el punto angular de toda orientación futura para la civilización *Kitu Karanki*; aquel *axis mundi* que jugaría el estatuto ontológico para la existencia de las culturas ancestrales del actual Ecuador, a las que el jesuita riobambeño Juan de Velasco llamó en su tiempo y comprensión colonial de manera poética: “El Reyno de Quito”.

Las tierras del *sol recto* equinoccial

El mismo Mircea Eliade, en su obra “Lo sagrado y lo profano”, conduce su mirada a la estructura misma de la creación del espacio en las sociedades de tradición ancestral, explicando su origen y señala que “puesto que el espacio es simbólico, ubicar y ocupar un *centro* constituye una experiencia espiritual primaria de toda civilización”... de tal manera que la experiencia

de aquel “espacio sagrado” hace posible una “fundación de mundo”; ahí donde aquella centralidad se manifiesta, el espacio real nace a la existencia; pero esta irrupción no se limita a proyectar un punto fijo en el medio de la fluidez amorfa del espacio profano, una suerte de “cosmos en el caos”, sino que su aparición genera también la noción de un eje axial vertical sobre el paisaje que efectúa también una relación axial entre “el mundo del cielo” *Hanan Pacha* y el “mundo de la tierra” *Kay Pacha*; entre el mundo celeste, el de los seres humanos y aquel del inframundo *Ucku Pacha*, los tres mundos matrices de la cosmovisión andina y de todas las culturas milenarias.

En ese contexto, la noción de *centro del mundo*, a partir del cerro o gran tola de *Katequilt*, definiría una cuestión vital en el desarrollo de la civilización andino ecuatorial, pues la constitución de ese “paisaje histórico cultural” llamado desde diferentes ópticas “Reino”, “Estado” o “Señorío” de *Ki tu*, debió haber coincidido con la aparición de una arquitectura monumental: aquella de las *to-las tumulis* o pirámides de tierra que caracterizan a nuestra civilización ecuatorial; así como con la búsqueda de una escritura simbólica en cerámicas, objetos metálicos simbólicos, sellos, tapices, vestuario y en fin, en el mismo territorio, a través de la localización de *pukarás*, templos, caminos, e hitos geodésicos y astronómicos llamados *wankas* piedras volcánicas y de *inti watanas* piedras rituales alineados en base a *ceques* o radios de organización comunitaria y espacial; en suma, con el ordenamiento del mítico “caos original” para el desarrollo de “su civilización de centro de mundo”, aquella a la que también pertenece la del *Ki tu* milenario y ancestral.

Basándonos sobre la etimología del fonema tsafiqui (lengua *tsachila*) *ki* (centro o lugar) y de otros conexos como *to* (tierra o mundo), a despecho de otros “intelectuales” funcionales a la fundación española, nosotros sostenemos que la conciencia espacial de los habitantes del “ecuador precolumbino” estuvo desde sus orígenes íntimamente ligado al conocimiento geodésico y cósmico de su ambiente sagrado.

Así, la utilización de toponímicos relacionados con el prefijo o sufijo *ki* tales como *Kitu*, *Pusuki*, *Pumaski*, *Cochaski*, *Kinchi* o *Sangolki*, (por nombrar sólo unos cuantos en la micro región de la actual ciudad de Quito), nos permite inferir un ordenamiento ancestral de las *tierras del ki*; igualmente, que esta conciencia estaría estrechamente ligada a cifrar una

escritura geodésica y simbólica del *chawpiñan* o *intiñan* camino del sol de este a oeste exacto en los equinoccios, pues es necesario remarcar que la palabra *ki-t-chwa* “*chawpi*”, contrariamente a la palabra castellana “centro” puede también significar el medio, la mitad o el camino de un extendido lineal entre dos campos o quizás “entre dos hemisferios”; de allí que si *intiñan* significa camino del sol, *chawpiñan* querría decir “camino o sogá de la mitad” del mundo: aquella línea equinoccial tan afanosamente buscada y “mal calculada” por los geodésicos franceses y por la ciencia racionalista occidental del siglo XVIII.

Hacia el verdadero corazón del “Reino de los colibríes”

Desde tiempos inmemoriales la forma y el centro de la tierra constituyeron un problema para los sabios de Egipto, Babilonia y Grecia. Luego, los científicos de la “Europa cartesiana” buscaban conocer la forma exacta de la tierra y el lugar por donde atravesaba exactamente la línea ecuatorial. Si Newton tenía razón, la Tierra debía ser aplanada en los polos y ensanchada en el “ecuador”; entonces la Academia Francesa de Ciencias envía dos misiones geodésicas: la una hacia el polo norte y la otra hacia la zona ecuatorial para medir “in situ” la longitud de un arco de meridiano equivalente a un grado.

Si la expedición polar enviada a Laponia pasa su aventura sin mayores contratiempos, la expedición llevada a cabo en la región del antiguo “Reyno de Quito” (llamada entonces *Real Audiencia de Quito*) estuvo marcada por interminables disputas entre los científicos e incluso por la muerte o desaparición de algunos de ellos.

La famosa expedición de La Condamine determina en 1736 la que creíamos la “posición exacta” de la línea equinoccial, es decir, una latitud cero en el largo máximo o “cinturón de la superficie terrestre” a 20 km al norte de Quito. Sin embargo, un hallazgo contemporáneo bajo la utilización de nuevos útiles de posicionamiento geográfico satelital (Proyecto etno científico Quitsato www.quitsato.com), ha demostrado que un semicírculo de piedra en la cima de una pequeña montaña casi desértica y convertida hasta hoy por inescrupulosos mercaderes en lugar de explotación

de polvo de arena para la construcción: *cate-kill*, situada a 200 metros de la posición determinada por la expedición francesa, señala la verdadera “mitad del mundo” y que esta pirámide natural, así como otros lugares por donde atraviesa la línea equinoccial (la nueva mitad del mundo erigida cerca de Cayambe, *Lumbaki* en la amazonía, Isla Isabela en Galápagos o *Pedernales* en el Pacífico) constituirían desde hace mil años un alineamiento sagrado y primordial para la civilización *Kitu-caran-ki*, *el camino o la sogá de la mitad*.

Esto demuestra que los conocimientos astronómicos de “los hijos del sol recto”, en los alrededores del año 1200 y mucho antes de la expansión de los inkas, fueron tan altos como aquellos de los egipcios, babilonios, mayas o aztecas, pues estuvieron familiarizados en su relación con los puntos cardinales y las constelaciones como la de Escorpión, Osa Mayor, Orión, estrella Sirio y con la misma Cruz del Sur; pero en especial con el conocimiento del movimiento de precesión de los equinoccios, debido a la inclinación del eje de la tierra ($23^{\circ} 27'$) y por lo tanto, con el ángulo de la eclíptica que influye en la aparente variación de las salidas y puestas del sol o *Taita Inty* (no del “dios sol”), durante las cuatro grandes partes astronómicas y rituales del año: dos solsticios y dos equinoccios; conocimientos todos que fueron magistralmente diseñados en la estrella solar *Kitu-karanki* cuyas expresiones arquetípicas se encuentran en otros símbolos de culturas ecuatoriales.

Para determinar los equinoccios y solsticios de manera exacta, los pueblos del centro del mundo contaban con un sistema muy simple y por lo mismo admirable para su tiempo: utilizaban un gran cilindro sin techo, como aquel del hoy desaparecido templo de *Puntiachil* en Cayambi, hecho de *cangawa* y piedras, de aproximadamente dieciocho metros de diámetro y ocho metros de alto, con una puerta de entrada para el ingreso del *Tayta Yachak*, el sacerdote y astrónomo, quien se encargaba de encender el fuego equinoccial con el reflejo del sol en espejos metálicos sobre una *chamiza* o sobre algodón vegetal y luego mantener y repartir el fuego nuevo, siendo también el encargado de orientar la vida social, cultural y el calendario agrícola y ritual en estos territorios ecuatoriales.

A pesar de su aparente simplicidad, aquel cilindro constituía un observatorio astronómico complejo y un lugar privilegiado para la observación

ecuatorial del movimiento del sol cuando éste se encontraba próximo al cenit; la fecha cuando el sol iluminaba totalmente el fondo del cilindro y no proyectaba ninguna sombra, –ni adentro ni afuera–, era la hora cero o la del “sin tiempo”, del pasaje horizontal del sol de este a oeste exactos, del camino jugueterón del *Taita Inty* sobre la soga sagrada del *chawpimundo* (21 de marzo y 22 de septiembre respectivamente).

He ahí entonces, la real y ancestral significación del actual nombre de *Ecuador* (línea que une y “no divide” a los dos hemisferios como señalan los científicos de *Quitsato*) y el de *Ki-tu* (no exactamente la ciudad actual) sino el de la “tierra del centro” o “mitad de la tierra” para la búsqueda y construcción de nuestras pasadas, actuales y futuras identidades andino ecuatoriales.

La cosmología andino ecuatorial

Para los *andino ecuatoriales*, el discurrir del tiempo cíclico era *sagrado* y a nivel solar, cuatro eventos astronómicos constituían su referente para establecer las cuatro “markas” significativas de su calendario ritual y agrícola: los dos solsticios (junio y diciembre) y los dos equinoccios (marzo y septiembre).

Bien sabían que, a partir de que la madre Tierra *Allpa Mama* no se yergue vertical en su vuelo sobre su propio eje (rotación) y alrededor del sol (traslación), la gran clave de la biodiversidad y de la existencia de climas y zonas tórridas y frías era la inclinación de su eje axial o *eclíptica* y de sus movimientos pendulares alrededor de su eje (*precesión*) para posibilitar un equilibrio entre todas las zonas de la tierra en el tiempo/espacio *Pacha* y, por lo tanto, en la distribución de las grandes épocas anuales; así como también en las grandes eras de mil ciclos (*Intis*) o de quinientos (*Pacha Kutiks*) que establecían justicia cosmogónica a las “razas”: amarilla, blanca, negra y roja.

En los equinoccios, en estas “tierras del *Ki*” o del centro del planeta tierra *To*, el sol sale hacia el este exactamente y cae perpendicular sobre los templos cilíndricos que desde hace siglos tenían la misión que guardar el fuego nuevo solar e iniciar el ciclo anual, especialmente en marzo *Mushuc*

Nina. En el equinoccio de septiembre la fiesta era más bien lunar, femenina y de agua.

Pero en los solsticios, a causa de la inclinación del eje de la *Allpa Mama*, el sol sale en su orientación extrema en el norte (Trópico de Cáncer) y asume una dirección al despuntar el alba *noreste-suroeste*, iniciando así la época seca y de verano para el Ecuador y el hemisferio norte; he ahí la significación sagrada de esta dirección y época en donde las mismas plantas se orientan reverentes hacia el padre Sol en su viaje y se inician las fiestas y rituales del tiempo de calor, fuego y vientos.

A causa de la órbita de la Tierra alrededor del Sol que no es circular sino elipsoidal, esta época es también aquella en que la el sol se aleja más de la *Allpa Mama* (*aphelio*) y es por eso que hay que rogar al sol que no se vaya y vuelva pronto a estar más cerca nuestro (*perhelio*); por eso había que hacer las invocaciones y rituales de “amarrar al sol” en las piedras de poder o *Inti Watanas*.

Es entonces como ahora que en *Catequilla* y en otros sitios sagrados de estas tierras de la mitad como *Shungo Loma* (El Panecillo), *Rumicuchu*, Pirámides de *Cochasquí*, *Itchimbía*, *Guanwiltawa*, *Pambamarca*, *Puntiachil*, etc. etc. se comienzan nuevamente a celebrar los ritos de inicio del año andino en el equinoccio de marzo, que corresponden en el hemisferio norte al cambio de estación primaveral y a nuestro *Pawcar Raymi* o fiesta florida equinoccial, a la del *Punlla Tuta* o fiesta del sol recto, al *Mushuk Nina* o fiesta del fuego nuevo; no a la fiesta de los látigos y de los ritos sangrantes y masoquistas, a “la tragedia” de los cucuruchos judeo-cristianos.

En ese contexto se vuelve a actualizar y resignificar la cosmología andina ecuatorial primordial, las fiestas y rituales de los solsticios y equinoccios, cada vez buscando recuperar nuestros ritos y ceremonias solares y lunares ancestrales.

Hacia las nuevas y siempre primordiales identidades ecuatoriales

La tierra sagrada que hoy llamamos Ecuador, tierra del paralelo ecuatorial, de Qui-to o tierra del centro o mejor del “Aqua d’or”: fértil territorio de las aguas áuricas, ha constituido desde tiempos ancestrales no sólo lugar

de encuentro para los pueblos y culturas andinas, amazónicas y del Pacífico, sino también para los pueblos de la misma Amaru-ka o “tierra de la serpiente sagrada”, aquel mágico continente que con su configuración física y sus cadenas volcánicas, representa el reptar simbólico de la serpiente Amaru y que hoy, más que nunca, nos anuncia el retorno espiral del tiempo-espacio de volteo, el punto de inflexión de este nuevo espacio/tiempo Décimo Pacha Kutik.

Sí, porque el mítico “Reyno de Quito”, en el necesario construir de identidades de Juan de Velasco en el siglo XVIII; de las “Tierras del Qui” para los visionarios esposos Costales a fines del siglo XX, o del “Reino de los colibríes”, en la bella acepción del poeta andino ecuatorial Carrera Andrade, *Kitu* siempre fue, ha sido, es y será el asiento de una milenaria civilización, que hoy apenas comienza a ser develada...Y es en este nuevo tiempo, en este despertar, en este gozoso alumbramiento de una verdadera “nueva época”, donde ubicamos el sentido y valor de nuestra “Pacha tierra sagrada” ecuatorial.

Siendo *constructores y reconstructores cotidianos de identidades*, internándonos en aquellos cromáticos senderos será como podremos encontrar el recto alineamiento hacia una sabiduría del equilibrio del ser ecuatorial; de aquel saber que estuvo escondido y que hoy está volviendo a emerger en nuestra mente y en nuestro corazón y también por qué no, en nuestro territorio y que estamos seguros va a devenir la simiente y matriz de nuestras futuras identidades.

De este manera, este saber comienza a tejer y deshilar antiguos y nuevos relatos, mitos y leyendas de las ancestrales *Tierras del Qui*, búsqueda que constituye también la constatación de la mixtura y el palimpsesto que actualmente somos; el resultado de aquel feroz encuentro entre los hijos del sol recto con aquellos de la barbarie hispánico occidental de aquella época; encuentro después del cual —queramos o no aceptarlo— quedaron definitivamente impresas en nuestros genes, en nuestra sangre y en nuestras *identidades andina, amazónica y pacífico ecuatoriales*, las mismas que en una sabia y paciente espera renacieron y fructificaron desde las cenizas de nuestros abuelos para luego retornar con la fiereza y la rudeza del huracán.

“El ser racional y científicista” inventado y heredado del mundo greco-latino ha estado orientado por la paranoica búsqueda del uno no diverso,

del uno absoluto y autoritario, en suma del universo y nunca del “multiverso”; de aquel uno feroz que rige en las tres belicosas religiones mono-teístas del mundo actual: islamismo, judaísmo y judeocristianismo, que hoy se ven enfrentados en una lucha capitalista, global y maniquea por la conquista del planeta, en una lucha mesiánica entre los supuestos “eje del bien” y “eje del mal”, que felizmente no nos competen y peor aún nos deberían preocupar.

Por el contrario, el “universo” andino ecuatorial con el que soñamos constituye entonces el cielo y el territorio “del otro”, de la diversidad y de la variedad, del *holon* y de lo *holístico*, de aquella eufemística “alteridad” inventada por euro-occidente para sanar su culpable pecado capital, su brutal genocidio, su irrespeto por las culturas diferentes (véase “inferiores”) y a las que creyeron “civilizadamente” aniquilar, pero que hoy siguen encontrando como en el mito del Inkari su cuerpo y su cabeza, luego de haber sido fragmentadas como el *Shyri Daquilema* o el inca *Tupac Amaru*, perseveran siempre en la búsqueda de su íntegra totalidad. Aquella misma totalidad que ahora nos convoca para cargarnos con la fuerza femenina de la tierra, del agua y de la luna de nuestra Patria, no aquella “patria” de los patricios grecolatinos, sino de la *Pacha Tierra Sagrada Equinoccial*.

En adelante, será el cóndor quien guíe nuestros pasos y domine nuestro cielo con su visionario volar; será el puma quien asuma otra vez con sus pisadas la reconstitución de los páramos y bosques andinos depredados para pastorear la gula carnívora del conquistador; será la serpiente cíclica que se escurre en lo celeste y en el agua de las cochas y los lagos de nuestra venerada *Allpa Mama* y, será en éstas y en otras páginas pioneras de una nueva simbólica ecuatorial en donde deberemos internarnos con nuestra propia creatividad para contradecir la “Historia” inventada por los pensadores de la “modernidad” y “el progreso”, por las mentirosas enseñanzas de la historiografía occidental y las mismas y repetitivas ideologías euro centristas de una “novísima” post-modernidad de quienes nunca supieron comprender lo que significaba una “cosmovisión”, es decir, una visión cósmica del ser y del estar: aquella de nuestros ancestros

Así, la identidad equinoccial aportará también a develar nuestros mundos internos que están todavía por suerte ocultos a la faz de los inquisidores de ayer y de hoy. Ahora estamos claros que si la experiencia de habitar el

“centro del mundo” debió constituir para nuestros ancestros una experiencia primordial y sagrada, el conocimiento y valoración de las claves de nuestra habitación en el *chakra* corazón del mundo nos permitirá gradualmente la reconstitución de las identidades ecuatoriales primordiales y es en esa búsqueda que descubriremos el vector de nuestra organización social, política y territorial futura, es decir el estatuto ontológico de las culturas y pueblos del Ecuador del siglo XXI.

Es en medio de la rigidez amorfa de un planeta global en caos que por fortuna no es el nuestro, es en estas tierras que constituyen el punto de encuentro entre las energías “del mundo celeste” y del “mundo terrestre”, es en este Ecuador Continental nuestro, tangible y actual religado con aquel Ecuador ultramarino allende el océano que han ido constituyendo nuestros compatriotas, como podremos construir un nuevo mundo de acogida para los nuevos hombres rojos, amarillos, blancos y negros del planeta que deseen venir a crecer en pacífica, diversa y fructífera convivencia; y es precisamente la búsqueda de este sendero lo que nos invita a seguir caminando, siempre buscando en nuestro sol ecuatorial la “unidiversidad”, la dualidad y la complementariedad de nuevos y deslumbrantes arco iris.

Estrategias de diversidad en los Andes

Dimitri Madrid Muñoz*

Introducción

La irrupción del movimiento indígena y la diversificación de la agenda de las minorías étnicas en América Latina reactualizaron y complejizaron la polémica sobre las alternativas de la región para afrontar tanto la dualidad como la estratificación de castas instaladas en el continente luego del contacto entre las sociedades europeas y americanas, a partir de la conquista y la colonización.

Este fenómeno cobra mayor importancia si se tiene en cuenta que no es ninguna novedad, ni audacia, ni ligereza, el afirmar que la evolución de las formaciones sociales de la región y las diferentes fases de conformación del Estado, incluida la conformación del capitalismo neoliberal, han estado acompañadas de una construcción ideológica racista y homogeneizante que ha permitido al bloque en el poder justificar la conformación de un modelo de dominación excluyente, nada equitativo y caracterizado por la presencia de relaciones asimétricas en todos los niveles del convivir humano.

Es previsible entonces la pregunta: ¿Cuáles han sido los procesos de transferencia simbólica para la persistencia de una ideología que trató la alteridad a través de un modelo de enfrentamiento asimétrico de identi-

* Sociólogo por la Universidad Central del Ecuador, y Máster en Educación Intercultural por la Universidad Politécnica Salesiana. Docente de la Universidad Central del Ecuador y de la Universidad Politécnica Salesiana. Investigador dedicado al tema de la cultura y en particular de la cosmovisión del mundo andino.

dades, diferenciadas como superiores e inferiores y que, además, inició su conformación con la llegada de los colonizadores? Interesa también realizar una primera delimitación y acercamiento a los ejes temáticos y a los posibles campos de estudio para explicar los procesos de intercambio, interacción e influencia que se han producido entre los grupos autodefinidos como blancos (incluidos los mestizos) e indígenas de los países andinos, dada la complejidad de las relaciones interculturales que, de manera especial, suceden en el Ecuador, Perú y Bolivia.

En lo metodológico es necesario que, retomando lo propuesto por Lienhard (2002: 25-26), se defina un camino de acercamiento al otro que supere las distancias entre el observador y el observado en el entendido de que los problemas a ser analizados constituyen parte de la realidad y que, además, por sí mismos, son reflexiones integradas a una práctica vivencial cotidiana.

En efecto, el tema de la identidad mestiza y de sus relaciones con los indígenas e, incluso, con los denominados blancos, es parte de una agenda temática cuya resolución compete a todos los sectores interesados en fortalecer las premisas de conformación y de relación de las nacionalidades que se distribuyen en las complejas regiones del país.

Para alcanzar estos propósitos el ensayo parte de una sistematización y lectura comparativa de autores comprometidos con el tratamiento de la cultura y las identidades en la región latinoamericana, resume, en la primera parte, las alternativas de tratamiento y comprensión de la identidad desde la perspectiva del yo y del otro; a continuación, se analizan las estrategias de manejo de la alteridad en las sociedades americanas previa a la conquista española; en tercer lugar, se identifican algunos indicadores que expliquen el incremento de las tensiones interétnicas en las últimas décadas y, finalmente se ensayan conclusiones y se proponen líneas de trabajo e investigación para dar continuidad al estudio.

Construcción de identidades: entre el yo y el opuesto

En el ámbito académico, y como punto de partida, se retoma una gnosis que explique las identidades al interior de un sistema cultural y que, por lo tanto, las entienda como una manifestación social y como una praxis espe-

cíficamente humana de contactos, intercambios e interacciones denominados al interior de los estudios de la cultura como “constructos o sistemas de construcciones” (Pinxte, s/f: 4) que, a su vez, producen dos fenómenos: a) La identificación de los individuos con relaciones a las significaciones o manifestaciones materiales concretas, tangibles, observables y reconocibles mediante una lectura denotativa, y b) La incorporación del individuo, en tanto parte de un colectivo social a representaciones que expresan *el ethos* y la cosmovisión que se sucede en una dimensión no observable ni perceptible de manera inmediata y que debe ser leída de manera connotativa (Guerrero, 1997: 76-78).

En el primer ámbito se producen cambios y modificaciones históricas rápidas en las comprensiones de la identidad por tratarse del nivel más externo y epistémico de la cultura; en el segundo, se constituye el acumulado social de la existencia y se guarda lo que la teoría social denomina *memoria colectiva* y en la cual se conservan los vectores centrales de la identidad.

Se puede entonces afirmar que la identidad se configura y adquiere sentido en un proceso permanente de configuración y adhesión social con respecto a las representaciones y manifestaciones, en una continua resematización de sentidos que expresa la dialéctica y el juego de oposiciones que se suceden entre el yo histórico (mi propio ser) que se encuentra en relación con un colectivo social que es parte de mis pertenencias y el otro, el contrario, el opuesto, el diverso, con el que sucede el fenómeno de la alteridad o con el que el yo se pone en contacto, en calidad de diferente.

En la identidad siempre se interrelaciona más de un actor: el yo y el otro; el yo y los otros, en un proceso histórico marcado por continuidades y discontinuidades que tiene estrecha relación con los sucesos económicos, políticos sociales y culturales específicos y propios de la dialéctica del poder, de las clases, de los pueblos y de la evolución y formas de comunicación de los niveles simbólicos.

La tensión entre los dos horizontes de la identidad se discriminan entre la identidad como *mismidad*, es decir el yo entendido en sus relaciones y en sus opciones de cambio y, la identidad como *ipseidad* es decir la permanencia del yo continuo, reacio al cambio, proclive a la permanencia y, finalmente, la identidad como *otredad*, y expresa tanto en la forma como yo veo al otro y como el otro me ve a mí (*otredad esotérica*) cuanto en la

forma como el otro piensa que yo le estoy viendo o como yo pienso que el otro me está viendo a mí (otredad exotérica) (Pinxte, s/f: 2-4). Así, la complejidad de esa tensión sancionaría el ámbito de la movilidad y construcción procesual de la identidad, contradiciendo las percepciones de aquellos análisis que conciben una identidad ligada sólo a una esencialidad que no se modificaría.

Así mismo, parecería bastante complejo delimitar y discriminar cuáles son los alcances y la referencialidad límite que se establece en la interrelación entre el yo y el otro, pues siempre es posible que existan elementos y representaciones simbólicas compartidas, semejantes o parecidas, mas aún si se tiene en cuenta que, en rigor, “ningún otro es radicalmente otro, porque siempre compartimos con él numerosos rasgos” (Lienhard, 2002: 24). Es decir, en cualquier sistema cultural subyacen cosmovisiones y percepciones del mundo que, como premisa básica, son producto de una construcción humana y que no pueden ser ajenas ni radicalmente diferentes. En otras palabras, la dirección de la mirada hacia el otro siempre será política, entendida esta expresión en un sentido amplio, no partidista y referida a la construcción de relaciones sociales (Lienhard, 2002: 25).

Ahora bien, dado el complejo escenario de la modernidad en el que se sucede el debate sobre las identidades, algunos autores proponen que es preciso reconocer el carácter multidimensional y diferenciado de las identidades (Guerrero, 1997: 108) y entender la fragilidad de las perspectivas nacionales homogenizadoras que configuran el marco ideológico de la historia y cultura oficial y que, de manera práctica se han mostrado frágiles e inconsistentes en el intento de construirse en instrumentos propicios para la consolidación de las identidades.

Particular importancia tiene para este ensayo analizar las posibles entradas y sucesos que se han producido en América Latina luego de la llegada de los españoles al Abya Yala dado que ese encuentro abrió un período de polarización entre diferentes y que, luego de cinco siglos, no ha podido ser resuelto, ni siquiera con la retórica nacionalista, homogeneizante y excluyente.

Al respecto, los aportes de los últimos años han propuesto que, desde la perspectiva europea, este contacto fue interpretado como una diferencia calificada como superioridad por parte de los colonizadores y expresada y asumida como inferioridad por parte de los colonizados. Desde esta óptica

resultó crucial que el sentido y la intensidad del diálogo intercultural que se establece entre Europa y el nuevo “otro cultural” sean manejados exclusivamente desde el viejo continente (Poupeney, 1995: 33).

De esta forma se configuró el marco ideológico que conduciría la penetración del racionalismo en América y, en consecuencia, en la búsqueda de la pretendida objetividad. El eurocentrismo impuso su concepto de sociedad moderna y pretendió, como lo había hecho consigo mismo, desprender al otro, a los pueblos americanos, de los aspectos mágicos y sensibles que se expresan en el nivel simbólico del conocimiento.

Dicho en otras palabras, la colonización europea proponía que el diferente inferior rompa su experiencia vital de interrelación con la naturaleza, para lo cual no sólo que debía desmerecerse a sí mismo, sino, ocultar su propia memoria histórica. América debía entonces transmutar su saber de tradición¹ por un cuerpo de conocimiento que, paso a paso, fue promocionado como la única herramienta para el cambio. Para la construcción del futuro, del progreso y del desarrollo en un mañana difuso, en el que el hombre individual –jurídicamente privado– cosecharía los resultados de sus esfuerzos de formación a través de hechos y sucesos tangibles: dinero, posición y reconocimiento social, desde los cuales se abriría el camino a la felicidad (siempre pensada individualmente).

Retomando a Poupeney (1995: 34), Europa transfiere múltiples valoraciones al indio²: sumisión, tendencia a la mentira, feminidad, sinrazón, con lo cual, el colonizador estigmatiza al dominado y oculta su vivo interés de que el contrario sea un no contrario, un anti-contrario. En otras palabras, se trata de que el indio, existiendo, estando allí, no exista como otro deliberante, sino como otro a ser amoldado y domesticado a la usanza europea.

En el ámbito del reconocimiento de los modelos y procesos de cómo sucedió la aculturación, si se toma en cuenta que al menos los primeros siglos de colonización las relaciones intersubjetivas e interculturales se complejizaron dado que la lengua constituyó una barrera ineludible de

-
- 1 Son saberes que provienen del pasado. Utilizamos el término para contrastar con la palabra tradicional, que nos remite al pasado solamente.
 - 2 Algunas de ellas son recogidas y construidas como representaciones iconográficas como la clásica odalisca desnuda que representa al indio, junto al español de galera y bastón, cuidadosamente vestido.

acercamiento a los niveles simbólicos de la cultura; especialmente porque los conquistadores, dada su condición de dominadores, fueron poco permeables a un aprendizaje del otro y, porque a su vez, los indígenas habían mimetizado y compartimentado su cultura.

Se juzga esencial retomar la perspectiva y los nuevos horizontes que para este objetivo establece Caivallet al afirmar que existiría una vía más aguda e intensa para los procesos de aculturación y que se refiere al papel de lo que denomina la “gestual colonial ... la unidad del gesto y la palabra es especialmente llamativa en la recitación de oraciones: gestos y actitudes corporales como la genuflexión, las manos unidas, la señal de la cruz, la cabeza gacha y descubierta, significan, según el código español, el recogimiento, la humildad, la penitencia, el obedecimiento ...” (2000: 231). De esta manera se advierte que la dominación construyó formas y representaciones aparentemente invisibles y más sutiles de aquellas que son expresas y que, por lo mismo, han sido fuente de numerosos trabajos de investigación a las que ha clasificado como verdaderos “espectáculos sin palabras”³.

Conviene también advertir, para cerrar esta breve configuración diagnóstica, que la trama del contacto intercultural rápidamente se configuró como una relación asimétrica de poder que permitió a los europeos, literalmente, el saqueo de América a través de: a) la enajenación de los bienes naturales en los que habitaban las culturas americanas: b) la apropiación violenta y dolosa de los bienes materiales: oro, plata y productos agrícolas y pecuarios; y c) la apropiación y el uso, casi sin costo, de la fuerza de trabajo indígena y posteriormente de la negra, proveniente de África.

Este entorno productivo constituye una de las razones determinantes de la “ceguera” genocida del conquistador y de los esfuerzos de su “inteligencia” para justificar la barbarie. Resultaba más práctico para la conciencia de los colonizadores: esquilmar, explotar, reducir, y violentar a otros diferentes, no iguales, casi humanos, que proponerse estas mismas acciones con otros en los que reconozca una relación de alteridad; en el primer caso, la conquista y sus secuelas eran una necesidad y casi un favor que España brindaba a los americanos, mientras que, si aceptaban una relación del humano europeo al humano americano y aunque ésta no perdiera su carácter

3 Por ejemplo, el autor hace referencia a evidencias testimoniales que otorgan al imaginario indígena una actitud de asistir a la iglesia para *ver* misa antes que para *oír*la.

de clase, a buena parte de los conquistadores les hubiera correspondido el cadalso en la tierra y, si se asumen sus configuraciones ideológicas, el infierno en el más allá.

Las interrogantes adicionales, básicas para acercarse a la realidad esta aguda polémica son: ¿En qué medida se ha modificado la percepción europea sobre este proceso, y cuáles son los niveles de la autocrítica que estas sociedades se han realizado? Y, al mismo tiempo ¿Las sociedades latinoamericanas han interiorizado realmente las dimensiones de este proceso y han valorado la trascendencia histórica, ideológica y cultural de denominar “madre patria” al territorio de origen de los conquistadores de hace 500 años?

Al respecto y sin pretender que este ensayo pueda resolver en su totalidad estas preguntas es necesario, de manera previa, reconocer y explicar, los avatares y el tratamiento que la relación entre diferentes tuvo en sociedades pre-incas, incas y aimaras, así como, en las sociedades republicanas y en los estados modernos, puesto que algunos estudios parecen advertir la persistencia de una peligrosa tendencia: “España no quiere que la diferencia se evidencie porque se vuelve peligrosa; de allí que es mejor asimilarla, minimizarla y reducirla a cuestiones colaterales como la fe o el cumplimiento de los mandatos divinos” (Anónimo, 1991: 105).

Prácticas de diversidad en los Andes

Si se da continuidad al modelo conceptual seleccionado se puede afirmar que la cultura tiene como vehículo de realización y expresión el colectivo social al que el individuo refiere su pertenencia esencial y, al mismo tiempo, los sentidos de esa pertenencia y la explicación social no se pueden realizar sin referirse al otro, al opuesto, al diferente. A esta afirmación se puede añadir que las significaciones, manifestaciones, representaciones, así como las identidades, se encuentran en permanente proceso de interrelación y recodificación tanto en el nivel interno como en el externo del sistema cultural, es decir, en el ámbito de las relaciones intersubjetivas.

Cada sujeto tiene una mirada de su propia identidad y dará un valor y una significación a la identidad del otro, en la que se refleja su otredad; de cualquier forma se reforzará la visión de la alteridad y la diferencia como

elementos esenciales y característicos de las sociedades multiculturales. Con base a esta reflexión es pertinente describir y analizar las formas en que las sociedades nativas americanas, que para la época de la conquista habrían vivido varias experiencias complejas diversas y significativas de contacto entre culturas, enfrentaron y manejaron la relación de alteridad con el otro. Para lo cual, es preciso partir de una breve caracterización etnográfica de los principios organizadores de las culturas andinas⁴.

Para empezar, el proceso de aprendizaje y socialización simbólica constituye una herramienta conducente a consolidar y sostener la íntima relación del hombre con la naturaleza y otros hombres. Combina en una práctica integradora: la memoria colectiva, la oralidad, las artes y el contacto directo con las fuerzas positivas y negativas de la naturaleza. Así también se observa como las formas de organización social resultan de constructos colectivos, cuya fuerza y trascendencia se afirma en la apropiación social y en la posibilidad de que la comunidad colectivice tanto sus prácticas como la aprehensión de su sabiduría (ver, escuchar, aprender y repetir); en este proceso se cumplen funciones básicas y esenciales: el uso de la palabra hablada como instrumento de socialización, recreación semántica, recreación de sentidos, compromisos, construcción y levantamiento de propósitos compartidos; y, acciones como la solidaridad, el intercambio y la reciprocidad que resultan esenciales para organizar la vida misma y las relaciones sociales.

En estas sociedades, la vida en comunidad es un instrumento inmediato de cambio individual puesto que ni el contacto social, ni el conocimiento, transcurren paralelos a la experiencia vital del ser humano. Los hombres articulados al sistema de tradición deben transformar sus objetivos, sentidos y relaciones de vida que, culturalmente, provienen del pasado y se reproducen en el presente⁵.

Con base a estas premisas, se puede comentar algunos procesos de manejo de las relaciones de la alteridad al interior del gobierno de las comuni-

4 Nos remitimos a la caracterización que realiza Alberto Flores Galindo de la cultura andina (ver Galindo, 1998).

5 Se utiliza *saberes de tradición* para contrastar con la connotación de la definición de saber tradicional, que nos remite solamente al pasado y folkloriza el conocimiento; de esta manera, también hay correspondencia con una concepción circular del tiempo.

dades andinas. En el caso peruano, se constata que el poder concentrador de riquezas gira en torno al inca, a la institucionalidad del Estado y a la divinidad solar. De esta manera los grupos de poder podían “controlar la reciprocidad clave de todo el sistema organizativo andino” (Rostworowski, 1998: 236) lo cual permitía no sólo la expansión territorial sino mantener el engranaje del régimen. Los incas establecieron mecanismos de redistribución “dentro de las relaciones asimétricas de poder” lo cual les permitió transmitir las prácticas económicas de producción al nivel simbólico. Así mismo, se observa la estructuración de un modelo de organización política que le permitía a la nobleza ampliar la entrega de “dones recíprocos a los jefes étnicos” para afirmar las relaciones de dependencia y fidelidad al Estado (Parssinen, 2003: 141).

Estas entregas (regalos, dones, aclas, llamas, alpacas, vicuñas, tejidos, tierras) permitían al inca consolidar las relaciones de cercanía con los caciques regionales. De esta manera, los compromisos y relaciones que se contraían con las acciones de dar y recibir permitían sostener las alianzas y provocaban equilibrios de poder sobre procesos de reparto y redistribución de la riqueza; el reconocimiento de las formas organizativas, y la valoración de las relaciones, manifestaciones y representaciones simbólicas del otro. No se trataba entonces de la superposición y desplazamiento de un sistema cultural por otro, sino de procesos de construcción que tenían como premisa el respeto a la diversidad, aunque sobre normas y mandatos militares muy rígidos.

En el caso ecuatoriano, todo parece indicar que las posibilidades de acceso a pisos ecológicos diversos perfilaron la existencia de estrategias múltiples de apropiación social y uso del territorio: procesos productivos micro verticales, la extensión de terrazas, camellones, rotación de cultivos, etc. Si a lo anterior se añade que los pueblos de este sector se encontraban en zonas con abundancia de aguas y tierras fértiles, se puede entender cómo el manejo de la diversidad casi siempre se potenció mediante prácticas culturales integradoras⁶, el establecimiento de una política de alianzas sustentada en el matrimonio o, la conformación de confederación de naciones

6 Se destaca aquellas analizadas por Frank Salomon en torno a las yumbadas en las que se evidencia la permanente relación, contacto e intercambio cultural sucedido por varios siglos entre los indígenas de la sierra centro norte y los pueblos amazónicos.

que permitían la ampliación de los espacios de control regional y se sustentaban en las autonomías y el respeto a las respectivas prácticas culturales como sucedió con la Confederación Cayambi-Otavaló-Carangui.

En Bolivia, las sociedades aimaras siempre contaron con una estrategia de acceso al territorio y control micro vertical de pisos climáticos internos en zonas como Oruro, la Paz, los Yungas, Cochabamba y otras, aparentemente distantes como el Pacífico chileno y los Yungas localizadas en el actual Brasil y Argentina, así mismo, los viejos sinchis: Jilapqata y Qamana constituían las autoridades políticas organizadoras de la producción que complementarían un modelo de diálogo “itinerante”, de ida y vuelta entre el hombre y la naturaleza, particular que disminuyó sensiblemente las tensiones interculturales (Yampara, 2001: 115-117).

Convivencia de modelos simbólicos

Es conveniente reconocer que las sociedades latinoamericanas coloniales y republicanas han estado atravesadas por relaciones de poder⁷ y que, este proceso, en el ámbito del conocimiento, determinó la conformación de un complejo sistema de dominación y colonialismo que, en la ideología, se expresó bajo la supremacía del pensamiento racional europeo en detrimento de otras formas de procesamiento del saber como aquellas provenientes de los sistemas de tradición. A la par, las relaciones asimétricas de los colonizadores europeos con el otro han sido justificadas ideológicamente, se han invisibilizado durante muchos años, o han intentado ser confundidas en medio de la multiplicación de reivindicaciones locales.

A este escenario se añade que en América han tenido que convivir durante toda la vida republicana las perspectivas simbólicas de los pueblos americanos originarios que responden a modelos de organización comunitaria y, la del otro, occidental, que tiene como base el desarrollismo, la

7 Se comprende el poder en sus formas: política, económica y militar. Como instrumento para la dominación de una clase o bloque hegemónico sobre otros sectores explotados y subalternos. El poder pensado en sus instancias nacionales e internacionales. El poder de clase y sus variables, más sutiles, y no menos perniciosas como las que ya han sido identificadas por Foucault como biopoder.

tecnificación y la modernización: “en Chambi se confronta dos sentidos, representaciones, manifestaciones y cosmovisiones del mundo: una originaria que responde al corazón de la pacha mama, al tata y la mama Jilapata, al ordenamiento territorial y a la vida espiritual del Aimara y, otra, republicana que se corresponde a un sistema en el que priman varias definiciones racionalistas y civilizatorias” (Yampara, 2001: 119).

El Ecuador también constituye un espacio clásico para ejemplificar esta confrontación cuyas formas de expresión, y tensión, hasta el momento se han concentrado en el plano de la agenda social de demandas por lo cual esta complejidad no ha significado –al menos hasta el momento– la construcción de una propuesta o plataforma social que se proyecte a un cambio macroestructural y revolucionario de la sociedad; pese a ello, existen diferencias significativas en la comprensión de este proceso, pues es claro que se observa una dualidad, de una parte, una propuesta homogeneizante, excluyente y de marcado corte racista en las elites y, de otra, el mandato del movimiento indígena de avanzar de manera práctica a la conformación de una sociedad plurinacional y multiétnica.

En el Perú esta dualidad también ha configurado los trazos de la trama social durante la colonia y la república, puesto que de los procesos de resistencia cultural⁸ y armada (Juan Santos Atahualpa, Tupak Amaru) se pasa a la abierta postergación y ocultamiento republicano que abre, a partir de 1920, un nuevo ciclo de movilizaciones con las luchas indígenas y campesinas por la propiedad de la tierra, la constitución de organizaciones nacionales y regionales y la participación e integración del movimiento indígena a diferentes propuestas de acción contra el modelo de dominación que van desde la participación electoral, hasta la lucha armada. En el lado del otro, del colonizador y de sus castas herederas, se denotan los esfuerzos por constituir un referente ideológico sólido alrededor de los precursores (Gabriel Aguilar y Ubalde), de los héroes de la independencia y de las castas partidarias y militares que se han turnado en el control gubernamental a lo largo del último siglo (Galindo, 1998).

8 Referencia a las construcciones mesiánicas en torno a la utopía andina, la multiplicación subterránea del *taqui onkoy*, los relatos del Paititi, las representaciones en comparsas de la prisión y muerte de Atahualpa, los usos rituales y socializadores de la artesanía (queros, retablos, murales) a los que se refieren autores como Alberto Flores Galindo y Manuel Burga.

Ahora bien, la presencia de estas dualidades y de los procesos de exclusión e inclusión que sucedieron en las repúblicas poscoloniales evidencian varios conflictos y estrategias de confrontación entre diferentes, como las que se relatan a continuación:

- a) La República prolongó y diversificó la estratificación de castas iniciada en la colonia como se evidencia en la existencia de una república de españoles y una de indios. Al respecto, es importante el mensaje que contiene el siguiente texto: “En América, la piel más o menos blanca, decide la clase que ocupa el hombre en la sociedad. Un blanco aunque monte descalzo a caballo se imagina ser la nobleza del país” (Morner, 1989: 100). De esta manera la figura del señor blanco adquirió preeminencia social, al mismo tiempo que la herencia indígena era condenada como portadora de lo popular, lo vulgar, lo no refinado.

El proceso republicano y particularmente los movimientos liberales configuraron el mestizaje como una opción latinoamericana no obstante lo cual, casi siempre, el grupo involucrado en esta definición se posicionó en torno a las clases dominantes blancas, al punto que esta imagen, aparentemente oculta, cobró vida, en el surgimiento de la identificación de blanco-mestizo, calificativo que, además de pintoresco, resulta tremendamente ambiguo.

Inclusive hay autores que sostienen que en el Ecuador “hispanico”, por ejemplo, el antagonismo socio racial fundamental se suscita entre indígenas y blancos y que, el mestizaje, resulta ser una categoría poco aceptada que designa diferentes significaciones de acuerdo a las épocas y a la variedad del medio social en que se construye. También fueron frecuentes las prácticas sociales de blanqueamiento de los mestizos en el nivel urbano y rural y, aún más, debido a que la realidad y el imaginario social solamente reconocen esta dualidad. El símil del *mishu* (Ecuador) y del *misti* (Perú) corresponde al de los blancos; así también se puede afirmar que en el país se habría construido una dinámica social de fuerte aculturación y blanqueamiento a la par que durante el siglo XX, paso a paso, se configuraron los rasgos del cholo como una alternativa al ser ecuatoriano (Stutzman, 1993: 58-59).

- b) En las dos últimas décadas se constata el resurgimiento de la movilización indígena, proceso marcado por los levantamientos en el Ecuador y el crecimiento del posicionamiento electoral de los candidatos indios; la insurrección de Chiapas; las campañas contra los 500 años de colonización portuguesa y española; la participación de los pueblos indígenas en los grupos armados de oposición peruanos a finales del siglo pasado; la presencia de los aimaras y quechuas bolivianos en la movilización de las organizaciones cocaleras de los Yungas y el Chapare y, últimamente, la presencia de la asonada popular boliviana que terminó con el Gobierno de Sánchez de Losada; en Chile, los mapuches hacen opinión con sistemáticas acciones de oposición a las políticas extractivista y depredadora de las transnacionales de la madera. A todo lo anterior se añaden las campañas desarrolladas por los pueblos amazónicos en defensa de la biodiversidad y en enfrentamiento abierto a los intereses de las transnacionales farmacéuticas, mineras, y por su puesto, petroleras. En estos procesos parecería redimensionarse la saga de resistencia y levantamientos impulsados por los héroes indígenas⁹. Coetáneamente se produjeron importantes modificaciones legislativas y se reconocieron derechos de los pueblos indígenas en foros internacionales (Convenio 169 de la OIT).

Para los propósitos de este estudio, es importante resaltar que la integración del indígena en la vida política, poco a poco, acentuó las actitudes racistas y xenofóbicas con las cuales las clases dominantes del continente, herederas y portadoras de la ideología estratificadora europea, mantienen y reactualizan el discurso hegemónico que garantizó sus privilegios y discriminó las posibilidades de las clases subalternas de intervenir en la vida política.

Además, este problema se agrava en función de que en muchos países latinoamericanos el movimiento indígena se ha integrado a la vida política y a la democracia formal. Este particular, pese a facilitarle el acceso a algunos espacios de gobierno y de toma de decisiones, abre las posibilidades

9 Rumiñahui, Santos Atahualpa, Tupac Amaru, Tupak Katari, Quintín Lame, en América Latina y, en el caso ecuatoriano por: Dolores Cacuango, Tránsito Amaguaña, Lázaro Córdor, Cristóbal Pajuña, Rafael Perugachi.

de que prácticas discriminatorias y excluyentes se acentúen en la política oficial. Por otra parte, los desaciertos que han acompañado las incursiones indígenas en la democracia formal han justificado la beligerancia discriminatoria de las clases dominantes y han polarizado el posicionamiento de los estratos intermedios, especialmente de los mestizos, cuyas miradas en torno al otro, históricamente, se han alineado más a su pertenencia blanca que a la tradición india de la que también provienen.

Conclusiones

Como punto de partida es preciso reparar que el escenario en que se ejecuta y confronta la amplia agenda de la identidad tiene un entorno y contexto, que en el caso de América Latina corresponde a sociedades con formaciones pluriculturales, multiétnicas y plurinacionales fuertemente afectadas por un sistema económico internacional y político global, que privilegia como sus ejes estratégicos: la desterritorialización y la homogeneización cultural. Este modelo de desarrollo se orienta más a que la relación entre el yo y los otros siga ejecutándose sobre premisas que afirmen la diferencia y la marquen con juicios valorativos apropiados para sostener los estereotipos de superioridad e inferioridad. De esta manera se logra una continuidad entre la dominación económica y la hegemonía signica cultural.

Tal cual ha sucedido en la historia de Ecuador y de América Latina, la época contemporánea no avizora una actitud permeable a una práctica intercultural que fortalezca la diversidad y valore la diferencia como un instrumento positivo y dinamizador de las relaciones sociales. Si bien en el transcurso de este texto se advierte que los sectores subalternos han conseguido significativos reconocimientos a su singularidad, no es menos cierto que la sociedad tiende a individualizarse y, por lo mismo, a desvirtuar algunos de los presupuestos que sostienen las prácticas colectivas.

Por otra parte, la comprensión y explicación procesual de la identidad permite también reconocer que el ser humano edifica su propio constructo y, por tanto, acepta que él mismo es el instrumento dinamizador de la identidad singular y colectiva. De esta manera, si bien el mundo externo constituye un elemento referencial de gran importancia, las modificaciones

simbólicas se producen, tanto en la conciencia y en el ser de cada individuo, como al interior de cada colectivo. En este sentido, la recuperación y aceptación de la historia es una necesidad casi vital para el sostenimiento y reproducción de las representaciones y manifestaciones simbólicas que caracterizan la identidad de un grupo humano.

De allí que es recomendable que los estados generen las condiciones y espacios adecuados para que la sociedad investigue, construya pensamiento y resemantice los significados y significantes; lo que estimularía el conjunto hacia una positiva predisposición para el cambio. La apuesta teórica central de este ensayo quiere aportar a la construcción de una sociedad que forme hombres libres en su interior, en su espíritu, en su ser; hombres con capacidad de luchar por la libertad del entorno con el que conviven. Si no se puede liberar la construcción de identidades ¿cuál sería la herramienta del cambio cultural y social? De allí que la sociedad en su conjunto deba definir procesos y prácticas de mediano y largo plazo que apuntalen a la recuperación de la memoria colectiva histórica, aquella que los abuelos de nuestros abuelos guardaron para transmitir a través de la palabra. En ese acontecer los hombres y la naturaleza eran uno solo, eran parte y todo, eran continuidad y discontinuidad; se trata, entonces, de generar las condiciones para que las identidades que definen 'mis' pertenencias, así como las de los otros, den cabida en su interior a las representaciones simbólicas del diverso, del opuesto, del otro.

En este sentido es recomendable acercarse al pasado, para entender el presente y para intuir hacia dónde caminaremos en el futuro. Esta es la única posibilidad de proyectar las identidades culturales como un instrumento político para la disputa de sentidos, de hegemonías y la construcción de identidades. La identidad del pasado, la identidad de nuestros padres, de nuestros abuelos, tiene mucho que contar y que enseñar, tiene las claves de la transformación que sucederá a la crisis de la escuela moderna cuyo principal error es, precisamente, haber concebido su misión sólo en función del futuro.

Bibliografía

- Anónimo (1991). “La sociedad fragmentada”. *Revista Nueva Sociedad* 11: 105, enero-febrero. Venezuela.
- Caivallet, Chantal (2000). “Ritual español y práctica indígena. La occidentalización del mundo andino por el espectáculo de las instituciones coloniales”. En: *Etnias del Norte. Etnohistoria e historia del Ecuador*. Quito: Abya Yala.
- Galindo, Alberto (1998). *Buscando un inca, identidad y utopía en los Andes*. Lima: Editorial Nuevo Amanecer.
- Guerrero, Patricio (1997). “Notas sobre identidad y cultura en la modernidad”. En: *De la protesta a la propuesta*. Quito: Universidad Politécnica Salesiana/Abya Yala.
- Lienhard, Martín (2002). “El otro, nuestro semejante”. *Escarmenar. Revista Boliviana de Estudios culturales*. La Paz: Plural.
- Morner, Magnus (1989). “Estratificación social de Hispanoamérica durante el período colonial”. *Hispanoamérica* IV: 85-156. Serie Historia General de América, volumen 14. Caracas: Academia Nacional de Historia de Venezuela.
- Parssinen, Martti (2003). “Una excursión a algunos principios generales de administración”. En: *Tabuantinsuyu. El estado inca y su organización política*. Lima: IFEA.
- Pinxte, Rik (s/f). “Identidad y conflicto: personalidad, socialidad y culturalidad”. Université de Grand, Bélgica, ponencia.
- Poupeney, Catherine (1995). “Entre alteridad y diferencia. Reapropiaciones autóctonas en Crónicas de contacto (área andina)”. *Escarmenar. Revista Boliviana de Estudios Culturales*, La Paz: Plural.
- Rostworowski, María (1998). “Los recursos rentables del Tahuantinsuyu”. *Historia del Tabuantinsuyu*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Stutzman, Ronald (1993). “El mestizaje: una ideología de exclusión”. En: *Transformaciones culturales y etnicidad en la sierra ecuatoriana*, Norman Whitten et al.: 54-107. Quito: USFQ.
- Yampara, Simón (2001). *El ayllu y la territorialidad en los Andes*. El Alto: Qamanpacha.

Acción cultural exterior: breve análisis del caso ecuatoriano

Elizabeth Guevara*

En Ecuador no existe aún una cuenta satélite u observatorio cultural actualizado, que nos permita disponer de estadísticas culturales para conocer su impacto en la economía del país. Sin embargo, es innegable decir que las industrias culturales en Ecuador están en desarrollo, y su gestión es tanto privada como pública.

La gestión cultural es muy amplia, en términos generales podría incluir la investigación, la producción, la difusión y promoción, así como la evaluación de procesos relacionados a la cultura de la sociedad, territorio o contexto donde se desarrolla.

... la cultura juega un papel fundamental en la proyección de una determinada imagen y las acciones culturales que cualquier marca, institución o país lleven a cabo más allá de su ámbito natural contribuyen, de forma importante, a configurar y consolidar su identidad singular y diferenciada (Vidarte, 2010).

La acción cultural en el exterior no debería ser sólo una ampliación de las políticas gubernamentales, debería ser una plataforma operativa para el intercambio cultural, que contribuya a la difusión y promoción, y estreche relaciones internacionales entre diversas instituciones culturales.

* Gestora cultural.

Países como: Reino Unido, Alemania, Francia, España cuentan con políticas de acción cultural exterior, que incluyen políticas de promoción comercial y cultural, que buscan estrechar relaciones con diversas áreas geográficas y potencias emergentes como Brasil, China o India.

Las políticas de promoción cultural internacional son un plan estratégico que permite promocionar la cultura, utilizando como mediación la diplomacia cultural en embajadas. También pueden existir diversos agentes que realizan acciones culturales en el exterior, por ejemplo: regiones y ciudades pueden explotar su patrimonio cultural y atraer el turismo resaltando sus identidades específicas, como es el caso de Quito Turismo: Capital Americana de la Cultura en el 2011.

Las políticas de promoción comercial pueden ser gestionadas por los ministerios de Relaciones Exteriores y el sector privado. Las actividades pueden incluir: ferias internacionales con diversificación de productos y servicios, como las ferias de turismo; y eventos de gran escala mediática, como festivales de música, teatro y cine.

Algunos de los factores a tomar en cuenta son el Internet y las redes sociales como canales de difusión y promoción, así como la influencia de las nuevas tecnologías en los mercados culturales, tanto en la producción como en la distribución de los productos creativos.

Además, hay que tomar en cuenta el cambio en la composición social de los antiguos estados-nación, fruto de la inmigración y la libre circulación de personas, que los hace mucho más diversos y ricos en sus manifestaciones culturales. También cabe apuntar las nuevas formas asociativas configuradas en las redes sociales: gustos, intereses, ubicación geográfica, etc.

Esta nueva geometría de las relaciones internacionales hace que la diplomacia tradicional precise de una revisión complementaria que ponga el énfasis en los aspectos más transversales y comunes de lo que, hasta la fecha, se entendían como los atributos específicos de la identidad nacional (Galindo, 2010).

Acción cultural en el mundo

En el ámbito europeo, aunque la competencia sobre la política cultural pertenece a los estados miembros, la comisión Europea publicó en 2007 su proyecto de promoción cultural europea en el documento “Agenda Europea para la cultura en un mundo en vías de globalización”. En 2006, se constituyó EUNIC, la red de institutos culturales nacional de la UE que agrupa todo conocimiento europeo en diplomacia cultural bajo diversas formas de operar (Marco y Otero, 2010).

En España se invierten alrededor de 94 millones de euros en acción cultural en el exterior. Acción Cultural Española (AC/E) fusionó a tres sociedades estatales: SEACEX (Sociedad Estatal para la Acción Cultural en el Exterior); SEEI (Sociedad Estatal para las Exposiciones Universales) y SECC (Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales) respectivamente tuteladas por los ministerios de Asuntos Exteriores y Cooperación, Economía y Hacienda, y Cultura.

El convenio de fusión de estas organizaciones establece una comisión que se encarga de elaborar un plan nacional de acción cultural en el exterior, en coordinación del Ministerio de Cultura con el Ministerio de Asuntos Exteriores. El plan determinará, entre otros procesos, los de selección de los consejeros culturales destinados a las embajadas de España, y la designación de los representantes en ferias internacionales de arte y de los directores de instituciones culturales en el extranjero.

Su plan de acción cultural abarca dos ejes: la internacionalización de la cultura española por medio del ICEX (Instituto Español de Comercio Exterior); y la Acción Cultural en el Exterior por medio de la diplomacia cultural, a través de organizaciones como la AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo), y el Instituto Cervantes (red de centros). También se debe considerar su plan anual de fomento de las industrias culturales.

La internacionalización de la cultura consiste en el apoyo promocional a empresas españolas que venden productos culturales españoles en los mercados exteriores, y en la promoción de las industrias culturales. El fin es reforzar la presencia de estas empresas en mercados internacionales, fa-

cilitar un mayor control de los canales de distribución para conseguir mayores ventas y mejorar la percepción de los productos culturales españoles en estos mercados. Como consecuencia hay mayores ventas en mercados internacionales por lo tanto un mayor conocimiento de la oferta cultural española (Márquez, 2010; véase Área de Trabajo S.L. 2010).

En la diplomacia cultural se busca estrechar relaciones entre España con el resto de Iberoamérica, por medio de los centros culturales de la AECID en base a proyectos de cultura y desarrollo ligados a la integración de las sociedades locales donde se encuentran; mientras que los centros Cervantes tienen como eje de su actividad la promoción y enseñanza de la lengua y la difusión de la cultura española e hispanoamericana a través de 76 sedes diseminadas por 42 países de habla no hispana.

En la red Cervantes se celebran exposiciones, conferencias, congresos, seminarios, coloquios con el público, debates, presentaciones de libros, conciertos, proyecciones de películas, representaciones teatrales... Una media de 27 actos culturales; lo que supone casi 6 000 actividades a lo largo del año (Caffarel, 2010).

Modelos de centros culturales en el mundo

Reino Unido: British Council

En Reino Unido, la última revisión de la estrategia plurianual del British Council establece como regiones prioritarias Oriente Medio y Oriente próximo, el Magreb, Asia Central y Sudeste asiático, así como China, India y Brasil. Con tres áreas prioritarias: el diálogo intercultural, la economía creativa y del conocimiento, y el cambio climático. El objetivo no es tanto ya exportar “Reino Unido” como constituir un centro de conocimiento que atraiga las mejores ideas y líderes del planeta (Marco y Otero, 2010).

Francia: Alianza Francesa

Su propósito es desarrollar la cooperación y el diálogo cultural entre naciones, promover el idioma francés y difundir la cultura francesa. Tienen presencia en 136 países con 1 070 centros.

En Francia se unificaron [...] las entidades públicas encargadas de proyectar la cultura y la literatura en un solo organismo “Culturesfrance”, con mayor autonomía para poder incorporar el patrocinio privado a su actuación. El plural “cultures” indica el propósito de incorporar la diversidad real de la sociedad francesa a la proyección internacional, y de atraer hacia Francia las manifestaciones artísticas de otras naciones por ejemplo mediante los “años culturales” como el Año de México en Francia que se celebra en 2011 (Marco y Otero, 2010).

Alemania: centros Goethe

149 institutos Goethe y diez oficinas de enlace en 92 países son organizaciones internacionales e instituciones culturales con el objetivo de entablar un diálogo cultural con Alemania. En Ecuador, la asociación Humboldt/Centro Goethe es una entidad ecuatoriano-alemana sin fines de lucro, cuyo objetivo principal es la contribución al intercambio cultural entre Alemania y Ecuador, así como el fomento del idioma alemán. Se realizan actividades conjuntas regularmente con el Instituto Goethe como con la Embajada. El centro cultural también es una plataforma para la presentación de propuestas de artistas ecuatorianos de diversas disciplinas.

China: institutos Confucio

Desde 2004, China ha desplegado una red de institutos Confucio que superan los 500 y pretende llegar a 1 000 en 2020. Son organizaciones sin ánimo de lucro creadas con la finalidad de promover el desarrollo de la enseñanza y la cultura chinas con el soporte de la Oficina Nacional de

Enseñanza del Chino como Lengua Extranjera (Hanban), normalmente asociados a una universidad en los países de acogida.

Organismos internacionales relacionados con la cultura de América

En el contexto de América, se cuenta con organizaciones y asociaciones de estados que promueven procesos, directos o indirectos, en torno a la acción cultural en el exterior:

MERCOSUR

El Mercado Común del Sur, promueve la libre circulación de bienes, servicios y factores productivos entre países, el establecimiento de un arancel externo común y la adopción de una política comercial común, políticas macroeconómicas y sectoriales entre los estados partes y legislaciones para lograr la integración. La página Web oficial cuenta con un enlace a Mercosur cultural, una página desactualizada, donde no hay información sobre algún plan o proyecto cultural, ni sobre temas que contemplen la circulación de bienes o servicios culturales.

Existe una organización denominada Red Mercosur cultural; surgió en 1998 como asociación civil sin fines de lucro. Está integrada por artistas, productores y gestores culturales reunidos bajo la convicción de que el trabajo en red constituye un concepto de gestión cultural que implica compartir información y capitalizar experiencias. Su objetivo es dinamizar la interacción geográfica y cultural de la región, entendiendo a la creación artística y la realización de proyectos socio-culturales como un factor fundamental de integración en un territorio. Cuenta con más de 400 miembros individuales e institucionales de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Paraguay, Uruguay y Venezuela.

La Red Cultural del Mercosur facilita la circulación regional de productos y servicios artísticos, la coproducción de eventos y espectáculos, la formación y especialización artística técnica, la profesionalización de la gestión cultural y la realización de proyectos artístico-culturales.

UNASUR

La Comunidad Sudamericana de Naciones (CSN) promueve la concertación y coordinación política y diplomática; una zona de libre comercio, la transferencia de tecnología en materia de ciencia, educación y cultura, y la interacción entre empresas y sociedad civil.

El Consejo Suramericano de Educación, Cultura, Ciencia, Tecnología e Innovación (COSECCTI) es una instancia política de la UNASUR que busca concertar y promover políticas y proyectos comunes para fortalecer el proyecto integrador y de desarrollo de la región. Entre sus principios y objetivos está la proyección internacional del desarrollo científico, tecnológico y de innovación de los países miembros, de acuerdo a los estándares regionales e internacionales. Sin embargo, en su plan de acción no se encuentra publicado ningún plan o proyecto concreto para cumplir este objetivo.

ALBA

La Alianza Bolivariana para los Pueblos de Nuestra América (ALBA) aprobó en el año 2008 el Proyecto Grannacional ALBA Cultural, con el fin de contribuir a la unidad de América mediante la cultura. Participan los países del ALBA y otros de la región, así como gobiernos locales, movimientos sociales, instituciones y organizaciones que comparten sus fines y estrategias.

ALBA Cultural promueve la creación y difusión de los valores y bienes culturales con el fin de propiciar un mejor conocimiento y una mayor relación entre los creadores. La labor del ALBA Cultural se complementa con la del Fondo Cultural de ALBA, Empresa Grannacional que desde el año 2007 trabaja en la producción, distribución y promoción de diversos bienes y servicios a favor de la cultura de América Latina y el Caribe. También gestiona las acciones del ALBA Cultural ante el Banco del ALBA con las instituciones en cada país. En relación a la acción cultural en el exterior resaltan las siguientes acciones publicadas en su página Web:

Acciones de la línea estratégica: producción, distribución y promoción

- Diálogo con España.
- Diálogo con Norteamérica.
- Casas del ALBA Cultural. Actualmente sólo existe una en la Habana-Cuba. Son casas en países de la región y en otros países que comparten el espíritu y principios del ALBA y aún otros que por su significación política y cultural resulten de interés estratégico para el proyecto.
- Distribuidora Latinoamericana y Caribeña de Bienes y Servicios Culturales.
- Red de Distribución y Exhibición Audiovisual.
- Programa con el Caribe.
- Catálogo Digital de Archivos Históricos y Archivos de las revoluciones latinoamericanas.
- Generación de un Museo Virtual de América Latina y el Caribe.

Acciones de la línea estratégica: organización

- Redes: de productoras discográficas, de editoriales alternativas, de productoras audiovisuales alternativas, de instituciones culturales latinoamericanas y caribeñas, de promotores culturales de movimientos sociales.
- Programa de participación en eventos internacionales.
- Programa de relaciones con organismos e instituciones multilaterales.

Acciones de la línea estratégica: legitimación

- Premios ALBA: de las Letras y de las Artes, Dramaturgia, Discografía, Salvaguarda del Patrimonio Cultural Latinoamericano y Caribeño, Crítica y Teoría de las Artes.

Acciones de la línea estratégica: eventos de impacto

- Festival de las Culturas y las Artes de Latinoamérica y el Caribe.
- Portal Culturas de Nuestra América.
- Revista Arte Sur.
- Brigadas itinerantes de teatro del ALBA.

En la descripción de las acciones enumeradas anteriormente no existen fechas o programas específicos, parece ser que representan proyectos futuros o en fase de planificación, que se realizarán en países de la región y con cierta excepción en otros países que compartan los objetivos del ALBA.

Relación cultural internacional			
CAN	UNASUR	MERCOSUR	ALBA
Ecuador	Ecuador	Ecuador	Ecuador
Bolivia	Bolivia	Bolivia	Bolivia
Perú	Perú	Perú	
Colombia	Colombia	Colombia	
	Venezuela	Venezuela	Venezuela
	Brasil	Brasil	Antigua y Barbuda
	Chile	Chile	Cuba
	Argentina	Argentina	Dominica
	Paraguay	Paraguay	Nicaragua
	Guyana	México	
	Suriname		

CAN

La Secretaría General de la Comunidad Andina ha planteado un programa de trabajo que contempla tres campos básicos en relación a la cultura de los países andinos:

- El desarrollo de las industrias culturales en conjunto con el Convenio Andrés Bello.
- La preservación y protección del patrimonio cultural material e inmaterial. Biblioteca.
- El fortalecimiento y promoción de la diversidad cultural. Turismo.

Política de Acción Cultural del Ecuador

Ministerio de Relaciones Exteriores

Se cuenta con 45 embajadas y 62 consulados existentes alrededor del mundo, donde se realizan actividades culturales de acuerdo al contexto de cada país. Las acciones por lo general abarcan la promoción y difusión del arte ecuatoriano, literatura y escritores ecuatorianos, exposiciones y eventos como las “semanas ecuatorianas”.

Las temáticas son diversas, destacan exposiciones de artes plásticas, muestras de Cine y ferias de turismo y artesanías. Una cuestión pendiente es confirmar si el Ministerio cuenta con un Plan estratégico de promoción para las actividades culturales, así como el criterio de selección utilizado para los contenidos y los autores.

Países como Bélgica, Canadá, España, Francia, EEUU, Malasia y Alemania son algunos donde más actividades se realizan. En el 2010, se resalta la asistencia a la Feria Universal de Shanghai, China. También se deben considerar las acciones para la recuperación de bienes patrimoniales y la lucha contra el tráfico ilícito. Fueron repatriadas piezas desde EEUU, Reino Unido, Suecia, Noruega y entregadas al Ministerio Coordinador de Patrimonio.

El presupuesto 2010 del Ministerio asignado a las gestiones de la UNASUR es de 428 798 dólares y para el Encuentro ALBA Ecuador 26 479

dólares. La interrogante es el porcentaje destinado al área cultural de las embajadas, de si trabajan en colaboración con otras instituciones y en general la forma de gestionar su trabajo.

Ministerio de Cultura

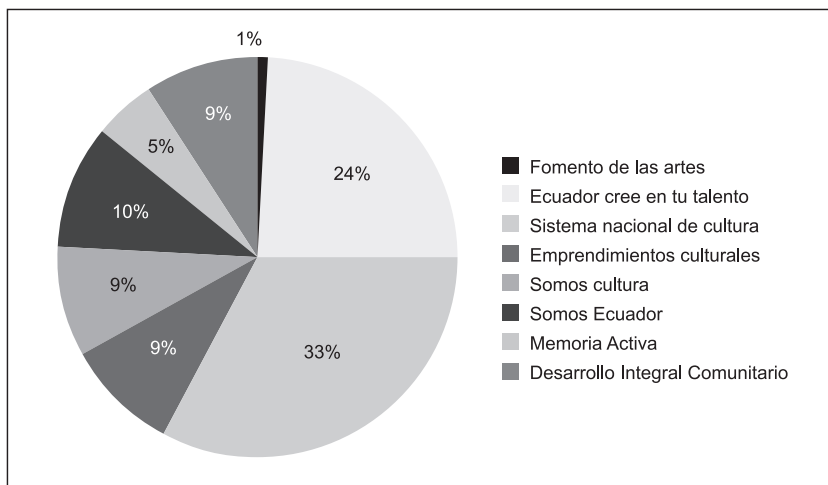
Dentro de los programas descritos en la rendición de cuentas 2011, en la página Web del Ministerio de Cultura encontramos uno que se denomina: Ecuador en el mundo, actividades que se realizan en el extranjero para promover la cultura:

- Proyecto Iberescena: Artes Escénicas. Los recursos económicos del Fondo provienen de las contribuciones de los estados miembros del Fondo y de otros posibles recursos negociados por la Unidad Técnica (AECID). Programas: circulación a través de redes, festivales y espacios escénicos, coproducción de espectáculos entre empresas, grupos y compañías públicas y privadas, Apoyo a la autoría, formación, con especial énfasis en la producción y gestión de las artes escénicas y difusión a través del portal.
- Ibermuseos: Patrimonio. Brasil, Colombia, España, Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, España, México, Portugal, República Dominicana y Uruguay. Tiene el objetivo de crear mecanismos multilaterales de cooperación y desarrollo en el ámbito de los museos, reforzar la relación entre las instituciones, públicas y privadas, de profesionales del sector museológico, promoviendo la protección, la gestión del patrimonio y el intercambio de experiencias. Los países miembros del Programa deben hacer una aportación anual mínima para financiar el programa de trabajo aprobado por el Consejo Intergubernamental. Líneas de acción: formación y capacitación; creación del Portal Ibermuseos; apoyo a proyectos museológicos, museográficos y de curaduría de carácter bilateral y multilateral; creación del observatorio y la creación de la Red de Museos; investigaciones sobre tecnologías para conservación, restauración y gestión.
- Industria editorial: Feria Internacional del Libro en la Habana; Feria Internacional del Libro en Buenos Aires; Feria del libro en Bogotá.

- Artes Musicales: Gira Binacional de la Orquesta de Instrumentos Andinos y Cimarrón (Ecuador-Colombia); Encuentro de preservación Sonoro Musical. El abrazo del rondador y la zampoña.
- Semana cultural Argentina.
- Congreso UNASUR.
- También se deberían considerar los auspicios a propuestas presentadas por gestores para asistir o promover actividades de promoción de la cultura en el exterior.

En el presupuesto del año 2011 este programa es de 1 306 253 dólares, lo que representa un 9,69%, casi el 10% del total, que es 13 481 745 dólares, según los datos publicados en la página Web del Ministerio.

Ministerio de Cultura
Presupuesto 2011



Fuente: Ministerio de Cultura 2011.
Elaboración: E. Guevara

SENAMI

La Secretaría Nacional del Migrante es otra institución del Estado ecuatoriano relacionada indirectamente a la acción cultural en el exterior. Cuenta con cinco representaciones: Nueva York, Madrid, Milán, Londres y Caracas; cuatro delegaciones: Barcelona, Génova, Roma, y Santiago de Chile. Delegaciones proyectadas para el 2011: Buenos Aires, La Habana, Bruselas y México. También hay oficinas en Quito, Guayaquil, Manta, Loja y Cuenca.

El programa de Comunicación y Cultura se ocupa del diseño y seguimiento de políticas y proyectos culturales con relación a la migración desde distintas manifestaciones artísticas. Se encarga de la canalización de las propuestas, que plantean desde el arte una reflexión en torno a la movilidad humana. Los proyectos desarrollados se han enfocado en estos ámbitos: audiovisuales, artes escénicas, artes plásticas, publicaciones y espacios de difusión (eventos culturales).

Es incierto si cuentan con un plan estratégico de promoción y el criterio de selección de las propuestas, contenidos y autores, así como su relación con otras instituciones culturales públicas o privadas.

Conclusiones

Toda institución cultural de cualquier índole, sea ésta pública o privada, influye en la configuración de la imagen del país o la marca que proyecta al mundo. Por ello es importante que existan redes de colaboración que faciliten el conocimiento de metodologías, procedimientos exitosos, la experiencia de los gestores y mecanismos de difusión y promoción.

La creación de redes permitirá esfuerzos conjuntos que, a su vez, permitirán llevar a cabo proyectos y productos culturales de alto nivel cualitativo, que atraigan el interés del público y el reconocimiento internacional por sí mismos, para contribuir a la imagen del país y, en consecuencia, al desarrollo de sus industrias culturales con la disminución de duplicidad de actividades.

Un plan nacional de Acción Cultural Exterior es necesario para coordinar esfuerzos y trabajar en conjunto con todos los agentes implicados,

útil para definir estrategias y acciones prioritarias que logren metas y objetivos específicos que vayan de acuerdo a las necesidades y contexto del país.

En la planificación de la promoción cultural en el exterior se debe considerar una coordinación entre los organismos públicos, los agentes privados que actúan en la esfera internacional (asociaciones de ecuatorianos en el mundo, artistas, gestores), empresas que promueven productos culturales ecuatorianos en el extranjero, así como la neutralidad en la selección de los contenidos que se deben promocionar y que representan a la sociedad y las instituciones culturales que los generan.

La acción cultural en el exterior debe ser un trabajo conjunto y constante de planificación, análisis, evaluación, modificación y adecuación de estrategias apropiadas para cada sector. Es imprescindible determinar una sectorización de las industrias culturales de acuerdo a su situación y su futuro desarrollo, así mismo debe planificarse un plan de acción para cada sector en función de sus necesidades y sus metas, en colaboración de expertos y gestores culturales.

Se considera que los organismos gubernamentales tanto nacionales como internacionales, debido a su mayor alcance, deben facilitar sistemas de información, comunicación, organización, financiamiento, y evaluación de proyectos culturales; es decir, deben fabricar la estructura que facilite su producción y difusión, sin influir en los contenidos, disciplinas y temáticas, ellas se desarrollaran en libertad de creación de artistas y gestores representantes de la sociedad civil.

La política de acción cultural no debe ser sólo un quehacer gubernamental, encontrar escaparates para la difusión de la cultura ecuatoriana en el exterior, es deber de todo gestor cultural. Siempre se debe buscar y compartir contactos y relaciones que contribuyan a fines colectivos de promoción. También se debe contribuir al efectivo aprovechamiento de los recursos económicos y la simplificación de procesos administrativos.

La cooperación internacional, proyectos financiados por otros países en territorio nacional, así como los centros culturales extranjeros en territorio nacional constituyen una oportunidad para estrechar relaciones y crear espacios para el intercambio cultural, donde las experiencias resulten enriquecedoras para ambas partes.

Se debe aprovechar iniciativas y experiencias de otros países, así como las similitudes y rasgos compartidos. Intentar aumentar la cuota de programación de cultura ecuatoriana en el exterior, aunque sea mínima, contribuiría ampliamente a su difusión internacional. Por ejemplo, la red de centros Cervantes constituye un magnífico escaparate para dar a conocer la cultura ecuatoriana en los países donde tienen sede.

Bibliografía

- Área de Trabajo. S.L. (2010). “Entrevista: Carlos Alberdi. Director de Relaciones Culturales y Científicas de la AECID”. *G+C. Revista G+C. Gestión y Cultura* 7: 18-20, (septiembre-octubre). Granada-España.
- Área de Trabajo S.L. (2010). “Entrevista: Juan Miguel Márquez. División de Promoción de Servicios del ICEX (Instituto Español de Comercio Exterior)”. *G+C. Revista G+C. Gestión y Cultura* 7: 37-39. (septiembre-octubre). Granada-España.
- Caffarel, Carmen (2010). “La fuerza del español en la Acción Cultural Exterior” *G+C. Revista G+C. Gestión y Cultura* 7: 22-26, (septiembre-octubre). Granada-España.
- Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno (2007). III Reunión de Coordinadores Nacionales y de responsables de Cooperación (XVII, Santiago de Chile). Proyecto Ibermuseos.
- Galindo, Francisco, Pilar Granados, y Rubén Gutiérrez (2010). “Informe sobre la acción cultural de España en el exterior” ODAI, Observatorio Iberoamericano del Derecho de Autor, con la colaboración de Fundación Autor. Madrid.
- Marco, Elvira y Jaime Otero (2010). “El debate sobre la diplomacia cultural y la necesidad de adaptación a un nuevo contexto internacional” *G+C. Revista G+C. Gestión y Cultura* 7: 29-32, (septiembre-octubre). Granada-España.
- Ministerio de Cultura del Ecuador. *Informe de rendición de cuentas 2011, 2010, 2009*. Quito-Ecuador.
- Ministerio de Relaciones Exteriores. *Informe de rendición de cuentas 2010*. Quito-Ecuador.

Vidarte, Ignacio (2010). "Acción cultural y museos" *G+C. Revista G+C. Gestión y Cultura* 7: 22-26. (septiembre-octubre). Granada-España.

Páginas Web

Acción Cultural en el Exterior. España. <http://www.accioncultural.es/> [Consultada agosto, 2011].

Alba Cultural. <http://www.albacultural.org/acciones> [Consultada julio, 2011].

Alianza Francesa. <http://www.fondation-alliancefr.org/0-wp/> [Consultada julio, 2011].

Biblioteca Comunidad Andina de Naciones. <http://www.comunidadandina.org/bda/objetivos.htm> [Consultada julio, 2011].

Comunidad Andina de Naciones. <http://www.comunidadandina.org/cultura.htm> [Consultada julio, 2011].

Comunidad Andina de Naciones. Turismo. http://www.comunidadandina.org/turismo/home_turismo.htm [Consultada julio, 2011].

Convenio Andrés Bello. <http://www.convenioandresbello.org/> [Consultada julio, 2011].

Culturesfrance. <http://www.institutfrançais.com/> [Consultada julio, 2011].

Iberescena. <http://www.iberescena.org/es/> [Consultada julio, 2011].

Instituto Cervantes. <http://www.cervantes.es/default.htm> [Consultada julio, 2011].

Instituto Goethe. <http://www.goethe.de/ins/de/esindex.htm> [Consultada julio, 2011].

Mercosur Cultural. <http://blogs.cultura.gov.br/mercosur/> [Consultada julio, 2011].

Mercosur Cultural. Sociedad Civil. <http://www.redculturalmercosur.org/> [Consultada julio, 2011].

Ministerio de Cultura. <http://www.ministeriodecultura.gob.ec/> [Consultada agosto, 2011].

Ministerio Relaciones Exteriores. Actividades Culturales en el Exterior. Boletines. http://www.mmrree.gob.ec/2011/cult_mar_2011.asp. [Consultada junio, 2011].

- Museo Virtual de América Latina y el Caribe. <http://www.museovirtual-deamericalatinayelcaribe.org/> [Consultada julio, 2011].
- Secretaría Nacional del Migrante. <http://www.senami.gob.ec/proyectos/comunicacion-y-cultura.html> [Consultada julio, 2011].
- Sistema de Información Cultural del Mercosur. <http://www.sicsur.org/miembro/ecuador.php> [Consultada agosto, 2011].
- UNASUR. Consejo Suramericano de Educación, Cultura, Ciencia, Tecnología e Innovación <http://www.coseccti-unasur.org/web/guest/principios> [Consultada julio, 2011].

Políticas y proyectos institucionales de la UNESCO en el ámbito de la gestión cultural

Enrico Dongiovanni*

La UNESCO es la única organización de las Naciones Unidas con un mandato específico de acción en el ámbito cultural.

Este mandato se articula alrededor de una serie de líneas de intervención, que van desde la protección del patrimonio hasta la promoción de la diversidad cultural, y pueden ser resumidas en dos grandes prioridades: “Proteger, salvaguardar y administrar el patrimonio material e inmaterial” y “Promover la diversidad de las expresiones culturales y el diálogo entre las culturas con miras a propiciar una cultura de paz”.

Pues bien, la Organización actúa en dos niveles distintos: a nivel central, la sede parisina se centra en el desempeño de las funciones reglamentarias correspondientes a los órganos rectores de las convenciones que abarcan los distintos ámbitos de la cultura, desde el patrimonio material hasta el derecho de autor; y a nivel descentrado, las oficinas de terreno, como la oficina de Quito, que se ocupa de apoyar a los estados miembros en las funciones de formulación de políticas, integración de la cultura en las estrategias nacionales de desarrollo, facilitación de acceso a la oferta cultural, creación de capacidades y establecimiento de indicadores de referencia.

Es decir, que si consideramos que la gestión cultural es un conjunto de estrategias utilizadas para formar creadores, públicos y mediadores, para contribuir a la difusión cultural y apoyar la creación artística en un espectro vastísimo de actividades, entonces se podría decir que la UNESCO ac-

* Especialista Adjunto Sector Cultura, Oficina UNESCO Quito.

túa tanto fomentando la demanda en términos de disfrute de los derechos culturales, como apoyando la oferta de bienes y servicios culturales.

Las problemáticas de la profesionalización del sector cultural y de la interacción de la cultura con otras áreas del desarrollo han sido sistematizadas por primera vez en el Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo, *Nuestra diversidad*, de 1996 y retomadas después en ocasión de la Conferencia Internacional en Políticas Culturales para el Desarrollo que se celebró en Estocolmo en 1998. Sin embargo, ha sido tradicionalmente difícil medir las contribuciones de la cultura a los procesos de desarrollo.

Teniendo presentes estas consideraciones, hay que hablar de un nuevo proyecto de la UNESCO, la *Batería de Indicadores en Cultura para el Desarrollo*, que ha sido elaborado a partir de una pregunta fundamental para todos aquellos que trabajamos en el sector cultural, es decir: ¿Cómo ayuda la cultura a abordar los retos de las sociedades y a agregar valor a las intervenciones de desarrollo? ¿Cómo la cultura contribuye a la reducción de la pobreza y el crecimiento económico, amplía las opciones de las personas, favorece la consecución de otros objetivos clave de desarrollo, incluyendo los Objetivos de Desarrollo del Milenio?

En 2001, la Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural adoptó una definición de cultura que describe las bases de su relación con los procesos de desarrollo humano:

La cultura debe ser considerada como el conjunto de los rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o a un grupo social y que abarca, además de las artes y las letras, los modos de vida, las maneras de vivir juntos, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias.

Sobre la base de esta definición, la *Batería de Indicadores* de la UNESCO se concentra en tres ejes principales: la cultura como un sector de actividad económica; la cultura como una serie de recursos que agrega valor a las intervenciones de desarrollo y aumenta su impacto; y, la cultura como un marco sostenible para la cohesión social y la paz, indispensable para el desarrollo humano.

En otras palabras, se considera que la cultura desempeña un papel fundamental y constitutivo en el desarrollo; es decir, es un “medio y un fin”.

La cultura como un sector de actividad económica

La cultura es una fuerza económica dinámica e innovadora, tanto a nivel nacional como global, pues permite generar empleos e ingresos y, por lo tanto, fomenta directamente el crecimiento económico y produce externalidades sociales. Los sectores culturales y creativos se refieren a individuos, organizaciones y actividades relacionadas con la creación, producción y distribución de bienes y servicios en áreas tales como la edición, las artes escénicas, los medios audiovisuales, la artesanía o el diseño.

En 2007, estos sectores representaron aproximadamente el 3,4% del PIB mundial, por un valor de casi USD 1 600 millones, casi el doble de los ingresos internacionales del turismo del mismo año. Entre 2000 y 2005, el comercio de bienes y servicios de las industrias creativas creció en promedio un 8,7% anual.

Por otra parte, los sectores culturales y creativos están dispuestos a asumir riesgos, invierten en nuevos talentos y nuevas estéticas, promueven la creatividad y la innovación y garantizan la diversidad cultural y la disponibilidad de opciones para los consumidores; además, producen múltiples sinergias y efectos indirectos positivos en áreas como la aceptación y el uso de las NTIC por parte del público en general, la estimulación de la investigación, la innovación en productos y servicios, etc.

La cultura como factor transversal que contribuye a los procesos de desarrollo

La cultura es también un “medio” o un vehículo para el desarrollo, pues agrega valor a las intervenciones en otras áreas de desarrollo como la salud, la protección del medio ambiente, la gobernanza y la educación. Los enfoques culturales al desarrollo aumentan la relevancia, la sostenibilidad, el impacto y la eficacia de las intervenciones, ya que se ajustan a los valores, las tradiciones, las prácticas y las creencias locales.

La cultura como un marco para la cohesión social y la paz

Como manifestación creativa y fuente de expresión individual y colectiva, que está continuamente en el proceso de reinventar y reinterpretar las tradiciones históricas y el patrimonio, la cultura da forma a las “maneras de vivir juntos” de una sociedad. Dado que ofrece una salida creativa a la expresión, la cultura fomenta un sentido de bienestar individual y motiva una mayor comprensión y más respeto de la diversidad social y cultural. La cohesión social y el diálogo intercultural son marcadores importantes del desarrollo humano, puesto que generan confianza social y la inclusión de las minorías, y ayudan a construir sociedades estables y sólidas.

Si bien en el año 2000, cuando los líderes mundiales se comprometieron a alcanzar los ocho Objetivos de Desarrollo del Milenio a más tardar en 2015, la cultura no se incluyó, están surgiendo importantes oportunidades para reexaminar los enfoques de desarrollo y fortalecer la causa del valor de la cultura en los procesos de desarrollo.

En particular, las dos referencias a la importancia de los enfoques culturales para el desarrollo, en el Documento Final de los ODM de las Naciones Unidas “Cumplir la promesa: unidos para lograr los Objetivos de Desarrollo del Milenio” (septiembre de 2010) y la adopción, por parte de la Asamblea General de Naciones Unidas, de una resolución específica sobre Cultura y Desarrollo (diciembre de 2010).

En este contexto, el valor agregado de la Batería de Indicadores en Cultura para el Desarrollo es que los veinte indicadores de siete dimensiones diferentes (Economía de la Cultura; Educación; Patrimonio Cultural; Comunicación; Gobernanza; Participación y Cohesión Social; Igualdad de Género) permiten dilucidar sobre las relaciones entre cultura y desarrollo a nivel nacional, a fin de explorar más a fondo el potencial de la cultura hacia un desarrollo sostenible centrado en el ser humano.

En una primera fase del proyecto, se ha aplicado la Batería a Colombia, con resultados muy prometedores, y estamos actualmente explorando las posibilidades de repetir la experiencia en el Ecuador.

El proyecto de la *Batería de Indicadores* se enmarca en el contexto de la contribución de la UNESCO a los esfuerzos nacionales tendientes a revelar el valor de la cultura en el desarrollo y de la profesionalización de

los gestores culturales a través de la elaboración de un conjunto de herramientas técnicas.

En particular, ahora quisiera presentarles una nueva herramienta, la Guía para Directores de Industrias Culturales y Creativas, que la UNESCO ha desarrollado con el objetivo de facilitar su tarea en un terreno de intervención pública que es relativamente nuevo.

En efecto, en un momento de plena transformación de los modos de crear, distribuir, consumir y disfrutar de los bienes y servicios culturales, los profesionales del sector cultural se ven frecuentemente enfrentados a situaciones en las que no es fácil tener criterios de actuación y gestión claros.

Una de las principales preocupaciones actuales de los responsables del sector cultural y creativo consiste en la adecuada gestión de las inmensas oportunidades de enriquecimiento cultural que ofrece la globalización y, al mismo tiempo, de los desafíos que ésta genera en términos de capacidad creativa, acceso y diversidad.

Por ello, las políticas del siglo XXI estarán marcadas por la búsqueda de medidas tanto de promoción como de protección de la diversidad de las expresiones culturales, en un delicado equilibrio entre los imperativos de la cultura y los intereses de la economía.

La UNESCO considera que la respuesta de los países emergentes y de economías intermedias a la promoción de la diversidad exige una actitud proactiva, capaz de convertir la dinámica generada por la globalización en una herramienta participativa y de desarrollo productivo que permita inyectar los valores de cada cultura local en el torrente de lo global. Es urgente dar paso a una nueva arquitectura de la política pública, capaz de comprender y aprovechar los comportamientos atípicos del comercio de intangibles y de los productos de la creatividad.

La irrupción afortunada de esa riqueza de contenidos que guardan los países emergentes y de economías intermedias en el mercado mundial de productos culturales pasa por el dominio de nuevas prácticas económicas. Y el primer paso en esa dirección es la concepción y puesta en marcha de una política nacional de industrias culturales y creativas dotada de estrategias y actividades eficaces, capaces no sólo de hacer brillar la cultura local, sino también de convertirla en fuente de riqueza para los creadores y demás agentes culturales.

Sin embargo, la experiencia de políticas públicas en este sector es reciente, y no existen modelos y recetas. Por ello, el desarrollo de políticas de fortalecimiento de las industrias culturales y creativas exige una cuidadosa concertación, diálogo y consulta permanente no sólo con los protagonistas del sector privado sino también con las múltiples instancias del Estado –educativas y culturales, económicas y fiscales– llamadas a intervenir en su aplicación.

Esta Guía recoge las experiencias más exitosas de los países latinoamericanos en materia de concepción, formulación y puesta en práctica de políticas de desarrollo de las industrias culturales y creativas de los últimos diez años. Pretende con ello transmitir una información cualificada que inspire y ayude a identificar y sortear los obstáculos de todo género que surgen habitualmente en los procesos de diseño, implementación y seguimiento de políticas.

Es, pues, una herramienta más que la UNESCO pone a disposición de la comunidad de países para estimular el desarrollo de su creatividad y el libre florecimiento de sus expresiones culturales.

La planificación sociocultural en el Ecuador

Eduardo Hugo Jaramillo Muñoz*

“...Y yo ataco desde aquí violentamente a los que solamente hablan de reivindicaciones económicas sin nombrar jamás las reivindicaciones culturales que es lo que los pueblos piden a gritos. Bien está que todos los hombres coman, pero que todos los hombres sepan, es prioritario. Que gocen todos los frutos del espíritu humano, porque lo contrario es convertirlos en máquinas al servicio de Estado, es convertirlos en esclavos de una terrible organización social”.

Federico García Lorca

José Moncada, en 1973, afirmó que “...la distancia existente entre la realidad y los objetivos y metas propuestos en los planes, ha conducido a difundir el concepto de la crisis de la planificación”. Entonces ya se comprendió que es el contexto social en su conjunto el que debe determinar toda programación que enrumbe las acciones en la administración y gestión pública. La práctica histórica en materia de planificación según Moncada, en años anteriores a 1954 estuvo bajo la responsabilidad del Consejo Nacional de Economía, organismo de consulta del gobierno que respondía a políticas coyunturales formuladas desde la cúpula política. Luego a partir de ese año, se crea la Junta de Planificación para “asesorar al poder público en la formulación de planes para el desarrollo económico del país en coordinación de su política económica”. Con esto se marca un salto de la planifica-

* Profesorado en Lengua y Literatura, licenciado en Lenguaje y Comunicación, magister en Educación Superior e Investigación Aplicada; técnico en Planificación y Gestión Sociocultural.

ción coyuntural a corto plazo a la formulación de objetivos de mayor aliento que “tuvieran un carácter más duradero, más permanente, para todo el conjunto de la economía nacional”, en función del crecimiento económico exclusivamente y a partir de los lineamientos generados desde “los grupos sociales predominantes”. Un dato nodal relativo al tema que desarrollamos lo destaca José Moncada en su estudio: “... el Plan decenal fue elaborado como respuesta a un ejercicio intelectual de los planificadores y, en su confección, se consultó la opinión de algunos grupos empresariales”.

En procura de describir una realidad económica y social, la Junta Nacional de Planificación elaboró un documento en cinco tomos sobre el desarrollo del Ecuador 1970-1973 que no tuvo aceptación en el sector político, al igual que la estrategia para el desarrollo del Ecuador que ni siquiera salió a luz, lo que evidencia la crisis de la planificación, en tanto que las elites demandaban medidas emergentes que respondieran a sus particulares exigencias: el fortalecimiento de la estructura productiva industrial en función del mercado interno, fundamentalmente.

En el IX Consejo Regional de Planificación, reunido en Madrid en 1992, se evidenció cómo la crisis económica de la década de los años ochenta que afectó a América Latina influye en el estilo de planificación y en la gestión pública. Se afirmó que “Los desequilibrios del corto plazo, en particular los vinculados con la inflación y los déficits externo y fiscal, han concentrado la atención de las autoridades y de los agentes sociales, en desmedro de la preocupación sobre los problemas del largo plazo”, circunstancias que pautan los procesos de planificación.

La necesidad de apertura de mercados externos, la transferencia de los niveles de producción e inversión del sector público al privado, el cambio de modelo de Estado productor a Estado regulador, la exigencia de autonomía de los agentes económicos, marcan el modelo de planificación para el manejo de la economía. En 1979, se creó el Consejo Nacional de Desarrollo (CONADE) organismo adscrito a la Vicepresidencia de la República, y que a decir de Alberto Dahik, debía implementar un modelo de planificación contrario al “modelo estatizante” imperante hasta entonces.

También en el IX Consejo Regional de Planificación se observó que “las diferencias de opiniones entre las dos primeras autoridades del Gobierno nacional, con la consecuente marginación de la Vicepresidencia de la ges-

ción del gobierno” fue un factor no previsto para la crisis de la planificación, limitándose su importancia propositiva. Este hecho hizo que se desplazara el ente planificador hacia la dependencia de la Presidencia de la República.

En el Seminario organizado por el ILPES (Instituto Latinoamericano de Planificación Económica y Social) en Santiago de Chile en 1987, se sugieren lineamientos y funciones para la planificación en un Estado moderno: a) estudio y previsión del futuro, b) concertación entre actores sociales, c) coordinación de las políticas públicas, d) programación y gestión de la inversión pública, e) asistencia al proceso de descentralización, y f) coordinación de la política social. Estas funciones exigen un cambio en la metodología de planificación normativa con otra más acorde, que es la estratégica situacional, parámetros de planificación que puso en práctica el CONADE.

Posteriormente, mediante Decreto Ejecutivo No. 1372 del 12 de febrero del 2004 se creó la SENPLADES, como organismo técnico responsable de la planificación nacional, fusionando la ex ODEPLAN y la Secretaría de Diálogo Social y Planificación. El artículo 255 de la Constitución Política de la República señala que “el Sistema Nacional de Planificación estará a cargo de un organismo técnico dependiente de la Presidencia de la República, con la participación de los gobiernos seccionales autónomos y de las organizaciones sociales que determine la Ley” (SENPLADES, 2009).

La SENPLADES ha elaborado el Plan Nacional de Desarrollo 2007-2010 y el Plan Nacional para el Buen Vivir 2009-2013. Es importante señalar que en estos planes, por primera vez en la historia de la planificación, se incluye de manera explícita al sector cultural como objetivo de Estado.

La planificación cultural

Fundamentos conceptuales y constitucionales

En la Conferencia promovida por la UNESCO en México en 1968, se enunció a la cultura como:

El conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o a un grupo social. Ella engloba,

además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores y las creencias. La cultura da al hombre la capacidad de reflexión sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. Por ella es como discernimos los valores y realizamos nuestras opciones. Por ella es como el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevos significados y crea obras que lo trascienden.

Concepto y dimensionamiento, resultado de un proceso de discusión teórica, que marca un hito de singular importancia para el desarrollo socioeconómico de los pueblos del mundo, en tanto la dimensión de la cultura es visibilizada en ese contexto, como un eje fundamental y prioritario en el desarrollo. En el Ecuador, esta percepción sobre cultura se refleja en el tratamiento que al sector se le da en la formulación de las constituciones redactadas a partir de aquella fecha, sin que esto signifique que no hubo preocupación con anterioridad en cuanto al marco constitucional para la cultura de nuestro país. En la Constitución Política de 1979 se establece que:

Art 2.- Es función primordial del Estado fortalecer la unidad nacional, asegurar la vigencia de los derechos fundamentales del hombre y promover el progreso económico, social y cultural de sus habitantes.

Art. 3.- El Estado ecuatoriano acata los principios del derecho internacional; proclama la igualdad jurídica de los Estados; propugna la solución pacífica de las controversias entre naciones y la asociación de Estados con miras a la cooperación y a la integración económico-social de sus pueblos, especialmente, con los iberoamericanos, a los que se halla unido por vínculos de solidaridad e interdependencia, nacidos de su identidad de origen y cultura.

Art. 19.- Toda persona goza de las siguientes garantías: "...2. el derecho a la libertad de opinión y a la expresión del pensamiento por cualquier medio de comunicación social...

Es decir la noción de progreso implica lo económico, social y cultural según establece el artículo 2; y, los principios de solidaridad e interdependencia tienen su fundamento en las nociones de identidad de origen y cultura de cada uno de los pueblos, conforme se enuncia en el artículo 3 de dicha constitución. El art.19, literal 2, consecuentemente consagra las libertades de opinión y expresión, entornos indispensables para el ejercicio de la creatividad científico-técnica y estética en toda su amplitud y categorías, y la difusión de los productos culturales. Otra importante incorporación en esta constitución se verifica en el mismo artículo 19, literal 4, la igualdad ante la ley, en el que se establece que: "... La mujer, cualquiera sea su estado civil, tiene iguales derechos y oportunidades que el hombre en todos los órdenes de la vida pública, privada y familiar, especialmente en lo civil, político, económico, social y cultural"; garantía constitucional que amplía la capacidad participativa en los procesos de producción y acceso a los bienes culturales. Afirmandose en el literal 15, "... el derecho a participar en la vida cultural de la comunidad".

En la sección III: De la educación y cultura, art. 26, se consagra taxativamente que: "El Estado fomenta y promueve la cultura, la creación artística y la investigación científica y vela por la conservación del patrimonio cultural y la riqueza artística e histórica de la nación", integrando así la producción de pensamiento con el devenir y el patrimonio del país. Es importante también subrayar que en el artículo 27 se establece que:

...la educación tiene un sentido moral, histórico y social y estimula el desarrollo de la capacidad crítica del educando para la comprensión cabal de la realidad ecuatoriana, la promoción de una auténtica cultura nacional, la solidaridad humana y la acción social y comunitaria.

Es decir, se concibe la educación como la herramienta del fortalecimiento crítico para el acercamiento a la realidad y la promoción cultural, el ejercicio solidario y el compromiso social comunitario. Este ejercicio y compromiso se garantizan a través del artículo 30 en el que se enuncia: "... El Estado contribuye a la organización y promoción de los diversos sectores populares, sobre todo del campesinado, en lo moral, cultural, económico y social, que les permita su efectiva participación en el desarrollo de la comunidad".

Debe anotarse, sin embargo, que existe una ambigüedad en cuanto al tratamiento de la diversidad cultural característica de nuestro país.

En la Constitución de 1998, art. 1 se determina que “El Ecuador es un estado social de derecho, soberano, unitario, independiente, democrático, pluricultural y multiétnico...” explicitándose de este modo aquello que en la anterior constitución se insinuaba con cierta vaguedad conceptual en lo que a la diversidad cultural y étnica se refiere. Se añade, además, que “El Estado respeta y estimula el desarrollo de todas las lenguas de los ecuatorianos...” afirmándose así una aceptación conceptual, en tanto la lengua es un rasgo identitario específico que singulariza a cada cultura, definiéndose así, la esencia pluricultural y multiétnica del Ecuador.

Entre los deberes del Estado, codificados en esta constitución, se establecen: “Art. 3. 3. Defender el patrimonio cultural y natural del país y proteger el medio ambiente... 5. Erradicar la pobreza y promover el progreso económico, social y cultural de sus habitantes...” Esto pone de relieve el interés e importancia que se concede en la carta fundamental, a los ámbitos patrimoniales prioritarios de una nación y al impulso armónico sociocultural y económico de sus habitantes. Consecuentemente, el numeral 22 del artículo 23, se establece “el derecho a participar en la vida cultural de la comunidad”. Además en el artículo 30, se reconoce y garantiza la propiedad intelectual sobre los bienes culturales producidos.

La sección séptima de la Constitución de 1998, está dedicada específicamente al sector cultural. En los artículos 62 y 64 se determinan criterios que posibiliten la investigación, la producción y creación, la promoción y difusión del pensamiento; igualmente se pone énfasis en la salvaguarda del patrimonio cultural tangible e intangible y el haber histórico de la nación, así como “...el conjunto de valores y manifestaciones diversas que configuran la identidad nacional, pluricultural y multiétnica” fomentándose además procesos de interculturalidad¹. Esto genera para su operatividad la necesidad de formular políticas permanentes en cuya elaboración deberán participar “los intelectuales y artistas, a través de sus organizaciones”².

1 Constitución Política del Estado ecuatoriano de 1998, Sección séptima. De la cultura.

2 Constitución Política del Estado ecuatoriano de 1998, Sección séptima. De la cultura. Art.63, párrafo 2.

En el artículo 63 se previenen lineamientos que garanticen la participación de los ecuatorianos en el goce y disfrute de los bienes culturales en igualdad de condiciones y oportunidades, buscando incentivar a las instituciones públicas y privadas a fin de que contribuyan para el fomento cultural. La participación y autonomía del creador y gestor cultural está prevista en el artículo 65, que busca normar el funcionamiento de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, como una entidad que los represente.

En la sección octava, de la educación, artículo 66 se establece que “la educación... estimulará la creatividad y el pleno desarrollo de la personalidad y las especiales habilidades de cada persona; impulsará la interculturalidad, la solidaridad y la paz”. De este modo se subraya el deber del Estado sobre la producción libre de pensamiento y sus múltiples manifestaciones, así como también enfatiza la importancia y significado de lo intercultural como sustento de la paz y solidaridad entre los pueblos, principios constitucionales que se confirman en el artículo 69, que garantiza el funcionamiento de un sistema de educación intercultural bilingüe.

Al tratar el tema de la educación superior, en el artículo 75, se considera como función de las universidades y escuelas politécnicas “...la investigación científica, la formación profesional y técnica, la creación y desarrollo de la cultura nacional y su difusión en los sectores populares...”

El artículo 84 previene los derechos colectivos, en especial de los pueblos indígenas, estableciéndose en los numerales 1: “Mantener y desarrollar y fortalecer su identidad y tradiciones en lo espiritual, cultural, lingüístico, social, político y económico”... 9: “A la propiedad intelectual colectiva de sus conocimientos ancestrales; a su valoración, uso y desarrollo conforme a la ley, y 10: “Mantener, desarrollar y administrar su patrimonio cultural e histórico”.

En el artículo 85, iguales derechos socioculturales se otorga a los pueblos afroecuatorianos. No obstante la imprecisión conceptual implícita en los contenidos de estos últimos articulados, se evidencia una preocupación más concreta en materia cultural en relación con las anteriores constituciones.

La Constitución de 2008 establece nuevos paradigmas que determinan la convivencia ciudadana armonizándola con el entorno natural en función del buen vivir. Esto implica una percepción holística relacional entre el Hombre y su entorno natural que se explica en el preámbulo, cuyo texto

cualifica el devenir histórico de nuestros pueblos desde sus orígenes milenarios y la consolidación de sus culturas expresadas a través de saberes que han enriquecido la heredad cultural. Consecuentemente, en el artículo 1, se consagra al Ecuador, como “...un Estado constitucional de derechos y justicia social, democrático, soberano, independiente, unitario, intercultural, plurinacional y laico...”

A partir de este principio constitucional fundamental, y la confirmación de lo diverso como el constitutivo histórico que dinamiza las sociedades, en el artículo 2, se consagra al castellano, al kichwa y al shuar como idiomas oficiales en la relación intercultural y “los demás idiomas ancestrales son de uso oficial para los pueblos indígenas en las zonas donde habitan...”, evidenciándose de este modo la amplitud conceptual de cultura adoptada y que considera la lengua como el principal rasgo identitario de una sociedad, de un pueblo o de un grupo humano determinados.

En el artículo 3, numeral 7, se configura uno de los deberes prioritarios del Estado, como es la protección del patrimonio natural y cultural del país, constitutivos del ámbito vital y prospectivo de los ecuatorianos.

El reconocimiento y respeto a la diversidad sociocultural se consagra en el Título II “Derechos”, Capítulo primero: “Principios de aplicación de los derechos”, artículos 10 y 11, al igual se garantiza el acceso y participación en los procesos comunicacionales y de difusión del pensamiento, a través del artículo 16, específicamente en los numerales 1 y 2, complementándose esta garantía en los artículos 17 y 18 que avalan la libertad de expresión, sin cuyo ejercicio no sería posible la difusión y circulación del bien cultural producido.

La sección cuarta, que establece los derechos culturales y científicos, refleja de manera fehaciente una concepción precisa, fundamentada en los principios de libertad creativa, la participación en los procesos de protección y construcción identitaria permanente y el acceso a los bienes y servicios culturales, en concordancia con la evidencia histórica de la diversidad cultural, la plurinacionalidad y la interculturalidad consagradas en esta Constitución.

Correlativamente en la sección quinta, de la educación, específicamente en los artículos 27 y 28, se establecen mandatos en lo educativo que vigorizan los principios de participación, creatividad y productividad en

el marco de la “interacción y diálogo entre culturas, en sus múltiples dimensiones”.

El capítulo cuarto, Derechos de las comunidades, pueblos y nacionalidades, trata con especificidad y taxativamente los derechos de las comunidades, pueblos y nacionalidades indígenas, el pueblo afroecuatoriano y el pueblo montubio, precisándose en el artículo 57 numerales 1, 7, 12, 13, 14, 21 y 58 sus derechos para “...mantener, desarrollar y fortalecer libremente su identidad, sentido de pertenencia, tradiciones ancestrales y formas de organización social”, y además la potestad de preservar la integridad ambiental y cultural, previniendo intervenciones que violen o lesionen aquella.

La democracia sociocultural como principio supone participación efectiva individual y colectiva. Esto se consagra en el Título IV, capítulo primero, sección primera, principios de participación, artículo 95, que garantiza la participación individual o colectiva de ciudadanas y ciudadanos, “... de manera protagónica en la toma de decisiones, planificación y gestión de los asuntos públicos... La participación se orientará por los principios de igualdad, autonomía, deliberación pública, respeto por la diferencia, control popular, solidaridad e interculturalidad”.

En la Constitución del 2008 se establecen ejes y criterios orientadores fundamentales para los procesos de planificación del Estado y sus instituciones, en el Título VI, Régimen de Desarrollo, capítulo primero, Principios generales, artículo 275, se dictamina que “...El Estado planificará el desarrollo del país, para garantizar el ejercicio de los derechos...El buen vivir requerirá que las personas, comunidades, pueblos y nacionalidades gocen efectivamente de sus derechos, y ejerzan responsabilidades en el marco de la interculturalidad, del respeto a sus diversidades y de la convivencia armónica con la naturaleza”.

En el artículo 276 se concreta, específicamente, como objetivos del Estado en materia de planificación:

Art. 276...

3. Fomentar la participación y el control social, con reconocimiento de las diversas identidades y promoción de su representación equitativa, en todas las fases de la gestión del poder público... y

7. Proteger y promover la diversidad cultural y respetar sus espacios de reproducción e intercambio; recuperar, preservar y acrecentar la memoria social y patrimonial cultural...

Art. 277, para la consecución del buen vivir, serán deberes generales del estado:

6. Promover e impulsar la ciencia, la tecnología, las artes, los saberes ancestrales y en general las actividades de la iniciativa creativa comunitaria, asociativa, cooperativa y privada.

En el capítulo segundo de la “planificación participativa para el desarrollo” se establece la conformación del Consejo Nacional de Planificación encargado de dictar los lineamientos y políticas que se operativizan a través del Plan Nacional de Desarrollo (actual Plan Nacional para el Buen Vivir). Se considera también la creación de “Consejos Ciudadanos como instancias de deliberación y generación de lineamientos y consensos estratégicos de largo plazo, que orienten el desarrollo nacional”.

En el capítulo cuarto, sobre soberanía económica, se enuncia como uno de los objetivos en el numeral 5. “...Lograr un desarrollo equilibrado del territorio nacional, la integración entre regiones, en el campo, entre el campo y la ciudad, en lo económico, social y cultural”, enfatizándose así una visión integral del desarrollo social.

En la Constitución del 2008, se dedica de modo específico en el Título VII Régimen del Buen Vivir, Sección quinta, la cultura, del artículo 377 al 380. El artículo 379 establece la naturaleza y mecanismos de salvaguarda del patrimonio tangible e intangible y la memoria e identidad cultural. Y el artículo 380, enuncia las responsabilidades del Estado en materia cultural: afirmación de lo diverso y la interculturalidad, garantías para la libre expresión del pensamiento, la producción, difusión, distribución, circulación y exhibición pública y masiva de bienes culturales; el acceso libre y sin restricciones a los bienes y servicios culturales; el fomento a la creatividad y producción de bienes culturales; la formación y capacitación artística; y, la creación de mecanismos de fomento y fondos suficientes para la ejecución de la política cultural.

Marco jurídico

Cronológicamente, la Ley de Cultura, expedida por el Ejecutivo el 8 de agosto de 1984, y publicada en el R.O. 805 de 10 de agosto de 1984, corresponde a los lineamientos determinados en la Constitución de 1979. En esta se establecen derechos y garantías para la participación y acceso de los ecuatorianos al hacer cultural. Además, en esta Ley, implícitamente el eje conceptual en lo que a democracia y democratización cultural se refiere, concuerda con el pronunciamiento de la UNESCO en la Conferencia de México de 1968. Claramente en el Título I, artículo 1, se establecen los objetivos de la Ley, que se transcriben:

- a) Afirmar la identidad nacional, reconociendo la pluralidad étnico-cultural del hombre ecuatoriano dentro de una visión unitaria e integradora del país;
- b) Propiciar el acceso a la cultura de todos los ecuatorianos, creando condiciones apropiadas para que puedan informarse, formarse, conocer y disfrutar libremente de los valores y bienes culturales;
- c) Hacer efectivo el derecho de todo ecuatoriano a participar en la vida cultural, comunicando y creando en libertad bienes culturales que reflejen los valores humanos universales, latinoamericanos y propios;
- d) Fomentar y preservar, de manera especial, las culturas vernáculas;
- e) Favorecer la preservación y conocimiento del patrimonio cultural ecuatoriano;
- f) Incentivar, fortalecer e impulsar el pensamiento y la investigación técnica;
- g) Reconocer, estimular y garantizar la actividad cultural de personas y entidades privadas;
- h) Coordinar la actividad de las entidades públicas en el campo de la cultura;
- e, j) Establecer el sistema que asegure el financiamiento de las citadas acciones.

Entonces esa base conceptual genera estrategias sobre: la afirmación identitaria en el marco de la pluralidad étnico-cultural; el deber del Estado de garantizar el acceso de los ecuatorianos a los bienes y servicios culturales, información, formación y gestión; posibilitar el derecho a la participación en la generación libre de pensamiento científico, tecnológico y estético que reflejen valores propios, regionales y universales; el fomento, preservación y conocimiento de las culturas vernáculas y del patrimonio cultural y crear un sistema que coordine y asegure el financiamiento para la gestión cultural.

La estructura del Sistema Institucional de la Cultura ecuatoriana está señalada en el Título I de esta Ley, cuyos órganos son el Ministerio de Educación, el Consejo Nacional de Cultura, la Casa de la Cultura Ecuatoriana, el Instituto de Patrimonio Cultural; y las demás instituciones del sector público y privado que realizan actividad cultural (sus deberes y atribuciones, se señalan en el contexto de esta Ley).

En el Título IV. Capítulos I y II, del artículo 5 al artículo 12, se precisan la estructura y funcionamiento del Consejo Nacional de Cultura y sus atribuciones; y la estructura y atribuciones del Comité Ejecutivo.

En materia de planificación y programación, conforme a la Ley de Cultura de 1984, le correspondía al Ministerio de Educación y Cultura, según lo dispuesto en el artículo 3, "...la formulación y ejecución de la política de desarrollo cultural del país, dentro del mayor respeto a la libertad de los ciudadanos y de sus organizaciones privadas", otorgándosele como sus atribuciones, en esta materia, "...a. Dictar y orientar la política cultural de acuerdo con los preceptos de la Constitución Política, así como los lineamientos establecidos por el Consejo Nacional de Desarrollo; b. Arbitrar las medidas conducentes a la cabal ejecución de los programas de desarrollo cultural....; c. Armonizar los planes y programas de política cultural con los del sector educativo y de promoción social".

Las atribuciones del Consejo Nacional de Cultura, en materia de planificación y programación, están determinadas en el artículo 6: "... a. Aprobar los planes y programas anuales de desarrollo cultural; b. Establecer las prioridades del gasto público para los planes y programas nacionales de cultura". En el Capítulo II, Del Comité Ejecutivo, se establece como sus deberes y atribuciones: "a) Preparar los planes y programas anuales de desarrollo cultural nacional; b. Evaluar el cumplimiento de los planes y programas de desarrollo cultural." Además se establece en el artículo 10, que "...el Comité Ejecutivo solicitará los respectivos planes y programas a las instituciones de cultura que reciben recursos del estado...."

Con fecha viernes 19 de noviembre del 2004, se expide en el Registro Oficial No. 465, la Codificación 2004-028, de la Ley de Cultura. En esta codificación se amplía la integración del Consejo con: "...i) Un representante de los gobiernos seccionales; j) Un representante de las organizacio-

nes campesino-indígenas de alcance nacional, legalmente reconocidas; y, k) Un representante de las organizaciones de trabajadores de la cultura legalmente reconocidas.”

En enero de 2007 se inicia “...la elaboración del Plan Nacional de Desarrollo 2007-2010, Plan para la Revolución Ciudadana”. En este plan de gobierno se determinan los grandes lineamientos de una agenda alternativa y democrática para el desarrollo sostenible y equitativo del Ecuador. “El Plan recupera una visión de desarrollo que privilegia la consecución del buen vivir, que presupone la ampliación de las libertades, oportunidades y potencialidades de los seres humanos...”

Bajo estos lineamientos ideológico-técnicos, la SENPLADES formula el Plan Nacional de Desarrollo 2007-2010, que determina una visión y lógica para la planificación, fijándose 12 objetivos de desarrollo humano, que garantizan el ejercicio pleno de los derechos ciudadanos, en el marco de estrategias institucionales a corto, mediano y largo plazos, en tanto:

... Este plan no es concebido como la suma de partes y elementos dispersos. Tiene una mirada integradora, basada en un enfoque de derechos que va más allá de la entrada sectorialista tradicional, y tiene como ejes la sustentabilidad ambiental y las equidades de género, generacional, intercultural y territorial. La armonización de lo sectorial con los objetivos nacionales supuso un gran esfuerzo de coordinación y articulación inter-estatal para conjugar la problemática, las políticas y las visiones sectoriales con los grandes intereses nacionales... (SENPLADES, 2001: 9).

Los objetivos propuestos buscan “la igualdad, la integración y cohesión social, potenciando las capacidades humanas y el ejercicio pleno de derechos, en un entorno de convivencia solidaria, fraterna y cooperativa con relación armónica con la naturaleza, lo que supone fortalecer el Estado plurinacional, pluralista y laico”.

En este documento se enuncia un nuevo paradigma que marca los lineamientos para la construcción del buen vivir que “...presupone tener el tiempo libre para la contemplación y la emancipación, y que las libertades, oportunidades, capacidades y potencialidades reales de los individuos se amplíen y florezca de modo que permitan lograr simultáneamente aquello

que la sociedad, los territorios, las diversas identidades colectivas y cada uno valora como deseable” (SENPLADES, 2009: 33).

Planes nacionales de cultura

Conforme a lo dispuesto por la Ley de Cultura, el Consejo Nacional de Cultura receptaba los planes, programas y proyectos de la institucionalidad pública y de la privada que recibía asignaciones del Estado, comprometidas en el desarrollo cultural del país. Parte del diagnóstico situacional del sector realizado en el año 1991 tiene como fuente esta documentación, además de la información detallada en lo relativo al sector cultural en el Plan Nacional de Desarrollo Económico y Social 1989-1991, formulado por el CONADE, las propuestas emitidas en el documento Políticas Culturales del Gobierno Democrático por la Subsecretaría de Cultura, y el resumen del Seminario Artes y Cultura, que en ese entonces auspiciaron el Ministerio de Educación y Cultura y el Consejo Nacional de Cultura, en el que participaron gestores y creadores culturales de todo el país. Este diagnóstico constituyó el entorno para la línea base a partir de la cual se implementó un proceso de elaboración del Plan nacional de desarrollo cultural ecuatoriano a mediano plazo (1991-2000).

El diagnóstico y consultas efectuadas, llevaron a la identificación de los siguientes problemas: “I.- El conocimiento fragmentado de la realidad cultural y deficiente valoración de sus manifestaciones. II.- La marginación cultural de los sectores populares y étnicos. III.- Las deficientes condiciones de creación para los trabajadores de la cultura. IV.- La inadecuada estructura del servicio de la institucionalidad cultural”. Caracterizado así el entorno problemático del sector cultural se procedió al planteamiento de los objetivos generales y los objetivos específicos consecuentes, proponiéndose seis programas nacionales y 19 proyectos, para el logro de esos objetivos.

El Plan concebido como una respuesta a la realidad problemática verificada y a partir de la comprensión de la importancia de la cultura como eje prioritario del desarrollo económico-social del Ecuador, plantea una “planificación cultural a mediano plazo, mediante la ejecución de proyectos de alcance nacional que posibiliten una acción interinstitucional cumpliendo

fases anuales que permitan de un modo eficaz y eficiente, y con el menor costo de tiempo y de recursos, alcanzar los objetivos culturales propuestos” (Consejo Nacional de Cultura, 1990: 6).

Además, este Plan establece lineamientos generales para el funcionamiento del Sistema Institucional de la Cultura Ecuatoriana y para la planificación por parte de la entidad pública, a partir de una visión a mediano plazo y de exigencias coyunturales específicas. Esto suponía que cada una de las entidades que integran el Sistema Institucional de la Cultura debía asumir el diseño y ejecución de los proyectos propuestos según sus competencias, finalidades y capacidad operativa, responsabilidad que se comprometió parcialmente.

En diciembre de 1992, el Ministerio de Educación plantea una “reflexión permanente de la situación general del país: sobre los factores históricos, socioeconómicos, geopolíticos, lingüísticos y psicológicos; una evaluación del proceso de creatividad e identidad con todas sus diversidades, como vertebración misma de la historia; y, una proyección amplia y profunda del porvenir nacional”. En consecuencia, se presentó una propuesta operativa a través de las políticas culturales gubernamentales (1992-1996) cuya ejecución suponía la participación de las instituciones integrantes del Sistema Institucional de la Cultura Ecuatoriana, a fin de “preservar los principios de democracia y democratización cultural”.

Conceptualmente, se remite nuevamente al enunciado sobre cultura de la UNESCO en México 1986, y los fundamentos jurídicos y procedimentales, a la Constitución y Ley de Cultura vigentes en aquel momento histórico. El desarrollo cultural es concebido como un objetivo nacional, “no sólo como correctivo cualitativo del económico, sino también como la finalidad del verdadero progreso...” por lo mismo las políticas gubernamentales planteadas buscan armonizar, según se explica en la introducción del documento, las realizaciones en el corto plazo con los objetivos y la planificación a mediano y largo plazos.

La planificación de las políticas, partiendo de los antecedentes establecidos en el Plan de Desarrollo Cultural Ecuatoriano a mediano plazo (1991-2000), actualiza y replantea la problemática, objetivos y estrategias en función de su ejecución en el marco de la administración gubernamental concreta, y en cumplimiento de las políticas estatales definidas en los objetivos de la Ley de Cultura. Se busca, entonces, “...la transformación de los

habitantes y de las comunidades ecuatorianas, de sujetos pasivos del hecho cultural en sujetos activos del mismo, a fin de lograr una democracia cultural, que permita que los ecuatorianos, como actores principales de su historia, consigan niveles de superación y mejoramiento de la calidad de vida”, a partir de los lineamientos concebidos desde la cúpula gubernamental.

La ejecución de las políticas planteadas, en los hechos estuvo bajo la responsabilidad de la Subsecretaría de Cultura, y al tratarse de un planteamiento coyuntural (políticas gubernamentales) su vida útil estaba limitada al lapso administrativo que concluyó. En noviembre del 2002, el Ministerio de Educación, Cultura, Deportes y Recreación, a través de la Subsecretaría de Cultura y el Consejo Nacional de Cultura remiten las Políticas Culturales de Estado 2002-2012 con la perspectiva de “construir la nación desde la diversidad cultural”. Estas políticas culturales se formulan como respuestas a preguntas fundamentales como:

¿Cómo llegar a construir la unidad de la nación ecuatoriana integrando, por una parte, la diversidad cultural que es el fundamento temporal e histórico y, por otra, las diversidades regionales y subregionales que constituyen el sustento espacial geográfico? ¿Cuáles serían los mecanismos para que el tradicional concepto de ciudadanía se amplíe hacia una “ciudadanía cultural” que vaya más allá del simple reconocimiento de las diferencias a un diálogo intercultural? (MEC-CNC: 2002: 11).

El documento elaborado por un equipo de investigadores de la cultura ecuatoriana, se puso a consideración de “un diálogo intercultural... Que recoja las opiniones de los diversos grupos sociales, étnicos y regionales...” por lo que fue analizado, discutido y consensuado en asambleas realizadas en Guayaquil Manta, Quito y Cuenca con representantes de todo el país, durante los meses de agosto, septiembre y octubre de 2002, según se afirma en el documento.

Se señala además en la introducción del documento que: “... el diseño y ejecución de políticas culturales de Estado constituye un acto de gobierno de primordial importancia; más aún si estas políticas son concebidas para tener una vigencia que rebase los lindes temporales de varios gobiernos –pues la naturaleza de la vida cultural así lo exige–...”

Los fundamentos planteados para una política cultural en el Ecuador considera: los pueblos como actores de la cultura; la interculturalidad y respeto de las diversidades; la dimensión cultural del desarrollo; el Estado como integrador y facilitador del desarrollo cultural; la formulación de políticas generales de larga duración; la dimensión internacional de la cultura en el marco de la globalización. Esta percepción del tejido sociocultural y su incidencia generó los lineamientos generales de una política cultural, considerando: la dimensión cultural de la actividad del Estado; la ciudadanía cultural; el diálogo y educación intercultural; la democracia cultural; el financiamiento de la cultura; las industrias culturales; la defensa y promoción del patrimonio; y, la relación cultura y medio ambiente.

El documento contiene importantes aportes socio-históricos que explican el devenir cultural en el Ecuador, y que permiten constatar la naturaleza pluricultural del país y la diversidad cultural y natural. En el componente programático del documento se establecen lineamientos estratégicos que posibilitarían la implementación de políticas de Estado, sugerencias de programas y actividades viables, muchas de ellas bajo la responsabilidad de ministerios y entidades del quehacer cultural. No existen sugerencias de proyectos concretos que sustenten esas políticas, por lo que se ha constituido en un documento propositivo referencial.

En el 2007, con la creación del Ministerio de Cultura, se elabora una versión preliminar del Plan Nacional de Cultura del Ecuador: un camino hacia la revolución ciudadana desde la cultura, 2007-2017; “un documento para el diálogo sobre políticas y acciones culturales necesarias en el Ecuador”, documento que fue elaborado con asistencia técnica de la UNESCO y el equipo del Ministerio de Cultura, que convocaron al Diálogo para el Plan Nacional de Cultura, a especialistas, dirigentes y líderes de organizaciones culturales gubernamentales y no gubernamentales.

Se parte de un enfoque del Ecuador como país diverso e inequitativo, un análisis sobre el ejercicio de derechos, el contexto sociopolítico de las políticas culturales y la realidad del sector cultural en el Ecuador. Se propone, finalmente para el análisis y discusión cinco ejes estratégicos: una nueva institucionalidad para la construcción de la ciudadanía cultural; revalorización de las memorias, fortalecimiento de la identidad nacional con base en la diversidad y la revitalización del patrimonio cultural y natural; incentivo

y promoción a la creación cultural, igualdad de oportunidades para todos los ciudadanos y habitantes del Ecuador para el real ejercicio de los derechos culturales; y, fortalecer la participación social para construcción de una ciudadanía cultural. Este documento ha sido cuidadosamente archivado.

En julio de 2011, el Ministerio de Cultura, difunde las Políticas para una revolución cultural, que parte de antecedentes y un marco político en los que se enfatiza que: “Desde el punto de vista cultural, el proceso constituyente que vive el país abre oportunidades para pensar y vivir la cultura desde perspectivas integradoras, inclusivas y democráticas, promoviendo un cambio cultural y una refundación simbólica”.

La perspectiva operacional se propone desde cuatro ejes programáticos: descolonización; derechos culturales; emprendimientos culturales; y, la nueva identidad ecuatoriana contemporánea. Consecuentemente se formulan cuatro ejes transversales: interculturalidad; equidad integral; fortalecimiento de la institucionalidad; y fortalecimiento de la institucionalidad y posicionamiento internacional de las culturas del Ecuador.

En la introducción se afirma: “Si bien la construcción de este documento ha significado un diálogo con diversos sectores sociales ligados a la cultura... es necesario aún propiciar una mayor socialización y validación de sus contenidos...” lo que abre un interrogante: ¿es éste el principio o... es el fin de la participación de los protagonistas en el devenir de las culturas?...

Bibliografía

- CNC / CONUEP (1991). *Planificación cultural y Diseño de Proyectos*. Quito: CNC.
- Constitución de la República del Ecuador (2008).
- Consejo Nacional de Cultura (1990). *Plan de Desarrollo Cultural Ecuatoriano a mediano plazo (1991-2000)*. Quito: Ed. CNC.
- Consejo Regional de Planificación (1992). *Ecuador realidad y perspectivas de la planificación*. Madrid.
- MEC-CNC (2002). *Políticas Culturales de Estado, 2002-2012*. Quito: Ed. MEC-CNC.

- Ministerio de Cultura (2007). *Plan Nacional de Cultura del Ecuador*. Quito. Ministerio de Cultura.
- (2011). *Políticas para una revolución cultural*. Quito: Ministerio de Cultura.
- Moncada, José (1973). *Pasado y presente de la planificación en el Ecuador*. Quito.
- Puente H., Eduardo (2005). *El Estado y la interculturalidad en el Ecuador*. Quito: Universidad Andina / Abya Yala / Corporación Editora Nacional.
- SENPLADES (2001). *Plan Nacional de Desarrollo, 2007-2010*, Quito.
- (2009). *Plan Nacional para el Buen Vivir*. Quito.

El patrimonio arqueológico en el Ecuador y sus perspectivas

Francisco Germánico Sánchez Flores*

La arqueología es una ciencia que estudia las sociedades del pasado, reconstruye los modos de vida a través del análisis de los restos materiales modificados por el hombre y que se han conservado en el tiempo. Muchas de estas actividades han dejado huellas que aún perduran (Villalba, 2010).

Todo vestigio dejado por sociedades que nos antecedieron dentro del actual territorio del Ecuador constituyen su patrimonio arqueológico, y de acuerdo con las leyes y reglamentaciones establecidas es regulado por el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.

Este artículo tiene un propósito: plantear una propuesta para el manejo del patrimonio arqueológico, concebida como una gestión socio-económica y cultural desde hace 33 años, y contiene los siguientes aspectos: antecedentes administrativos, el patrimonio arqueológico, la administración actual, y la propuesta para la gestión del patrimonio arqueológico.

Antecedentes administrativos

El Instituto Nacional de Patrimonio Cultural fue creado en el año de 1978 y hasta el año 2008 contaba con cuatro áreas: Restauración de bienes muebles, Inventario, Arquitectura e investigación y Antropología (anteriormente Arqueología e Historia). A ello se sumaban como apoyo algunos

* Arqueólogo. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC).

departamentos como: jurídico, financiero, comunicación, personal, bodega y servicios.

En el año 2003, aparece el tema de lo inmaterial, que siempre estuvo presente, pero de una manera tácita, ya que no se contaba con reglas internacionales claramente establecidas, sólo se tomaba como referencia lo que menciona la Ley de Patrimonio Cultural y su Reglamento que actualmente está vigente.

El INPC ha tenido muchas falencias como institución, entre ellas podemos anotar las principales: el escaso presupuesto asignado para cubrir las labores que realiza, como son la investigación, la conservación, la protección, la difusión, y la puesta en valor del patrimonio cultural; el poco interés de los gobiernos hacia el sector cultural patrimonial; y, profesionales mal remunerados.

La reingeniería de la institución debió haberse realizado cada cinco o diez años saneando estas necesidades, pero lastimosamente como no ha habido el interés de defender el patrimonio cultural, peor el arqueológico, nada se hizo.

A partir del año 2004 hasta la actualidad, son los directores del INPC en su turno quienes toman conciencia de que esta institución debe dar un giro de 180 grados. En parte lo han logrado a través de algunas políticas internas, tales como la optimización del personal y la creación de nuevas áreas como Tecnología de Sistemas, Biblioteca y otras.

Pero es a partir del año 2008 que el INPC decide cambiar las estructuras y apostar por una reestructuración de procesos que es aprobada en el año 2009 por el Directorio del INPC y corregida y ratificada en el año 2011. De igual forma se produce la reestructuración del personal con el respectivo manual de puestos, reestructura que fue recomendada en su oportunidad por la misma Contraloría en el año 2006 (Informe de Contraloría, 2004-2006).

El INPC actualmente cuenta con: arqueólogos, historiadores, antropólogos, restauradores, restauradores-museólogos, arquitectos, arquitectos-restauradores, abogados expertos en patrimonio cultural y un staff de apoyo de ingenieros y técnicos en las áreas de difusión, sistemas, financiera, bodega y administración, quienes son personas capacitadas y conocedoras de la realidad del patrimonio cultural ecuatoriano.

El patrimonio arqueológico

El patrimonio arqueológico está conformado por bienes arqueológicos muebles e inmuebles: los bienes inmuebles corresponden a los sitios arqueológicos como tolas, fortalezas, cementerios, y otros; y los bienes muebles son los que contienen estos sitios arqueológicos como son artefactos elaborados en piedra, oro, hueso, cerámica, concha y otros materiales.

El patrimonio arqueológico comprende cuatro temas básicos que son: los sitios arqueológicos; el material arqueológico; la investigación; y la edición, difusión, promoción, educación y capacitación.

Los sitios arqueológicos

Cuando se realizan obras de infraestructura como una carretera, una hidroeléctrica o una plataforma petrolera, es necesario realizar remoción de tierra y en la generalidad estamos frente a sitios arqueológicos.

En la década de los años noventa se inicia la concienciación colectiva sobre la conservación de los sitios, a raíz de la Ley de Gestión Ambiental que fue aprobada en el año de 1999, la que señala que se debe solicitar estudios de impacto ambiental de los sectores a construirse generando un componente adicional, el componente escénico, histórico, cultural.

Este componente debe ser tratado de forma independiente del estudio ambiental. En concordancia con esta tarea, la actual administración del INPC ha logrado encaminar este objetivo a través de reuniones sucesivas con algunas instituciones que tiene relación directa o indirectamente con la preservación del Patrimonio Cultural como son el Ministerio del Ambiente, Ministerio Coordinador de Patrimonio, Ministerio de Transporte y Obras Públicas y el Ministerio de Energía no Renovable.

De acuerdo con el inventario patrimonial realizado en los años 2008 y 2009 por la Unidad de Emergencia del Patrimonio cultural y depurado por la Empresa ADAMA, los sitios por tipo son los siguientes: a) a cielo abierto 3 348 sitios; b) albarradas 62 sitios; c) campos de camellones ocho sitios; d) medios de distribución de agua 35 sitios; e) sitios monumentales 1 585; f) petroglifos 217; g) pintura rupestre 1; y h) terracería agrícola 480 (ADAMA, 2011).

El mayor causante de la destrucción de los sitios es la afectación antrópica, por ello se hace necesario la creación exclusiva de una institución que los resguarde y maneje, en estrecha relación Estado-comunidad y técnicos, para evitar el uso y abuso indebido de estos bienes.

El diagnóstico actual sobre los sitios arqueológicos existentes nos permitirá tener un conocimiento cabal de su situación:

- Existen sitios investigados, declarados, delimitados, con ordenanzas municipales de uso y ocupación del suelo y puestos en valor, como Rumicucho.
- Hay sitios investigados, declarados, no delimitados y sin ordenanzas, pero puestos en valor, como el caso de Ingapirca.
- También tenemos sitios no investigados, no declarados, no delimitados, sin ordenanzas y no puestos en valor, como la mayoría de los sitios arqueológicos que existen en el país.
- Además se tiene sitios desconocidos, que todavía no han sido descubiertos y que no constan en ningún registro.
- Existen sitios prospectados, y que constan en un registro solamente de prospección dentro del proyecto, pero no han sido registrados en un programa adecuado.
- Hay sitios que han desaparecido, como en el caso de la región oriental, a propósito de la explotación petrolera, por lo tanto estos no existen, pero constan en los informes de investigación arqueológica.

Para que un sitio sea puesto en valor debe cumplir con los siguientes pasos: ser prospectado y delimitado; tener ordenanza de uso y ocupación del suelo; poner en valor cumpliendo con la normalización de campo y estructura organizativa del sitio, y un museo (opcional) para información y conocimiento de los visitantes; y elaborar y ejecutar un plan de manejo adecuado, tanto técnico-arqueológico, como financiero y de conservación.

Actualmente existen sitios arqueológicos puestos en valor, y expuestos al turismo, pero lastimosamente no reúnen los requisitos mencionados y los resultados no son del todo los esperados. Estos sitios son: Ingapirca, Cochasquí, Rumicucho, Pumapungo, Tulipe, entre otros.

No debemos olvidar que los huaqueros han sido, desde la época hispánica, los depredadores de la arqueología, no sólo ecuatoriana sino de América Latina. A esto hay que añadir los mercaderes de piezas arqueológicas que han tenido en el bajo mundo un comercio informal, enriqueciéndose en base del patrimonio cultural arqueológico y dando como resultado grandes pérdidas económicas para el país por la pérdida de su patrimonio arqueológico.

Lo lamentable es que el INPC, quien regula y ejecuta acciones sobre el patrimonio arqueológico a nivel del Ecuador, tiene cuatro arqueólogos para realizar el trabajo en las veinte y cuatro provincias, personal que no es suficiente. Además no existen los mecanismos, las políticas y demás instrumentos para poder detener aquella destrucción. Se teme que a este ritmo, en los próximos veinte años, ya no tendremos sitios arqueológicos, porque serán destruidos por el huaquerismo y la infraestructura, borrando así los vestigios de nuestra historia.

La investigación arqueológica

Las investigaciones arqueológicas son realizadas por arqueólogos que constan dentro de un registro nacional que posee el INPC. Estas investigaciones son de contrato y académicas. Las investigaciones de contrato son realizadas por ecuatorianos, y las académicas por lo general por extranjeros, por el Instituto de Patrimonio Metropolitano de Quito (ex FONSAL) y el mismo INPC.

Estas investigaciones son reguladas por el INPC a través del Área de Arqueología de la Dirección de Conservación, nombre de la actual dependencia, cumpliendo con la Ley de Patrimonio Cultural y su Reglamento, complementado por un Reglamento de Investigación Arqueológica Terrestre y Sub Acuático.

El producto de estas investigaciones debería estar orientado a satisfacer necesidades socio-económicas o ambientales tales como el buen uso del suelo para construcciones, carreteras, campos agrícolas, manejo de la ecología, entre algunos ejemplos. Tanto las excavaciones arqueológicas académicas como las de contrato, deben cumplir con lo que se señala en la Ley de Patrimonio Cultural y su Reglamento General:

- Art. 61. Quién autoriza las investigaciones.
- Art.62. A quién se autoriza.
- Art.63. Qué contiene la solicitud para realizar trabajos de prospección arqueológica.
- Art. 64. Qué contiene la solicitud para realizar trabajos de excavación arqueológica.
- Art. 65. Quienes realizan las inspecciones.

La investigación arqueológica estatal debería, además, ser utilizada para elaborar programas de educación e incluir el estudio del patrimonio cultural en el pensum de estudios de Educación Básica, haciendo énfasis en el patrimonio arqueológico.

El material arqueológico

No sólo se debe defender los sitios arqueológicos, hay que señalar que dentro de los sitios arqueológicos nos encontramos con artefactos elaborados en cerámica, lítica, metal, concha y otros materiales, que son el arte y el quehacer del día a día de las costumbres vividas por nuestros antepasados. Parte de este material arqueológico se encuentra en museos nacionales y extranjeros. Otra cantidad está en manos de huaqueros o mercaderes, que se enriquecen con el patrimonio de todos los ecuatorianos. También existen artefactos arrumados en las bodegas de instituciones públicas y privadas desconociéndose su valor y, por supuesto, también en los mismos sitios arqueológicos que todavía no han sido investigados.

Hay que tomar en cuenta que de cada proyecto de investigación se recupera material arqueológico, con lo cual se podría formar varios museos; pero para ello es necesario establecer un orden y crear proyectos ejecutables, así como la consecución del financiamiento para hacerlo realidad.

La Misión del INPC en este campo es el recibir, mantener, entregar y darle el mejor tratamiento al material arqueológico de acuerdo con la Ley y Reglamento de Patrimonio Cultural, y aplicar las resoluciones de la Dirección Nacional para el material proveniente de inspecciones, incautaciones e investigaciones arqueológicas.

Edición, difusión, promoción, educación y capacitación

Durante los treinta años de vida institucional del INPC se han realizado aproximadamente 800 investigaciones arqueológicas en el Ecuador, pero ninguno de estos documentos han sido editados, difundidos, peor promocionados. Por lo tanto es una necesidad imprescindible de que exista la edición y publicación del documento de investigación para conocimiento de profesionales en el área y demás interesados en nuestro patrimonio, incluso como parte de la formación integral de los educandos.

La difusión y promoción del patrimonio arqueológico es fundamental, justamente para que se conciencie a la comunidad sobre la importancia de proteger y conservar el patrimonio arqueológico. Es necesario que el INPC desarrolle políticas que señalen cómo avalizar, evaluar y administrar proyectos, administrar sitios arqueológicos, administrar bienes o materiales arqueológicos, promocionar bienes arqueológicos y difundir y educar de forma masiva sobre el patrimonio arqueológico.

La actual administración

El Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC) actualmente está liderado por la arquitecta Inés Pazmiño, y durante su administración la institución ha alcanzado logros importantes para el patrimonio arqueológico, entre los que podemos destacar:

- La investigación en el INPC dio un giro total al impulsar proyectos de investigación científica en algunos sitios arqueológicos como Jaboncillo, en Manabí, y Huataviro, en Imbabura, y el análisis químico de materiales utilizados en tiempos prehispánicos tales como la cerámica, el hueso, los metales y otros, dándole funcionalidad al laboratorio que posee el Instituto.
- Se dio agilidad y soluciones adecuadas a trámites represados en el manejo de los recursos arqueológicos, tales como juicios de repatriación de piezas arqueológicas y de situaciones de uso de suelo en sitios arqueológicos.

- Se recuperaron piezas arqueológicas que se encontraban en manos de comerciantes tanto en el interior como en el exterior del país con una diligencia ejecutiva.
- Se recrearon objetos prehispánicos a manera de artesanías en beneficio de ceramistas propios de cada una de las regiones de la patria, previo a una investigación como es el caso de la cultura Pasto, en la provincia del Carchi.
- Se publicaron trabajos arqueológicos realizados a propósito de las restauraciones de edificaciones del Centro Histórico de Quito en los años noventa, como la Iglesia de San Francisco.
- Se publicó la Revista del INPC, uno de cuyos números estuvo dedicado a las últimas investigaciones arqueológicas en el Ecuador.
- Se organizaron en lugares adaptados los bienes arqueológicos producto de incautaciones, investigaciones e inspecciones.
- Se entregó en comodato piezas arqueológicas a instituciones públicas y privadas para que sean expuestas en su lugar de origen, dando buen uso al material que reposaba en la bodega de la institución.
- Se conservó y se restauró los bienes arqueológicos rescatados de algunos sitios de la República, tales como Ingapirca y Huataviro.
- Se realizó la declaratoria y delimitación de sitios arqueológicos como: Huataviro, África, Cerro Jaboncillo, entre otros.
- Se elaboró una resolución para la emisión de certificaciones previas a la exploración y explotación minera para protección de los bienes arqueológicos.
- El INPC contribuyó para el traspaso de los 80 000 bienes arqueológicos del ex Banco Central al Ministerio de Cultura.
- Se incrementaron las investigaciones arqueológicas en el Ecuador por iniciativa del Gobierno Nacional e Instituciones privadas a propósito de la infraestructura a construirse, como carreteras, hidroeléctricas, pozos petroleros, vías de acceso y otros.
- Se realizó el Instructivo para las Investigaciones arqueológicas submarinas a través del Decreto Ejecutivo No. 1208, publicada en el Registro Oficial No. 391 del 29 de Septiembre de 2008.
- Actualmente se está realizando la consultoría para las Áreas Arqueológicas en dos de sus componentes: Módulo de estructura y operativización del sistema viable y Módulo de estructura del marco normativo.

- También está realizándose la reforma al reglamento de investigaciones arqueológicas terrestres.

La propuesta para la gestión del patrimonio arqueológico

El patrimonio arqueológico debería ser una Dirección Nacional o una subdirección dentro del Patrimonio Cultural y de acuerdo con las necesidades observadas las áreas consideradas serán: seguimiento y evaluación de proyectos arqueológicos; sitios arqueológicos o áreas arqueológicas; material arqueológico; difusión, promoción, edición, educación y capacitación; e, investigación científica del patrimonio arqueológico.

En concordancia con las características de los sitios arqueológicos y como un instrumento para la conservación, investigación y puesta en valor de los sitios arqueológicos se deberá crear una Red del Patrimonio Arqueológico para intercambiar información, difusión, capacitación y otras experiencias entre los involucrados de acuerdo a los siguientes esquemas y componentes:

- Quiénes conformarían la red: municipios, consejos provinciales, arqueólogos, agrupaciones, comunidades, Ministerio de Cultura, Ministerio Coordinador de Patrimonio, colegios, escuelas, universidades y personas particulares.
- Cada sitio deberá poseer la siguiente información: características, representante legal, investigaciones, bibliografía, delimitación, turismo, declaratoria, ordenanza, sitio, gestión y manejo, conservación y puesta en valor del sitio.
- Capacitación y actualización de conocimientos: Para lo cual se organizarán cursos, seminarios, coloquios, bienales, y otro tipo de eventos.
- Difusión: A través de ediciones, informativos, publicidad y marketing.

Bibliografía

- Adama Assessment (2011). “Consultoría para construcción del Subsistema Nacional de Áreas Arqueológicas en dos de sus componentes: Módulo de estructura del sistema viable y Módulo de estructura del marco normativo”, Informe de Avance.
- Contraloría del Estado (2006). “Informe de Contraloría sobre la Gestión del INPC del período 2004-2006”.
- Congreso Nacional (2004). “Ley Codificada de Patrimonio Cultural”.
- Presidencia de La República (1999). “Ley de Gestión Ambiental”, publicado en el Registro Oficial No. 245 del 30 de Julio de 1999.
- Registro Oficial (2008). “Reglamento de Actividades Dirigidas al Patrimonio Cultural Subacuático”, Decreto 1208, publicada en el Registro Oficial No. 391 del 29 de Septiembre del 2008.
- Registro Oficial (2009). “Estatuto Orgánico de Gestión Organizacional por procesos”, publicado en Registro Oficial No. 110 del 16 de marzo 2009.
- Registro Oficial (2011). “Estatuto Orgánico de Gestión Organizacional por Procesos”, publicado en Registro Oficial No. 116 del 8 de febrero del 2011.
- Villalba, Fabián (2010). “Qué se propone la verdadera Arqueología”. *Revista Evidencia Ancestral, La otra historia 2*. Quito.

Gestión cultural de la Casa en un nuevo escenario

Gabriel Cisneros Abedrabbo*

Para un actor y gestor cultural de provincia es grato, pero más aún necesario, hablar de este tema, que espero aporte con contenidos dentro del proceso que gesta al Sistema Nacional de Cultura; sistema que actualmente lo percibimos con imágenes borrosas. Debemos tener claro qué es realmente; debería ser la suma de órganos, que en sinergia faciliten la gestión cultural (ese puente entre actores y públicos) dentro del gran organismo que es el Estado. Un adecuado sistema permitirá procesos democráticos donde todos y todas podamos sembrar nuestros panes sin limitaciones políticas de ningún Gobierno, donde tengamos la capacidad de decir desde nuestro prisma particular; equivocados en unos casos, acertando en otros, sin que los burócratas de los centros políticos del país nos den pensando respuestas a preguntas, que en muchos casos no han sido formuladas.

Creemos que en el mencionado sistema, la Casa de la Cultura debe enmarcarse en el escenario de circulación, promoción y difusión de las manifestaciones y bienes culturales. Existe una nueva institucionalidad en el país, la misma que deberá asumir otros roles en la gestión para las culturas que constituyen hoy el Ecuador. Cuando digo culturas no me refero sólo a las étnicas sino también a las contraculturas propias de la modernidad. Es la hora de escuchar, debatir, confrontar en el pensamiento, para que el sistema no brote enfermo. Es fundamental poner en valor los procesos, por ello la Casa de la Cultura, Núcleo de Chimborazo, ha realizado dos talleres de los que hemos

* Escritor, gestor cultural, y comunicador social. Web: <http://www.palabraenpie.org/>

llegado a las siguientes conclusiones, que deberán ser materia de análisis para la construcción de dicho sistema en torno a la Casa de la Cultura:

- En estos 67 años de vida la Casa de la Cultura, con innegables contradicciones, ha construido la marca de la Patria, ha consagrado el laicismo, su independencia frente al poder, ha permitido ser espacio de encuentro de actores y gestores. Ha sido un ejemplo a nivel internacional; muchos países han querido emular su experiencia. Sin embargo es indiscutible que es necesario emprender cambios que pongan a la institución acorde con la post-modernidad.
- Debemos estar a tono con el nuevo marco constitucional y la realidad del país denominando a la institución como Casa de las Culturas Ecuatorianas Benjamín Carrión, lo que más allá de ser un enunciado de membrete debe permitir, en la práctica, construir la interculturalidad.
- La creación del Núcleo de Pichincha, que funcionaría igual que los otros, en la difusión y promoción de actores culturales, proceso en el cual ya nos encontramos trabajando.
- Existe falta de comunicación con los sectores populares, débil gestión en algunas áreas, falta de coordinación interna y con los demás sectores culturales, problemas burocráticos e insuficiente información de su administración.
- Los núcleos cantonales deben tener un régimen dentro de su jurisdicción, con personería jurídica y fluidez económica.
- Dentro de las actividades primordiales de la Casa se consideró la promoción y difusión cultural como eje primordial por estar cerca del pueblo. Se dijo que se deben alcanzar altos niveles de promoción y difusión.

En torno al sistema:

- Que en la Ley haya régimen económico presupuestario y excepciones tributarias para el sector cultural.
- Que el sistema se denomine: Sistema Nacional de Gestión Cultural, partiendo de que la cultura es inherente a todos los seres humanos.
- Los procesos deben nacer de la participación de actores y beneficiarios.
- Se precisa contar con un sistema articulador no jerarquizado.

- Para la nueva Ley de Cultura se propuso crear un Consejo Nacional de Gestión Cultural con los representantes de las instituciones culturales del sistema.
- La utilización de nuevas plataformas de la información en la difusión y circulación de productos culturales.
- Romper el centralismo cultural de Quito, Guayaquil y Cuenca, en este caso no de la Casa de la Cultura, que por su estructura permite una gestión con mayor democracia, pero sí de los círculos culturales casi impenetrables que no permiten que los actores culturales de provincia proyectemos nuestro trabajo a nivel nacional; y, que a nivel internacional resulta casi utópico que un actor de provincia sea invitado a un evento, por ese mismo centralismo.

Desde Chimborazo, nos preocupa sobremanera constatar cómo por el centralismo respecto a la administración cultural, los actores deben exiliarse de sus lugares natales para que su obra trascienda en el contexto nacional. El problema no es de ahora, se ha proyectado de forma permanente y no sólo desde Quito, Guayaquil y Cuenca, sino también desde las capitales provinciales a cantones y parroquias. Ese centralismo no sólo es económico sino también de espacios para la difusión los productos culturales de cada región.

Este poner la Casa a tono con el tiempo nos permitirá que la construcción de imaginarios se articule también desde las provincias, sin que se produzca el desarraigo de forma permanente entre nuestros intelectuales que tienen que ir a vivir en las grandes 'capitales' para que su trabajo trascienda. Me pregunto qué hubiese sido de la obra de Euler Granda, Manuel Zabalá Ruiz, Miguel Ángel Zambrano, Bolívar Echeverría, Jorge Rivadeneyra Altamirano, Mario Godoy Aguirre... si no anclaban sus esfuerzos fuera de Riobamba, de sus entornos y familias, dejándonos en una orfandad. Por ello la gestión cultural debe garantizar la adecuada circulación de contenidos, privilegiando únicamente la capacidad y el esfuerzo.

La falta de un marco jurídico que cumpla con lo estipulado en la Constitución aprobada por el pueblo ecuatoriano en el 2008 ha hecho que la creación de un sistema nacional de cultura a la fecha se vuelva una quimera. Quimera en la que el Ministerio de Cultura no logra encontrarse a sí mismo en sus retos y objetivos, convirtiéndose en una institución

modulada por la burocracia y el centralismo; la Casa de la Cultura en su lucha por la supervivencia ha emprendido la búsqueda de un nuevo modelo en redes nacionales como las de museos, teatros, bibliotecas, etc. Las direcciones de cultura de los municipios y consejos provinciales ven en el quehacer cultural gasto y no inversión en la gente, ya sea porque los directores financieros de esas instituciones no están listos o no quieren entender la dimensión cultural del desarrollo o porque los administradores culturales están ahí por una coyuntura y no por una vocación y formación en gestión cultural.

En provincia es muy difícil organizar a los gestores culturales en torno a objetivos concretos, sin embargo en Chimborazo hemos logrado generar una agenda cultural conjunta, como herramienta de organización en torno a la circulación de bienes y productos culturales, en la que el espacio público busca ser utilizado en el tiempo libre de la gente. Esto quiere decir tomar conciencia que la cultura es un derecho y una necesidad por la que en ocasiones se debe pagar. Sin embargo, en la práctica cotidiana a las instituciones públicas cuyo rol es el desarrollo cultural, nos ha sido imposible mirar más allá de nuestros huasipungos. Las causas son las siguientes:

- La no existencia de un marco jurídico acorde a la nueva realidad constitucional, social y estructural del país.
- La desconfianza que produjeron procesos como: *Los cien días de la cultura*, espacio de debate organizado por el Ministerio de Cultura para generar las líneas maestras de lo que sería el Proyecto de Ley Orgánica de Cultura, que más allá de cumplir su objetivo polarizó a los actores en una pugna entre Ministerio de Cultura y Casa de la Cultura.
- El manejo político en la normativa legal para la cultura. Esto se refleja en que, a pesar de que existen dos informes en la Comisión Ocasional de Cultura de la Asamblea Nacional, de mayoría y de minoría, ambos fruto de asambleas organizadas por el ente Legislativo, el Ministerio de Cultura vuelve a proponer un Proyecto de Ley, en el que se desconocen totalmente estos esfuerzos y se eliminan instituciones históricas de la Patria, como es nuestro caso, donde sólo se nos nombra para derogar nuestra Ley Orgánica; constituyendo un Sistema Nacional de Cultura, donde el Ministerio de Cultura es el Sistema.

- La falta de vinculación de las burocracias a los creadores.
- La poca importancia que le dan organismos locales como municipios y consejos provinciales a la gestión cultural.
- La falta de espacios de encuentro donde se pierdan los prejuicios y se pueda construir desde la mente y el corazón instituciones con mística en el trabajo.
- La falta de voluntad política para constituir el sistema.

Desde las provincias aspiramos una nueva forma de gestión cultural en la que tanto actores como gestores culturales podamos construir imaginarios; donde, en definitiva, se ponga en valor la cultura como principio ontológico que testimonia nuestra grandeza humana.

La gestión cultural en el marco de los fondos culturales: el caso de las organizaciones juveniles en Quito

Andrea Madrid Tamayo*

Introducción

En los últimos años, la confluencia de varios factores ha hecho necesaria una reflexión en torno al campo de la gestión cultural; el Estado ha planteado estrategias de acción vinculadas con la generación de “fondos concursables” que se entregan bajo la modalidad de concurso a través de convocatorias públicas; se ha reformado la institucionalidad en torno a la cultura desde la conformación del Ministerio del ramo en el 2007; se ha trabajado en la concreción del Sistema Nacional de Cultura, y han aparecido o se han visibilizado un amplio número de organizaciones juveniles y sectores ciudadanos que desarrollan su trabajo alrededor de la gestión cultural.

En este sentido, con la finalidad de “fomentar la reflexión y acción alrededor de la gestión cultural en el Ecuador”, nos preguntamos ¿cómo ha incidido la implementación de “fondos concursables” en la gestión cultural de las organizaciones juveniles?¹

Desde esta pregunta se ha determinado como objetivo general: analizar qué ha pasado con la gestión cultural de las organizaciones juveniles con la

* Integrante de varias organizaciones juveniles que realizan gestión cultural. Consultora e investigadora. Licenciada en Antropología Social. Máster en Ciencias Sociales por FLACSO-Ecuador.

1 Dicha pregunta se enmarca en dos de las interrogantes planteadas en el marco del Congreso: ¿Cómo incide el vínculo cultura/economía? ¿Cómo la cultura y una buena gestión cultural contribuyen al crecimiento humano sostenible dentro del buen vivir con identidad?

incorporación de los fondos concursables. Es decir, en el caso del Ecuador ¿qué ha ocurrido con los procesos de organización juvenil cuando el Estado empieza a entregar recursos para sus proyectos culturales?

En el texto se realiza un análisis en torno a las dinámicas de los/as gestores/as culturales (que forman parte de procesos de organización juvenil), su interrelacionamiento con el Estado y sus implicaciones. Desde esta perspectiva, a manera de hipótesis, es importante considerar que las organizaciones juveniles plantean predominantemente un discurso político o que mezcla lo cultural y lo político (Jiménez y Rudas, 2006: 86-87) y que por estas características es posible que la asignación de recursos por parte del Estado haya debilitado su nivel de criticismo frente a las actividades estatales, generando una posible disminución de la movilización social y una transformación de sus prácticas (oferta) en función de las “demandas” generadas desde el Estado.

Más allá de la asignación de recursos es necesario evaluar la capacidad real actual frente a las políticas públicas que han tenido diferentes actores/as, entre ellos/as los/as gestores/as culturales y lo que esto implica en términos de su impacto real en el Estado y la sociedad.

Partiendo de que la finalidad de la gestión cultural es poder transformar una realidad dinámica, y su fundamento está en fomentar el bienestar de las personas, y por lo tanto mejorar su calidad de vida (CNCA, 2009: 12); y en este sentido, la participación y creación permanente es un mecanismo para fomentar el desarrollo, como parte esencial de la gestión cultural que más allá del eventismo, se materializa como un proceso (CNCA, 2009: 12); si bien se rescata la importancia y necesidad de que el Estado apoye la gestión cultural, es necesario tener una reflexión profunda en términos de lo contestatarios que han sido siempre los sectores que han trabajado en torno a la gestión cultural y el nivel de agencia y movilización que han tenido, o capacidad de crítica y de análisis político de la realidad.

La gestión cultural y las organizaciones juveniles

El término “cultura” ha sido el centro de un sinnúmero de debates generados principalmente desde la Antropología, y al que entenderemos en el

presente documento como “...el conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o grupo social. Ello engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias” (CNCA, 2009: 8). En este sentido, “Si entendemos cultura como el modo de vida de un pueblo, veremos que hacer trabajo cultural es mucho más que organizar festivales de teatro o encuentros de danza” (CNCA, 2009: 11).

Por su parte, la gestión² se refiere a la ejecución de pasos metodológicos (que incluye la planificación, organización, dirección y control), que se siguen para cumplir ciertos objetivos o ideas trazadas con la finalidad de transformarlas en proyecto (CNCA, 2009: 10). Sin embargo en este proceso, la gestión cultural tiene como fin último la transformación de una realidad, por lo tanto es un espacio de transformación continua que se alimenta en los cambios sociales dinámicos (CNCA, 2009:10).

La gestión cultural aparece como tal, a partir del reconocimiento de la cultura como un derecho que se debe operativizar desde las políticas y modelos de intervención específicos (Cristian Antoine, citado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, 2009: 11).

En ese sentido, la gestión cultural involucra: a) elementos sociales (habilidades individuales, construcción de vida asociativa, participación responsable, prácticas cooperativas, trabajo intergeneracional), b) operacionales (soluciones integrales, acciones pertinentes, y en etapas progresivas, procesos administrativos constantes y dinámicos, habilidades de gestión autónoma, proceso interdisciplinario), c) éticos (espacio creativo y transformador permanente, fortalecimiento de la ciudadanía participante, reconocimiento de la diversidad cultural y la integración, y de la práctica de derechos y deberes culturales), y d) políticos (integración de competencias institucionales públicas y privadas, respuestas a las necesidades y demandas culturales de la población, mejoramiento de la calidad de vida, objetivos de mediano y largo plazo) (CNCA, 2009: 12).

Estos elementos han hecho de la gestión cultural un proceso activo y transformador, y que resuelve sus necesidades por medio de la acción

2 Según el Diccionario de la Lengua Española, “gestionar” es: “Hacer diligencias conducentes al logro de un negocio o de un deseo cualquiera”.

(CNCA, 2009: 8); en el cual han estado involucrados muchas de las organizaciones juveniles que trabajan temas culturales y políticos, en las cuales si bien su razón de juntarse fue por términos identitarios y por sus rasgos culturales similares, a partir de aquí germina un discurso político que, en la mayoría de los casos, plantea una fuerte crítica al modelo social establecido y hegemónico.

En esta línea de reflexión, tras la profunda vinculación de los/as jóvenes con los procesos que planteaban cambios estructurales a nivel de cada país en la década de los años sesenta y setenta, viene un período de invisibilización de este sector donde se anula a la juventud como actores/as de la escena política, tras la “derrota” simbólica y política que vinieron detrás de muchas de estas propuestas (Reguillo Cruz, 2000: 5). Posteriormente, reaparecen como “responsables” de la violencia que se vivía en las ciudades y del consumo de drogas que, para la sociedad, era uno de los factores “aglutinantes” de las culturas juveniles (2000: 5).

En este sentido, en el imaginario social, la reaparición de este sector se conceptualiza como “problema social” (Reguillo Cruz, 2000: 5); así es como se lee y se entiende desde la perspectiva adulto céntrica el mundo de los chavos banda, los cholos y los punks (México); las maras (Guatemala y El Salvador), los rockeros y Latin Kings (Ecuador), los parches (Colombia), los landros (Venezuela), más recientemente los okupas (España), etc. (Reguillo Cruz, 2000: 5).

La gran crisis social, la ruptura de las instituciones sociales como la escuela y la familia, la poca credibilidad en el Estado y sus instituciones y el aumento de la pobreza y la inequidad social son elementos que han configurado la naciente ola de organizaciones juveniles. A partir de éstas, se generan respuestas hacia el mundo exterior, búsquedas y soluciones frente al grave conflicto social que nos enfrentamos y que se sustentan en el fortalecimiento de las nuevas identidades juveniles urbanas y en la construcción de una protección y seguridad frente al orden social (en el que no se sienten incluidos), y que se presenta como “formas de actuación políticas no institucionalizadas” (Reguillo Cruz, 2000: 3).

Cuando las propuestas de algunos/as jóvenes, sus actitudes, formas de vestir y relacionarse producen un quiebre con el estereotipo de “juventud” que se tiene a nivel social, la idea de “la edad del burro”, “la edad de la cebra”,

y de “rebeldes sin causa” empiezan a ser los calificativos desde donde los/as adultos/as describen a las nuevas generaciones en la última mitad del siglo pasado (Reguillo Cruz, 2000:5). Desde estas percepciones, la “crisis de legitimidad de las instituciones de los sesenta”, “la crisis de los estados nacionales y el afianzamiento del modelo capitalista de los setenta”, la violencia institucionalizada como mecanismo para reincorporar a disidentes de los ochenta a las estructuras de poder, el aumento de la pobreza y de la inequidad social; no eran factores desde los que se debía analizar el porqué esos/as jóvenes estaban transgrediendo el orden social legitimado (Reguillo Cruz, 2000: 5).

En el siglo XXI, los/as jóvenes continúan siendo parte de procesos que de una u otra manera critican las que se han planteado como certezas para la sociedad; y en sus discursos se evidencia que las propuestas del neoliberalismo actual aún no permiten vislumbrar un futuro claro, más incluyente y económicamente justo (Reguillo Cruz, 2000: 6). Desde estas percepciones y concepciones, los/as jóvenes se han agrupado en su búsqueda por alcanzar sus sueños y materializar sus propuestas de vida.

Los imaginarios y prácticas agenciados desde las organizaciones juveniles, en los cuales se plantean nuevos criterios éticos y estéticos desde la percepción del ser diferente y reconocido como distinto, el apoyo a la comunidad local y la construcción a la par de la individualidad y de la organización juvenil; dentro de los cuales la norma en sí misma es algo que los/as jóvenes no están dispuestos a seguir aceptando, sin por lo menos cuestionarse (Jiménez y Rudas, 2006: 100). Las nuevas lógicas incluyen otros criterios sobre la vida, otras formas de ver al mundo y de verse a sí mismo, otras formas de ser tratados y el derecho de ser escuchados e incluidos (Jiménez y Rudas, 2006: 100).

Estas nuevas propuestas desde los/as jóvenes se manifiestan fuera de sus ámbitos tradicionales de socialización, desde un cuestionamiento de los paradigmas tradicionales que configuran la vida cotidiana y el estereotipo de la “persona normal” (Jiménez y Rudas, 2006: 102). Por ello la juventud es la época para el reposicionamiento vivencial y la revolución, por lo que no es funcional para el orden establecido dejarlos pensar por sí mismo o impulsar un análisis crítico de la cotidianidad y el orden establecido.

En estos procesos organizativos, la apuesta es en función de que los intereses individuales (propios de la sociedad de mercado y de su estructura

de necesidades) no primen sobre aquellos intereses colectivos a partir de los cuales se conforma la organización (Jiménez y Rudas, 2006: 103). Estos elementos, a los que podemos sumar: a) su agencia (sus prácticas contra-hegemónicas); b) sus principios de organización que desafían los criterios organizativos hegemónicos y que se manifiestan en la vida cotidiana y en la perspectiva adulta, y c) las percepciones de los/as adultos/as que operan desde otros referentes; complican aún más el escenario de los conflictos (Jiménez y Rudas, 2006: 103).

Entre las organizaciones juveniles se visibiliza un tipo predominante de agencia, “las prácticas contra-hegemónicas” que es reconocida por Jiménez y Rudas como aquella que “...se fundamenta en el reconocimiento del/a otro/a y que busca transformar bajo parámetros críticos, las formas/normas concretas que se basan en el orden social hegemónico violento, irrumpiendo así el orden social de la vida cotidiana y las reglas dominantes, elementos que se convierten en una propuesta con sentido para quienes la experimentan y, llega a ser asumida incluso como una ‘forma de ver la vida’ y de ‘construir dignidad humana” (2006: 114-116).

Adicionalmente, se vuelve imprescindible la presencia no sólo de la agencia contra-hegemónica, sino también del flujo, como el proceso de interacción entre los sujetos y las organizaciones (Jiménez y Rudas, 2006: 117). En este sentido, los/as jóvenes buscan vincularse con el poder público, desde cada uno de sus campos de acción: música, danza, ambiente, murales, etc., a los cuales se ligan sus demandas y propuestas específicas en la búsqueda por ser actores sociales relevantes, para a través de sus aportes ser considerados en la construcción de una nueva sociedad (Dávila, Silva y Vivar, 2007: 25-26).

La tendencia mayoritaria es que las organizaciones juveniles operen en ámbitos relacionados con la cultura (arte, teatro, danza, música) en el 52%; con el medio ambiente en el 5%; y en deportes en el 25%, pero su accionar se enriquece en la convivencia del grupo (Jiménez y Rudas, 2006: 10, 93)³. Por lo general, se juntan por un motivo común relacionado con algo del medio externo a su grupo que los afecta, incomoda, molesta, pre-

3 En el caso de Bogotá las organizaciones juveniles que trabajan en relación con la cultura corresponden al 35,8%; con el medio ambiente en el 7,6%; y en deportes en el 18,2% (Jiménez y Rudas, 2006: 10, 93).

ocupa, motiva y que en alguna medida los hace “cómplices con el motivo de la afectación” (Jiménez y Rudas, 2006: 86).

Los fondos concursables: una mirada desde el trabajo organizativo juvenil

En Ecuador, una de las modalidades a través de las cuales se ha promovido y apoyado el trabajo en torno a la gestión cultural ha sido la denominada “Convocatoria pública nacional para la asignación de Fondos Concursables”, que ha sido llevada por la Secretaría de Cultura del Distrito Metropolitano de Quito, por la SENAMI y por el Ministerio de Cultura; y en la cual han participado en su mayoría organizaciones vinculadas con jóvenes.

Este es un mecanismo de contratación pública a través del cual los/as participantes presentan sus propuestas, que son evaluadas y valoradas por un jurado, para en función de la calificación que obtengan decidir si son beneficiadas para continuar con su desarrollo a través de un financiamiento económico. Es decir, a través de estos fondos, las organizaciones o personas particulares, que cuentan o no con personería jurídica, pueden presentar sus propuestas de gestión cultural para que el Ministerio seleccione cuáles deben ser apoyadas.

Esta ha sido una forma de gestión de los recursos con pocas réplicas a nivel de América Latina. En el caso de Chile, esta se realizó por parte de alcaldía de la ciudad de Concepción⁴, a través de la Dirección de Desarrollo Comunitario, que es la encargada de relacionarse con la comunidad y tiene a su cargo el Departamento de Jóvenes, el cual colabora desde el 2007 con cerca de 130 agrupaciones y colectivos juveniles (bandas, grupos culturales y liceos municipales), compuestos por jóvenes vinculados con organizaciones dedicadas a los deportes extremos en la ciudad, identidades culturales relaciones con las tendencias musicales, religiones que realizan trabajo social con niños/as, y colectivos vinculados con la literatura (Dávila, Silva y Vivar, 2007: 22). El departamento funciona a través de “Fondos concursables”.

4 Localizada en la VIII región, la segunda más poblada después de Santiago de Chile.

bles” mediante los cuales las autoridades acompañan y apoyan con recursos a jóvenes de la comuna de Concepción⁵ (Dávila, Silva y Vivar, 2007: 23).

Para el Municipio, ha sido enriquecedor llevar adelante estas interacciones impulsando y movilizandoo nuevas relaciones con los/as jóvenes de la ciudad, porque si bien su accionar parte de un proyecto no se agota ahí (Dávila, Silva y Vivar, 2007: 25). En la ciudad, “Las características de la asociatividad juvenil, sus ciclos de vida y la dificultad en la rotación de los liderazgos provocó un primer sismo en el proceso, el cual se expresó en la desarticulación de la mesa de voceros territoriales, el recambio, desaparición y posterior surgimiento de nuevas organizaciones juveniles” (Dávila, Silva y Vivar, 2007: 30).

Para el caso de Ecuador, si bien los estrictos lineamientos bajo los cuales se pide la aplicación de proyectos de gestión cultural llegan a excluir a un sector de la población que no ha tenido los recursos, los mecanismos o simplemente las condiciones socio-económicas para capacitarse en torno al diseño y elaboración de proyectos, de marcos lógicos y de evaluación de procesos por resultados, cada proyecto requiere de conocimientos específicos provenientes de distintas disciplinas y ámbitos de acción, tales como las políticas culturales, la formulación de proyectos, la gestión de recursos y la producción y difusión de eventos culturales. Sin embargo, esto no quiere decir que para que la gestión cultural sea más incluyente tiene que disminuir los estañares y parámetros de calidad bajo los cuales se financian esos proyectos. Porque eso en sí mismo, es disminuir la posibilidad competitiva de los mismos gestores culturales a nivel internacional. Desde otro punto de vista, saber diseñar y gestionar proyectos es importante no sólo para la gestión cultural sino para todo lo que tenga que ver con la materialización de una idea (CNCA, 2009: 16).

Sin embargo, sí es importante reflexionar sobre que los beneficiarios de los fondos concursables tengan la posibilidad de dejar de ser únicamente receptores de fondos públicos y poder ser sujetos políticos que sean escuchados y cuyas propuestas puedan ser acogidas (Dávila, Silva y Vivar,

5 Desde estos/as jóvenes la propuesta ha sido no ingresar en una lógica de “Presupuestos participativos” donde tendrían que competir por la asignación de fondos, sino que se apoye de manera equitativa todas las propuestas generando espacios de interacción entre todos los colectivos que les permita fortalecerse a nivel organizativo (Dávila, Silva y Vivar, 2007: 25).

2007: 25). Y frente a esto, repensar, el hecho de que en los estudios realizados en Bogotá, los/as jóvenes mencionaron que si bien utilizan para su agencia a las instituciones, no creen en ellas (Jiménez y Rudas, 2006: 107); afirmación sobre la que habría que preguntarse si en Ecuador, los/as jóvenes creen o no en las instituciones públicas o sólo las utilizan.

En el caso de Chile, Dávila, Silva y Vivar, han señalado que el Estado ha sido el que ha definido la demanda de los/as jóvenes a partir de la oferta que tienen, en este sentido, en dicho país se han observado dos tipos de ofertas. Por un lado, los “planes y programas pensados para jóvenes” y por otro los fondos concursables a partir de los cuales se establecen requisitos y especificaciones (2007: 36). Para el caso de Ecuador, efectivamente, la oferta que se busca a través de los fondos concursables ha marcado la demanda desde las organizaciones juveniles y, por lo tanto, ha generado una variable en sus dinámicas internas, cuyo significado real será importante determinar.

Desde esta perspectiva, es necesario plantear reformas que trasciendan la coyuntura y la gestión cultural enmarcada en el “eventismo”, que genera propuestas poco profundas, responden a necesidades inmediatas, pero no inciden en la política pública y, por lo tanto, no logran transformaciones reales en el Estado (Dávila, Silva y Vivar, 2007: 26). En este sentido, si bien para algunos/as el espacio para hacer una *revolución* es la discusión teórica (basta con revisar las tesis generadas que concluyen con una crítica al sistema, al Estado, al capital que deteriora la vida de la gente), resultado para el que no es necesario ser máster (sino preguntemos a cualquier campesino en Cotopaxi, Chimborazo, Cañar); ya que estamos en un Estado democrático y nos manejamos bajo esos parámetros, la propuesta es la necesidad de plantear sugerencias que nos permitan incidir en las políticas públicas y en los ministerios sectoriales que son los encargados de emitirlas.

Bibliografía

- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes CNCA (2009). Guía para la Gestión de proyectos culturales. Valparaíso: CNCA. Disponible en <http://www.consejodelacultura.cl/portal/galeria/text/text1491.pdf> consultada en julio de 2011.
- Dávila, Oscar; Silva, Juan Claudio y Julieta Vivar (2007). *Juventud e integración sudamericana: caracterización de situaciones tipo y organizaciones juveniles*. Valparaíso: Ibase, Pólis, con el apoyo del Centro de Investigaciones para el Desarrollo Internacional (IDRC), Centro de Estudios Sociales CIDPA.
- Jiménez Caballero Carlos y Daniel Rudas Burgos (2006). *Caracterización y línea de base de las organizaciones juveniles de la ciudad Bogotá*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana - Radio Cadena Nacional RCN, Centro de Proyectos para el Desarrollo (CENDEX).
- Presidencia de la República de Colombia. Programa Presidencial Colombia Joven (2004). Política Nacional de Juventud. Bases para el Plan Decenal de Juventud 2005-2015. Bogotá: La Imprenta Editores Ltda.
- Reguillo Cruz, Rossana (2000). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

II. Memorias y patrimonios

Sobre el Ministerio Coordinador de Patrimonio

Juan Carlos Cuéllar*

El Gobierno de la Revolución Ciudadana entiende que la recuperación, defensa y apropiación social de los patrimonios naturales y culturales es uno de los ejes centrales del cambio que los ecuatorianos y ecuatorianas buscamos. Por eso ha sido el primero en la historia de nuestro país en asumir su preservación, mantenimiento y difusión, como una política de Estado. Este trabajo cotidiano responde al mandato del pueblo soberano del Ecuador, encarnado en la Constitución de Montecristi de 2008. Lo hemos dicho en repetidas ocasiones y lo reiteramos: la Carta Magna con la que empezamos a cimentar la Patria Nueva no sólo nos respalda, sino que nos ordena la creación de un nuevo marco institucional y un nuevo escenario jurídico, que sean funcionales e idóneos para llevar a cabo los cambios que necesitamos para andar por la ruta del buen vivir. Por esa razón, es necesario aclarar cómo entendemos el patrimonio cultural y cuál es nuestra gestión desde el Ministerio Coordinador.

Entendemos que los patrimonios culturales son la materialidad misma de nuestra memoria histórica, y defendemos la idea de que sólo recuperando aquella memoria lograremos identificarnos como un país unitario en la diversidad y solidario e incluyente, a pesar de nuestras enormes diferencias internas. Son precisamente esas diversidades y diferencias las que nos impulsaron a millones de ciudadanos y ciudadanas a redactar una nueva Constitución política. En ella se reconoce que el Ecuador es un país plurinacional

* Vice Ministro de Patrimonio.

e intercultural. Realidad que aceptamos como la gran peculiaridad que nos identifica como una nación de naciones y un pueblo de pueblos, unidos por una historia en común y, por tanto, enlazados rumbo a un mismo destino. Sin estas premisas, sería imposible entender la nueva arquitectura institucional que hemos creado para el efecto, y que explica por sí misma también nuestra visión sobre el gobierno que requerimos con urgencia.

Creamos el Ministerio Coordinador con la idea de racionalizar las actividades y la gestión del presupuesto de varios organismos estatales, que antes de nuestra llegada propendían a la duplicación de competencias y al desperdicio de esfuerzos. Esta organización inédita del Ejecutivo, dividido en secretariados coordinadores, nos ha permitido mayor capacidad de gestión del trabajo del aparato burocrático, cuestión que por otro lado no es tan fácil pues se trata todavía de un Estado en transición. En el caso de nuestro consejo sectorial, hemos incluido a los ministerios y agencias dedicadas a la cultura, pero también a aquellas entidades estatales responsables del manejo patrimonial de los bienes naturales. Y todo esto, porque sabemos que la interacción entre los sujetos, las colectividades y el ambiente, determinan cambios en el paisaje y los ecosistemas. Es decir, afectan directamente a la naturaleza. Asimismo, sabemos que todo cambio en las condiciones ambientales suscita transformaciones económicas, sociales y culturales.

De manera que nuestra visión sobre el patrimonio se aleja mucho de la noción conservacionista y museográfica. Creemos que los patrimonios culturales son unidades dinámicas, sujetas al cambio, y también, ellos mismos, agentes de transformaciones. Nuestro trabajo busca que los patrimonios dinamicen la economía y le permitan a los diversos pueblos y nacionalidades sumarse al camino del buen vivir. Este manejo integral, por lo tanto, privilegia la búsqueda de mejores condiciones de vida para todos y todas y, al mismo tiempo, defiende el patrimonio cultural del Ecuador, sin la ingenuidad de creer que la memoria histórica es intangible o estática. Sabemos que las identidades, más que asuntos de orden esencial u ontológico, son un problema histórico, un asunto de hábitos, costumbres y continuidades que tienen un principio y un fin. Los patrimonios culturales son el capital simbólico que nos cohesiona y nos permite actuar como un solo cuerpo

De la misma manera, hemos considerado todas las dimensiones del patrimonio en nuestro diseño de planes, programas y proyectos. Tenemos

áreas específicas dedicadas a cada uno de estos patrimonios. A lo largo y ancho del territorio nacional, hemos trabajado con los patrimonios muebles e inmuebles, materiales e inmateriales. Por ejemplo, hemos atendido en igual medida las herencias documentales y las herencias arquitectónicas y arqueológicas. Hemos apoyado la recuperación y el mantenimiento de las fiesta populares, tanto como hemos hecho por el cambio de ciertas costumbres deleznable como la discriminación y el racismo. Abordamos la realidad desde varios puntos de vista. Apoyamos el arte más tradicional y académico, así como el arte popular y experimental. Son dignas de nuestra atención todas las manifestaciones de nuestra identidad cultural. Lejos de nosotros está cualquier ánimo de plantar cánones o preceptivas rígidas. Para muestra, les quiero recordar un par de casos ejemplares.

El regreso de San Biritute

San Biritute había sido sustraído de la comunidad de Sacachún, en la provincia de Santa Elena, hace más de medio siglo por una turba de militares, que obedecían las órdenes de políticos prepotentes e ignorantes del sentido legendario y mítico de ese monolito precolombino, tallado por los antiguos chanduyes huancavilcas. San Biritute había sido llevado a Guayaquil para adornar el parterre de una avenida, cuyo proyecto consistía en edificar la llamada avenida de los dioses. Con el tiempo, la idea fracasó y el monolito terminó en el museo de Guayaquil, como una rareza más de nuestra herencia arqueológica. Pero el pueblo nunca olvidó a su ídolo, al que le pedían y le rezaban por lluvias, buenas cosechas y numerosos y sanos descendientes. Siempre querellaron por su regreso, pero ningún Gobierno anterior los escuchó. El sentido totémico y sagrado era completamente desconocido para los guayaquileños que ordenaron el robo.

El regreso de San Biritute fue un proceso complejo y enriquecedor. En primer lugar, en abril de 2010, se realizó la primera reunión interinstitucional, para diseñar un plan de trabajo integral, en el que estuvieran claras las competencias y participación de los diferentes sectores del Estado. Participaron las direcciones provinciales del Ministerio de Inclusión Social y Económica, el Ministerio de Industrias y Productividad, el Ministerio

de Educación, el Ministerio de Coordinación de la Producción, Empleo y Competitividad, la Prefectura, la Junta Parroquial de Julio Moreno y la Comuna de Sacachún. En segundo lugar, entre agosto y noviembre de 2010, iniciamos la investigación interdisciplinaria, con el enfoque conceptual de territorios ancestrales, para determinar la forma en que debía retornar el monolito a Sacachún. Ese trabajo interinstitucional supuso un abordaje interdisciplinario e integral al fenómeno cultural, desde lo económico hasta lo educativo, y desde la vivienda hasta la salud.

Efectivamente, entre agosto y noviembre de 2010, se desarrollaron los estudios arquitectónicos para mejorar las viviendas con perfil patrimonial, de arquitectura vernácula. También se realizaron los estudios sociológicos que determinaron la posibilidad de que los migrantes de Sacachún retornen a la comunidad. El estudio antropológico definió las potencialidades del patrimonio cultural y recopiló las tradiciones orales. El estudio arqueológico determinó la importancia del sitio de Sacachún. El estudio geoespacial determinó la ubicación de las zonas patrimoniales culturales y naturales, con el fin de gestionar el desarrollo integral y el ordenamiento territorial. Finalmente, los exámenes de laboratorio determinaron que debido a las características de la roca del monolito, San Biritute no sufriría alteraciones frente a las condiciones climáticas de la zona. Al recuperar ese elemento arqueológico, recuperábamos la posibilidad de que un pueblo entero pudiera sobrevivir en sus propios términos, recursos y potencialidades.

Cada etapa del proceso se llevó a cabo con la participación directa de los comuneros y el diálogo entre todas las instituciones implicadas. Los domingos de asamblea se convirtieron en espacios de construcción colectiva de proyectos. Los comuneros habían pedido solamente el regreso del monolito, pero al llegar allí nos dimos cuenta de que con el rapto de San Biritute toda la zona había caído en una profunda depresión simbólica, productiva y demográfica. El retorno de San Biritute debía llevar de vuelta también la prosperidad a ese pueblo.

Para activar la producción, propusimos el desarrollo de emprendimientos productivos tradicionales, que respeten las prácticas ancestrales en torno de los ciclos agrarios, el ganado criollo y el artesanado. Propusimos que el turismo comunitario, educativo y ecológico, complemente las actividades tradicionales de la zona, y no necesariamente las reemplace. Nos em-

peñamos en diseñar programas de educación contextualizada formal y no formal. Asimismo, desarrollamos planes habitacionales de vivienda, que respetan los sistemas constructivos tradicionales, integran a los artesanos locales y cuidan el medio ambiente. Otra vez, con San Biritute, regresó la identidad de los chanduyes huancavilcas, y regresó también la posibilidad de la prosperidad de ese rincón de Santa Elena.

El mural de Manuel Rendón Seminario

El mural del gran artista Manuel Rendón Seminario que se entregó recientemente a los guayaquileños y guayaquileñas permaneció durante treinta años embodegado y deteriorándose en la Reserva del Centro Cultural Simón Bolívar de Guayaquil. El Ministerio Coordinador de Patrimonio contrató al maestro Jorge Swett junto a su hijo Carlos para que llevaran a cabo la restauración de este invaluable bien patrimonial. Gracias a esta labor, llevada a cabo con el mayor cariño y con rigurosos criterios técnicos y especializados, el Mural Rendón Seminario fue colocado en los exteriores del Centro Cultural Simón Bolívar de Guayaquil.

En esta labor de recuperación y puesta en valor de uno de nuestros patrimonios artísticos, se encontraron y restauraron también tres murales más pequeños, que al igual que el primero mostraban signos de grave deterioro y desprendimiento de los mosaicos. Los restauradores colocaron sobre el papel cada una de las piezas desprendidas con un pegamento especial, con el fin de que no vuelvan a desprenderse. Además, todo el papel fue reforzado, debido al frágil estado en el que se encontraba. Se limpiaron todos y cada uno de los mosaicos que forman el mural principal y los tres murales pequeños, que estaban cubiertos de una película de suciedad acumulada durante tres décadas de olvido. Decidimos recuperar aquel mural por las implicaciones culturales e históricas que la figura y la obra del artista tienen para el Ecuador y para el continente.

Manuel Rendón Seminario, junto al uruguayo Joaquín Torres García, se destacó por traer el constructivismo a Ecuador y América Latina. Este movimiento plástico y arquitectónico que inició en Rusia alrededor de 1914, se caracterizó en un principio por su afinidad con los manifiestos

realistas y la Revolución de Octubre. Sin embargo, el aporte más importante de los seguidores de esta escuela radica en el cambio de perspectiva estética, ética y política, que le llevó a Joaquín Torres García a acuñar su famosa frase: “nuestro norte es el Sur”. La extensa obra de Rendón Seminario ha influido profundamente en generaciones enteras de artistas de toda América Latina. Con Rendón, el Ecuador entero tiene presencia decisiva en la memoria artística de América. Recuperar estos elementos de nuestra memoria tiene, además, un sentido geopolítico concreto. Al colocar el mural en el exterior del edificio del centro cultural Simón Bolívar permite también la consolidación de un espacio público. El mural está en la mirada de todos, permite un acceso libre y abierto que rompe las restricciones de acceso que habían sido implantadas por la concepción privatizadora y neoliberal de los gestores del proyecto Malecón 2000.

Conclusiones

Si bien el Ministerio de Patrimonio tiene en el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC) a su brazo ejecutor más visible, posee también una serie de proyectos emblemáticos como el de las ciudades patrimoniales, que pretende hacer de cada rincón histórico de nuestro país un sitio de destino turístico, mediante la evaluación y recuperación de los bienes de cada ciudad y luego mediante el posicionamiento mediático a nivel nacional e internacional. También destaca nuestra colaboración profunda con la ejecución del Plan Nacional contra la discriminación y el racismo. Resulta que si conocemos nuestra herencia, nuestra memoria, será más fácil vencer los prejuicios e integrarnos entre diversos y distintos. Nuestro enfoque, nuestra misión, en suma, es promocionar los derechos culturales de los ecuatorianos.

Recordemos que nuestra presencia institucional terminó de consolidarse con la declaratoria de emergencia del patrimonio cultural de la nación, que nos permitió intervenir los bienes que estaban a punto de desaparecer y que enseguida nos permitió levantar un registro de nuestros bienes patrimoniales. Actualmente contamos con un registro de más de 24 mil bienes. Si tenemos una Constitución garantista, que armoniza con los

convenios internacionales y los tratados entre estados para defender los derechos humanos, la gestión cultural del Ministerio Coordinador no hace más que cumplir ese mandato, desde el punto de vista de la producción y promoción de los bienes patrimoniales. Sí, los patrimonios también se producen, no sólo se heredan. Por eso dentro del Consejo Sectorial está el Ministerio de Cultura; patrimonio, literalmente, significa la moneda del padre, la herencia de la familia, el bien que heredamos de los abuelos y que heredaremos a nuestros hijos. Es la moneda con la que compramos un mejor futuro, una vida más completa y feliz. El buen vivir requiere también de un buen recordar, de una memoria sólida que nos permita desde los patrimonios contribuir al proceso de cambio y revolución ciudadana. No nos queda ninguna duda, somos la suma de todos los patrimonios y, por tanto, estamos dando algunos pasos importantes en la construcción de un Estado intercultural, incluyente y soberano.

La recuperación de la memoria histórica como medio de desarrollo socio cultural y el papel de la gestión cultural en este proceso

Gina Maldonado Ruiz*

La identidad cultural: un medio de desarrollo socio cultural

Para pocos será desconocida la preeminente existencia del pueblo originario de los otavalo ubicado al norte del país en la provincia de Imbabura. Los últimos veinte años han sido determinantes para trazar las particularidades socio identitarias, culturales así como económicas de este pueblo. Basando su actividad económica en la producción y comercialización de artesanías a nivel nacional e internacional han potencializado el desarrollo del cantón Otavalo, así como de la provincia y muy seguramente del país.

En este sentido la magnitud de la influencia y la trascendencia del fenómeno Otavalo vale en este sentido ser vista también desde la mira de la gestión cultural, y no sólo de los antropólogos, sociólogos, etnógrafos científicos y teóricos de las ciencias sociales.

Partimos, entonces, hablando sobre nuestra experiencia como gestores y promotores culturales pero sobre todo como miembros y parte de una identidad cultural, de un pueblo originario.

En el caso de los kichwa otavalo, las ganas de trascender como una identidad cultural colectiva e individual han hecho que sea posible la gene-

* Investigadora y gestora cultural, ha sido parte de varios procesos de revisión, fortalecimiento y difusión de la identidad cultural de los pueblos y nacionalidades del Ecuador. Actualmente analista de interculturalidad de la Secretaría de Pueblos, Movimientos Sociales y Participación Ciudadana, Ecuador.

ración de procesos de creación y recreación identitario cultural en diversos contextos y tiempos, lo que finalmente se constituiría en una de las más importantes bases del desarrollo socioeconómico del pueblo otavalo. La producción de tejidos y artesanías, la destreza para comercializar, así como la producción y comercialización de la música tradicional, se constituyeron en los signos distintivos irrefutables para lograr lo que ha significado el desarrollo socio cultural y económico de gran parte de la población local.

En base a lo expuesto es que planteamos o invitamos a reflexionar sobre el ¿cómo es qué las expresiones o manifestaciones culturales como la tradición del tejido y las artesanías, la música tradicional y el comercio nacional e internacional, pueden constituirse en objeto y medio de gestión cultural que sirve de puente o tránsito de desarrollo y bienestar social, que para el caso de Otavalo ha significado además la recreación y reinención de la identidad cultural?

El caso es que, el pueblo kichwa otavalo, esta colectividad compleja, ha logrado como pocos, confluir la identidad cultural con la economía y lo ha logrado excepcionalmente siendo su propio gestor y promotor cultural; sus expresiones artísticas, manuales y la tradición ancestral *mindalae* (especialista en el arte del comercio) han terminado contribuyendo trascendentalmente al crecimiento humano e identitario sostenible de su gente hasta la actualidad.

Miles de kichwa otavalo han transitado y transitan por todo el mundo en busca de mercados para la comercialización de sus artesanías como los hábiles comerciantes que son, pero además desde los inicios mismos de los viajes de los abuelos, se han dado a la tarea de informar, demostrar y promocionar la identidad kichwa otavalo. En plazas, ferias, mercados, avenidas, universidades, escenarios etc., con las artesanías, la música y el bagaje cultural con el que viajan a donde van muestran, comparten y promocionan la identidad otavalo. Las artesanías, el comercio y las interpretaciones musicales tradicionales y no tradicionales, han significado definitivamente para el kichwa otavalo la apertura a nuevas y bastas posibilidades de logros y éxitos en el ámbito económico.

Pero esta situación señalada como potencial impulsor del proceso de desarrollo económico y reproducción identitaria cultural, podrían estar debilitándose con el transcurrir del tiempo ya que este vínculo que terminó siendo estrecho entre cultura y economía ha entrado en crisis.

En los primeros estadios del viajador kichwa otavalo, la identidad cultural era el medio generador de gestión, de acceso a oportunidades, de recursos, de éxito, pero con el transcurrir del tiempo y las experiencias cada vez más difíciles en términos de mercado, innovación en la producción textil, dolarización, altos costos de producción, endurecimiento de leyes migratorias a escala mundial entre otros, terminó pesando lo económico por sobre lo identitario cultural ¿Qué quiere decir esto? Las formas anteriores como la empresa familiar en la que se basaba el ciclo de producción, comercialización de la artesanía en el mercado nacional e internacional y la lógica de transacción basada en el trueque o intercambio que sostiene, por sobre todo, la idea de la complementariedad y solidaridad se transforman básicamente en deseo de acumulación de capital y capacidad de consumo masivo. La generación y regeneración genuina de la esencia misma del intercambio o trueque pasa a ser, fundamentalmente, la lógica de la economía de mercado; es decir que lo que habíamos considerado como rasgos potencialmente favorables para que fluya el proceso de producción y comercialización de la artesanía o textiles de Otavalo, que es en definitiva la relación estrecha entre cultura y economía así como identidad y desarrollo, con esta realidad se disuelven.

Para el caso que nos ocupa, por la experiencia desde la autogestión como pueblo y como colectividades organizadas, planteamos precisamente que, es necesario apoyar, acompañar y dotar de las destrezas y capacidades conceptuales y técnicas a los pueblos o los individuos para hacer uso oportuno y adecuado de la gestión cultural, asumiéndola a ésta como instrumento o herramienta de derecho para lograr, en el caso de Otavalo, continuar con el desarrollo y beneficio socio cultural y económico de su gente. Esta dotación y asesoramiento creemos que no tiene razón de ser si no está concebido y dirigido para ser apropiadamente manejado por el mismo pueblo, en este caso el kichwa otavalo, o los individuos kichwa otavalo preocupados y dedicados al quehacer identitario cultural.

En ese sentido los kichwa otavalo, a través de las instituciones culturales organizadas como la Asociación de Productores Audiovisuales Kichwas (APAK) dedicada a la recuperación, promoción y fortalecimiento identitario cultural, se han dado cuenta que es muy poco lo que conocían y siguen conociendo sobre el amplio espectro del ahora mercado cultural, no precisamente porque se ignore sobre las posibilidades de aprovechamiento

del mercado cultural, sino porque los medios y mecanismos que desde el Estado o las instituciones nacionales o internacionales que trabajan en el tema de la cultura ofrecen a los pueblos, grupos, instancias, colectivos, individuos son en muchos de los casos limitados y en otros inaccesibles por el nivel de complejidad técnica y burocrática.

La práctica en lo relacionado a la gestión cultural, en el caso de APAK, se remonta básicamente a la búsqueda de recursos económicos y técnicos para la ejecución de proyectos concebidos y dirigidos a promocionar y difundir las expresiones y manifestaciones culturales de los pueblos kichwa de la provincia. A través de la producción de reportajes, entrevistas y documentales educativos, históricos e informativos basados en la investigación seria y comprometida con las fuentes primarias y secundarias de información obtenidas de nuestros pueblos, ejercemos el derecho a trascender y aportar con el trabajo de investigación y registro audiovisual la continuidad de las expresiones y manifestaciones culturales de nuestro pueblo.

La gestión cultural desde nuestra experiencia la hemos tenido que manejar dirigiendo nuestros esfuerzos hacia el apoyo y financiación de ONG y a unas cuantas instituciones públicas con las que, a pesar de tener buena comprensión de las propuestas planteadas, no siempre se han podido concretar, por lo que la experiencia no siempre ha sido grata.

Los organismos nacionales e internacionales dedicados y especializados en el quehacer cultural para la mayoría de grupos organizados o individuos naturales con buenas iniciativas e ideas, son y han sido también posibilidades inalcanzables de trabajo conjunto, apoyo institucional, coordinación de emprendimientos e iniciativas, etc.

Esa fue y de alguna manera sigue siendo la realidad, que como otros tantos grupos organizados hemos tenido que sortear. Este ha sido un trabajo voluntario de no menos de tres años de dedicación completa de la APAK para sacar adelante un proyecto institucional como el que estamos impulsando ahora, que es el de combinar y complementar lo que es la investigación antropológica con la producción de audiovisuales. Esta iniciativa está dirigida a lograr ampliar el efecto o la intervención de nuestro trabajo en la mayor cantidad posible de individuos y colectividades, entendiendo que los medios de comunicación como la TV, el cine, la radio etc. son servicios mediáticos de consumo masivo y globalizado que bien podemos y debemos aprovechar.

El poco interés por la lectura de una amplia población local y nacional y la falta de interés por la producción de estudios de investigación especializada, disminuyen ampliamente la posibilidad de acceder a la mayor cantidad de población a la que nosotros como promotores y difusores de la identidad y la cultura queremos llegar. Tenemos la certeza de que los abundantes recursos que se invierten en materiales impresos muchas veces no tienen la acogida o efecto en la población en cuanto a interés y comprensión que APAK intenta fomentar. Sabiendo que aproximadamente el 98% de la población total del país cuenta con aparatos como televisores o radios, no podíamos dejar de hacer uso, entonces, de estos recursos que los podíamos poner a nuestro servicio para lograr nuestro fin que era y es el de recuperar y registrar las expresiones y manifestaciones culturales de nuestros pueblos, para luego promocionar y difundir nuestra identidad cultural así como nuestros conocimientos y saberes.

Con estas consideraciones hemos planteado que para el pueblo kichwa otavalo ha sido desde siempre, pero especialmente en las últimas décadas, el fenómeno de los viajes un elemento esencial en la vida, desarrollo y transformación; tanto así que nosotros consideramos que el carácter de viajador y comerciante de este pueblo debe ser entendido y valorado por el mismo pueblo kichwa, pero también por la sociedad nacional como patrimonio socio cultural e identitario de este pueblo y la sociedad nacional ecuatoriana.

Es así que, básicamente, lo que hemos querido es compartir lo que ha significado para nosotros la valorización de la identidad cultural, la interculturalidad y el desarrollo socioeconómico de nuestro pueblo en el cantón Otavalo, de donde somos originarios, para en torno a ello plantear el valor de la relación patrimonial cultura-economía y el rol o papel que debería asumir la gestión cultural como proyector adecuado y adaptado de gestión e intervención en los procesos de apoyo y acompañamiento en lo que a recuperación, fortalecimiento y promoción de la identidad cultural, intercultural y desarrollo económico concierne.

Asumimos esta consideración, desde la preocupación que inicia, en primera instancia de recuperar la memoria oral e histórica del proceso de los viajes; recuperar los rostros, nombres de los protagonistas de esta historia, para finalmente devolverla a sus dueños como legado y patrimonio histó-

rico. Muy pocos son los trabajos o estudios hechos en este sentido y con esta lógica, las iniciativas por lo tanto son emprendimientos impulsados desde los mismos pueblos y los grupos asociados, corporativizados, aliados por afinidad etc., de los pueblos que con recursos propios han adelantado actividades y procesos muy interesantes de relevante importancia para la recuperación y difusión identitaria cultural.

Es lo que ha sucedido en el pueblo kichwa otavalo, por ejemplo, con el grupo “Peguche” el cual surge en 1975 aproximadamente, cuando emprendedores jóvenes de ese entonces preocupados por el proceso acelerado de pérdida o distanciamiento con los orígenes identitario culturales de los jóvenes, inician con recursos propios un trabajo comprometido y de relevante importancia para su comunidad y pueblo, en lo que a recuperación y difusión de las expresiones culturales y artísticas de los pueblos originarios se refiere.

Nanda Mañachi que surge aproximadamente en 1985, es otro de los grupos importantes en la recuperación, promoción y difusión de la tradición musical y cultural del pueblo otavalo. Otro grupo de jóvenes otavalo le dieron vida y sentido al Taller Cultural Causanakunchik, que a través de la representación teatral, la poesía y danza entre otras manifestaciones artísticas, difundieron las costumbres, tradiciones, espiritualidad y cultura de los pueblos originarios que habitan en la provincia de Imbabura.

Por su parte, los productores y comerciantes internacionalizan o universalizan las artesanías que producen; paralelamente a eso se transnacionaliza la identidad cultural del kichwa otavalo, la misma que ya para esta última década es una de las culturas o pueblos que se hallan dispersos en todas partes del mundo y que gracias a esta gran capacidad de movilidad, definitivamente han universalizado la identidad kichwa otavalo, así como también han dado a conocer al Ecuador.

Como se ha señalado, la gestión en estos casos y en otros tantos, se la hacía desde adentro, es decir, desde todos y cada uno de los mismos miembros de los grupos y hasta de sus familias. Situación que no soportaría a largo plazo la permanencia de estos grupos gestores que terminarían desapareciendo. En esos tiempos, el Estado así como las instancias especializadas en el tema de la cultura no apoyaban o acompañaban procesos de rescate, fortalecimiento y difusión de la cultura de los pueblos originarios. Nos referimos al trabajo de recuperación, fortalecimiento y difusión de la iden-

tividad cultural desde la perspectiva y enfoque de los mismos protagonistas, es decir, poder contar desde adentro las historias personales, la creación y reproducción de las costumbres y tradiciones de los pueblos.

Conclusión

El carácter intervencionista y político, primaba y condicionaba el apoyo o el olvido de muchas iniciativas innovadoras; en varios y repetidos casos no se entendía la importancia de apoyar procesos de este tipo, las políticas con esta perspectiva estaban ausentes. Además, pocos eran los que conocían las dinámicas, lógicas y coordinadas o códigos de manejo de los recursos, como por ejemplo de los recursos relacionados a temas culturales; lo que hacía que el círculo sea cerrado y de elites concentradas.

En la actualidad la situación ha cambiado en término de leyes, convenios, tratados, acuerdos nacionales e internacionales sobre temas relacionados a los derechos culturales, pero sigue siendo poco lo que se hace con lo vinculado al acceso a los mismos desde sus protagonistas. Las posibilidades de beneficiarse con estos recursos siguen siendo limitadas y concentradas, por lo que hace falta dirigir esfuerzos conjuntos para impulsar y coordinar los mecanismos y herramientas de convergencia entre las agencias de intervención o financieristas y las colectividades o individuos con planteamientos e iniciativas reveladoras y visionarias con lo que a recuperación, promoción y difusión identitario cultural se refiere.

Bibliografía

- Abercrombie, Thomas (2006). *Caminos de la memoria y del poder. Etnografía e historia en una comunidad andina*. Bolivia: IFEA-IEB. ASDI.
- Carmagnani, Marcello (1988). *El regreso de los dioses. El proceso de reconstitución de la identidad étnica en Oaxaca. Siglos XVII y XVIII*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Gómez, Herinaldy (2000). "De los lugares y sentidos de la memoria". En: *Memorias hegemónicas, memorias disidentes. El pasado como política de*

la historia, Cristóbal Gnecco y Marta Zambrano (Ed.): 23-52. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH).

Fuentes de Internet

- Caetano, Gerardo (2003). "Políticas culturales y desarrollo social. Algunas notas para revisar conceptos". *Pensar Iberoamérica, Revista de cultura* 4, Junio-Septiembre. Disponible en: <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric04a01.htm>
- Espinosa Arango, Mónica (2003). "Manuel Quintín Lame en la Colombia moderna". *Revista Colombiana de Antropología* 39: 139-172, enero-diciembre. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/1050/105018181005.pdf>

El Complejo Cultural Real Alto: gestión cultural en adverbio de tiempo, lugar y modo en la costa ecuatoriana

Silvia G. Álvarez*

“Nosotros entendemos a los museos como entidades vivas que deben aportar al reconocimiento mutuo entre seres humanos, que lleve a éstos a comprender a los demás y a respetarlos en su entera dimensión”.
(Paz Padilla, 2003)

Introducción: El papel del patrimonio en el fortalecimiento de la identidad nacional

La construcción de las imágenes sobre la composición de la nación ecuatoriana en general se manifiesta en el tema de las ausencias y los olvidos sobre lo indígena y lo subalterno (Muratorio, 1994). La historia prehispánica fue devaluada y desechada en las representaciones hegemónicas. A diferencia de lo que ocurrió en Europa donde el estudio del pasado cumplió un importante papel en la construcción de la identidad nacional y se convirtió en el mito moderno que explicaba el origen de los estados-nación como un proceso continuo e inalterado desde el Paleolítico a la Edad industrial, en el caso de los países de América Latina, el pasado indígena quedó separado de los pueblos y culturas indígenas de la actualidad. El puente entre lo que sería la cultura del pueblo nativo y la de las elites que fundaron los Estado-nación modernos quedó destruido por la conquista y colonización

* Profesora Titular, Departamento de Antropología Social y Cultural, UAB, España, miembro fundador de la Asociación de Graduados en Arqueología y Antropología del Litoral –AGAAL–, Ecuador.

española que no se planteó una identidad continuada a través del tiempo, sino sustituida o excluida (Iraida Vargas, 1987).

Fue Norman Whitten quien mostró cómo el nacionalismo ecuatoriano se basaba en una “ideología de homogeneización étnica” asimilacionista, y cómo el mestizaje se usaba para descartar a quienes se consideraba que no adoptaban los rasgos de la ciudadanía ideal. Esta idea contenía “una cláusula calificadora tácita que levanta el precio de admisión (a la nación mezclada) desde la simple ‘mezcla fenotípica’ al blanqueamiento cultural (en cuanto a volverse más urbano, cristiano y civilizado, y menos rural, negro e indígena)” (Whitten, 1981: 15).

Desde esta perspectiva el patrimonio arqueológico y etnográfico debe mirarse como un constructo social que puede convertirse en un recurso político para negociar posiciones simbólicas en el contexto de relaciones desiguales de poder. La lectura de su representación en el escenario público (academia, publicaciones, museos) debe contemplar estos aspectos. No se trata de distinguirlo sólo como una herencia acumulada del pasado sino como una herramienta en la disputa por la toma de decisiones de cómo representar la diversidad social en el contexto de relaciones históricas de poder. Desde esta perspectiva, el patrimonio cultural en todas sus dimensiones adquiere sentido y significado distinto para los actores sociales como parte de su historia, memoria e identidad (Lumbreras, 1980; Iraida Vargas, 1987; Delfino y Rodríguez, 1996; Hernández Llosa, 2009; Hernández Llosa et al., 2010).

En este trabajo tratamos de reflexionar sobre una propuesta alternativa de interpretación y gestión del patrimonio prehispánico y etnográfico en la costa ecuatoriana, que intenta romper con los modelos tradicionales de representación y apropiación de la historia. Revisamos el programa de gestión cultural participativa llevada a cabo desde 1984, en el “Complejo Cultural Real Alto” (CCRA) y su museo de sitio “Loma del Mogote”, ubicado en territorio de la comuna Pechiche, parroquia de Chanduy, en la provincia de Santa Elena¹. Para considerar sus logros, alcances, dificultades, y particularidades es necesario situar este proceso en el marco del contexto cultural nacional e internacional que lo influye y condiciona.

1 El equipo original fue liderado por los arqueólogos Jorge G. Marcos y Luis Lumbreras, y la antropóloga Silvia G. Álvarez, acompañados por un numeroso grupo de colaboradores y especialistas (ver detalles en el Blog Real Alto <http://www.complejoculturalrealalto.org/>).

La década de los años ochenta llamada “la década perdida para el desarrollo” fue acompañada de un proceso de ajuste estructural obligado por los organismos internacionales (FMI, BM) que condujo a la privatización de las empresas y recursos estatales, y a dismantelar y fragmentar el campo de lo social orientando su transferencia a las ONG.

En 1980 Ecuador se distinguía por ser uno de los pocos países que, a pesar de contar con un patrimonio cultural arqueológico y etnográfico conocido a nivel internacional, no tenía carreras de arqueología y apenas una de antropología². Esto significa que la mayoría de las colecciones museografiadas se habían construido a partir de la compra-venta a “escarbadores” ilegales de sitios arqueológicos³.

Para 1982 un diagnóstico nacional (Ortiz Crespo y Aparicio Rueda, 1982) revelaba que en Ecuador existían 166 museos y otros 29 estaban en formación o proyecto (estatales, para/estatales, privados). De los 83 museos encuestados, cuyas colecciones eran principalmente antropológicas, sólo uno se ubicaba en el campo rural. Todavía no existían los museos “Loma del Mogote” en Pechiche y Salango que comienzan a construirse a partir de 1984⁴.

En este escenario académico y de proyección de lo patrimonial entendemos que la gestión cultural más que una profesión se refiere a una acción consciente de interacción entre partes a las que se había asignado un rol de protagonismo (quienes hacían la gestión) y de accesorio (quienes pasivamente recibían la gestión). Romper con esta dinámica implicaba elaborar un proyecto distinto para el CCRA. Esto era, incorporar en las representaciones del pasado precolonial y étnico los resultados de investigaciones científicas, y reconocer que la población participante tenía conciencia clara de su continuidad histórica en ese espacio colonizado.

2 La primera carrera de licenciatura en Arqueología se inició en 1980 en la ESPOL, y desde 1979 existía en la Universidad Católica de Quito la carrera de Antropología, en 1987 se funda la carrera de Antropología Aplicada en la Politécnica Salesiana (ver CEAA-ESPOL en Marcos (ed.), 1986: 297-300).

3 Este es el caso de las 56 000 piezas que constan en las bodegas del fondo adquirido por las entonces autoridades culturales del Banco Central de la Regional Costa. Esto a pesar de las recomendaciones y resoluciones de la Primera Conferencia de Rescate Arqueológico del Nuevo Mundo realizada en Quito en 1981 (Marcos, ed., 1986: 289-295).

4 Ambos edificios fueron diseñados por el arquitecto Johnny Ugalde Vicuña.

Primera etapa de conservación, investigación y presentación participativa del patrimonio

El Complejo Cultural Real Alto fue construido con el apoyo de la comuna Pechiche que cedió los terrenos para preservar el yacimiento arqueológico⁵, y fondos de la Corporación Estatal Petrolera Ecuatoriana (CEPE). En 1971, el sitio arqueológico Real Alto fue descubierto por el arqueólogo Jorge G. Marcos e investigado como centro ceremonial de la sociedad Valdivia (4.700 A.P.) por la Universidad de Illinois (EEUU) entre 1974 y 1978 (Marcos, 1988).

En 1982, CEPE había contratado con el Centro de Estudios Arqueológicos y Antropológicos (CEAA) de la ESPOL un estudio de impacto ambiental en la zona donde se instalaría la refinería “Jaime Roldós Aguilera”. Por primera vez, CEPE generó un programa de desarrollo comunitario para la región financiando la construcción y puesta en marcha del Complejo Cultural Real Alto.

En el año 1986 se inauguraron los dos edificios principales destinados a museo y reserva-laboratorio y hospedaje para investigadores. La planificación y diseño de las exposiciones se respaldaron en las investigaciones arqueológicas y antropológicas realizadas desde la década de los años setenta en la Península de Santa Elena. Este modelo cuestionaba la tradición coleccionista nacional que estimulaba la “huaquería” empleando para ello fondos del mismo Estado⁶ (Zeidler, 1986; Marcos, 2007).

Desde sus inicios, la política de gestión participativa con la comunidad y el enfoque procesual de la representación del pasado contrastó con aquellas exhibiciones arqueológicas desligadas del presente y que sólo transmitían una visión puramente estética y descontextualizada del patrimonio prehispánico que exponían. Se trataba de resaltar la memoria histórica a través de la producción de conocimiento científico y la recuperación y puesta en valor de saberes locales ancestrales. Aspectos estos excluidos en

5 Es importante destacar que las comunas indígenas de esta región no tenían tradición de “huaquería” y preservaron sus yacimientos, y tallas de piedra en espacios centrales de sus asentamientos (Chongón, Juntas, Sacachún, Julio Moreno, Sube y Baja).

6 Todas las piezas que se exhiben, excepto réplicas, provienen de contextos arqueológicos. Es el único museo en el país, junto con el de la Casa de la Cultura Regional Guayaquil, que exhibe figurinas Valdivia con procedencia científica.

las visiones hegemónicas que libraban una lucha simbólica por la representación del pasado construida a su conveniencia e intereses particulares.

Los museos arqueológicos sobre todo en América Latina, eran reprochados por cumplir “[...] un rol alienante en contra del pasado aborigen”, promoviendo “[...] nuestra separación histórica con ese pasado y nuestra identificación excluyente con la tradición occidental” (Lumbreras, 1980: 21).

Esta primera etapa de gestión cultural en el CCRA se orientó a exponer los treinta años de investigación científica arqueológica, la recuperación de la información etnográfica, la conservación del patrimonio recuperado, y la participación comunitaria en todos ámbitos de trabajo.

Esta enunciación se vinculaba antes que ¿cómo gestionar y qué gestionar? con la proposición de ¿con quién gestionar y cómo presentar este patrimonio? Para ello el montaje museográfico contó con la intervención y toma de decisiones de los mismos actores locales. Esto constituyó toda una novedad para la época en que los museógrafos diseñaban y montaban los museos según su propia estética y sin guiones científicos, al margen de la opinión de los mismos usuarios⁷.

El CCRA inaugurado en 1988 era de los pocos ubicados en territorios étnicos, con una activa participación de las comunas aledañas tanto en la investigación arqueológica, como en la defensa del yacimiento, el montaje de la exhibición, y la gestión del museo. Ejemplos de esto se manifiestan en que fue la misma Asamblea de la comuna Pechiche la que decidió el nombre que llevaría el Museo como “Loma del Mogote” reivindicando un toponímico histórico. El público local fue consciente de que era titular de derechos reconocidos, y de la gestión democrática de su patrimonio y sus espacios. A nivel museográfico se eligió como icono de la exhibición a un reconocido dirigente defensor del territorio comunal, Don Adam Lindao. A nivel arquitectónico se rescató y restauró una casa etnográfica de la comuna Gaguelzan que funciona como taller de artesanías y hospedaje. El montaje también contó con la participación activa de miembros de las comunas, quienes organizaron varias de las vitrinas y espacios escogiendo los elementos museográficos que los representaban. Una muestra fue la vi-

7 Esto perfectamente contrastaba con los museos de Salango y Agua Blanca realizados en la misma década por el cooperante Christ Hudson que recicló parte de la exposición de Salango en Agua Blanca (ver evaluación en Zimmermann, 1991).

trina dedicada a la identidad donde se proyectaba la autoconciencia de ser “descendientes de los antiguos” (indígenas), convirtiendo en patrimoniales los objetos y los temas que les interesaban. También donaron gran parte de la colección etnográfica que allí se custodia y protege, “para conservarlo y mantener la memoria de nuestros abuelos y abuelas”⁸. Las familias comuneras y las organizaciones locales tienen entrada y uso gratuito de los espacios del CCRA desde el comienzo.

Además de la población local, participaron en el montaje y elaboración de la exposición museógrafos apoyados por reconocidos artistas plásticos que colaboraron en representar el guión científico de base. Este guión tenía en cuenta la idea de que “Un museo que no muestra los lazos históricos que unen el pasado arqueológico a nuestro tiempo no permite que el conocimiento de ese pasado sirva para la mejor comprensión y transformación de nuestro presente” (Delfino y Rodríguez, 1996).

De aquí que se exponía el largo proceso de vida en la Península de Santa Elena partiendo del presente comunal, explicado por la persistente resistencia indígena frente a la colonia, hasta retroceder a los procesos de revolución neolítica en la aldea agro alfarera Real Alto en época Valdivia (3.900 a.C. a 1.800 a.C.) (Marcos, 1988; 2005). El yacimiento arqueológico se presentaba como una parte importante de esta historia de larga duración.

Las investigaciones antropológicas demostraban que la población indígena de la Península de Santa Elena mantenía memoria histórica de sus ancestros “los antiguos” dueños de estas tierras, de sus derechos territoriales colectivos, y de su lucha por resistir al impacto colonial. Se distinguía por una forma de vida comunitaria, organizada en base al parentesco endogámico, y las asambleas democráticas, deliberativas y participativas con sus cabildos políticos (Álvarez, 1988, 1999; 2011).

Esto significaba que la puesta en valor del patrimonio histórico (tangible e intangible) a través del complejo cultural y su museo se convertía en un medio para el reconocimiento y la inclusión de la cultura ancestral indígena de la costa, y de las manifestaciones y señas de identidad escogidas por la sociedad comunera.

8 El día de la inauguración, la comuna San José de Amén entregó para su custodia el retrato de un reconocido curandero que había fallecido recientemente y se colgó dentro de la casa etnográfica que las mismas comuneras organizaron.

La estructura del guión museográfico incluía tres grandes componentes temáticos:

- Ubicación del visitante en el presente.
- Ubicación del yacimiento en el proceso histórico de larga duración.
- Presentación del sitio arqueológico Real Alto con los resultados de su investigación científica.

La idea fuerza contenida en estos componentes del museo era la del proceso de cambio histórico en la región desde la época de la sociedad Valdivia hasta la actualidad⁹. El complejo cultural pretendía ser un medio facilitador que acercara a los visitantes a la realidad comunal, a la vez que transmitía un mensaje de orgullo y autoestima para la población local.

El resultado: una propuesta conceptual y metodológica novedosa para la época, trabajo interdisciplinario, participación comunitaria y artística en el planteamiento museográfico; publicaciones científicas, producción de videos¹⁰. Todo este planteamiento modificaba las representaciones habituales sobre la región desde el pasado a la actualidad, y entendía la gestión en términos inclusivos (Marcos, 1990).

Para principios de la década de los años noventa un informe internacional destacaba al CCRA como el mejor ejemplo observado de lo que debía ser un trabajo de recuperación histórica serio y dirigido al desarrollo de la comunidad, haciendo énfasis en la identidad regional. Se valoraba el papel educativo que cumplía para las nuevas generaciones de comuneros y comuneras con sus visitas guiadas, así como para los alumnos de muchos colegios del país que lo visitaban. La exposición actualizaba conocimientos que en los libros de magisterio todavía no se reflejaban¹¹ (Zimmermann, 1991).

9 Para más detalles visitar el blog <http://www.complejoculturalrealalto.org/>.

10 CEPE financió además la publicación de cuatro volúmenes de la Biblioteca de Arqueología Ecuatoriana, la realización de los filmes “Rescate” y “Chanduy el valle de la vida” (Premio Municipio de Guayaquil de cortometrajes, 1986).

11 Hasta esa fecha se habían llevado adelante entre otras actividades, seminarios de capacitación para maestros rurales, demostraciones de campo sobre cultivo y manejo de agua con vasijas porosas (promovido por ROSTALAC/UNESCO), talleres para recuperación de algodón nativo (*chiao*) y artesanías de tejidos y orfebrería tradicional (programa este que se replicó posteriormente en el Museo “Amantes de Sumpa” de Santa Elena).

Sin embargo el contexto de la época no favorecía la inversión estatal en museos comunitarios, ni la cultura era parte de la política nacional. De aquí que una vez que se concretó la relación comunidad-investigación, para continuar con esa política de gestión participativa y deliberativa era necesario contar con voluntad política por parte de los organismos del Estado para dar sostenibilidad económica (soporte a los contenedores y contenidos) y conseguir la sustentabilidad del proyecto (reproducción social a largo plazo). Pero, lamentablemente, el aporte económico quedó supeditado al pago de un custodio por parte de la Dirección Regional del Banco Central (Museo Antropológico). Una vez que este mínimo apoyo fue retirado, la ESPOL quedó a cargo pero sin continuidad ni soporte académico¹². Al no existir con qué gestionar y preservar este patrimonio nacional e internacional ¿quién se responsabiliza por la conservación, mantenimiento y desarrollo del CCRA?

Segunda etapa de custodia, salvaguardia y protección de los recursos culturales y naturales del Complejo Cultural Real Alto

La década de los años noventa se caracteriza también en Ecuador por un contexto desfavorable al campo cultural, científico y étnico (levantamiento indígena 1990). El campo histórico e identitario retrocede frente a las políticas privatizadoras y neoliberales.

En 1995 el esfuerzo realizado en la creación del Complejo Cultural Real Alto había colapsado ante la falta de continuidad en su atención y sostenimiento. Toda la infraestructura se encontraba deteriorada por falta de atención, y habían desaparecido los programas participativos comunitarios. Es aquí cuando se produce una alianza entre la ESPOL y una organización profesional independiente no lucrativa, la Asociación de Graduados en Antropología y Arqueología del Litoral (AGAAL). En 1996 se entrega

12 Adhiriendo a políticas neoliberales la ESPOL cerró la carrera de arqueología en el año 1992 aduciendo la obligación de autogestión y autofinanciamiento, también traspasó las colecciones del Museo "Julio Viteri Gamboa" al Museo Nahím Isaías, las que terminaron administradas por el Banco Central. A esta situación de vacío académico y financiero en ciencias sociales se sumaba la inexistencia de carreras de grado en Historia.

en comodato el CCRA para su administración y gestión cultural. Aunque como institución profesional, la AGAAL¹³ nunca estuvo a favor de la privatización de los fondos culturales públicos, la política real de ausencia del Estado en estos campos condujo al pragmatismo filosófico.

La década de los años noventa se caracterizó a nivel mundial por el protagonismo de las fundaciones y ONG que operaban bajo la modalidad de mecenazgos o contribuciones internacionales y esto se propagó también en la costa ecuatoriana (Becerra, et al., 2001). Respondía a un modelo económico neoliberal que alentó entre otros fenómenos la conformación de bloques económicos regionales, y la apertura sin limitaciones de los mercados nacionales al comercio internacional, una creciente tecnología de la comunicación, desplazamientos humanos, colapsos políticos, y la transnacionalización de la cultura. El entusiasmo del mercado por la diversidad condujo a la apropiación del término “cultura” y éste se subordinó a la lógica de la economía mediada por el mercado. La diversidad cultural se aceptó como un valor agregado a condición de su conversión en valor de cambio. Si lo cultural no rendía ganancias se descartaba. Desapareció en esta década del vocabulario académico el análisis procesual, la desigualdad social y el conflicto: se pretendía “el fin de la historia” (García Canclini, et al., 1994; Kottak, 1997; Radcliffe y Westwood, 1999; Wright, 1998; Gledhill, 2000; Saxe-Fernandez y Petras, 2001; Friedman, 2002).

En estas circunstancias la universidad ecuatoriana en general se desprendió de aquellos campos que no podían autogestionarse, y en el caso de la ESPOL se centró más en temáticas empresariales y tecnológicas. Pospuso las preocupaciones de los años ochenta por la producción de conocimiento en el campo sociocultural e histórico que la habían distinguido en la región.

Este traspaso de la gestión cultural del CCRA a AGAAL detuvo el deterioro físico en que se hallaba, y se enfocó inicialmente en la custodia, salvaguardia y protección del patrimonio que allí se conserva. Se consiguió preservar las colecciones arqueológicas y etnográficas, y el yacimiento neolítico más importante con que cuenta el Ecuador: “Real Alto”. Garantizado esto, el papel de AGAAL consistió en revivir las actividades participativas y

13 Miembros de AGAAL: J.G. Marcos, M. García, C. Veintimilla, R. Álvarez, S.G. Álvarez, P. Terán.

los servicios sociales con las comunas aledañas¹⁴ (especialmente Pechiche, El Real, Manantial de Chanduy, Gaguelzan, Tugaduaja y Río Verde).

Entre las múltiples acciones llevadas a cabo, corresponde destacar la formación del “Club de tejedoras”, la implementación de huertos caseros y de medicina tradicional, o la capacitación a miembros de comunas con museos en temas vinculados a bienes patrimoniales (para más detalle ver Anexo).

El aporte económico en estas décadas provino principalmente del campo privado y de algunas instituciones donantes a través de la ESPOL¹⁵. Estas dieron el soporte fundamental para salvaguardar las colecciones, recomponer las relaciones comunitarias, incrementar las infraestructuras, y mantener el guión museográfico original.

En un contexto desfavorable a considerar la historia indígena, pasada y presente, a estimular la investigación científica interdisciplinaria, a involucrar y reconocer derechos al público local, y con falta de apoyo institucional y financiero, constituyó todo un reto no abandonar la propuesta de contenidos inicial. Conseguir que el CCRA fuera sostenible, significó desarrollar el ingenio y el esfuerzo personal para hacer frente a las dificultades. El estímulo estuvo dado por la audiencia local que lo había convertido en parte de su dinámica cultural cotidiana.

El informe de Zimmermann (1991) destacaba con razón que no existía una política nacional en lo referente al desarrollo de museo-comunidad, y que los ejemplos que se habían observado debían su existencia a la sensibilidad o conciencia de algunos investigadores de acuerdo al grado de interacción que desarrollaron con las comunidades en el área de su investigación y en la respuesta positiva de las comunidades que los acogieron. Revelaba la falta crónica de fondos públicos para el desarrollo y mantenimiento de este tipo de museos, especialmente por parte del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, llamado a ser el encargado de esto. Sin embargo, aunque se destinaran fondos públicos existía un obstáculo más

14 El CCRA si bien se asienta en territorio de Pechiche integra en sus programas a muchas otras comunas del área.

15 El CCRA sólo cobra una mínima entrada a los visitantes turistas y a los grupos guiados, y no cuenta con ningún otro apoyo salvo el de la autogestión. Algunos auspiciantes fueron el BID, Banco del Progreso, Cía. Oderbrecht, Municipio de Santa Elena y facultades e institutos de la ESPOL.

difícil de superar y era la falta de formación de profesionales en el campo de lo patrimonial, desde arqueólogos, museólogos, etnólogos, especialmente miembros de las mismas comunidades indígenas en que se localizaban los yacimientos arqueológicos y museos en la costa ecuatoriana. Aspecto que lamentablemente se mantiene hasta la actualidad.

Pero no sólo el informe de Zimmermann lo evidenciaba, sino los mismos miembros de estas comunas. Como resultado del “Programa de Estímulo y Promoción Cultural” auspiciado por el Departamento de Cultura del BID, los 25 becarios de comunas y los asistentes hicieron observaciones y comentarios que constan en el informe final (1995). Las comunas representadas Salango, Agua Blanca, Valdivia, El Real, Manantial, Río Verde, Pechiche, El Azúcar y La Aguada (Juan Montalvo), señalaban la desventaja de los museos comunales frente a los operadores de turismo privados y empresarios externos. Indicaban que estos aprovechaban un patrimonio colectivo (cultural y natural) para su beneficio exclusivo, la falta de ayuda para promover sus propios centros de desarrollo a diferencia de los empresarios privados que obtenían créditos para hoteles y negocios, teniendo las comunas títulos coloniales y republicanos de los territorios que ocupan. Rechazaban la exposición de entierros de sus ancestros sin guardar el debido respeto, y reclamaban la continuidad de la formación que habían recibido y la ejecución de las exposiciones museográficas que ellos mismos habían propuesto en el curso (la importancia del venado en la vida y cosmovisión de los indígenas de la costa; la vivienda indígena y sus variantes adaptadas a la elaboración de tejidos y otras artesanías tradicionales; y la caña guadua como elemento importante en la cultura local) (Informe final al BID, 1995).

Desde 1996 el proceso de gestión cultural de los bienes patrimoniales (tangibles e intangibles, pasados y contemporáneos, materiales y vivos) por parte de AGAAL buscó dar respuesta a las demandas no sólo culturales, educativas, sociales, sino económicas de la población local y visitante, sin convertir el patrimonio en un simple objeto mercantil destinado al turismo.

Etapa actual de investigación, participación comunitaria y “buen vivir”

Iniciado el nuevo siglo las discusiones acerca del patrimonio y su papel en el fortalecimiento del orgullo nacional, la participación del público en su definición, la necesidad de su conocimiento histórico y científico continuaba.

En algunos países como Venezuela se señalaba que la falta de eficacia de las políticas culturales de conservación del patrimonio cultural en gran parte se debía a la ausencia de participación de la comunidad en su definición y gestión. Se proponía enmarcar estas políticas en programas educativos, y de concienciación de la población sobre el importante papel de la historia en los procesos de identificación cultural (Vargas, 2006).

En el caso de Ecuador, los pocos ejemplos de museos en comunidades indígenas se aseguraba que habían fracasado desapareciendo incluso los edificios y objetos arqueológicos y artesanales allí depositados. Este era el caso huaorani financiado por una compañía petrolera. Esto tenía que ver también con la falta de participación de la población en la definición del patrimonio que elegían incluir en esos museos (Bilhaut, 2008).

¿En qué se había convertido el Complejo Cultural Real Alto? En un lugar de encuentro, un espacio de educación, formación, sensibilización, un sitio de reuniones, talleres, asambleas, un espacio democratizado que resalta en el medio por su carácter inclusivo y participativo.

Es importante resaltar que la AGAAL ha cumplido, desde 1996, el papel de mediador técnico y científico con las instituciones oficiales y privadas donantes y con los comuneros del sector. Su papel ha consistido en estructurar y acompañar los proyectos que se llevan a cabo para contribuir a la educación y al fortalecimiento de la identidad ancestral comunera. En lo cotidiano, el CCRA está a cargo de varios miembros de comunas, algunos con sueldos fijos y otros colaboradores temporales o practicantes ocasionales de la Universidad de la Península de Santa Elena. En el CCRA ha habitado permanente alguna familia de la comuna Pechiche que desarrolla su vida habitual en el sitio. Este conjunto de actores son los que permiten la coordinación de las múltiples actividades que un espacio cultural tan complejo requiere en el día a día.

El modelo de gestión siempre incluyó a todas las comunas del área, lo que se refleja en que todos los programas han tenido una orientación cul-

tural y educativa centrada en el compromiso con la población comunera usuaria natural del CCRA. Es esta cooperación interactiva y de diálogo con distintos sectores sociales, la que dio sustentabilidad a este proyecto pionero que mantiene vigencia en el intento de democratizar acciones sobre el patrimonio pasado y presente de la región. Esto se refleja finalmente en la propuesta consensuada con seis comunas para el “Rescate y Puesta en Valor de Sitios Arqueológicos, Históricos y Culturales de la Costa”. En ésta se recomendaba al PRODEPINE unir esfuerzos para el desarrollo de un “Circuito cultural-ambiental-turístico y educativo” con todos los museos y exposiciones existentes en territorios comunales de la costa (Informe Final al PRODEPINE, 2003: 88 y ss.).

El “Complejo Cultural Real Alto” que ocupa unas 12 ha incluye actualmente: el yacimiento de la cultura Valdivia “Real Alto”; el museo de Sitio “Loma del Mogote”; el auditorium “Guiriquingue”; la casa etnográfica “Gaguelzan”; el laboratorio, bodegas y hospedaje de investigadores “La Chiriquima”; la cafetería “Chocotorrin”; la vivienda familiar administradora del complejo; y, el *Arboretum* y huerto medicinal “Chiao”.

En el contexto del nuevo escenario político que abrió la Constitución del 2008, la gestión cultural pretende dar respuesta a las demandas tanto de orden cultural como económico, que fortalezcan la identidad étnica y la construcción del buen vivir en el marco de la interculturalidad. Las acciones llevadas a cabo, siempre con presencia de público local, se han encaminado a respaldar la lucha del pueblo ancestral comunero (Álvarez, 1999; 2011) por el derecho a elegir como ser representado (indígena), el derecho a su espacio de referencia (el territorio étnico), y el derecho a ejercer una participación social (intercultural) en el contexto de un Estado-nación diverso e igualitario.

Conscientes que este patrimonio nacional debe ser protegido, custodiado y conservado para las futuras generaciones y para su estudio, su mantenimiento demanda ofrecer programas que consigan maximizar la audiencia. Este enfoque en la gestión supone coordinar la investigación y función educativa que se lleva a cabo, con la atracción de visitantes para conseguir la sustentabilidad a largo plazo. Para ello se trata de identificar lo que el visitante requiere y desea de este tipo de institución cultural, y las posibilidades que nos ofrecen las nuevas políticas públicas.

Se aspira a consolidar la participación del público local de las comunas generando programas sociales que contribuyan a su calidad de vida¹⁶. Pero mientras se mantenga la política de auto gestión, se necesitará incrementar el público turístico para obtener un beneficio económico que permita preservar y gestionar los recursos patrimoniales que se custodian. Se requiere llegar a un consenso entre la perspectiva social-educativa y la económica del patrimonio para que este contribuya al buen vivir de la población. Esto significa actualizar los contenedores del patrimonio (su infraestructura y fondos museográficos), pero sin descuidar los contenidos que se transmiten y con los cuales se atrae la participación de su audiencia. Para ello se ha planificado un programa de gestión cultural que permita a la vez que la inserción en los proyectos turísticos nacionales (ejemplo, Ruta del Spondylus), una relación más estrecha con la comunidad local, a la vez que continuar con la producción de conocimiento científico para compartir. Este planteamiento considera que, a la vez que se mantienen las funciones tradicionales de investigación, educación, y preservación, dando voz propia a las comunas, se amplíen la comunicación virtual, la exhibición museográfica y se ofrezca una mayor diversidad de productos culturales atractivos para el turismo.

La sustentabilidad de un proyecto integral y democratizador de este tipo se logrará en base a la negociación, participación, e inclusión social de los distintos colectivos vinculados al Complejo Cultural Real Alto. Sólo el diálogo entre científicos, artistas, público local y visitante, instituciones del Estado, y la comunidad heredera y constructora del patrimonio lo puede posibilitar.

16 Actualmente se trabaja en formalizar un comité consultivo y deliberativo con los representantes de las comunas vinculadas habitualmente al CCRA para dar forma a nuevos proyectos que presentaran.

Anexos

Cuadro 1

Diez acciones que reinsertaron el Complejo Cultural Real Alto en el mapa de la comunidad científica y local (1996-2010)
<ol style="list-style-type: none">1. Reconstrucción e incremento de la infraestructura física.2. Desarrollo de nuevos espacios como una cafetería, vivienda de familia custodia y auditorio. Implementación de un recorrido en el yacimiento arqueológico.3. Mejoramiento de laboratorios y hospedaje para investigadores.4. Reforestación con árboles autóctonos, cuyas semillas habían sido descubiertas en registros arqueológicos.5. Composición del huerto de plantas medicinales a cargo de la comunera Adela Borbor Rodríguez, Premio “Rosa Campuzano” 2008.6. Implementación de programas científicos con apoyo logístico de AGAAL: Prospección geomagnética de la Universidad de Tous, Francia, liderado por Alain Kermovant; Proyecto Albarradas de la Costa liderado por J.G. Marcos.7. Implementación de programas comunitarios:<ul style="list-style-type: none">• Capacitación comunitaria en conservación de bienes patrimoniales auspiciados por el BID liderado por Ramiro Matos (miembro del Museo del Indio Americano).• Talleres vacacionales: de inserción a la lectura e informática.• Programa anual “Cuenta Cuentos”.• Biblioteca con donaciones para uso de los visitantes.• Exposiciones temporales y venta de artesanías locales.8. Recuperación de artesanías nativas:<ul style="list-style-type: none">• Formación del “Club de las Tejedoras”. Transmisión interactiva de saberes del tejido en telar con mujeres y niñas de las comunas.• Capacitación en técnicas cerámicas con artesanos de la comuna Valdivia.• Talleres sobre diseño, colores y composiciones, dictados por especialistas del EDCOM-ESPOL.9. Desarrollo de una catalogación para los bienes patrimoniales recuperados.10. Incorporación del auditorium y demás espacios para uso frecuente de las comunas y otros organismos del Estado (ESPOL, Juntas de Agua, Federación de Comunas, etc.).



Mi abuelo en el Museo, 2011.

Bibliografía

- Álvarez, Silvia G. (1988). “Recuperación y defensa de territorio étnico en la costa ecuatoriana: el caso de la antigua comunidad indígena de Chanduy en la Península de Santa Elena. *Colección Hombre y Ambiente, el punto de vista indígena* 8: 7-42, diciembre. Quito: Abya Yala.
- _____(2001[1999]). *De huancavilcas a comuneros. Relaciones interétnicas en la Península de Santa Elena*. Quito: Abya Yala/PRODEPINE.
- _____(2011). “Parentesco, política y prestigio social en los pueblos de indios del partido de Santa Elena, padrón de 1803, Archivo Histórico del Guayas”. Guayaquil: Museo “Amantes de Sumpá”.
- Bilhaut, Anne-Gaël (2008). “Los modos de manifestarse de los pueblos indígenas: del caso Zápara a una reflexión más amplia”. Conferencia Plenaria presentada en el III Congreso de Antropología y Arqueología, “Ecuador territorio de contacto y convergencias”, 6-10 de octubre, Guayaquil (en prensa).
- Becerra, Carlos et al. (2001). *Las ONG y el modelo neoliberal. Caso Guayas*. Quito: Abya Yala e Instituto Ecuatoriano para el Desarrollo Social.

- Delfino, Daniel y Pablo Gustavo Rodríguez (1996). “Los museos de Arqueología. Ausencia del presente en las representaciones del pasado”. Disponible en: <http://www.naya.org.ar>
- Friedman, Jonathan (2002). “Transnationalization, Socio-political Disorder and Ethnification as Expresión of Declining Global Hegemony”. En: *The Anthropology of Politics. A Reader in Ethnography, Theory, and Critique*, Vincent, Joan (ed.). Massachusetts-Oxford: Blackwell Publishers.
- García Canclini, Néstor, Amalia Signorelli, Renato Rosaldo et al. (1994). *De lo local a lo global. Perspectivas desde la antropología*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa.
- Gledhill, John (2000). *El poder y sus disfraces. Perspectivas antropológicas de la política*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Hernández Llosas, María Isabel (2009). “Contested Aboriginal Heritage in Southern South America, Quilmes: Indigenous Identity-Stolen Heritage”. En: *Proceedings of the Workshop on Applying Consensus Building and Conflict Resolution Methods to Heritage Place Management*, December 1-3, GCI Heritage Management & Consensus Building Workshop (en prensa).
- Hernández Llosas, María Isabel, Jorge Ñancucheo, Mora Castro y Ramón Quinteros (2010). “Conocimientos compartidos para la re-significación del patrimonio arqueológico en Argentina”. En: *El regreso de los muertos y las promesas del oro. Patrimonio arqueológico en conflicto*, Ivana Carina Jofré (coord.). Serie Inter-Cultura, Memoria y Patrimonio de la Colección Contextos Humanos, Encuentro Grupo Editor. Córdoba, Argentina: Editorial Brujas.
- BID (1995). Informe sobre el “Programa de estímulo y promoción cultural” Complejo Cultural Real Alto, comuna Pechiche, Chanduy, Ecuador, Auspiciado por el Departamento de Cultura del Banco Interamericano de Desarrollo (BID).
- Informe Final al PRODEPINE (2003). “Rescate y puesta en valor de sitios arqueológicos, históricos y culturales del Ecuador” elaborado por “Hylaea” Consultora de Biodiversidad Ecuatorial, Marcos, Álvarez & Asociados, entregado el 21 octubre del 2003, Parte IV Propuesta para la Costa, pp.87-130.

- Kottak, Conrad Phillip (1997). *Antropología cultural. Espejo para la humanidad*. Madrid: McGraw Hill.
- Lumbreras, Luis (1980). "Museo, cultura e ideología". En: *Museología y patrimonio cultural, críticas y perspectivas. Cursos regionales de capacitación 1979/80*, 19-23. Escuela de restauración, conservación y museología. Bogotá: PNUD/UNESCO.
- Marcos, Jorge (ed.) (1986). *Arqueología de la costa ecuatoriana. Nuevos enfoques*. Quito: Biblioteca Ecuatoriana de Arqueología 1, ESPOL-Corporación Editora Nacional.
- Marcos, Jorge G. (1988). *Real Alto, la historia de un centro ceremonial Valdivia*. Quito: Biblioteca ecuatoriana de arqueología, volúmenes 4 y 5. Corporación Editora Nacional - ESPOL.
- (1990). "Recuperando la historia a través del museo". *Matapalo*, Revista Cultural de Diario El Telégrafo 115, 4-3-90, Guayaquil, Ecuador, pp.2.
- (2005). *Los pueblos navegantes del Ecuador prehispánico*. Quito: Edición ESPOL / Abya Yala.
- (2007). "Desarrollo sostenible y arqueología". *Archipiélago, Revista Cultural de Nuestra América* 58: 58-59. Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (CIALC), Universidad Nacional Autónoma de México.
- Muratorio, Blanca (1994). Introducción: "Discursos y silencios sobre el indio en la conciencia nacional". En: *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos. Siglos XIX y XX*, Blanca Muratorio (ed.): 9. Quito: FLACSO.
- Ortiz Crespo, Alfonso y Mónica Aparicio Rueda (1982). *Diagnóstico de los museos del Ecuador*. Quito: Asociación Ecuatoriana de Museos (ASEM)– PNUD/UNESCO.
- Padilla, Paz (2003). Gestión de Museos, Comunicación cedida por el autor al Portal Iberoamericano de Gestión Cultural para su publicación en el Boletín GC: Gestión Cultura, noviembre, disponible en: http://www.gestioncultural.org/ficheros/1_1316772499_PPadilla.pdf
- Saxe-Fernandez, John y James Petras (2001). *Globalización, imperialismo y clase social*. Buenos Aires-México: Editorial Lumen.

- Radcliffe, Sarah y Sallie Westwood (1999). *Rehaciendo la nación. Lugar, identidad y política en América Latina*. Quito: Abya Yala.
- Taller “Identidad Étnica, Museos Comunitarios y Programas de Desarrollo”. Organizado por el Museo Nacional del Indígena Americano – Instituto Smithsonian, Washington DC. Septiembre 25-30, 1995, CCRA, Ecuador.
- Vargas Arenas, Iraida (1990) [1987]. *Arqueología, ciencia y sociedad. Ensayo sobre teoría arqueológica y la formación económico social tribal en Venezuela*. Caracas: Editorial Abre Brecha.
- (2006). “La conservación del patrimonio histórico. Nuevas propuestas desde la arqueología a la luz de la democracia participativa y protagónica”. *Boletín Antropológico* 24 (067): 311-334, mayo- agosto. Venezuela: Universidad de los Andes.
- Whitten Jr., Norman (1981). “Introduction”. En *Cultural Transformations and Ethnicity in Modern Ecuador*, N. Whitten (ed.): 1-44. Urbana: University of Illinois Press.
- Wright, Susan (1998). “The politicization of ‘culture’”. *Anthropology Today* 14(1): 7-15.
- Zeidler, James (1986). “Depredación y vandalismo de sitios arqueológicos: el caso ecuatoriano”. En *Arqueología de la costa ecuatoriana. Nuevos enfoques*, Marcos, J. (ed.). Quito: Biblioteca Ecuatoriana de Arqueología 1, ESPOL-Corporación Editora Nacional.
- Zimmermann de la Torre, Irene (1991). “Ecuador Report, National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution”, August, Washington D.C.

Trayectoria del debate patrimonial y aproximaciones a la gestión del Patrimonio Cultural Inmaterial

Gabriela Eljuri Jaramillo*

El abordaje discursivo del patrimonio y el giro conceptual contemporáneo

El concepto de patrimonio es un concepto en construcción y con múltiples aristas. Para varios autores, el patrimonio no se refiere a las cosas u objetos, sino a las relaciones que se establecen entre éstos y los individuos, relaciones que están basadas en derechos y obligaciones. Aunque no existe consenso, debido a la amplitud del tema, un camino importante para la concepción del patrimonio, podría ser su vinculación con las nociones de herencia, memoria e identidad; así, se sugiere que el patrimonio cultural está íntimamente ligado al pasado como herencia, pero es por medio de la memoria, reactualizado en el presente y un referente indiscutible para el futuro; al tiempo que constituye parte importante de los rasgos identitarios de los diferentes conglomerados humanos. De esta manera, de igual forma en qué herencia, memoria e identidad se interrelacionan en la noción de patrimonio, también pasado, presente y futuro alcanzan armonía y le otorgan sentido al mismo.

Han existido a lo largo de la historia múltiples definiciones que, a su vez, han respondido a discursos diversos. Como término, proviene del Derecho romano y, etimológicamente, del latín *patrimonium*, que hace referencia a lo recibido del padre o *pater*. Entre los romanos, la noción de

* Antropóloga. Directora de la Regional 6 del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.

patrimonium estaba ligada a una relación patrilineal, es decir se lo adquiriría por derecho paterno; al tiempo que, era en el *pater* (protector) en quién recaía la autoridad, el mando y la propiedad.

En el siglo XVIII cobra importancia la conciencia patrimonial, en tanto concepto vinculado a lo edificado, a la propiedad y a las clases burguesas. La Revolución Francesa plantea una conciencia de que se vive una nueva época y, la destrucción de lo que representa el tiempo concluido, paradójicamente lleva a la necesidad de intentar proteger los testimonios del pasado. Aparece en este contexto la cultura de la preservación y, con ello, los primeros intentos de inventario y registro, al igual que obras de restauración.

La Revolución Industrial plantea una nostalgia por la conservación, al tiempo que el concepto de conservación se convierte, para el siglo XIX, en parte del proyecto ideológico del Estado-nación, en la medida en que el discurso patrimonial pasa a ser una herramienta en la búsqueda de la identidad nacional. En ese contexto aparecen las nociones de monumento, valor de antigüedad y patrimonio artístico.

En el siglo XIX se incrementan las restauraciones encaminadas desde la reconstrucción, la valoración arqueológica se enmarca en la noción de “ruina”, se vive una sacralización de los objetos, es el tiempo del objeto por el objeto. Más adelante se incorporaría la noción de “objeto testimonio” y la arqueología dejaría de interesarse por los objetos como tales y empieza a interpretarlos para comprender los procesos históricos.

En el siglo XX, el concepto de patrimonio histórico supera al de monumento del pasado como obra de arte y aparecen las nociones de monumento conjunto y conservación integrada.

La segunda mitad del siglo XX va a estar marcada por la fuerte presencia del debate patrimonial en el contexto mundial, bajo liderazgo de la UNESCO. La larga trayectoria emprendida por la UNESCO en términos patrimoniales, inicia en 1959, época en que se asumió con preocupación la amenaza y riesgo que corrían los monumentos de Nubia, a causa de la construcción de la presa de Asuán. Estos monumentos, provenientes de la antigua civilización egipcia, se ubican a lo largo del río Nilo. Tomando en cuenta que, esta pérdida será irreparable para toda la humanidad, la UNESCO alertó a la comunidad internacional con el fin de salvaguardar dichas obras; convocatoria que tuvo éxito y que permitió que se realizaran

análisis arqueológicos en las áreas en peligro y, posteriormente, la reubicación de varios de los monumentos. La participación internacional en este problema y el éxito de la campaña, reflejaron, en su momento, la sensibilización internacional frente al tema de la conservación de sitios culturales de importancia para el mundo.

Tanto la Campaña de Nubia como la de Venecia, sentaron las bases para la Convención del Patrimonio Mundial, ya que pusieron en evidencia la importancia de la salvaguarda de ciertos bienes patrimoniales, naturales y culturales, cuyo contenido es de importancia para toda la humanidad. Así, surgió la “Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural”, aprobada en 1972 en la Conferencia General de la UNESCO.

Por su parte, el Patrimonio Inmaterial empieza a ser estudiado y discutido desde una época más bien reciente, aunque Bolivia ya había manifestado preocupación por el tema en el año 1973. Desde 1988, la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe de la UNESCO, había venido publicando la Revista “Oralidad”, como un espacio de rescate, reflexión y discusión del patrimonio oral de la región. En 1989 se adopta la “Recomendación para Salvaguardar la Cultura Tradicional y Popular”, pero ésta no tenía carácter vinculante y, por lo tanto, no tuvo gran alcance, aunque varios países adoptaron medidas legislativas destinadas a inventariar su patrimonio inmaterial.

En 1994 se instituyó el programa de “Tesoros Humanos Vivos”, con la finalidad de fomentar la creación de sistemas nacionales que otorgaran un reconocimiento oficial a aquellas personas que, por su talento, habilidad y conocimientos, constituyen importantes depositarios y ejecutantes de la tradición.

Y es recién en la segunda mitad de la década de los años noventa que se realizan ocho “Conferencias Regionales” con el fin de aplicar la recomendación antes señalada. En la reunión realizada en 1997 en México, se expresó la prioridad de conservar y desarrollar las culturas tradicionales y populares de la región, como un mecanismo para salvaguardar la diversidad cultural, frente a los problemas de la globalización.

En 1999 se decide crear la distinción internacional “Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad”, y es entonces que se

empieza a utilizar el término de patrimonio intangible, que más adelante sería sustituido por inmaterial.

Finalmente, el 18 de mayo de 2001, por primera vez, la UNESCO proclamó la lista de los diecinueve ejemplos más destacados del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad, listado en el que se incluye el Carnaval de Oruro de Bolivia y el Patrimonio Oral y las Manifestaciones Culturales del Pueblo Zápara de Perú y Ecuador.

Dos años después de la proclamación del primer listado de las “Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial”, el 17 de octubre de 2003, en París, se firmó la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial.

El 15 de noviembre de 2003, en el contexto de la XIII Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno, realizada en Santa Cruz de la Sierra en Bolivia, entre los comunicados especiales, los mandatarios presentes señalan su respaldo a la decisión de la 32ª Conferencia General de la UNESCO, de dar inicio a las negociaciones para la adopción de la Convención Internacional sobre la Diversidad Cultural y celebran la aprobación de la Convención Internacional para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, declarando que se desplegará los esfuerzos para lograr su pronta puesta en vigor. En el mismo contexto, se apoya la iniciativa de creación de un Centro Regional para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, cuya materialización se produjo en febrero del 2006, con la creación del CRESPIAL.

En el caso del Ecuador, desde hace muchos años ha existido interés por los elementos que hoy conocemos como parte del patrimonio cultural inmaterial. Sin embargo, los esfuerzos realizados, sobre todo en temas de investigación y revalorización, no se encaminaron desde una visión patrimonialista, sino que fueron de la mano con los debates y conceptos que dominaron los diferentes momentos de la segunda mitad del siglo XX, sobre todo en el ámbito académico. Así, elementos del PCI fueron abordados desde diferentes miradas y enfoques, especialmente bajo los paraguas conceptuales del interés por el folclore, la cultura popular, la cultura tradicional y, también, desde los estudios de las culturas indígenas. Obviamente, estos esfuerzos se encontraban en una situación de desigualdad frente al peso de la cultura oficial, no eran la regla en el manejo de los

temas culturales; sin embargo, fueron útiles en un largo y lento camino de cambio de mentalidad, en la construcción de una nueva mirada sobre la cultura y la nación.

Por su parte, el tratamiento del Patrimonio se abordó desde lo material y, por lo general, con connotaciones de monumentalidad. Los esfuerzos, en ese sentido, se encaminaron a la protección y al enaltecimiento de lo arqueológico y de lo colonial, con énfasis en lo artístico y en lo arquitectónico. El patrimonio inmaterial estaba al margen de los discursos y debates patrimonialistas y, al mismo tiempo, era bastante descuidado en el marco de las políticas públicas e institucionales en general.

Esta visión del patrimonio desde lo material, la monumentalidad y el valor excepcional de carácter nacional, se fundamentaba en el ideal de homogeneización, pues la lógica del Estado-nación trabajaba en la búsqueda y producción de una identidad unitaria; desde ese punto de vista, no existía cabida para la diversidad y, por ende, para el reconocimiento de los patrimonios diversos. Reconocer el valor patrimonial de las manifestaciones inmateriales, era reconocer el Ecuador diverso que se buscaba negar, soslayar, invisibilizar. En ese contexto, lo que hoy conocemos como patrimonio inmaterial era relegado a visiones parcializadas y, muchas veces, deformantes, que agotaban el valor del patrimonio inmaterial en la “folclorización” de la cultura.

Por muchos años, las concepciones sobre el patrimonio deslegitimaron el valor de los saberes y prácticas tradicionales, inscritas en el patrimonio inmaterial del Ecuador, al tiempo que la falta de reconocimiento llevó al debilitamiento en varias de sus facetas; sin embargo, ese proceso lento de abordaje de lo inmaterial, desde diferentes posturas teóricas (supra), llevó a que se incrementara la necesidad de alejarse de los discursos esencialistas del patrimonio, una urgencia por de-construir las nociones de patrimonio y pasar de lo monumental a lo cotidiano, la necesidad de recuperar el pequeño lugar.

Este cambio de mentalidad se va consolidando, aunque de una manera lenta y aún no concluida, junto con el reconocimiento de la diversidad y la búsqueda de la interculturalidad. El ideal del Estado-nación, fundamentado en una identidad unitaria, había fracasado y el Ecuador vive, desde las últimas décadas del siglo XX, una nueva construcción de la nación, a lo

que Enrique Ayala Mora denomina el período del proyecto nacional de la diversidad. En este contexto, el reconocimiento de la diversidad cultural, la legitimación de la plurinacionalidad y la afirmación de los derechos culturales en un país diverso se plasman, como reflejo de un cambio de época, en las dos últimas constituciones del país y en la nueva institucionalidad en el ámbito del patrimonio.

Lo anterior sirve para explicar que, sólo en el marco de este contexto histórico, pudo vializarse el giro en el abordaje patrimonial y la posibilidad de pensar el patrimonio inmaterial en su verdadera dimensión socio cultural y presenciar una postura frontal del Estado ante el Patrimonio Cultural Inmaterial. De los objetos se ha pasado a poner énfasis en los sujetos, al tiempo que la aceptación de nuevos patrimonios también permite visibilizar nuevos actores sociales. Del monumento aislado se ha pasado a la noción de territorio (paisaje cultural, rutas, etc.); de los criterios de excepcionalidad y de monumentalidad a la noción de apropiación simbólica, al tiempo que se ha recuperado el carácter presente de la memoria. Hoy se habla de memorias en plural, pues existen varias memorias sobre un mismo hecho histórico. El patrimonio, en tanto capital simbólico, parafraseando a Pierre Bourdieu, se vincula a la noción de identidad y, por lo tanto, debe ser protegido no tanto por sus valores estéticos y de antigüedad, sino por lo que significa y representa.

La adhesión del Ecuador a la Convención del 2003, la conformación del CRESPIAL, el Decreto de Emergencia del Patrimonio Cultural de la Nación, el nuevo marco constitucional del país y una institucionalidad más sólida en el manejo patrimonial, consolidada con la creación del área de Patrimonio Inmaterial al interior del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural y la importancia del PCI en las políticas, planes y programas institucionales, aparecen como resultado del proceso histórico mencionado.

Sobre la gestión del Patrimonio Cultural Inmaterial

A nivel internacional, la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial aparece como el primer instrumento internacional que define un ámbito de acción y delimitación del Patrimonio Cultural Inma-

terial (PCI) y, por otra parte, delinea acciones tendientes a su salvaguardia. Entre los aspectos importantes que merecen atención de la Convención, figuran los siguientes:

Las finalidades de la Convención: la Convención plantea como sus finalidades: la salvaguardia del PCI; el respeto del PCI de las comunidades, grupos e individuos; la sensibilización en el plano local, nacional e internacional sobre la importancia de este tipo de patrimonio y su reconocimiento recíproco; y la cooperación y asistencia internacional.

La definición del PCI: según la Convención, el Patrimonio Cultural Inmaterial refiere a:

(...) los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes– que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana (UNESCO, 2003).

El texto es bastante explícito y plantea los criterios fundamentales para delimitar el ámbito del PCI. Así, en el artículo 2, se puede leer que el patrimonio inmaterial es aquel que es asumido como tal por parte de las comunidades, es transmitido de generación en generación; a su vez, es dinámico y constituye parte de la identidad de los pueblos.

Estos lineamientos que son claros, aparecen como criterios de selección al momento de identificar la especificidad del patrimonio inmaterial en el amplio ámbito de la cultura. Las nociones de apropiación, identidad, herencia, memoria y continuidad, son ingredientes que caracterizan a esta forma de patrimonio. De esta manera, el PCI aparece como portador de herencia, en tanto resultado de procesos de transmisión generacional; de memoria, en su carácter dinámico y de constante recreación; y como constituyente de la identidad cultural de los pueblos.

Los ámbitos del PCI: la Convención del 2003 es permisiva y flexible con las realidades y particularidades culturales y metodológicas de cada Estado parte. En lo referente a la clasificación, el texto delimita el vasto universo de las manifestaciones patrimoniales inmateriales en cinco ámbitos, mismos que no son mandatarios o exclusivos, sino que variarían de acuerdo a los criterios de los diferentes países:

- tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial;
- artes del espectáculo;
- usos sociales, rituales y actos festivos;
- conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo;
- técnicas artesanales tradicionales

La salvaguardia del PCI: según la Convención, “se entiende por “salvaguardia” las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión –básicamente a través de la enseñanza formal y no formal– y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos” (UNESCO, 2003).

Las medidas que promueve la UNESCO para el PCI se enmarcan en el concepto de “salvaguardia”, mismo que, a diferencia del patrimonio material, no se agota en las concepciones de “originalidad”, “conservación” o “recuperación”, sino que en función de su carácter vivo y dinámico, lo que busca es generar las condiciones que posibiliten que el PCI se mantenga, en la medida en que continúe siendo vital para sus portadores. Por lo tanto, ninguna medida podría tender a la inmovilidad de las manifestaciones.

La participación de las comunidades: la participación de las comunidades en la identificación de su patrimonio es un criterio fundamental de la Convención y un principio importante de la salvaguarda. Es, entonces, una obligación de los estados lograr la participación más amplia posible de las comunidades, grupos o individuos en los procesos de salvaguardia. A dicha participación debe sumarse el consentimiento informado, no sólo para la realización de los registros e investigaciones, sino también para la publicación de la información.

La importancia de los espacios inherentes al patrimonio cultural inmaterial: por último, la Convención del 2003, al definir al PCI, refiere también a los espacios culturales que le son inherentes, puesto que este patrimonio, de una y otra manera, siempre cobra vida o se “materializa” en espacios concretos. Los espacios no son ajenos a las prácticas, saberes y usos, por lo tanto su protección también viabiliza la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial.

A nivel nacional, el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural ha adoptado la noción de salvaguardia bajo los parámetros de la Convención del 2003, comprendiendo como medidas de salvaguardia aquellas que garantizan la viabilidad del PCI, concretamente la identificación, el registro, la documentación, investigación, promoción, valorización, transmisión y revitalización de ese tipo de patrimonio.

Estas medidas de salvaguarda son comprendidas, por parte del INPC, en el contexto de la comprensión del PCI como cambiante y dinámico, de manera que la salvaguarda se encamina a garantizar las condiciones que posibiliten que una manifestación se mantenga, en la medida en que continúe siendo vital y funcional para la comunidad. En este sentido, la conservación se aplica al patrimonio material, mientras que el patrimonio inmaterial se salvaguarda, en virtud de su dinamismo inherente.

El dinamismo de la lengua y de las expresiones orales, plasmado en mitos, leyendas, cuentos, coplas y amorfinos; la vitalidad de la música, de la danza y de los juegos tradicionales; el potencial de las fiestas y de los rituales, en tanto instancias de reciprocidad, de relaciones sociales, de cuestionamiento social, en sus dimensiones económicas, sociales, religiosas y políticas; el conocimiento inherente a la relaciones con la naturaleza y el universo, expresado en la gastronomía, la medicina tradicional, las ancestrales prácticas productivas, las toponimias y la geografía sagrada, fruto de maneras particulares de ver y entender el mundo; y las técnicas artesanales tradicionales, expresadas en una inmensa variedad de diseños, técnicas y materias primas, son el reflejo de las múltiples identidades que coexisten en el Ecuador, a veces en armonía, a veces en conflicto.

Por último, cabe señalar que la importancia de la salvaguarda del patrimonio inmaterial radica en su potencial para edificar una sociedad mejor. En gran medida, la valoración del patrimonio inmaterial, contendedor de

prácticas y conocimientos ancestrales, contribuye a descolonizar el saber, descolonizar en el sentido de romper con las amarras que han impedido ver más allá del conocimiento oficial y de la homogeneidad; es visibilizar el enorme valor de la diversidad cultural que posee el país y posibilitar el encuentro, en la nación contemporánea, de espacios de diálogo entre pasado y presente y entre diferentes. La valoración del patrimonio inmaterial contribuye, de manera importante, a la edificación de una verdadera sociedad intercultural. El ser humano aparece así como el objeto final de las salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial.

Bibliografía

UNESCO (2003). “Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial”. París, octubre.

El patrimonio musical y poético afro-esmeraldeño

Lindberg Valencia Zamora*

Redondilla

...Marimba: africana palabra que da nombre a un instrumento. Marimba instrumento, herencia, legado, pero también camino, también bandera. Así, infinita y universal Marimba.

Como madre, también hija. Como abuela, también niña juguetona. Principio y final de los sueños. Protagonista solidaria de nuestras pesadillas. Dulzura de la tristeza. Equilibrio e' la alegría.

La marimba y sus componentes culturales

Hay que sumergirse en lo profundo de la sabiduría de los abuelos de las comunidades en Esmeraldas y conversar con los espíritus ancestrales de José Castillo, Climario Rojas, Emeterio Valencia, Temístocles Torres, doña Erminia de Concepción, doña Elena de Rocafuerte, Mamita Alberta, Remberto Escobar y tantos y cuantos sabios patriotas, enseñadores mayores, que pusieron su corazón y sus conocimientos, para el enriquecimiento de lo que ahora llamamos *marimba esmeraldeña*. Recibir luz de estos hermanos mayores, nos permite llegar hasta la dimensión suprema, que únicamente te puede transportar la magia de la marimba.

Bien dicen nuestros abuelos que somos descendientes de africanos, admirablemente fuertes, sabios y poderosos. Fuertes por su espiritualidad y

* Investigador y promotor cultural.

su resistencia a sucumbir en el traslado coercitivo que padecieron; y, sabios y poderosos por la sabiduría ancestral que nos legaron, preservada nada más que por su memoria colectiva y tras-pasada a sus descendientes de generación en generación, sencillamente a través de la oralidad, como único medio de enseñanza-aprendizaje, para lo cual han utilizado los cuentos, décimas, adivinanzas, cantos a lo divino y a lo humano, etc. En este proceso de transferir conocimientos y saberes, ha sido gran protagonista la *marimba* y sus componentes. Ha sido a través de los cantos y danzas de marimba, que los mayores nos han enseñado del nacer y morir, del amor y el desamor, de lo benigno y lo maligno, de sembrar y cosechar, de la pesca y la cacería, de la sanación y la enfermedad, etc. Sólo esto explica la mágica forma de sometimiento en positivo, a la que nos transporta maternalmente la marimba.

La marimba ha sido la gran compañera, la fuerza espiritual y material para resistir, estas más de 500 “vueltas” de esclavización del pueblo afrodescendiente. Pero no se limita solamente a esa posición pasiva de acompañante, sino que también es una activista revolucionaria, porque es bandera, es bendición, es luz, es aires, es agua, es Elegua, pero que sólo, abre los caminos.

El territorio que actualmente constituye la provincia de Esmeraldas, a mediados del siglo XVI comprendía un “palenke” territorial de libertad, donde se “apalenkaron” y protegieron los primeros africanos libres, sobrevivientes de los barcos “negreros” que naufragaban cerca de esas costas. Fueron liderados inicialmente por Antón y posteriormente por Alonso de Illescas, quien dio fuerza y orden a este palenke, a donde llegaban a protegerse los llamados “cimarrones” hombres y mujeres afros (e indígenas) esclavizados, que lograban liberarse de sus captores y opresores.

En el alma y el corazón de los esclavizados africanos vino impregnada su riqueza musical y poética, que pudieron desarrollar acá en esta nueva tierra que adoptaron y la hicieron suya. Este proceso les permitió elaborar sus instrumentos y los cantos y composiciones musicales, con los elementos que contaban ahora en este nuevo habitat, parecido a su lejana África, que les permitió preservar su riqueza cultural, sin perder ni alterar sus profundas raíces originarias.

El bambuco, el currulao, el andarele, nuestros arrullos y chigualos, se desenvuelven y sobreviven en el más espantoso laberinto, en el que siempre

están buscando una puerta de salida hacia otros escenarios, que en realidad será la puerta de entrada a un universo de alta competencia, procurando lograr un “diálogo horizontal” y en igualdad de condiciones, con representaciones artísticas de otras culturas y pueblos. Este diálogo aún es bastante asimétrico, debido al poco interés y el escaso compromiso social y cumplimiento de las leyes vigentes por parte de los medios de comunicación colectiva, que no se muestran interesados en difundir las actividades artístico-culturales locales (con poquísimas excepciones); además de la abundante importación de modelos culturales ajenos a nuestras realidades locales.

Origen de la marimba

Es muy difícil hablar con exactitud del origen de la marimba, pero lo más probable es que vino desde África, con los africanos que llegaron a América en ese terrible episodio de la humanidad que fue la esclavización.

En algunos lugares de África como Nigeria, Ghana, Camerún, el Congo, se han utilizado teclados de características similares a nuestra actual marimba esmeraldeña, pero son instrumentos de ocho tablillas o teclas y se denominan *rongos*, los cuales son construidos en tres voces o alturas: agudo, medio y grave, es decir, que existe el rongo agudo llamado *viví rongo* o *niño rongo*, por su forma juguetona y llena de sonidos con que se lo interpreta; la voz media llamada *ju rongo* o *mamá rongo* que es la parte que hondea o matiza y enlaza los sonidos agudos y graves; y, el *nau rongo* o *abuela rongo* por su voz grave y profunda y su forma pausada de dar los sonidos.

Se presume que se juntaron tres rongos, para elaborar un solo instrumento con las tres voces posibles de una tesoritura, lo que dio origen a nuestra actual marimba de 24 teclas, que supondría los tres rongos juntos en un solo instrumento, que ya contempla tres octavas: aguda, media y grave. Contaba el maestro Remberto Escobar, que es imposible tocar armónicamente bien en una marimba de menos teclas.

Construcción y afinación de la marimba

La afinación de la marimba tradicional esmeraldeña tiene unas características sonoras y una escala musical, exclusivamente, de cada maestro que la construye, es decir, que no se pueden tocar juntas marimbas construidas por maestros diferentes, por ejemplo: ningún marimbero va con su marimba a otro pueblo, a hacer un contrapunteo con el marimbero local tocando su propia marimba, porque las mismas no estarán en armonía debido a que son construidas a partir de diferentes saberes secretivos, en consecuencia, tienen escalas sonoras diferentes; es decir, que no existe un patrón ni norma musical única que rija las construcciones de marimbas. No hay uniformidad en la construcción y afinación, ni en la disposición de los sonidos que conforman las escalas sonoras.

Papá Roncón en Borbón afina cantando la “salve de las tres Marías”; Remberto Escobar afinaba utilizando el canto de un pájaro llamado *carpintero*, que en su canto dice “quién compra botín”, utilizando el fonema “tín” que es bien agudo, como el sonido de la primera tabla en su marimba; otros maestros utilizan el tema musical *Agua larga*, para la afinación de la marimba, a partir de la melodía y bordones que se realizan en este tema.

Existen diversos saberes secretivos y creencias tradicionales que orientan a los constructores de marimba, pero que sin duda tiene un sentido lógico y una explicación basada en los fenómenos naturales, que en su mayoría son astrales y climáticos, como que: “se debe afinar las teclas de una marimba, con la marea en media creciente, para que una vez completo el mayor caudal de agua, afinque el sonido de las mismas” (Papá Roncón); “la caña guadua de los resonadores, debe ser cortada después del quinto día de menguante, para que no se apolillen los canutos, porque a esa época, ya se ha muerto el avechicho llamado mosca blanca, que deposita los huevos de la polilla en la caña” (Remberto Escobar); “las tablas de la chonta, se las debe curar de la humedad, enterrándolas en el fango que queda cuando baja el caudal del río. Se las deja ahí por lo menos un mes, que sigan recibiendo el agua del río cada vez que repunta. Al mes se las retira y se las pone a secar definitivamente. La chonta está lista para afinar tabla por tabla toda la marimba” (José Emeterio Valencia).

También recomiendan los maestros afinar la marimba en las noches de menguante, es decir, las más oscuras porque son absolutamente silenciosas,

no se escuchan ni silbidos, ni cantos, ni chicharras, ni ranas, ni ningún sonido que interrumpa al constructor, o le altere la agudeza de su oído. En la forma de labrar las tablas, por la parte de la espalda, hay que llegar hasta cierto nivel de labranza, porque si no la tecla pierde consistencia, de tal modo que mientras se afina, se labra por la parte de barriga: en la parte central si la tecla está alta, y en la parte de las puntas si la tecla está baja de acuerdo al sonido que requerimos.

Los más conocidos constructores de marimba de las últimas generaciones han sido el maestro Remberto Escobar de Río Verde, Guillermo Ayo-ví, Papá Roncón de Borbón, Emeterio Valencia de Concepción, Numas Ramírez de San Lorenzo, Don Graciano de San Lorenzo, Alberto Castillo en Esmeraldas; y los más recientes: los Madera Metálicos, Alberto Viveros-Zapallo.

Instrumentos compañeros de la marimba

La orquesta musical típica esmeraldeña está conformada por la marimba, bombo, dos cununos, guasá, maracas, charrasca y las voces de las cantadoras y coristas. Así tenemos la marimba. La marimba es el instrumento central de la música negro-esmeraldeña, rítmico, melódico, armónico, esencialmente construida con elementos naturales del medio. La hipótesis más probable en cuanto a su afinación es que se basa en la escala pentafónica.

Es ejecutada por dos músicos: un tiplero, que toca la parte aguda, y un bordonero que toca la parte grave, los cuales casi siempre están en un contrapunteo y un desafío por presumir o demostrar cuál es el mejor, mucho más cuando son de comunidades diferentes, esto se torna en una verdadera competencia. Un tema musical siempre lo empieza el bordón marcando una melodía o un ritmo de introducción, el cual llama al resto de la orquesta, a lo que contesta el bombo, que entra con gran intensidad haciendo sentir su presencia, los golpes del bombo, inquietan a los cununos y los motivan a dar su discurso, éstos entran floreado y haciendo diversos repiques a manera de polirritmia, siempre tomando la iniciativa el cununo hembra y aguantando y acompañándole el cununo macho; todo este desfile sonoro es complementado con las partes agudas de la orquesta, que lleva

las melodías principales del tema, esto es el tiple de la marimba que entra, da su discurso y luego hondea o matiza, bajando a tocar melodías de acompañamiento en la octava central de la marimba, constituyendo un “colchón” armónico que invita a las cantadoras a lanzar sus glosas y estribillos, con lo que se complementa el ciclo musical del bambuco esmeraldeño.

El bombo es un instrumento de afinación indeterminada, y consiste en un tronco de madera redondo y hueco, recubierto por sus dos extremos, con cuero o membrana de animales del monte, como el venao y la tatabra, y se templea con cabuya o sogá, con un amarre especial. Este instrumento se toca o ejecuta con dos baquetas, una de las cuales está recubierta por un extremo con trapos o un material esponjoso y se llama *boliche* con el que se toca en el cuero, con la otra baqueta se toca en la madera o aros del bombo y se llama *apagante*.

El cununo también es un instrumento de afinación indeterminada, y también está construido en un tronco de madera hueco, pero sólo por un extremo. Su forma es cónica-abarrilada. Se recubre también con cueros de venao y tatabra, y se templea con sogá o cabuya tensada por cuñas de madera fina: caoba, guayacán...

El guasá es un ideófono de sacudimiento, y está construido en un tarro de caña guadúa que se rellena con semillas o achiras. Está atravesado por clavos de pambil o chonta fina.

Las maracas también son un ideófono de sacudimiento construidas en calabazos redondos, más o menos, del tamaño de una toronja, y rellenos de achiras; tienen un mango y se tocan en parejas. Se las utiliza en los arrullos y chigualos.

La charrasca es un ideófono pero de raspadura, construida en una vara de chonta fina de unos sesenta centímetros, a la que se le labran los “dientes”, que son frotados o raspados con un huesito largo de algún animal del monte. La chonta fina es una palma sumamente delgada, bastante escasa en la región, por tal motivo, en la actualidad la charrasca ya no es muy elaborada y tampoco utilizada.

Clasificación de los ritmos y géneros musicales

La música esmeraldeña la podemos clasificar de varias maneras por la variedad de temas y motivos que expresan sus cantos; así como también se la puede clasificar por los compases musicales en los que se desarrollan los discursos. Así, el mismo *arrullo* se clasifica en *bundiaos* y *bambuquiao*s, según el compás; y a la misma vez, se los clasifica en “arrullo a lo divino” y “a lo humano”, según el contenido que expresen los cantos, de acuerdo a nuestras costumbres y tradiciones, tanto en lo cotidiano como en la espiritualidad.

Los géneros musicales afro-esmeraldeños están marcados en compases binarios, principalmente de 6/8 a los que se les llama *bambuquiao*s; de 2/4 como el *andarele* y el *sanjuanito negro*; y el compás cuaternario de 4/4 en el que se desarrolla el ritmo *bundiao*. Clasificamos la música esmeraldeña de acuerdo a los diferentes contenidos de sus cantos y a la utilidad social que se le da en la comunidad; así tenemos:

Temas ceremoniales al ser humano

Como su nombre lo indica son los que se refieren a los tres núcleos que conforman una familia, en éstos tenemos: la *caderona*, que está dedicado a la belleza integral de la mujer negra, principalmente, en lo espiritual; el *fabriciano*, dedicado al hombre negro, su valentía, su guapeza, su audacia...; y, el *torbellino*, dedicado al niño y sus travesuras.

Temas ceremoniales a lo divino

Estos se ejecutan para acompañar las ceremonias, que tradicionalmente, se han preparado para celebrar a las vírgenes, a los santos y al niño Dios. En estos encontramos: bambuco para la Virgen de las Mercedes, saludo de tambores pa' San Pedro y San Pablo, *sanjuanito negro*, los *negritos de Changuarará*.

Temas de contenidos mitológicos

Estos cantos se refieren a las visiones y fantasmas, propios de las creencias que se resaltan en nuestros cuentos y leyendas. Entre estos tenemos: el berejú, el patacoré, el riviel.

Temas ceremoniales litúrgicos

Se tocan para acompañar ceremonias que tienen que ver con la muerte de un ser humano, que en el caso de un niño son alegres y de gloria, pero si es un adulto son lúgubres y de lamentos; en éstos tenemos: *amanece y amanece, chigualos de un torbellino, alabaos*.

Temas de danzas rituales

Acompañan ceremonias o ritos basados en las costumbres tradicionales, que tratan algunos problemas espirituales; en estos tenemos: el patacoré despojo, matábara del hombre bueno.

Temas que acompañan las ceremonias que representan las actividades cotidianas

Como su nombre lo indica, son los que acompañan danzas que representan las labores cotidianas que realizan los hombres y mujeres negras en Esmeraldas; en estas tenemos: la canoíta, agua larga, el canoero, la chafireña, la caramba, el oro de la tolitá.

Temas afro fuertes

Son interpretaciones en compás de 6/8, de sonido vibrante y de alta velocidad que se tocan para acompañar danzas de mucha expresión corporal; en este grupo de danzas tenemos: mapalé, la logia, la J cariada.

Entre lo tradicional y lo moderno

La identidad cultural de un pueblo puede ser expresada a través de su música, que forma parte de su patrimonio; por eso lo óptimo es que la música perdure o perviva lo más pura posible, sin mezclas, casi primitiva (músicos tradicionales); pero con el avance vertiginoso de la tecnología y teniendo en cuenta que la sociedad es un catalizador, que toma lo que le gusta y lo demás lo desecha, se deben generar corrientes musicales que procuren innovarse y revitalizarse, pero bien agarradas de sus raíces profundas que no deben ser alteradas, para garantizarnos se mantenga fortalecida la identidad de ese pueblo. Entonces aunque nuestra música pierda su pureza, podemos estar satisfechos porque ganará en revitalización y variedad, lo que le dará mayor universalidad, siendo con propiedad, nuestro lenguaje, nuestro color y sabor, nuestra identidad cultural, nuestra cédula y pasaporte cultural, la muestra y evidencia de nuestro rico patrimonio cultural inmaterial; porque aún las exigencias del progreso tecnológico y la corriente del mestizaje de la música, la nuestra se presentaría en el mundo global, conservando sus raíces ancestrales, en diálogo de iguales con las músicas de otras culturas.

Por eso es importante que existan los músicos tradicionales, los clásicos, porque son los que conservan, de manera más pura y original, los referentes musicales de un pueblo, constituyéndose en fuentes obligadas de indagación y consulta para investigadores, musicólogos, etnomusicólogos, etc. Ellos son la única fuente para conocer las estructuras musicales más elementales de una cultura. A través de ellos podemos saber cómo piensan y cómo sienten los compositores e intérpretes de dicha música, a más de conocer las características sonoras de sus instrumentos musicales.

En lo moderno, la música que no tiene consistencia cultural, que no tiene identidad, que no tiene una raíz, no perdura, pronto desaparece. La sociedad la consume y la desecha, la desplaza por otra; pronto desaparece y es olvidada sin pena ni gloria, tan rápido como apareció.

Estas dos vertientes ideológicas de la música: modernista y tradicionalista son válidas e incluso interdependientes, por cuanto se puede considerar a lo tradicional como el alma de un cuerpo desnudo; y, a lo moderno, como los diferentes vestidos que decoran a ese cuerpo, de acuerdo con las

modas y las épocas. Los tradicionalistas no deben olvidar que ese cuerpo debe vestirse para socializar en el mundo; y los modernistas tampoco deben olvidar que sea cual sea la moda que venga, quien va a lucir ese vestido y esa moda es un cuerpo con alma poderosa, que no debe ni puede ser alterada.

Encargos colectivos

- Las instituciones y sus políticas culturales deben direccionar sus esfuerzos a potenciar todo el inmenso bagaje cultural inmaterial (intangibles), sus valores y formas de expresarlos. Históricamente, en el tema de patrimonio cultural, se ha priorizado únicamente a elementos históricos tangibles (visibles), como las construcciones coloniales de inmuebles e iglesias, piezas arqueológicas, o sitios y lugares históricos importantes. En esta lucha de sentidos y en el actual proyecto político que estamos inmersos, que promulga un Estado de derechos, pluricultural y de participación equitativa, es muy pertinente que las políticas públicas en torno al tema patrimonial comiencen a ser aplicadas en función de reconocer y poner en alto relieve el valor patrimonial histórico de fenómenos inmateriales como la música, el canto, las décimas, que por el poder de lo simbólico son depositarios de todo ese bagaje cultural que enriquece al pueblo afro-esmeraldeño.
- El bambuquiao, el currulao, el andarele, los arrullos y chigualos, se desenvuelven y sobreviven en un laberinto, en el que siempre están buscando una puerta de salida hacia otros escenarios, que en realidad será la puerta de entrada a un universo de alta competencia, procurando lograr un “diálogo horizontal” y en igualdad de condiciones, con representaciones musicales de otras culturas y pueblos. Este diálogo aún es bastante asimétrico debido al escaso compromiso social y cumplimiento de las leyes vigentes en materia de difusión por parte de los medios de comunicación colectiva, que no se muestran interesados en difundir debidamente las actividades artístico-culturales locales. Conspira también la abundante importación de modelos culturales, ajenos a nuestra realidad, sin contraparte local que compita en los mismos escenarios y en igualdad de condiciones.

- Es importante que tengamos presente que no debemos conformarnos solamente con recibir todo este legado cultural y pasar por este escenario de vida como si nada, sin dejar huellas. Debemos contribuir con el proceso para que podamos enriquecer este patrimonio también desde nuestro sentir, desde nuestro pensar, desde nuestra actual forma de vida; de modo que se esté revitalizando permanentemente, manteniendo sus profundas raíces ancestrales. La preservación de este patrimonio es tarea de todos: Estado y comunidad, actores culturales y públicos, medios de comunicación y sector académico, en fin, esta riqueza patrimonial nos pertenece a todos y todas, lo que nos compromete así mismo a unir esfuerzos para mantenerla y enriquecerla.

Bibliografía

- Consejo Provincial de Turismo de Esmeraldas (1980). Folleto “La marimba”.
- Escobar, Remberto (1999). *Memoria viva: costumbres y tradiciones esmeraldeñas*. Esmeraldas: Ed. Grupo folklórico La Canoita.
- Estupiñán, Telia (1997). *Azabache*. Esmeraldas: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Estupiñán Tello, Julio (1996). “Esmeraldas de ayer: crónicas y anecdotario del pasado esmeraldeño”. *Serie Fediam* 10. REDIGRAF.
- García, David (1989). *Folleto de instrumentos y ritmos negros esmeraldeños*. Esmeraldas: Universidad Católica.
- Garzón, Raúl, Pablo Guerrero, y Julio Bueno (1995). *Compendio de la música negra en el Ecuador*. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana.
- Savoia, Rafael (1988). *El negro en la Historia del Ecuador y sur de Colombia*. Quito: Centro Afro Ecuatoriano/Abya Yala.
- Valencia, Tomás (s.f.) “Relatos del río Santiago”. Inédito.
- VV.AA. (1980). Colección “Pambil”. Esmeraldas: Banco Central del Ecuador.

La cultura montubia, su oralidad y su gestión

Alexandra Cusme*

Hablar de las culturas populares en Ecuador es adentrarnos en las entrañas mismas de este país, construido y sostenido sobre y por las culturas populares; entender que las culturas populares responden a una identidad propia y que cada una desde su cosmovisión nutre y fortalece aquello que la hace ser. La identidad, señala Jorge Enrique Adoum (2000):

...no es algo definido e inmutable, la identidad es la raíz más honda o vigorosa que los pueblos y el individuo han echado en la historia: los elementos que la conforman –etnia, lengua, religión, ética, conciencia de nación...– pueden permanecer mucho tiempo enterrados bajo una dominación cultural e incluso bajo los vestigios de otra identidad, y reaparecer un día de forma espontánea y orgullosa...ante todo la identidad colectiva no es algo definido e inmutable, conformado por siglos anteriores a nosotros, que hubiéramos recibido como una instantánea del pasado, menos aún un tatuaje que no podemos borrar, sino que se va haciendo, como un autorretrato, por acumulación de rasgos o como un collage fatalmente incompleto y no siempre de nuestro agrado.

La cultura como un conjunto de bienes materiales y espirituales, como una suma de manifestaciones tangibles e intangibles, de comportamientos y rasgos, de creencias y cosmovisiones es, según muchos estudiosos, la esencia de un colectivo. En mi percepción cultura es también, y sobre

* Poetisa y gestora cultural manabita, Manabí, Ecuador.

todo, el conjunto de saberes y tradiciones, de creaciones materiales y espirituales de un pueblo o colectividad. Es su forma de organizarse y ser, es su sentimiento y su geografía, su voz y su cantar como característica de su personalidad social. La cultura como producción comunitaria es un gran universo de significados y significantes, de códigos y conductas en constante modificación.

En el Ecuador, cultura y vida son una amalgama de múltiples manifestaciones interrelacionadas en su rica y variada geografía equinoccial. Como país guarda, concentra y armoniza la diversidad como esencia de su naturaleza vegetal y animal. Este factor de geografía ha sido, para algunos pensadores, un factor “dispersante” antes que aglutinante. “En vez de un país –la geografía– ha creado tres países”, señalaba Leopoldo Benítez Vinuesa (1950), un pensador profundo del Ecuador del siglo XX con el cual concuerdo porque a través de la metáfora de la geografía como gestora de varios países en uno, busca explicar y señalar que la diversidad como característica de su ser social es también su abanico de razas, etnias y pueblos que reproducen la también rica y enraizada multiplicidad cultural y regional.

Una de las maravillosas características del Ecuador emana precisamente de la identidad. El equinoccio es un crisol de identidades, formas y expresiones de pueblos y comunidades, de gente y geografías que en la diversidad buscan la unidad como sociedad-país. Adentrarnos en esa búsqueda es un desafío necesario, es un peregrinaje por una geografía humana que se va haciendo con el día a día, con los vientos y temblores de los tiempos nuevos. Sumergirnos en este tema es un ejercicio creativo que demanda apertura, crecimiento y comprensión hacia lo que nace y desafía. Cultura e identidad es una ecuación que se resuelve en el individuo porque el comportamiento es inherente a la cultura, así como la persona y su ser social son identidades de un colectivo.

No existen pueblos sin cultura, ni cultura sin pueblos, “...así como tampoco existe una cultura uniforme para todos los pueblos”¹. Afirmación que la remarca Juan Ossio Acuña, una verdad, que desde mi perspectiva personal, la historia de los habitantes de los distintos continentes de este el planeta azul lo confirma. Cada individuo en tanto pertenencia a un

1 Juan Ossio Acuña, antropólogo peruano. Autor de algunas publicaciones y artículos. Catedrático de la Universidad Católica de Lima.

pueblo tiene una cultura propia, "...porque en ella se expresa un aspecto de la humanidad"². Una vez que se ha entendido que somos netamente culturales en toda nuestra actividad existencial humana (por la condición esencial del ser humano explicada por Manuel Zapata Olivella quien dice que "el hombre es creador de valores culturales"), basándome en las acertadas definiciones de estos autores sobre el hombre y sus valores culturales, me enfrento a la complicada tarea de exponer aquellos valores que hacen a la cultura montubia una cultura popular, y de la oralidad que es su alma. Para ello es preciso conocer:

¿Qué es la cultura montubia? ¿Qué tan arraigada está la cultura montubia? ¿Cómo se expresa en la forma de ser de la gente de Calceta? Entender su vigencia en los jóvenes y la comunidad en tanto expresión viva de una herencia que viene desde aquello que llaman nuestros padres, *el tiempo antiguo*; descubrir el nivel de comprensión que tienen los jóvenes respecto de su propia cultura (la cultura montubia) rica en expresiones y características que la hacen única, y al mismo tiempo observar el desconocimiento que tienen de ella, quiénes son o deberían ser su sustento y permanencia, saber si la identidad cultural y el comportamiento está determinado por el ser montubio o está influenciado en su educación, formación y crecimiento por patrones y valores culturales vinculados a modelos de vida ajenos a su naturaleza e idiosincrasia.

Montubio es en el Ecuador un universo de contenidos, conocimientos y formas de vida nacidos de una suma de transformaciones, adaptaciones y asimilaciones raciales, culturales y sociales, producidas a lo largo del interior del litoral a partir de la colonización española. La fusión de indios, negros y blancos, y su particular relación con su entorno natural de esteros, ríos y montañas, tiene en el montubio un referente cierto. Esta fusión étnico cultural, no constituye una identidad reciente. El montubio es una mancomunada rural de la costa, que en cerca de cuatro siglos de gestación, a partir de la presencia española, allá por el siglo XVI, ha ido

2 Johann Gottfried von Herder (1744-1803) filósofo y crítico literario alemán. Sus escritos contribuyeron a la aparición del romanticismo alemán. Instigador del movimiento *Sturm und Drang* ("Tormenta e impulso"), vertiente alemana del pre-romanticismo europeo, inspiró al joven Johann Wolfgang von Goethe, a quien conoció en Estrasburgo en 1770 y quien posteriormente se convertiría en la principal figura del clasicismo literario alemán.

consolidando un espíritu, una forma de ser y ver, que ha enriquecido la personalidad colectiva de este país equinoccial.

Para Dumas Mora, poeta de Calceta, la palabra montubio está relacionada al monte, al río y al agua. “Montubio es el habitante de este entorno, de estas vertientes. Pero también de monte y montaña, por lo tanto son los que habitan además en tabladas y montañas”. Yo ayudaría a la Real Academia: “montubio es el habitante del campo del litoral ecuatoriano que se reconozca como tal” (Ordóñez, 2006). Dotado de características propias como individuo o colectivo, para José de la Cuadra, primer estudioso de esta cultura, el montubio es corriente y con frecuencia, extraordinario tocador de guitarra. Para la poesía, señala de la Cuadra, “emplea espontáneamente el metro castellano de a ocho, o sea el metro de romance, pero con rima perfecta, casi siempre en agudos o graves fáciles, y sin cuidar del isocronismo de los versos rimados”.

Es una poesía que explota temas pasionales, como el amor y el odio; se hace para ser cantada y se liga como letra al amorfino, señala de la Cuadra. El amorfino, más ensalzado que estudiado, es el contrapunto, es decir el duelo o competencia verbal entre dos verseros. Su origen se remonta a las coplas de la época colonial, a los chigualos o cantos de navidad; pero para muchos otros estudiosos es en la narrativa donde el impulso artístico del montubio “alcanza expresiones insignes”. Su innata tendencia mística halla aquí un cauce amplio. “La tendencia mítica sobre ser fuerte es irrefrenable. De ahí su panteísmo. De ahí su constante fabricación de héroes” subraya de la Cuadra. “Su panteísmo manifiesto en la creencia generalizada de la existencia de poderes protectores, ubicados en objetos de los más singulares: la piedra imán, la pezuña de la danta (uña de la gran bestia), etc. Como derivación de este panteísmo, en los relatos montubios los animales hablan, lo propio que las plantas y las cosas todas; sus impalpables presencias que influyen en los destinos humanos, modificándolos favorable o desfavorablemente, según su condición de buenos o malos poderes (de la Cuadra, 1996).

Representaciones, comportamientos y símbolos montubios: “La condición esencial del símbolo es su apropiación colectiva” señala Jorge Enrique Adoum, y es que la cruz no es simplemente el trazo de dos líneas que se cruzan perpendicularmente en una proporción determinada. La cruz es

una figura, representación de un universo, la fe cristiana. Por ello no hay símbolo que exista por sí mismo, sino en función de su significado. El amorfino es la representación del mundo montubio, realidad de la geografía, la historia y el imaginario del litoral de este país. Por ello, es importante averiguar ¿cómo existe ahora? ¿en dónde se renueva y como se renueva? y ¿cuál es su real presencia en la vida de su colectivo joven? “Habiendo arroz aunque no haiga dios”, un decir montubio que refleja el alma de esta gente de arroz y verde, de guanchiche y chame, de arcilla y algodón.

La tierra que alimenta es el centro de su universo, y todo festejo celebra en la cocina la comunión de las manos con el horno de arcilla. Allí leño y sabores juntan saberes y tradiciones; fogón y paladar son aliento que festeja al verde y al café, al maíz y a la yuca, al cacao y al pechiche, al maní y la caña dulce, a la tonga y la cazuela, al bollo y la sal prieta, sal de color arcilla, sabor y sazón de la voz del alma peregrina, sal que sazona los versos, las décimas y los amorfinos: “Que rico el arroz con pollo /Y su viche de maní, /Pero un café con bollo/A cualquiera hace feliz” (Ordóñez, 2006).

Este sueño inspirado en los cholos, en los montubios y en los negros, habitantes de la costa, consiguió que ese universo cultural de seres humanos vivos, deje de ser decoración del paisaje para, con su realidad recia, sensual y marginada ser referente de la cultura ecuatoriana. Personajes recios de arcilla viva, de impulsos animales que comulgan con sus códigos instintivos de justicia, conocerán la relación e identidad establecida de Dios con el mundo mediante la lectura del paisaje y el sentir de los animales. Con estos nutrientes irán constituyendo su universo. “El guaraguao”, “El cholo de la atacosa y la superstición”, “El malo”, “Juan el Diablo”, “Tren”, “Era la mama”, “El cholo que se fue para Guayaquil”, “Montaña adentro”, “ Él sí, ella no”, “El cholo que se vengó”, “Al subir el aguaje”, son relatos de una identidad que expresa y engendra el sentimiento de la culpa y rebeldía ante las leyes civilizadas que los maltratan y marginan, allí en esa “legalidad” se cose su respuesta y su sentido más primario de justicia. Son los montubios, barro de vega, que a pesar de la violencia, vibran con la música y la poesía que los envuelve. Son seres atados a la tierra como el matapalo o la ceiba, están prendidos al subsuelo y sus entrañas y a pesar de ello, de sus raíces profundas, emigran en busca de mejores condiciones de vida. El verbo es su alimento y sustancia, es también raíz, sueño y vida.

El imaginario del machete y el guardamanos, del morral y el camino, se alimenta con el “habla” del caminante, su relato anuda universos de almas que en su diario vivir alimentan su crecimiento con la tierra y sus deidades. “Habiendo arroz aunque no haiga Dios”, expresa la sabiduría práctica y efectiva de un colectivo de río y de montaña que apela al verde y al maíz, a la yuca y al maní, al café y la caña, al cacao y el pechiche, para hacer de sus sabores deidades del paladar. Son voz y sabor, dos identidades de la tierra prieta que alienta y alimentan la alegría y el festejo de la sal y su poesía.

Que rico el arroz con pollo	Aliméntese cada mañana
Y su viche de maní	Con bola café y tortilla
Pero un café con bollo	Acompañado de una chiquilla
A cualquiera hace feliz.	Aunque se muera mañana
	(de la Cuadra, 1996).

La importancia de este conocimiento radica en su propia naturaleza. No podemos entendernos y peor aún entender la conducta actual de los montubios (sus gustos y manifestaciones culturales), si no es a partir del reconocimiento de lo que son y somos en tanto individuos que sumamos comunidad, es decir una identidad cultural concreta de país, región y colectividad, en tanto historia, geografía, clima y entorno natural y social. La amalgama de conductas, gustos y colores, sabores y formas de hablar y ver, la apropiación de lo nuevo frente a lo propio como tradición de colectivo, nos permitirá entender el cambio como una constante permanente en la formación de la identidad; nos posibilitará adentrarnos, además, en la dinámica y esencia de la cultura como un espíritu vivo que existe renovando y transformando el día a día. Conocer el espacio que ocupa la identidad propia (el ser montubio), su nivel de estima y vigencia frente a los nuevos valores que tanto la sociedad como su juventud los han ido incorporando en procesos históricos, automáticos e inconscientes, como formas propias de ser identidad.

Como hemos visto, la oralidad es del montubio su impronta, es como su propia piel, mediante ella forma y forja cada uno de los elementos que lo contienen. Esto permite ver también que *con el tiempo y las aguas*, como diría Melitón Cusme, las cosas han venido cambiando, han cambiado las

formas de ver lo cotidiano, tanto de jóvenes, como de padres y abuelos, en distintas escalas. A los primeros les gusta y disfrutan más que los otros de la oralidad, les embelesa el amorfino, e incluso los envían por celular, chatean con ellos, asisten a los festivales de amorfinos, ríen y gozan en estas fiestas, no son tan indiferentes como se cree o se creería: hay jóvenes que trabajan con la cultura, pintan sombreros con paisajes montubios, estampan camisetas con un amorfino. Muchos jóvenes de “la sin par” Calceta están reivindicando su cultura, hacen música montubia: José Cedeño (Piloso), “Los Mentaos de la Manigua” en Portoviejo (un grupo de jóvenes que hacen música montubia y baile). Es verdad que las cosas ya no son las mismas, el cambio es una constante en una cultura para su permanencia y pervivencia. Y en la cultura montubia también ha estado y estará presente el cambio, radica allí, el desafío de la misma de generar sus propias herramientas para sobrevivir y mantenerse.

Interesa saber si esta oralidad que dibuja, pinta y reflexiona en un solo instante es vida que renueva o es pieza de museo, se mantiene como tradición de muchas vidas calendario, transmite los saberes de tierra y alma y aún busca comunicar saberes, formas de ser, a partir del juego de las vocales y consonantes, de su sonoridad y cadencia.

Actualmente hay un interés considerable por parte de los jóvenes de conocer aquello que les es lejano, buscan en las casas viejas de los abuelos los instrumentos antes usados en el quehacer diario y interrogan sobre su uso, construyen sus casas con los mismos diseños y materiales de antaño, cocinan y comen los platos cotidianos de siempre (“platos típicos”), se bañan con matiancho en mano, aún montan a caballo o burro, cuentan cuentos, hacen y dicen versos. Es una realidad que hasta ahora, todos los diciembres se cantan amorfinos, se juega la rueda y se come dulce de casa. Lo que tenemos que entender es que la cultura montubia no está perdida, tampoco se ha extraviado, ni muchos menos la estamos rescatando. Ella como tal, no nos ha pedido “rescate” son los montubios y montubias los que debemos poner más conciencia en lo que somos para no desaparecer ante los ojos del Estado, del Gobierno y por ende del país y del mundo.

Los refranes por ejemplo son una constante, los practican los montubios de todas las edades, y cada vez son reformados y empleados según los tiempos en que se vive, pero existen y es una realidad: “los niños dicen:

como dijo mi mamá”; “el que se levanta tarde, no ve a la tortuga lavarse los dientes”... Con mucha frecuencia he visto y he oído decir: “que lindo niño quién le enseñó eso”; y siempre respondo: “es tradición oral”; eso es acumulación de conocimiento que se transmite vía oral de generación en generación. El verso, expresión de comportamiento de monte y de río, de años viejos, actuales y nuevos, es el fuego que se encuentra en el corazón de los montubios, hombres y mujeres que encuentran en su cotidianidad espacio para la palabra, palabra que se hace, se pronuncia y canta, se tenga o no se tenga audiencia, se escucha en otro espacio, en otro tiempo y en otra voz. Las amas de casa tienen una constante a la hora del almuerzo: “a comer y a misa, una sola vez se avisa”, “coma no’ ma, que comida mala con ají pasa” y “hay que comer para no perder la costumbre”. Esta constante ha llegado a sus hijos/as y nietos/tas.

“Desayunando en la mañana/Almorzando al medio día/Merendando en la tarde/Me atrevo a pasar un día. Esto no se ha visto en Francia/Ni jamás se ha de mirar/Tantas montubias elegantes/En Calceta la sin par”. El verso es la memoria viva de la tierra montubia, se expresa en su voz y su cadencia. Es un tono antiguo de calendarios que se remontan en el tiempo para recrear la alegría del vivir: “Amorfino no seas tonto/Aprende a tener vergüenza/Al que te quiere, quererlo/Al que no, no le hagas fuerza”. Este verso es el registro más antiguo de la voz popular del litoral, corresponde a la recopilación hecha por Marcos Jiménez de la Espada, allá en 1881 y aún se mantiene en la memoria y voz de los decimeros del litoral (Ordóñez, 2004). Memoria y verso, una pareja indisoluble, su comunión es el fresco aliento que remoja. Desprendido de la copla traída de España, una vieja herencia colonial, el verso en América y en nuestro país se domiciliará en los remotos pueblos de la costa. Décimas y versos son la base de la oralidad montubia, un inocente juego de palabras y conceptos que transmiten conocimientos y valores. La cadencia de la voz y su tono pícaro, busca prolongar la existencia de costumbres y creencias para que la tradición perviva hasta cuando la voz alcance.

“Las viudas también son sabrosas/Tengan esto por cierto/Si están algo apestosas/Es porque abrazan al muerto”... “Con Usted yo no discuto/Ni le vengo a porfiar/Hay que ser un ser tan bruto/Para a una mujer insultar” (Ordóñez, 2006). La memoria, sustento frágil del comportamiento montubio, cambia y camina con el tiempo.

De los versos como base se desprenden los chigualos y el amorfino o contrapunto, las décimas, los cuentos, entre otros. Todos juntos constituyen las bases de la cultura oral que identifica al universo montubio; en su mayoría de carácter anónimo, son una propiedad de todos, como el monte y la ladera, como el río y su orilla, allí recalcan todos los nombres, procedencias y destinos. El anonimato asegura su supervivencia. La apropiación para su reproducción como patrimonio intangible que se alimenta de la suma de momentos ha sido la base del amorfino y, en esos encuentros de voces, el repentismo es la forma del pensamiento y de la voz para las respuestas en las batallas del verbo y el ingenio. Allí la riqueza idiomática juega como sustento y acervo de los tiempos y saberes. Por ello se puede afirmar que, al versear, la memoria guarda el secreto de la creación, allí en lo efímero de la memoria, en la lucha de los decires, está su fortaleza y su fragilidad. Si bien esa puede ser la esencia del ser de esta región, a esa personalidad y cultura se añaden otros elementos que el llamado desarrollo los ha ido incorporando en un proceso automático, inconsciente, de asimilación y transformación de costumbres, valores y visiones.

Cultura y arquetipos están presentes, han cambiado los escenarios y se han incluido nuevos elementos festivos pero aún en Calceta se celebra hasta la mudanza de un “catre” (cuero de vaca que se extiende al máximo mientras se seca, luego se lo usa como soporte sobre la cama, en vez de colchón). Las fiestas o festejos oficiales buscan institucionalizar a las manifestaciones culturales en una suerte de postal o extendido afiche del folklore. Son desfiles y comparsas las expresiones más acabadas de esta realidad que convoca y muestra el estereotipo como expresión de identidad cultural. Esta concepción reduccionista de la cultura, como evento o “show”, suele dejar de lado a la renovación como esencia de la cultura.

Las nuevas manifestaciones y valores que emergen dentro de las colectividades son un ejercicio marginal que escapa la atención de las autoridades de turno. Tradicionalmente la oficialidad no considera la dinámica de la cultura como nutriente transformador; por lo tanto, no alimenta su renovación. Por ello muchas veces la gestión pública se queda en el eufemismo de exaltar la imagen símbolo, como el único ícono de la cultura colectiva. Este modo de ser y actuar no alimenta la renovación cultural, no procura la creación y promoción de eventos sustantivos, encuentros o festivales, que

busquen la siembra para el cultivo de las tradiciones y esencias montubias. Pensar que el montubio es un hombre fuerte, musculoso, fecundo, que es el súper macho (hipersexualizado) es un error. El montubio es un hombre como cualquier otro, con sentimientos, con apego a la tierra, le pone amor y alegría a su día a día. Lo mismo pasa con la mujer, estigmatizada como la mujer más bella del Ecuador, con “el súper cuerpazo”, que es cariñosa y que sabe realizar todas las tareas del hogar (considerada una auténtica doméstica, diría yo), todas estas estereotipaciones empobrecen a la cultura, son imágenes, que existen como en toda colectividad.

Se ha creído por muchos, durante mucho tiempo, que el montubio es malo, violento, grosero, “ignorante” mal hablado, y que siempre tiene un machete a la cintura. Claro que existe el montubio tradicional, con su machete, a caballo, con sombrero, con leña al hombro, que unos son anal-fabetos sí; pero ese es un problema del Estado, no del montubio, no tiene él la culpa que la educación “academia” no haya penetrado en sus espacios, que desconocen mucho también es cierto, pero lo que este montubio ignora es la academia, más, es sabio para la vida. Sabe cómo y cuándo sembrar, sabe con qué luna pescar, es un gran conocedor del monte y los animales, es noble y cree en los otros seres humanos como él. Todas estas imperfecciones y defectos lo distinguen y lo hacen ser parte esencial de esta cultura.

El bombardeo diario e interminable de divertimento artificioso y virtual, esta omnipresencia de la imagen y la voz del “primer mundo”, contribuye a la erosión de lo real, al debilitamiento de la personalidad propia, a la mutación. Contribuye también al crecimiento del desinterés por la cultura propia, a su rechazo inconsciente, a la desestimación de la costumbre y al desapego de la tradición. La aceptación irremediable de la cultura virtual, como única opción, es una forma de desarraigo en la misma tierra, una forma de conquista sin violencia. Es la imposición silenciosa –apropiación– de una nueva y distinta identidad cultural, una solapada extinción de la piel de adentro; que no sólo irrumpe en la colectividad montubia: es una cultura de masas que ingresa por la puerta y con gran acogida, pero éste no es otro problema de los montubios, es un problema social, educacional, de salud; lo malo no está en que la tecnología y los medios masivos existan, lo malo es no ejecutar acciones de respuestas y opciones para enfrentar aquello que es una realidad.

En esa medida, frente a una realidad de cambio en las identidades culturales de los pueblos, los jóvenes o estudiantes, actores de su tiempo, un tiempo sujeto a las determinaciones tecnológicas, al Internet y la información global, no encuentran opciones de realización en sus espacios naturales. La cultura propia –el ser montubio– se debate entre la vergüenza y el oportunismo, “eres cuando lo necesitas”, emana así desde las instituciones educativas, o culturales, lo montubio para los montubios, para las fiestas, para exportarlo, para ser aplaudidos. Lo ciudadano universal y sus luces son una suerte de imán cierto para esta generación. El modelo tecnológico, sus valores y arquetipos de comportamiento, luce más atractivo como identidad frente a lo rural, sus tradiciones y creencias. Por ello la juventud mira obligadamente las otras identidades, las “universales” (aquellas que aparecen en los medios, generalmente modas de mercado), como una alternativa sólida de la construcción de su ser. Esta construcción es una suerte de desarraigo en su propia tierra. Es una emigración virtual de la piel de adentro, antesala a la emigración real. Por ello en la problemática de la identidad cultural es absolutamente pertinente la observación de Canclini, de que “la preocupación no debería estar en lo que se pierde, sino en lo que se transforma”.

Interesa averiguar si la “mina de oro” del relato ecuatoriano que vio y vivió José de la Cuadra y el llamado Grupo de Guayaquil le interesa al Estado y a su revolución ciudadana, si la cultura ya es de todos. A nosotros, los montubios, nos interesa que todos se enteren de que existimos, que somos y que con trabajo seguiremos siendo montubios, por eso nos interesa también saber si para nuestras autoridades es una prioridad o sigue siendo un pendiente eterno el saber si se agotó esta mina o aún es una cantera que rinde sin explotar. Si se persigue de alguna forma fomentar la tradición oral, si se trabaja en la tarea de no olvidar y en la obligación de practicar, porque para los montubios del campo de Manabí-Calcuta y otros lugares ser lo que somos es ser natural, no hay nada extraño en vivir día a día como vivimos.

Siempre hemos sido invisibilizados ante el poder, en todas sus esferas, somos valiosos en tiempos de elecciones, somos muchos en los censos, somos grandes en territorio, tenemos la mejor comida, las mejores playas, y cuando se escucha decir, los montubios son montubios, siempre buscan y

rebuscan palabras recogidas, para nombrarnos, para calificarnos. Es común escuchar los discursos en los que denominan al montubio “como hombre de coraje y mujeres hermosas, aguerrido y montonero, recio y valiente”, en cada pueblo el discurso es el mismo para nombrar a sus habitantes. Entonces ante el Estado somos un número poblacional más, una categoría en el censo, una cultura más en este país multicultural, pero para nosotros somos gente única, trabajadora, herederos de la Revolución Alfarista, no para vanagloriarnos, sino para saber y recordar que podemos salir adelante, que podemos unir al país con nuestro esfuerzo, poniéndole alegría a la vida, verseando a todo, a lo bueno y a lo malo, criticando al poder desde la forma en que aprendimos a hacerlo: en verso. “Este Ecuador es muy bonito/ Del turista admirado /pero por culpa de los políticos /en la miseria esta postrado. Si yo fuera presidente/ escuchen bien esta razón/ que al corrupto y al ladrón/ los tatuaría en la frente. No abandones tu parcela/para irte a la ciudad/ pon a tus hijos en la escuela/ más cercana del lugar”.

Por eso propongo pensar en lo que dice Manuel Zapata, respecto a la oralidad y su transmisión, que existen tres leyes en la transmisión oral: ley de acumulación de conocimiento, ley de transmisión y ley dinámica de la cultura. Estas siempre se han dado y se dan en la cultura montubia con la tradición oral. Se acumula conocimiento, se lo transmite y se lo modifica, y eso es muy importante para quienes creen que la tradición oral se fue con nuestros abuelos. Aquí también cabe pensar y analizar en lo que dice Fabio Silva Vallejo sobre las narrativas populares como resistencia cultural; esto que dice Silva es lo que ha venido haciendo el montubio sin proponérselo políticamente, resistir el modelo estatal de dirigir a la cultura, encaminarla, y ejercerla desde una oficina. El montubio es como es, sin esperar nada más de lo que le pertenece como ciudadano hacedor de historia y cultura, ojalá algún día seamos vistos como ciudadanos rostro, corazón y alma de una cultura y geografía única de este país. Fabio Silva expresa en su libro “Las voces del tiempo” que la tradición cambia como cambian sus adictos, se va haciendo con partes propias del que la cuenta, emplea otros elementos y se le imprime un toque propio, va cambiando de voz en voz, así se hace un tejido extenso y nutrido, esa es su virtud y la razón de su pervivencia y permanencia en el tiempo.

Hay muchos ejemplos de la modificación de la cultura montubia por los jóvenes, y mucho ha desaparecido, pero que existe una apropiación

de lo montubio por parte de las nuevas generaciones es una realidad. En Calceta y su entorno más próximo son estos espacios una razón para compartir y vivir el pasado y el presente; abuelos, hijos y nietos comparten la emoción de ver y ser parte. Incluso en estas manifestaciones existe un gran arrojo de conocimientos que se entregan sólo al observar cómo se realizan ahora las fiestas, donde se escucha decir: “en mis tiempos las balsas eran de caña, no de balsa. En mis tiempos la tonga se hacía para los jornaleros (trabajadores), la ropa se planchaba con almidón y plancha de carbón”, y así muchas observaciones que son más bien enriquecedoras, que críticas negativas, y a partir de las mismas se desgranar muchas preguntas de los nietos hacia sus abuelos, que empiezan a narrar cómo eran las cosas en sus años mozos, haciendo tradición oral y nutriendo el conocimiento del presente y del inmediato futuro.

Todo esto es un gran aporte y se ve cada año en el Festival de las balsas, en el río Carrizal, en el festival de la comida típica, en la Quinta Colina del Sol, en el festival de amorfinos, en la Plaza Cívica, en la Feria Ganadera en el Corozo, en el Día de la Raza en las Delicias, en el Festival de la Tradición Oral de Río Caña en Santa Ana y La Flor de Septiembre en Portoviejo, espacios de renovación e intercambio, de promoción y estudio de la cultura montubia en la provincia de Manabí. Pero como dice Manuel Zapata: “Mientras no hayan mecanismos efectivos que le permitan al pueblo manejar su propia cultura; mientras no haya un programa de las instituciones educativas y culturales que oriente su infraestructura no a rescatar la cultura popular –porque la cultura no está al borde de ningún precipicio– sino a enseñarla no tanto en sus esquemas formales, sino más bien en sus contenidos más connotativos, más propios, no habremos avanzado nada”.

Bibliografía

- Adoum, Jorge Enrique (2000). *Ecuador: señas particulares*. Quito: Eskeletra Editorial.
- Benítez Vinuesa, Leopoldo (1950). *Ecuador: drama y paradoja*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cuadra, José de la (1996 [1937]). *El montubio ecuatoriano*. Quito: Libresa-UASB.
- Ordóñez Iturralde, Wilman (2004) *Amorfino. Canto mayor del montubio*. Guayaquil: Shamán Editores.
- _____(2006). *Dumas Mora Montesdeoca, el poeta del carrizal*. Guayaquil: Shamán Editores.
- Silva Vallejo, Fabio (1999). “Las narrativas populares como elemento de resistencia cultural”. En: *Las voces del tiempo. Oralidad y cultura popular*. Bogotá: Arango Editores.

El chulla quiteño: la patrimonialización de un imposible*

Marlon Cadena-Carrera**

No pretendo que este artículo sea tomado como un panegírico acerca del chulla quiteño, sino más bien como una serie de planteamientos –gestados en la revisión documental, pulidos a lo largo de entrevistas y sopesados a la luz de la literatura teórica– que discrepan con posiciones instauradas en el imaginario, que se han convertido en “versiones oficiales” y se han generalizado en torno a este personaje, que a lo largo del tiempo, desde su irrupción en el espacio quiteño, se han ido sumando sin otro fin que poner en marcha el proceso de su desaparición definitiva. Intento con los planteamientos que siguen provocar el análisis y la reflexión acerca del chulla quiteño, echarle una mirada bajo la lente del patrimonio por las cuestiones de identidad de la ciudad en él contenidas. Pero también, hay que tomar en cuenta que se hallan nexos tejidos entre él y el presente de la ciudad. Para confirmar esto basta dirigir la mirada hacia colectivos como “Quito yo me apunto” o la “Colonia de quiteños residentes en Quito”¹, para citar sólo dos ejemplos de agrupaciones que enarbolan uno de los postulados de los verdaderos chullas

* Esta ponencia ha sido preparada para este I Congreso de Gestión Cultural como un extracto de un estudio más amplio realizado en el desarrollo de la tesis de maestría. Del estudio original se conserva el título del capítulo.

** Máster en estudios de género y de la cultura por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO-Sede Ecuador, escritor, gestor cultural e investigador de temas urbanos relacionado con la masculinidad.

1 El “Quito yo me apunto” es de reciente formación, en cambio, la “Colonia de quiteños residentes en Quito” data sus orígenes en la década de los años cincuenta.

quiteños: Amar a Quito sobre todas las cosas². Y qué decir de las iniciativas individuales y... otras tantas de personajes que se siguen autonominando chullas quiteños y que deambulan por la ciudad. Sin embargo, la índole contradictoria de la noción de patrimonio es de mucho cuidado:

Se trata en todo caso de un proceso de deificación o banalización de la memoria que coincide con la banalización que se da en otros campos. Los usos de la memoria, como de la identidad, se convierten bajo los políticas de patrimonio en estrategias retóricas, estereotipos desprovistos de contenido. El patrimonio contribuye a una deshistorización de la memoria, a la puesta en paréntesis u olvido de lo sustancial, a una mirada superficial del pasado y de su relación con el presente. A la conversión de la memoria en decorado o en espectáculo (Kingman y Goetschel, 2005:105).

El tiempo y la historia guardan estrecha relación con el patrimonio, por esta razón, es vital entender la permanencia y supervivencia de este personaje. Las dinámicas que operaron para que el chulla quiteño llevara a efecto las estrategias de su reproducción social, los *habitus* como prácticas cotidianas de las cuales ha dejado huella y registro, el campo en el cual se movilizó, (Bourdieu, 1988) se vuelven significativas para entender posteriores fenómenos. El regionalismo, por ejemplo, considerada como una disputa simbólica entre “serranos y monos” puede hallar su antecedente en las “acciones patrimoniales que se dieron en la primera modernidad, concebidas como estrategias de separación y de distinción” (Kingman y Goetschel, 2005: 107), sin que en ellas se halle exento y medie el criterio jerarquizante de lo civilizado *versus* lo no civilizado y lo primitivo, que en el chulla quiteño operó como una disputa simbólica por los usos sociales y culturales del centro histórico, y por sus significados marcados “por la idea del progreso, y se expresó en el intento de expulsión de las manifestaciones “no civilizadas” del centro histórico (Kingman, 2004: 33).

La ciudad como la más elevada muestra de la creatividad humana (Silva, 2008) como conocimiento, espacio de discusión, como la matriz donde se originan los aportes³ (Carrión y Hanley, 2005) no puede ser compren-

2 Existe un decálogo de los chullas quiteños. Recopilado por Jurado Noboa (2009).

3 La ciudad como actor protagónico.

dida sino a través de sus habitantes que ordenan su vida en la cotidianidad dando importancia a aquellas cosas que carecen de importancia para el discurso tradicional. En Quito, el deporte y el fútbol específicamente “a través de los cuales se puede leer la nación por fuera de aquellos objetos tradicionales de conocimiento” (Ramírez y Ramírez, 2001) perdería relevancia si se omitiría el protagonismo o si se dejara de lado al chulla quiteño⁴ quien fue el ideólogo para formar los clubes emblemáticos de la ciudad de Quito. Sólo fundada en esa razón es que tendría significado la pasión y el cariño que despiertan algunos equipos de la ciudad, el Crack, por ejemplo, y qué decir del Aucas.

Otro de los hitos que se expone a la desmitificación es el emparejamiento que existe entre clase y el chulla quiteño,

... un proletariado, un trabajador no manual, casi siempre empleado público que, para no descender de categoría social se ve forzado a mantener ciertas apariencias, aunque esto signifique un sacrificio económico que está muy por encima de sus posibilidades. Ello le obliga a recurrir a una serie de astucias para procurarse dinero, y, además de crearle preocupaciones de orden económico, lo coloca en una situación de permanente inautenticidad; situación que se agrava a causa de los prejuicios raciales reinantes en el país (Cueva, 1986: 104).

Esta relación y asociación entre la ambigüedad racial congénita y la ambigüedad económica y social ha nutrido un discurso naturalizante y esencializador que ha envuelto a este personaje. Sin embargo, una lectura deconstructiva nos lleva a entender cómo se gestó este mal entendido. Mi propuesta plantea que el chulla quiteño para el segundo cuarto del siglo XX empezaba a constituirse como una clase hegemónica⁵, por tal, como razón inevitable aparecen en contrapartida los discursos de resistencia (de Certeau, 2007) y contra-hegemónicos (Gramsci, 1970) como una posible producción cultural de resistencia⁶. Así, la novela de Jorge Icaza “El chu-

4 No es la intención de este trabajo historizar sobre el fútbol de Quito o profesional, sino solamente pergeñar algunas cuestiones que pueden servir de apuntes para profundizaciones futuras.

5 Los detalles de este planteamiento se encuentran en una génesis *sui generis* en la tesis de maestría.

6 La contrahegemonía, tal como la plantea Gramsci, supone la creación de una fuerza capaz de transformar las conciencias subjetivas y promover una reforma moral e intelectual que obtenga la

lla Romero y Flores”⁷ se presenta como una sátira al chulla, éste aparece como un bribón sumido en la ambivalencia por sus complejos y ese deseo de emulación y pretensión casi siempre insatisfecho y característico de las clases medias, como un buscavidas de baja ralea que no posee más que una sola leva y lleva por camisa solamente pechera, y con un grado de moral muy bajo. La respuesta al planteamiento de cómo se enquistó esta idea del chulla en el imaginario social de la ciudad se halla en las instituciones que legitiman los discursos. Así, esta novela constituye parte de ese *pensum* oficial de lectura obligatoria asignada a los estudiantes del nivel medio en el país y ha sido tomada sin que medie reflexión alguna. Aunque el Don Evaristo de Ernesto Albán se encuentra sumido en dinámicas diferentes, en esencia no cambia la explicación en base a de Certeau y Gramsci. Lo que amerita una explicación posterior es la deconstrucción de la paradoja⁸ que presentan las instituciones escolares, cuando en las fiestas de Quito se monta un escenario o un desfile donde uno de los personajes infaltables es el chulla quiteño y que simultáneamente a este hecho, se lea en uno de los libros de leyendas y tradiciones de Quito con amplia aceptación y consentimiento de los maestros un sinnúmero de lugares comunes que ahondan en el desprestigio del chulla quiteño argumentando, según los profesores, afanes pedagógicos. En definitiva, en este caso puntual del análisis, ha sucedido con el chulla quiteño lo que en la historia se ha repetido una infinidad de veces: a un personaje se le crea una leyenda, y continuamente se le va añadiendo retazos y ficciones.

El chulla quiteño está vivo y deambula por la ciudad. No ha desaparecido, solamente ha cambiado. La aclaración se hace necesaria por cuanto la mayoría de lecturas que se ha hecho en torno a él han tenido

aceptación de una nueva cosmovisión político-social. <http://vbn.aau.dk/files/14523832/contrahegemonias.pdf>

- 7 En el trabajo de campo se entrevistó a chullas quiteños que ostentan un título oficial conferido por el Municipio de Quito y también a algunos quiteños que asumen actualmente ese membrete de manera voluntaria. Coinciden estos dos grupos en sentirse afectados por el retrato hecho por Icaza. Inclusive algunos de ellos niegan la autoría de la obra a Jorge Icaza y la atribuyen a su esposa, justificativo que pone en evidencia, según ellos, que fue una obra inspirada en el rencor, pues Jorge Icaza, en versión de ellos, fue un chulla.
- 8 En sus inicios solamente se utilizaba la palabra chulla. Luego, como parte de los intentos por resarcir el significado malhadado de la palabra chulla se le añadió el gentilicio quiteño, instaurándose la forma compuesta *chulla quiteño* como una sola.

como base los discursos enquistados en el imaginario que se revisó anteriormente. Una ellas, por ejemplo, es asociarlo con una manera de vestir. Bourdieu (1988) plantea el *habitus* que se traduce en metáforas prácticas que hacen distinguibles a una persona o a un grupo de personas, pues es posible diferenciar una especie de estilo característico, una semejanza perceptible dada en su modo de andar o de comportarse, pero él mismo Bourdieu (1988) hace referencia al gusto como criterio enclasante y propone la idea del gusto legítimo contenido en él la exclusividad. Antes de entrar en Quito la dinámica de la producción en serie se sitúa en auge la producción artesanal y el aprendizaje de oficios (Luna, 1987). Entre ellos uno de los respetados, por la demanda de sus servicios, es el gremio de los sastres que debían responder a la necesidad creciente y a los requerimientos de toda esa población ansiosa de buen vestir (Ibarra, 2008). A partir de ese momento la leva que había sido la prenda de uso de distinción del chulla quiteño entra en un proceso de imitación, de copia, de masificación. Es preciso anotar aquí, que el chulla quiteño siempre hizo despliegue y alarde de una masculinidad refinada, heredada desde Europa. En tales circunstancias, las prendas y vestimenta ya no otorgan beneficios simbólicos a su poseedor, han perdido su valor insigne y al ver afectada y restada la exclusividad, el gusto legítimo no puede hacer otra cosa sino desplazarse. Por esta razón, el terno como noción masificada pasa a convertirse en una prenda de la burocracia creciente y posteriormente de los jubilados que se tomarían la Plaza Grande.

La noción de patrimonio estuvo durante la primera modernidad directamente relacionada con la producción de mitos de origen por parte de las elites, entre ellos la hispanidad⁹ (Kingman y Goetschel, 2005: 107) en el caso de Quito. El chulla quiteño hereda este mito de origen y dirige todos sus esfuerzos a consolidarlo. No es extraño, por lo tanto, que muchas de sus prácticas estuvieran dirigidas hacia la recuperación de ciertos hitos o monumentos representativos de esa herencia hispana (Burgos, 2001), justo en el momento en que las ciudades habían empezado a expandirse y la elites habían abandonado los cascos históricos (Kingman, 2004). Esas políticas de intervención contaron con su beneplácito pues el “relicario hispa-

9 Capello (2004) plantea la tesis del hispanismo casero: la invención del Quito hispano.

no” necesitaba un espacio civilizado, ordenado, seguro y digno. Bourdieu (2005) plantea la noción de la *illusio* para referirse a los intereses que mueven determinadas acciones o prácticas. Justamente, la quiteñidad como abstracto se sustenta en esta noción, pues, sólo a través de ella se entiende toda la movilización desplegada por parte de todos los agentes empeñados en la preservación del centro histórico que concluirá con la declaratoria de Quito Patrimonio Cultural de la Humanidad, en 1978.

Sin embargo, a pesar de todo, el proceso de modernidad en la ciudad aún no ha terminado. Y es necesario seguirlo viendo como un proceso en marcha, proceso largo, complejo, inacabado y reiterativo¹⁰ que continúa estableciéndose en la ciudad, donde la finalidad y la intensidad de las acciones no han variado mucho sino sólo los destinatarios¹¹ y los sujetos de intervención de este proceso. Estas intervenciones no han dejado de ser parte de un dispositivo orientado a la incorporación de un orden disciplinario donde sutilmente se incorpora íconos que estimulan el afecto y la nostalgia, ese es el caso Don Evaristo, un refrito puesto en el escenario por parte del Municipio.

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre (1988). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Altea.
- (2005). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Burgos, Hugo (2001). “El hispanismo en el Ecuador”. En: *Ecuador-España. Historia y perspectiva*, María Elena Porras y Pedro Calvo-Sotelo (Coords.). Quito: Embajada de España en el Ecuador.

10 En 1988 se impulsó la campaña *Quito compromiso de todos* cuyo símbolo era Don Evaristo. En los actuales momentos una serie de *spots* publicitarios, que muestran a un Don Evaristo con variantes de la primera versión, se presentan en la televisión. A pesar de las similitudes que los dos dibujos puedan tener, la esencia se ha visto alterada. Esto ha ocasionado reacciones por parte de los gestores de la idea primigenia. Por otra parte, las dos campañas tienen claramente un objetivo de motivar un orden a través del control, de poner en marcha una micropolítica.

11 Adecantamiento e intervención de los espacios sociales, campañas de culturización de ciertos grupos humanos.

- Capello, Ernesto (2004). "El hispanismo casero: la invención del Quito hispano". *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia* 20. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar; Corporación Editora Nacional.
- Carrión, Fernando y L. Hanley (Ed.) (2005). *Regeneración y revitalización urbana en las Américas: hacia un Estado estable*. Quito: FLACSO-WWICS-USAID.
- Certeau, Michel de (2007). *La invención de lo cotidiano*. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. México, D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Cueva, Agustín (1986). *Lecturas y ruptura. Diez ensayos sociológicos sobre la literatura del Ecuador*. Quito: Editorial Planeta.
- Gramsci, Antonio (1970). *Antología*. México: Siglo XXI Editores.
- Ibarra, Hernán (2008). "Notas sobre las clases medias ecuatorianas". *Ecuador Debate* 74. Quito: CAAP.
- Jurado Noboa, Fernando (2009). *Ensayo sobre el chulla quiteño 1700-2009*. Quito: Quimera Dreams Editores.
- Kingman G., Eduardo (2004). "Patrimonio, políticas de la memoria e institucionalización de la cultura". *Íconos* 20. Quito: FLACSO.
- Kingman G., Eduardo y Ana María Goetschel (2005) "El patrimonio como dispositivo disciplinario y la banalización de la memoria: una lectura histórica desde los Andes". En: *Regeneración y revitalización urbana en las Américas: hacia un estado estable*. Quito: FLACSO-WWICS-USAID.
- Luna Tamayo, Milton (2000). "Los mestizos, los artesanos y la modernización en el Quito de inicios del siglo XX". En: *Antología de historia*, Jorge Núñez (Comp.). Quito: FLACSO.
- Ramírez G., Franklin y Jacques Ramírez G. (2001). "Como insulina al diabético: la selección de fútbol a la nación en el Ecuador de los noventa". *Íconos Revista de Ciencias Sociales* 12. Quito: FLACSO.
- Silva, Armando (2008). *Los imaginarios nos habitan*. Organización Latinoamericana y del Caribe de Centros Históricos (OLACCHI).

El patrimonio, una estrategia política hegemónica: el caso de Cuenca

Mónica Mancero Acosta*

La arena cultural es un campo de disputa relevante, en el cual también se construye la hegemonía política. La construcción de discursos sobre patrimonialidad, sobre lo arquitectónico, sobre el buen y el mal gusto, frecuentemente permean los discursos técnicos de los expertos, sin embargo están profundamente imbuidos de visiones políticas y son utilizados como una estrategia de poder.

El análisis del discurso sobre el patrimonio en Cuenca me permite investigar un espacio de disputas donde interactúan elites, sectores subalternos y el gobierno local. La decisión de constituir a la ciudad en Patrimonio Cultural de la Humanidad es la más importante estrategia de distinción que Cuenca desplegó en la segunda mitad del siglo XX. La distinción, de acuerdo con Bourdieu puede implicar la intención consciente, o no, de distinguirse de lo común, y es un componente no accesorio ni auxiliar, sino fundamental, de la disposición estética (Bourdieu, 2000: 29). Me interesa destacar, no los elementos arquitectónicos, ni los estilos artísticos, o los criterios de valoración del patrimonio. Mi interés es una mirada política hacia el proceso de patrimonialidad. Para ello analizo los discursos oficiales que se esgrimieron en el expediente que fue enviado a la UNESCO, las representaciones de sus elites culturales recogidos en algunas publicaciones, prensa y entrevistas a los protagonistas de la iniciativa.

* Docente del IAEN.

El Patrimonio no es un terreno de consensos, al contrario, puede ser entendido como una arena de disputas (Hill, 2007). Frente a la pregunta ¿qué preservar? puede haber diversidad de opciones (Kennedy, 2008): lo prehispánico, o la herencia hispánica colonial, o el patrimonio republicano. Sin embargo también hay un patrimonio popular que pugna por ser reconocido. En el caso de Cuenca, la reciente “arquitectura de los migrantes”, expresión híbrida de una cultura transterritorializada, que según voces “autorizadas” ha sido calificada como de “mal gusto”, contrasta con el esfuerzo por destacar las características únicas de una Cuenca colonial española o de una Cuenca afrancesada que tanto jugaron para la declaratoria.

El proyecto cultural “Cuenca Patrimonio” fue erigido sobre las ruinas prehispánicas incas de Tomebamba y de la Guapondélig cañari, pero también bajo el imaginario de la hispanidad y del afrancesamiento. El consentimiento, el encuentro y el mestizaje son los conceptos sobre los cuales se basa la postulación de Cuenca. En el expediente que se enviara a la UNESCO, la fundación de inspiración española, bajo el concepto de la traza de damero, ha sido quizás el argumento más recurrente:

Cuenca es ‘una excepcional materialización textual de las disposiciones fundacionales...que sirvió como instrumento de consolidación de la conquista en América’ (Municipalidad de Cuenca, 1998: 12).

Podemos indagar los diferentes momentos de la arquitectura de Cuenca en los estilos estéticos vigentes, pero también se pueden rastrear en los ciclos económicos de auge y crisis que ha tenido la economía regional del austro. En la etapa colonial se suceden varios ciclos económicos: la explotación minera, la actividad agrícola y posteriormente la industria textil. En el período colonial e inicios del republicano se va consolidando un patrimonio arquitectónico colonial de características sencillas. Las edificaciones tienen la distribución del patio, traspatio y huerta, de inspiración andaluza, característica de las viviendas del centro histórico. También se hacen edificaciones más grandes como iglesias y conventos, sin llegar a ser monumentales.

En el siglo XIX dos nuevos productos hacen que la región se incorpore a los mercados internacionales: la cascarilla y el sombrero de la paja toquilla. A este momento histórico corresponde un cambio trascendental

en la arquitectura de la ciudad. Se produce el afrancesamiento de Cuenca. Elites renovadas disponían de significativos recursos que implicaban, en contraposición, relaciones intensas de explotación. Paralelamente surge el mito de “Cuenca Atenas”. Desde las últimas décadas del siglo XIX hasta las primeras del XX, las elites despliegan innumerables eventos y publicaciones que van consolidando el relato de Cuenca como la cuna de la cultura: revistas, círculos y sociedades literarias, liceos, tertulias, festivales y certámenes de poesía que eran dirigidos generalmente por los señores de la “nobleza”. Ha sido un esfuerzo sistemático por ejercer hegemonía a través de dos estrategias: una autoconstrucción a partir de una supuesta nobleza de sangre, y de constituirse como un poder intelectual y letrado. Mi argumento es que una vez fracasada la disputa por establecerse como un centro hegemónico, y luego de que ya no fuera posible competir por espacios de poder, la estrategia de posicionamiento dentro del Estado-nación cambió hacia la construcción de imaginarios de distinción cultural, que le permitieran negociar en mejores condiciones frente al centralismo de Quito y la presencia económica fuerte de Guayaquil.

En los años cincuenta, una súbita depreciación del sombrero condiciona una aguda crisis regional. Las consecuencias son catastróficas para la región. Esta década constituye un proceso de ruptura en varios órdenes, incluida su arquitectura. Por un lado, aún desde las instancias públicas locales, se producen demoliciones de edificaciones antiguas como el propio Municipio, para sustituirlas por edificios modernos. Por otra parte, las elites empiezan a abandonar el centro histórico y a ubicarse en la zona del ejido bajo el concepto de la ciudad jardín. Algunas de las viejas casonas también empiezan a demolerse y ser reemplazadas por construcciones modernas.

Cuando las elites abandonan el centro histórico como su lugar de residencia, los dueños de las casas, cuando no las demuelen, las compartimentan resultando en un proceso de tugurización. El propio expediente reconoce que la presencia de sectores populares en el centro histórico ha permitido que éste subsista. Las elites lo abandonaron y de buena gana empezaron a reemplazar las viejas casas por modernas construcciones. Sólo fue un grupo “independiente” (Kennedy, 2008) de estas elites, más tarde, quienes empezaron a defender estas viviendas como parte del patrimonio y de la identidad. La “nostalgia del centro histórico”, de una parte de las

elites culturales, se ve expresada en la constitución del grupo autodenominado “Acción Cívica”, que pretendía implementar mecanismos para concienciar a la ciudadanía acerca de la defensa del patrimonio. Muchas de estas elites tenían un espíritu conservacionista, no sólo del patrimonio, sino del estatus quo. El patrimonio a defender eran las señas de la identidad hispánica y europea.

En 1982 estos grupos logran concretar la Declaratoria de Cuenca como Patrimonio Nacional, y una ordenanza especial que protegiera las edificaciones del centro histórico. Esto fue percibido por sus actores como una gestión exclusiva de los cuencanos, y no como una concesión del Instituto de Patrimonio establecido en Quito.

Paralelamente se empiezan a formar signos de distinción en el campo de la arquitectura, cuando circula el concepto de la “arquitectura cuencana” que ha sido posicionado por un prestigioso grupo de arquitectos consagrados, de la elitista Facultad de Arquitectura de la Universidad de Cuenca, que, según Klaufus (2005) han controlado no sólo el mercado de trabajo profesional de la construcción en estos últimos años, sino también los imaginarios arquitectónicos locales y el “buen gusto” de los sectores más acomodados de la ciudad que han edificado para distinguirse de los sectores populares.

El imaginario de convertir a Cuenca Patrimonio Mundial rondaba en las elites culturales cuencanas en esos años. En 1995, es Fernando Cordero quien llega a proponer el tema como una meta de la ciudad en su campaña electoral, y una vez alcalde, en 1996, se empieza a perfilar la iniciativa con mayor claridad. En este momento se da una confluencia decidora de cuencanos en París: tanto el Director General Adjunto para la Cultura, de la UNESCO, como el embajador del Ecuador ante Francia. Esta coyuntura la visualiza Cordero, quien encarga preparar el expediente que se presentaría ante la UNESCO.

Las condiciones en las que se realizó el expediente no fueron las mejores, por una parte, los responsables de este trabajo tuvieron que hacerlo contra reloj. Y por otra parte, algunos de los requisitos para que se iniciara el proceso no se habían cumplido: no se tenía un inventario actualizado de los bienes patrimoniales, y tampoco había un plan de gestión elaborado del centro histórico.

El consentimiento, el encuentro y el mestizaje son temas que se desplegaron para un tribunal con una mirada europea sobre América Latina. El expediente recoge, de forma penetrante y con un lenguaje experto, aquello que circula en esta comunidad:

Criterio ii: No existe ciudad en el Ecuador ni en la subregión latinoamericana, que posea características comparables a las de Cuenca en sus cualidades paisajísticas excepcionales y de inserción tan plena y vital de sus elementos naturales (Municipalidad de Cuenca, 1998: 21).

Sin embargo, una lectura atenta del expediente evidencia que hay un patrimonio invisibilizado, el patrimonio popular. Si bien este documento y la gran profusión bibliográfica sobre la “cuencanidad” reconocen y erigen todo su andamiaje cultural sobre las ruinas de Guapondélig y de Tomebamba, esa glorificación ha llevado invariablemente a minimizar y de alguna forma desestimar el patrimonio más contemporáneo de sectores populares mestizos, campesinos e indígenas, asentado en barrios adyacentes o periféricos de la ciudad. De la misma forma como, en la práctica, las intervenciones y recursos invertidos en la recuperación y protección de este patrimonio han sido escasos.

El proyecto cultural del patrimonio en sí mismo no generó contendas, y casi todos los actores sociales rastreados en mi investigación, tanto las elites empresariales, actores culturales, artesanos, y aún los grupos más recalcitrantes de oposición al alcalde concuerdan en que este fue uno de los proyectos más emblemáticos de Cuenca en la alcaldía de Cordero. De ahí que el proyecto cultural “Cuenca Patrimonio” no sólo contribuyó para que el alcalde obtenga cómodamente su reelección, sino sobre todo, logró ser el portador de una hegemonía cultural, en tanto condensó la unidad del imaginario y del discurso sobre el carácter excepcional de la ciudad y el imaginario de la “cuencanidad”. Sin embargo la patrimonialidad, en el momento actual, no ha significado un beneficio directo para las clases populares y concretamente para los sectores artesanales, más bien fue potencializada por sectores pudientes que se beneficiaron del turismo. Por otro lado, la denominada privatización de la gestión del patrimonio, aunada a la privatización de la propiedad de los mercados, muestra una tensión

incómoda en el proyecto de Nueva Ciudad, que a su vez que empoderaba lo público local, como las empresas municipales, desplegaba ciertos mecanismos privatizadores, en un esfuerzo por sobrevivir en medio de la fuerte ola neoliberal que cundía no sólo las prácticas cuanto los imaginarios de gestión de lo público.

La hegemonía tiene grietas que no siempre logran suturarse, ésta nunca es totalmente consolidada y estable. Mientras el proyecto Cuenca Patrimonio fue un dispositivo de amplio consenso del proyecto hegemónico regional, en el propio ámbito de la arquitectura se expresan rupturas que evidencian estigmatizaciones y exclusiones que permanecen. Mientras la afamada “arquitectura cuencana” fue un temprano esfuerzo de las elites que han controlado el mercado de trabajo profesional, los imaginarios arquitectónicos locales y el “buen gusto” de los sectores más acomodados de la ciudad (Klaufus, 2005), la “arquitectura de los migrantes” es expuesta a estigmatizaciones sobre el “mal gusto” del “cholerío migrante”. Los arquitectos posicionados y los entendidos en el patrimonio, y en general las elites, califican las construcciones de los migrantes en la ciudad, o en los sectores rurales, como de “mal gusto”. Sin embargo, las clases populares afirman categóricamente que no es posible “igualar los gustos”, y que no les preocupa que consideren en la ciudad que sus casas son de mal gusto, que lo importante para ellos es vivir con dignidad. Los migrantes y sus familias expresan en los estilos de sus construcciones y sus casas su propia realidad, ya no es posible construir con los materiales tradicionales ni mantener ese estilo.

La profunda heterogeneidad social que ha existido en la región originó una migración laboral transnacional sostenida desde los años ochenta. La heterogeneidad en los estilos arquitectónicos que rechazan las elites profesionales y culturales cuencanas, no es sino la expresión, en el ámbito visual y simbólico, de ese proceso de expulsión de campesinos y artesanos empobrecidos que retornan para imponer su imagen urbana y arquitectónica en el paisaje local, bajo nuevos conceptos de hibridación cultural. La ruptura cultural que provoca la migración es una forma pesimista de entender los procesos de globalización internacional en el ámbito de la cultura (Klaufus, 2005). Otras visiones hablan más bien de la posibilidad de construir culturas híbridas que vuelven indistinguibles las expresiones culturales elitistas y las étnicas (García Canclini, 1995).

La distinción, no sólo fue de cara al Estado-nación, también lo fue hacia adentro, al interior de la comunidad. La distinción se expresa aún en fronteras raciales con el subterfugio del “buen gusto” de los “nobles” y el “mal gusto” de los “cholos”. Sin embargo la “arquitectura de los migrantes” constituida en una expresión híbrida, desafía las representaciones establecidas. Mientras en el siglo XIX e inicios del XX, la homogeneidad impresa en la arquitectura del centro histórico ocultaba una segregación de los sectores subalternos y se correspondía perfectamente con la estratificación y la jerarquía social; a fines del siglo XX la heterogeneidad de estilos arquitectónicos en el paisaje local y regional, muestra una voluntad de expresión de sectores emergentes que pugnan por volverse visibles.

El patrimonio fue un mecanismo privilegiado, eficaz, y de consenso para la construcción del proyecto hegemónico en Cuenca y su área de influencia. El proyecto hegemónico regional se fortaleció por varias vías simultáneas: patrimonialidad, anticentralismo y descentralización configuraron una ruta clara, propagadora y reforzadora de un proyecto hegemónico más integral, que incorporó demandas históricas pero también más actuales. El gobierno municipal actuó como propagador y reforzador de la hegemonía ejerciendo, hasta cierto punto, un control de la vida social y particularmente del ámbito cultural, en este caso. El liderazgo del proyecto hegemónico tiene una base de legitimidad en cuanto incorporó a diversos sectores sociales, respondiendo de forma más amplia a un interés común en tanto reflejaba el imaginario de la “cuencanidad”, pero también las reivindicaciones de la descentralización.

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre (2000). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Buenos Aires: Taurus.
- García Canclini, Néstor (1995). *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hill, Michael D. (2007). “Contesting Patrimony: Cusco’s Mystical Tourist Industry and the Politics of Incanismo”. *Ethnos* 72: 433-460. Missouri: Drury University.

- Kennedy, Alexandra (2008). “Valoración y conservación del patrimonio edificado de Cuenca”. En: *Facultad de Arquitectura 50 años, 200-221*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Klaufus, Christien (2005). *Bad taste in architecture. Discussion of the popular in residential architecture in southern Ecuador*. The Netherlands: Utrecht University.
- Municipalidad de Cuenca (1998). “Propuesta de inscripción del Centro Histórico de Cuenca, Ecuador en la lista de Patrimonio Mundial”. Cuenca.

III. Artes y producción

El arte como proyecto de resistencia a la dependencia poiético-tecnológica

María Elena Cruz Artieda*

“Utopía,
gitana del tiempo,
trazas el camino de sueños.
-¿Dónde está el hombre?-
Utopía,
cabalgas buscando un lugar
-no lo encuentras-
el hombre lo construirá.
Utopía,
esperanza de un Mundo que ya vendrá”.
(E.C)

Por instinto de supervivencia todo ser vivo construye y utiliza instrumentos orgánicos con el fin de reproducir la existencia de su especie en el planeta. El ser humano, además de este tipo de instrumentos tiene la facultad –gracias al desarrollo de la inteligencia– de fabricar y de emplear instrumentos inorgánicos que le permiten hacer grandes transformaciones del medio en el que habita. De este modo, el hombre rebasa el ámbito del instinto y se convierte en “co-creador” del mundo a través del trabajo.

Cuando nos referimos al trabajo es necesario considerar al menos dos dimensiones:

* Profesora de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador.

- La poiética que indica la relación hombre-naturaleza. Esta dimensión se vincula al proceso de trabajo que implica las relaciones tecnológicas.
- La práctica que muestra la relación persona-persona. Esta instancia sostiene las relaciones sociales de producción que comprende las relaciones políticas.

En la combinación de las dos dimensiones se pueden ubicar los modos de producción con el fin de “re-velar” los sentidos que atraviesan a las distintas culturas que “co-existen” en el planeta.

Al hablar de modos de producción debemos considerar no sólo el factor económico sino además el ámbito semiótico, es decir la producción de signos, la tecnología, la estética condiciones sin las cuales es imposible comprender la poiésis.

“Los seres humanos aprehendemos la constitución real de las cosas para hacerlas servir para otro fin al que por su estructura real estaban destinadas” (Dussel, 1984: 28). Este acto constituye la inteligencia poiética. Por tanto, la primera relación del hombre con la naturaleza es poiética porque el interés primordial es resolver el problema más inmediato que es aplacar el hambre.

Según Dussel, el *a priori* de la actividad poiética es la vida. Sin ella no hay poiésis, no hay producción, no hay trabajo. Por tanto, “la vida es el *a priori* material y real de todo quehacer productivo” (Dussel, 1984: 15).

Todo lo que es real para el ser humano no puede ser sin la vida. La vida, de acuerdo con Hannah Arendt es un milagro porque implica un comienzo. El milagro no pertenece con exclusividad al campo de lo religioso, sino que es un acontecimiento que vincula una especie de “desencuentro inesperado” que ocurre y transforma todo porque no es algo calculado, por lo tanto implica novedad. La realidad (ámbito humano) es el resultado de “improbabilidades infinitas” porque cada acción humana es un azar. La acción humana, según Arendt es el comienzo de algo distinto que pone en movimiento la poiésis con la praxis, es decir el campo tecnológico con el ámbito político.

De este modo, la actividad tecnológica es uno de los elementos que define la actitud del ser humano ante la naturaleza y lo que determinará posteriormente las condiciones sociales de la existencia en sus manifestaciones políticas, éticas, religiosas.

La dependencia poiético-tecnológica

En la armonía o desarmonía del intercambio poiético-práctico se pueden definir los sentidos que constituyen una determinada cultura.

Hay culturas que han mantenido un tipo de relación tecnológica atravesada por el intercambio recíproco entre los seres humanos y la naturaleza. De la misma manera, las relaciones “entre” los hombres se determinan por el establecimiento de una ética que persigue la construcción armónica del mundo. Por lo tanto, el trabajo en este tipo de culturas se da en la forma de “inter-acción” cuya finalidad es reproducir la vida.

Además de estas culturas existe otra que –hace poco más de quinientos años– determina el sentido histórico de la presencia humana en el planeta. La civilización occidental es una cultura que se ha configurado como hegemónica y se vincula con el modo de producción capitalista. Este particular modo de producción se caracteriza por reproducir un tipo de relación tecnológica que lejos de promover la reciprocidad con la naturaleza proclama su destrucción; igualmente la relación hombre-hombre está mediada por la dominación que hace imposible la “con-vivencia” armónica. Por tanto, el trabajo en la cultura occidental se da en la forma de “intervención” cuyo propósito es “inmortalizar” el sistema de la ley del valor en detrimento de la vida.

En la cultura occidental, el trabajo está vinculado a la explotación y a la acumulación, es decir a la muerte vertiginosa de la vida. El sistema capitalista cuyo fundamento es la ley del valor implica la violación sistemática de la naturaleza y de los seres humanos que se expresa en la destrucción de los vínculos fraternos entre los hombres y entre estos y la naturaleza. Bajo estas circunstancias el hombre deja de ser “co-creador” del mundo para convertirse en el más peligroso “depredador” del planeta.

La crisis planetaria pone en evidencia el carácter finito tanto de la naturaleza como de los seres humanos y muestra, de este modo, que la pretensión antropocéntrica de alcanzar la inmortalidad no es sino una retórica que lamentablemente tiene efectos reales.

En consecuencia, el trabajo dentro del modo de producción capitalista está ligado al vacío, a la soledad, al miedo, a la agresividad porque hay una pérdida de “contacto” en términos de amistad que implica un lenguaje co-

tidiano “des-afectado” determinado por una lógica instrumental-calculadora-egoísta, es decir carente de sentido poético, armónico, sagrado y vital.

Para salvar la vida, es necesario que miremos las “huellas” de las culturas que han quedado encubiertas tras las máscaras de la “civilización” que impone Occidente. Es imprescindible construir nuevos sentidos desde la memoria de los oprimidos, marginados, excluidos que permitan “reconstruir” el mundo ubicando a los seres humanos “junto” a la Tierra y no “sobre” ella.

Siguiendo a Leonardo Boff, la sabiduría de los indígenas admite construir una nueva relación que tiene como principio la recuperación de la dimensión de lo sagrado. Para los indígenas, la Tierra es la Gran Madre porque alimenta y acoge a los seres que moramos en ella.

La recuperación de la dimensión de lo sagrado conlleva a una práctica dialógica que descongela los distintos mundos de vida atravesados por la lógica alienante del capital. La manifestación de lo sagrado hace posible la “desalienación” que asiente la transformación de los contenidos en emoción. Por lo tanto, la irrupción de la experiencia de lo sagrado acoge una relación “cara-a-cara” entre la Tierra y las personas.

Esta relación del cara-a-cara está ligada a la configuración de un tipo de trabajo vinculado a la colaboración que el ser humano da a la Tierra para que ella siga generando vida. De este modo, el trabajo es una actividad comunitaria que tiene como objetivo producir un buen vivir y no la ganancia.

Para los indígenas la Tierra es el sustento material pero también es belleza. Por tanto, ella es la prolongación de la vida y de la cultura. La Tierra es la morada donde se asienta la esperanza de “religación” entre todos los que la habitamos con el objetivo de construir un destino común.

Por eso la Tierra en las culturas andinas es más que un recurso, es la memoria que construye relaciones tanto tecnológicas como prácticas acopladas a la “ternura” y al “amor” que proclaman el diálogo como posibilidad de intercambio por medio de la configuración de una “conciencia hospitalaria” que invita a la responsabilidad, al respeto y al cuidado de la vida. De este modo, se abre la posibilidad de construir sentidos horizontales, recíprocos capaces de resistir al despotismo del poder.

El arte como posibilidad de soberanía

Enrique Dussel manifiesta que la inteligencia integra un acto humano, este acto puede ser ejercido desde al menos dos posiciones, el primero teórico-contemplativo, el segundo práctico-operativo. En la posición teórica-contemplativa el ser humano da cuenta de la realidad dada mientras que en la posición práctico-operativa la realidad se efectuará en el futuro, es una acción que implica un proyecto (Dussel, 1984, Cfr. 189, 190).

De este modo es posible distinguir la producción artística cuya posición es la teórico-contemplativa, de la producción artística que conlleva una posición práctico-operativa. En el primer caso encontramos que la realidad está dada y que el ser humano (en este caso un artista) debe poner en movimiento un determinado tipo de marco representacional.

La posición teórico-contemplativa cobra forma concreta en el discurso porque por medio de éste se instaura un sentido de realidad. Quienes producen y reproducen el discurso son aquellos que controlan la posición práctico-operativa.

Con la Modernidad occidental se desarrolló un discurso cuyo parámetro real es generar dispositivos excluyentes, discriminatorios que cobran forma en la separación radical entre civilización y barbarie, lo propio y lo ajeno, lo verdadero y lo falso, lo permitido y lo prohibido. En el campo de la producción artística la distinción entre arte y artesanía, artista y artesano reproduce la lógica del discurso de poder; discurso que fue el resultado de un proyecto que comenzó en un determinado momento y lugar, concretamente la Europa renacentista en el siglo XV y se universalizó casi totalmente como sentido hegemónico en el siglo XVIII. Por tanto, se hace evidente que la realidad que hoy tenemos es constituida desde el discurso de poder que genera una dependencia poiético-tecnológica e instaura un mundo de injusticia y discriminación.

La dependencia poiético-tecnológica en el ámbito artístico pone en marcha un cambio semántico en la palabra producción, confundiendo ésta con la idea del productivismo. Esta confusión implica una intención que provoca sentidos no-críticos. De este modo, la creación artística queda supeditada a las exigencias presentes en el campo de las condiciones del mercado. Esta posición teórico-contemplativa vuelve al artista un ser no

creador sino productor de mercancías que ocasiona el desvanecimiento de espacios lúdicos y creativos con el fin de reforzar el lugar común del consumo y del mercado.

Cuando el arte se preocupa no por el valor de uso sino por reproducir formas hasta el infinito, entonces se convierte en una mercancía y consecuentemente entra en la lógica de la dependencia poiético-tecnológica.

Pensar que el arte es un lenguaje ensimismado es como pensar que las manos o el corazón no son parte de algo mayor a ellos, que pueden existir por sí mismos sin la totalidad que es el cuerpo. Así, el arte considerado en sí mismo es nada. La posición práctico-operativa debe perseguir transformar la posición teórico-contemplativa para lograr sentidos distintos y soberanos.

Generar un proyecto significa poner en movimiento una totalidad que relacione distintos ámbitos como la política, economía, ética, religión y estética. Una política cultural que tome al arte como algo extraño y lejano de estos ámbitos no puede llamarse proyecto sino que es algo excluyente y poco factible. Producir arte no es un acto absoluto sino relativo a una totalidad y ésta es la cultura.

El arte, al ser un elemento más de la cultura, debe considerarse dentro de lo que es la producción de valores de uso, es decir el arte debe estar en relación a motivar aquello que es la satisfacción de una necesidad –en este caso espiritual– y desarrollar de manera armónica los distintos campos que “con-forman” la totalidad insistiendo que la creación se resuelve en un espacio y tiempo diferentes al espacio y al tiempo del mercado. La soberanía sólo puede ser real con un proyecto que desmorone la posición teórico-contemplativa de reproducción de discursos ajenos y motive una posición práctico-operativa que configure sentidos de crítica de la dependencia.

Bibliografía

- Arendt, Hannah (1995). *De la historia a la acción*. Barcelona: Paidós.
- (1997). *¿Qué es la política?* Barcelona: Paidós.
- Boff, Leonardo (2000). *La dignidad de la Tierra. Ecología, mundialización, espiritualidad. La emergencia de un nuevo paradigma*. Madrid: Trotta.
- (2002). *Ecología: grito de la Tierra, grito de los pobres*. Madrid: Trotta.
- Dussel, Enrique (1984). *Filosofía de la producción*. Bogotá: Nueva América.

Arte, artesano, artesanía: las manos hábiles de la patria

Luis Nieto Aguilar*

Presentación

La artesanía es el nombre antiguo del Arte, o, si se prefiere, es el nombre de unas artes ya desaparecidas, las artes manuales, de las que vivían, agrupados por gremios, los artistas de la orfebrería, de la escultura en cera, de la sastrería y de otras cien utilidades. Es así que, tanto los artesanos como los artistas son en concepto uno solo, ya que en todo lo que realizamos plasmamos nuestra creatividad, ingenio, creación y producción, hacemos arte, es decir somos la manos hábiles de la patria.

La clase y sector artesanal desde las épocas ancestrales fue muy numerosa e importante para el desarrollo social, político, económico, productivo, comercial y sobre todo cultural del país y ha sido partícipe en las gestas históricas de emancipación de nuestra patria, cosa que en la actualidad no ha variado; salvo, porque desde hace unas décadas se nos ha invisibilizado, a tal punto que las fuerzas hegemónicas de los grupos de poder han obstaculizado hasta que aparezcamos como sector social y productivo en las normas, planes de desarrollo y estadísticas nacionales, en la importancia y magnitud que somos y nos merecemos.

Conscientes de esta realidad y de la lucha histórica que hemos y debemos seguir dando para visibilizarnos y constituirnos en actores preponderantes del nuevo modelo de desarrollo del buen vivir, es que nos consti-

* Presidente ejecutivo de la Cámara Artesanal de Pichincha.

tuimos en organizaciones sociales y productivas que enarbolan la bandera de la clase artesanal y la ponen en el sitio merecido. Es así que desde hace 45 años (octubre de 1966) se constituyó la Cámara Artesanal de Pichincha como una institución autónoma de derecho privado con patrimonio, recursos propios y sobre la base de la Ley de Fomento de la Pequeña Industria y Artesanía, organización integradora de las/os artesanas/os, participativa, democrática, potenciadora de las fortalezas, aspiraciones y acciones de los artesanos; constituida en una escuela práctica de corresponsabilidad social en el desarrollo artesanal.

La integramos aproximadamente 13 000 talleres artesanales organizados en veinte sectores y estos a su vez desagregados en 393 ramas de la producción y servicios con su propia estructura socio-organizacional y dirigencia a cargo.

La Cámara Artesanal de Pichincha, como organización de la sociedad civil, ha enmarcado su accionar siempre al amparo de los preceptos constitucionales y legales del desarrollo nacional. Hoy estamos en proceso de reforma de nuestra norma la que estará conforme a la nueva Constitución de la República y a la nueva concepción del Desarrollo Nacional especificada en el Plan del Buen Vivir.

Propuesta de desarrollo institucional de la CAP

La Cámara Artesanal de Pichincha como sector social y productivo representante de la clase y sector artesanal, definió sus políticas, lineamientos y estrategias institucionales, los cuales conducirán su quehacer por los próximos diez años, fortaleciendo, posicionando y consolidando su accionar, en lo interno y externo posibilitando su proyección, como una organización sólida con visión de país, iniciando un gradual y profundo proceso de modernización del sector artesanal acorde a la nueva visión constitucional y del desarrollo del país.

Desde hace un par de años atrás la Cámara Artesanal de Pichincha se planteó el desafío de construir e implementar en forma consensuada su Plan Estratégico de Desarrollo Institucional, el cual tiene como fundamento los principios del desarrollo humano, social, económico, produc-

tivo, cultural y de buen vivir sostenible de las/os artesanas/os afilados a la Cámara.

Sector artesanal y su normativa

El Estado y las instituciones del aparato público han originado leyes y normativas que “van en beneficio del sector artesanal”, han considerado y segmentado a los artesanos como individuos, talleres, gremios, organizaciones, cámaras, federaciones, entre otros, lo que ha generado que el artesano del país busque y ubique la mejor opción asociativa y de producción, reuniendo los requisitos para acceder a los beneficios de las leyes existentes, Ley de Defensa del Artesano y la de Fomento artesanal.

Si bien es cierto que estas normas han beneficiado a la clase y sector artesanal del país, no menos es que no se ha cumplido en todo lo establecido en esos cuerpos legales y hoy en día estamos desamparados normativamente, ya que las dos leyes existentes no tienen basamento alguno en la nueva Constitución y menos en el Plan de Desarrollo, por lo que es imperativo contar con un nuevo cuerpo legal.

En base a ello, la Cámara Artesanal de Pichincha realiza la propuesta de unir esfuerzos y crear una ley única que posibilite un real apoyo de las organizaciones del Estado y de las instituciones existentes para cumplir con lo que manda la nueva Constitución, el buen vivir, que no es más que el propiciar la participación ciudadana y que sean ellos, las/os artesanas/os, quienes elaboren su ley desde su vivencia, necesidades y experiencias desde lo local, comunitario y como sociedad productiva de Ecuador.

Dentro de esta participación como Cámara se planteó la Ley Artesanal presentada como propuesta al Gobierno nacional, que pone de manifiesto las necesidades, requerimientos y planteamientos del sector artesanal; el que dice:

La importancia del sector artesanal radica en que, alrededor del 13% de la población económicamente activa se dedica a actividades artesanales y al menos un cuarto de la población ecuatoriana sobrevive de dichas actividades. Sin embargo de su importancia, la Ley de Defensa del Artesano, Ley

de Fomento Artesanal, Ley de Equidad Tributaria y Código de Trabajo, discriminan a los artesanos, los han dividido y los excluyen de ciertos beneficios que las mismas leyes estipulan.

La Ley Artesanal es un documento de trabajo que apunta a unificar al sector artesanal en el marco de una sola ley y una sola institucionalidad que facilite la participación de las organizaciones artesanales en la generación de servicios facilitadores del desarrollo de las actividades artesanales.

La nueva vía del desarrollo artesanal

En antaño los artesanos o los artistas eran aquellas personas que tenían las destrezas suficientes en un determinado oficio para poder realizar los encargos de los clientes. Los objetos se hacían para satisfacer necesidades, siendo éstas y los clientes tan diversos como la propia sociedad. Las características de la artesanía tienen que ser las opuestas: una sola persona –el artesano– controla todo el proceso productivo. No hay división entre el trabajo mental y el manual: el artesano decide lo que va a hacer y cómo y después lo hace él mismo. El artesano tiene plena libertad creativa para hacer su trabajo hecho a mano.

A lo largo de la historia la artesanía ha evolucionado, introduciendo y adoptando los cambios tecnológicos propios de cada época. Los talleres artesanales y las manufacturas eran la industria de su tiempo. El modo de producción artesanal no ha sido nunca algo estático sino que ha ido cambiando para producir: más, en menos tiempo, con menos esfuerzo. Históricamente la artesanía ha estado en permanente “reconversión”. Algunos –pocos artesanos no se reconvirtieron ni en obreros industriales, ni en artistas–, mantuvieron la actividad en sus talleres, conservando el carácter manual de sus oficios y trabajando por encargo.

Hoy, que el cambio más importante que enfrenta la sociedad mundial, latinoamericana y de forma especial la ecuatoriana, es la evolución desde una sociedad industrial nacional hacia una sociedad transnacionalizada en el conocimiento y en los medios para lograr el desarrollo, las nuevas herramientas que posibilitarán el progreso nacional serán el acceso al cono-

cimiento, a la tecnología, a los mercados y a los procesos e instrumentos de transformación de las materias primas en productos terminales con su correspondiente valor agregado.

El artesanado del país debe adaptarse a este nuevo cambio de época potenciando sus conocimientos y habilidades, utilizando para ello las nuevas tecnologías y técnicas de producción y comercialización, a fin de ser parte activa del desarrollo económico, productivo y cultural del Ecuador. Para lograr esto la Cámara se ha planteado políticas institucionales que tienen como objetivo resolver y dar respuesta a la multiplicidad de necesidades, intereses y preferencias.

Comercialización de productos artesanales

El artesano y el sector artesanal tiene la necesidad de comercializar productos de calidad a nivel nacional e internacional y para esto se está implementando un sistema de comercialización y apertura de mercados, marketing sostenible, a través del establecimiento de redes de alianzas estratégicas con instituciones, entidades, organismos nacionales e internacionales, a más de ello se desarrollan procesos de gestión, administración modernas, racionales eficaces y eficientes, que estén regulados por normas y procedimientos de funcionamiento ágiles y oportunos.

Capacitación en comercio exterior

Dentro de la propuesta institucional de tener un sistema de formación, capacitación y tecnificación, es importante el tener alianzas estratégicas con instituciones internacionales, es por eso que se han creado alianzas con ALADI para capacitar a los artesanos en Comercio Exterior, y de esta manera dar las experticias necesarias a los afiliados a la Cámara para mejorar la presentación de sus productos al mercado internacional el cual es competitivo en cuanto a calidad, producción, presentación y costo.

Además se implementará espacios en donde se posibilite la capacitación de nuestros compañeros/as en aquellas actividades relacionadas con el desa-

rollo del sector artesanal, posibilitando que podamos en el mediano y largo plazo contar con capital social y humano solvente, competente y técnico.

Los procesos de calidad

La CAP ha desarrollado la marca Sumag Maki conforme a los parámetros técnicos nacionales e internacionales de calidad, para ello se contará con el apoyo de entidades públicas y privadas, para desarrollar los productos elaborados por los artesanos de la CAP. La marca cuenta con los registros legales para la exportación y capacitación. La marca Sumag Maki cuenta con dos registros: clase internacional 41 y clase internacional 45.

La clase internacional 41 da la potestad de tener como derecho de autor de la marca Sumag Maki para exportación de los productos artesanales y avalar la calidad de los mismos a nivel nacional e internacional, con la posibilidad de ir ganando mercado en países europeos. Cabe destacar que dentro de este proceso la Cámara Artesanal de Pichincha ha sido invitada a Panamá como una de las organizaciones más representativas del sector artesanal y compartir con país de la Comunidad Andina la experiencia de la CAP. Al igual que en Perú, donde se presentó la marca Sumag Maki, marca que a nivel internacional ha recibido los reconocimientos por ser la primera marca del sector artesanal que a más de apoyar en la comercialización, cuenta con el registro 45 para la capacitación y adelanto de los artesanos/as del Ecuador.

La marca Sumag Maki se crea bajo el concepto de calidad, propiedad intelectual y respaldo al oficio artesanal, protege productos o servicios, especialmente la importación, exportación y comercialización de artesanías, publicidad y promoción de objetos elaborados por artesanos, trabajo de oficina y administración social.

Comunicación y difusión

Tenemos un sistema de comunicación e información como Cámara, a través del cual difundimos nuestro pensamiento y quehacer como institución

a la clase artesanal y a la sociedad ecuatoriana, e informamos permanentemente a nuestros afiliados/as de todas las actividades que realiza la institución, aprovechando nuestros propios medios y productos comunicacionales y los que estén a nuestro alcance, sin descuidar la defensa de nuestros intereses como sector. Este sistema de comunicación e información cuenta con medios como la guía artesanal, página Web, blogs, Facebook, correo electrónico, folletos informativos, y una revista que está por salir: “El Taller”.

Alianzas estratégicas

Como política institucional el establecimiento de una red de alianzas estratégicas interinstitucionales para apuntalar el posicionamiento en el contexto nacional e internacional de la Cámara es una acción de vital importancia. Es así que para operativizar esta política, se definió e implementó una estrategia que prioriza realizar esta acción con instituciones, entidades u organizaciones gubernamentales, públicas o privadas, nacionales e internacionales, en las áreas organizativas, institucionales, productivas, económicas, productivas, comercialización, culturales, técnicas y tecnológicas, marketing, etc.

Prueba de ello es la proyección del sector artesanal ecuatoriano a nivel internacional en Panamá, en el III Foro de artesanías, donde los representantes de otros países vinculados al sector artesanal aplaudieron los logros realizados por la Cámara en lo que respecta a tener su propia marca tanto para la comercialización, como para la capacitación. En Perú se manifestó la importancia del cuidado y cumplimiento de la ley respecto a la propiedad intelectual, lo que significa el que un producto tenga su propio sello, como la marca Sumag Maki.

A nivel nacional se procura establecer alianzas con universidades, ministerios, instituciones de desarrollo, organizaciones sociales afines, institutos de capacitación, empresas privadas, etc.

Conclusión

La Cámara Artesanal hoy por hoy es una organización fuerte y que va creciendo y asumiendo nuevos retos frente a sus socios, al sector y al país, es por eso que las/los artesanas/os nos presentamos como una emergente y emprendedora clase y sector productivo que aportamos al desarrollo nacional inclusivo, equitativo, intercultural y justo.

Comprometidos con aquello y conscientes de la responsabilidad histórica asumida, nos proyectamos como una organización sólida con visión de país, a la vez que nos posicionamos internacionalmente, utilizando para ello las herramientas proporcionadas por la técnica y la tecnología, implementando sistemas, procesos, planes, programas y proyectos de trabajo, que apunten a transformar a la CAP en generadora del desarrollo del buen vivir de las artesanas/os.

Reflexiones sobre la producción de las artes escénicas

Marina Chávez*

El ámbito de la gestión y producción de las artes escénicas es relativamente joven en Latinoamérica, sin dejar de lado el aporte de muchas personas que han brindado esfuerzo, dedicación y mucho trabajo desde hace varias décadas a este ámbito, afirmando que la gestión cultural en la actualidad adquiere cada vez mayor importancia para el desarrollo económico social del mundo.

Como referencia histórica se conoce que ya desde la década de los años setenta, economistas estadounidenses comenzaron a estudiar el impacto económico de las actividades culturales, incrementando el presupuesto gubernamental destinado a la cultura e iniciando diversos trabajos para conocer el impacto económico de las actividades culturales sobre la economía local. Es en los años ochenta que en Europa Occidental se realizan estudios que realzan la importancia de la cultura en el desarrollo socioeconómico de las sociedades. Posteriormente, nace el concepto de economía creativa, que tiene su origen en el término de industrias culturales y que a su vez se inspiró en el proyecto denominado “Creative Nation” de Australia, que entre otros elementos definía la importancia del trabajo creativo, su aporte para la economía del país y el papel de las tecnologías como aliadas de la política cultural, posibilitando la posterior inserción de sectores tecnológicos en el rol de las industrias creativas. En el año 1997 en Inglaterra, en el Gobierno de Tony Blair, se definió como industrias creativas a las que tienen su

* Gestora cultural boliviana.

origen en la “creatividad, habilidad y talento individual y que representan un potencial para la creación de riqueza y empleos por medio de la generación y exportación de la propiedad intelectual”. Y según la definición proporcionada por la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo (UNCTAD), la economía creativa tiene el potencial de fomentar el crecimiento económico, la creación de empleos y ganancias de exportación y, a la vez, promover la inclusión social, la diversidad cultural y el desarrollo humano.

Muchas veces se utiliza el término de industria creativa como sinónimo de industria cultural, pero es claro que no representan lo mismo, ya que el común denominador de todas las industrias culturales es la producción industrial, es decir la producción masiva de los productos y servicios culturales. La UNESCO, en los años noventa define como industrias culturales a aquéllas que reproducen a escala industrial y comercializan obras protegidas por el derecho de autor depositadas en un soporte físico, articulando de esta manera dimensiones abstractas como la cultura, el arte, y la creación con otras ciencias como la economía y el derecho, como por ejemplo la industria discográfica o cinematográfica; entonces cabe resaltar que las industrias culturales son sólo una parte de la producción y generación de recursos de la economía basada en la creatividad o el sector económico de la cultura, la cual abarca otras manifestaciones creativas, que varían según el país o contexto donde se definan. Por ejemplo en el Reino Unido, las industrias creativas están conformadas por publicidad, arquitectura, mercados de arte y antigüedades, artesanía, diseño, moda, películas y vídeo, software de ocio, música, artes del espectáculo, edición, servicios informáticos y software, radio y TV. En otros países se toman en cuenta al turismo, la gastronomía y la joyería, o como es en el caso de países africanos que toman en cuenta el conocimiento tradicional, el folclore y el patrimonio inmaterial.

La inserción en las nuevas dinámicas y arreglos institucionales que se forman en la economía creativa resultan una gran oportunidad para los países latinoamericanos, debido al enorme potencial de transformación e inclusión socioeconómico, pero resulta difícil aún lograr esta inserción, debido a que en países como los nuestros, el conocimiento real del impacto económico de la cultura es escaso, debido a la falta de datos estadísticos fiables e investigaciones que aporten a conocer este tipo de cifras que veri-

fiquen cuantitativamente y cualitativamente que la cultura tiene carácter dual al generar de forma simultánea crecimiento y desarrollo económico, es decir el desarrollo integral de una sociedad, lo que implica entender al desarrollo humano como un capital social que permite formar un sentido de identidad y seguridad social para sus actores.

Un ejemplo concreto es hablar del impacto socioeconómico que un festival de teatro aporta a la sociedad, que muchas veces no llega ser favorable en cifras numéricas, pero sí genera riqueza que no es cuantificable en el público, ya que aporta a su patrimonio cultural y al crecimiento personal de cada individuo.

Existen dos tipos de festivales, los llamados de “escaparate o de muestra”, que simplemente exhiben en vitrina la programación de obras teatro, con el objetivo claro de recaudar fondos; y los festivales de “contenido o con discurso propio”, que son los festivales que de alguna manera inciden, transforman y aportan culturalmente a la sociedad, ya sea por el contenido de las obras presentadas y/o por las otras actividades que se programan durante el tiempo del festival (talleres, charlas, encuentros, etc.). Sin embargo, ambos tipos de festivales generan empleo, aportan al turismo regional, fomentan a la creación de hábitos de consumo cultural en la población e implementan nuevos procesos de conocimiento y aprendizaje.

Por otro lado, es importante mencionar que en países como en Bolivia, no existe una instancia de promoción ni de fomento a la producción de las artes escénicas, tampoco existen circuitos instalados a nivel nacional que faciliten la promoción de las obras en otras regiones distintas a la de origen, convirtiendo a los festivales en la plataforma más importante donde el producto cultural (la obra de teatro) es ofertado a programadores y/o directores de festivales nacionales o internacionales, brindando la oportunidad a los artistas de promocionar su producto, llegando muchas veces a concretar su participación en otros festivales.

Los festivales se constituyen en escenarios importantes para dar a conocer de forma masiva el trabajo de los artistas, debido a que los planes de difusión son de mayor alcance y la convocatoria y asistencia de público es mucho más alta que cuando el artista presenta su obra fuera de estas plataformas, debido a que muchas veces, las entradas en los festivales son gratuitas lo que permite atraer una gran cantidad de público, que por un

lado tendrá la oportunidad de presenciar un espectáculo de alta calidad, pero, al tener el espectáculo gratuito, también lo relacionará directamente con el entretenimiento o pasatiempo y no tendrá la consciencia de que esa obra de teatro tiene un valor, un costo económico que cubrir, y que cuando se presente fuera de esta plataforma le tocará pagar el valor de la entrada.

Con todo, los festivales no sólo benefician al artista y al público, sino también a la ciudad o al país donde se desarrollan, hablando en términos de posicionamiento de imagen de marca, debido a que si el festival cuenta con una buena difusión, una programación de alto nivel, y logra ser la plataforma de la que hablé en el párrafo anterior, obtendrá una representatividad nacional en festivales internacionales, en artistas, en el público y a la larga se convertirá en destino un turístico cultural, es decir será bien posicionado.

Hay que mencionar, por lo menos en Bolivia, que muchos de los festivales de artes escénicas, son iniciativas privadas que no cuentan con instrumentos que fomenten su desarrollo y su consolidación en el tiempo y su realización depende de la gestión de fondos que sus organizadores puedan realizar, por lo que es importante que este tipo de iniciativas tengan una continuidad en el tiempo, siendo el Estado, a través de políticas públicas culturales quien debe velar por el desarrollo de las artes escénicas y apoyar este tipo de iniciativas.

La producción cultural

La producción cultural precisa de distintas fases de transformación (creación, producción, circulación, exhibición y apropiación/consumo), y en cada una de ellas intervienen diversas voluntades y saberes. Igualmente son necesarias labores que den sostenimiento a esta cadena productiva, como por ejemplo las de información, investigación, formación y conservación.

Al igual que en cualquier actividad productiva el factor financiero es determinante, ya que si no existe dinero no hay actividad económica de producción ni de distribución, estando sujetos a las leyes de la economía de mercado; la distribución de cualquier producto cultural en el mercado, está directamente relacionada con la demanda existente por parte del consumidor, es decir “a mayor demanda, mayor distribución”.

En países como los nuestros, existen factores que dificultan la producción de las artes escénicas y las actividades culturales en general, como por ejemplo que:

- Los artistas manifiestan mucha informalidad en sus procesos de creación, producción circulación y consumo.
- Muchos de los grupos de actores no se encuentran legalmente establecidos.
- No existen gremios o asociaciones que fortalezcan y beneficien a sus miembros y al sector de las artes escénicas.
- En la gran mayoría, son los propios creadores o directores artísticos quienes realizan la autogestión y producción de sus obras, provocando que el trabajo creativo muchas veces se vea afectado y llegan a privarse ellos mismos de tener una relación con profesionales de planificación y gestión de proyectos culturales.
- La falta de formación de artistas, productores y públicos no favorece a la construcción de hábitos de consumo cultural, lo que perjudica la existencia real de una demanda de productos culturales.
- Inexistencia de canales de comercialización específicos para las artes escénicas.
- Falta de alianzas estratégicas de promoción en el ámbito público y privado.
- Escasez de crítica especializada y poca difusión de las obras que contengan un lenguaje artístico.
- Por otro lado, un hecho que es real en Bolivia por lo menos, es la falta o poca infraestructura cultural que sirva como espacio de intercambio, de enriquecimiento y de creación de prácticas artísticas y culturales, como punto de encuentro entre artistas, creadores, y gestores culturales y como lugar para la convivencia y la inclusión social. Esta infraestructura deberá proveer los servicios de arte, cultura y patrimonio en sus dimensiones de creación, formación, investigación y circulación, para desarrollar y socializar contenidos culturales, además de contar con las condiciones técnicas necesarias y el personal capacitado que preste el servicio eficiente a los artistas.

Un aspecto muy importante, mencionado en párrafos anteriores, y que no es tema de este artículo, son las políticas públicas culturales las cuales deberán apoyar al desarrollo de la producción cultural.

Apuntes sobre educación artística

Julia Mayorga*

Esta propuesta pretende identificar las principales características de los campos de conocimiento involucrados en la Educación artística, como reflexión para la inclusión de las artes en el sistema educativo en nuestro país.

Como objetivos se plantea ofrecer información en relación con la conceptualización de la Educación artística, brindar insumos conceptuales que permitan la identificación de las características principales del campo arte-educación, valorar las competencias, habilidades y actitudes que el arte desarrolla en la educación y vincular el aprendizaje del arte con las competencias transversales que sustentan el sentido de la educación en la construcción de ciudadanía, cultura de paz, creatividad y manejo de situaciones.

Del latín *educare* (dirigir, encaminar, doctrinar), la educación se refiere a acciones organizadas, encaminadas al desarrollo de las facultades intelectuales, éticas y emocionales de las personas, por medio de un cuerpo organizado de conocimientos que es el currículo a partir del cual se desarrollan actividades que promueven el aprendizaje por medio de la experiencia.

Muchas son las aproximaciones teóricas que existen en relación con la definición de arte. Es posible tener referencia de conceptos emitidos por Platón y Aristóteles. El estudio del arte está vinculado con el estudio de la belleza y los efectos que la contemplación o la escucha de ciertas producciones musicales, visuales, teatrales, dancísticas causan en las per-

* Teatrística, diplomada en gestión cultural por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO-Sede Ecuador.

sonas, fenómeno estudiado principalmente por la filosofía. De acuerdo a Tatarkiewicz (1997: 67), el arte puede definirse como “[...] una actividad humana consciente, capaz de reproducir cosas, construir formas o expresar una experiencia, si el producto de esa reproducción, construcción o expresión puede emocionar, deleitar o producir un choque”. Por su parte, el historiador del arte Ernest Gombrich afirma que no existe el arte con *A* mayúscula, solo existen artistas, afirmación que determina que el arte no es de dominio exclusivo de una clase o grupo social, sino que, como producto cultural, nos pertenece a todos, además de afirmar que no hay un solo tipo de arte sino una gran cantidad de manifestaciones artísticas que están vinculadas directamente con la actividad humana y su forma de pensar, sentir, hacer y expresar del individuo o grupo en particular.

Sabiendo estas premisas, como gestores culturales y educadores nos surgen varias preguntas con respecto a la Educación artística en nuestro medio. ¿En qué radica la importancia de incorporar la enseñanza del arte o de las artes en la escuela? ¿Cuáles son las razones por las que aun conociendo las competencias, habilidades y tipo de pensamiento que solo las artes desarrollan, no se generan las acciones y estrategias que posicionen y fortalezcan la asignatura en la educación general? ¿Es falta de sensibilidad de las autoridades o falta de claridad en los argumentos y en las formas de transmitir la importancia de comunicar nuestra tarea?

Entendemos Educación artística como un espacio de relaciones para construir el conocimiento en relación al ‘otro’ (alteridad), y donde la singularidad de cada aportación basada en los procesos de vida enriquece a los demás como valiosa ‘materia prima’. Se posibilita así entrar en una nueva narrativa que dialogue con las situaciones cambiantes que afectan a los alumnos como son las relaciones sociales, las representaciones culturales y los conocimientos. Este modelo está basado en procesos dialógicos que son la construcción colectiva del relato como conjunto de voces y manos que contemplan las micronarrativas que se van construyendo en el día a día, y que adquieren visibilidad a través de las manifestaciones artísticas.

En este cambio e interferencia humana, surge la dimensión performativa de la Educación artística basada en el ‘yo en relación’ a través de metodologías que se encaminan a formar personas y no a futuros artistas. Construir y reconocer historias de vida constituye un acto de transferencia

del conocimiento derivado de la experiencia estética que reconstruye y devela los procesos y trasciende en la creación de un legado de valores a través del arte como propuesta de crecimiento comunitario y construcción de los 'otros' en el 'nosotros'.

Un primer asunto importante para comprender los procesos, beneficios y los principales retos de la Educación artística, es la revisión de los aspectos que conforman el binomio arte-educación, del que se desprende la concepción generalizada de Educación artística como espacio en el que se enseña y aprende arte en el contexto de las actividades escolares. Estos aspectos permiten identificar las variadas formas y posibilidades de vinculación entre el arte y la educación, así como problematizar el concepto mismo.

Desde mediados del siglo XX y hasta nuestros días, el asunto que ha dominado la discusión acerca de la Educación artística ha sido la función que ésta tiene en los procesos educativos, sin embargo, la discusión del impacto de las artes en las personas viene desde la antigua Grecia. Las distintas posiciones que sobre el tema tienen educadores, filósofos, psicólogos, antropólogos o artistas, son el origen de las tendencias que históricamente han marcado el desarrollo de la enseñanza de las artes en educación, en la que se pueden ubicar momentos de avance, estancamiento y valoración.

Las variaciones que en el tiempo han tenido los enfoques y tendencias de la llamada Educación artística son el resultado directo de los cambios en los conceptos que se tiene de la educación y la sociedad, de tal modo que existe una relación directa entre los paradigmas más influyentes de la psicología educativa con las propuestas teóricas y metodológicas instrumentadas por los educadores de arte, quienes han tenido que ingresar a las implicaciones de cada paradigma.

El trayecto histórico de las diversas teorías del aprendizaje no es lineal ni homogéneo y se encuentra en permanente cambio, así mismo las tendencias en la enseñanza de las artes se han ampliado y problematizado reinventándose constantemente. Las artes en el currículo escolar plantean interrogantes como punto de partida para la reflexión en relación con las características y retos que enfrenta el campo del arte como binomio de la educación.

De acuerdo con Elliot W. Eisner, la concepción de los objetos y contenidos de la enseñanza de las artes en el contexto escolar no son uniformes, en tanto que son el resultado de "mentes visionarias, argumentos persua-

sivos y de fuerzas sociales que crean condiciones que hacen que ciertos objetivos sean más adecuados a los tiempos. Se puede enseñar matemáticas o artes para diversos fines” (Eisner, 2004: 45-46). Además, afirma que la aparición de la Educación artística en diversos programas educativos puede considerarse como un logro en sí mismo, sobre todo si consideramos que en el campo de la educación se ve el arte desde una posición marginal. Aún en nuestra época no es posible afirmar que esta percepción haya sido superada totalmente, pues todavía el arte sigue siendo considerado por algunos como el terreno de la intuición, la emotividad y el talento innato, sin que haya sido aceptada plenamente la compleja red de procesos intelectuales que implica su realización y apreciación.

En este terreno la llamada cognición interactiva ha servido de fundamento para la programación educativa, en tanto que se sostiene que la conexión entre forma, sentimiento y conocimiento es parte indispensable del proceso cognitivo, por lo que la expectación es un estado emocional ligado al conocimiento. Así, el aprendizaje se relaciona con conexiones cognitivas que incluyen las que se relacionan con la emoción.

En su libro “Consideraciones sobre la Educación artística” (1993) Rudolf Arnheim sitúa a la creación y a la percepción artística en el centro del proceso educativo. Entre las ideas más relevantes por su repercusión en la teoría educativa y en la práctica en el aula se destaca el hecho de que la interpretación y el significado son un aspecto indivisible de la visión y que el proceso educativo puede frustrar o potenciar estas habilidades humanas, sin dejar de lado el hecho de que, en la raíz del conocimiento, hay un mundo sensible que se experimenta. Aquí la percepción se concibe como un hecho cognitivo, en donde el papel de los sentidos tiene un rol crucial, por lo que propiciar el uso inteligente de los mismos debe ser un compromiso educativo.

Según este autor, la percepción colabora en el desarrollo de procesos como discriminación, análisis, argumentación y pensamiento crítico. La percepción es construcción, inteligencia y proceso dinámico por lo que el acto de ver es una función de la inteligencia, de ahí que la percepción y creación del arte sean consideradas como agentes primarios en el desarrollo de la mente. Estos procesos son particularmente relevantes en el contexto escolar. La percepción se concibe no solamente como un mecanismo sensorial sino también como un proceso influido por la cultura, a través del

cual se construyen concepciones, creencias, valores y conductas que son indispensables en la conformación de estructuras de pensamiento. Entre otros aspectos, lo que se busca con la inclusión de las artes en la escuela es ampliar la capacidad de percibir las cosas, de identificar sus significados culturales, personales y sociales, de reflexionar en torno a éstos, de comparar y sacar conclusiones. En resumen, la percepción como habilidad a desarrollar a partir de las artes, tiene relevancia para la escuela porque constituye una manera de explorar y conocer el mundo, porque detona procesos mentales como la clasificación y el análisis y, a la vez, favorece el desarrollo del pensamiento crítico.

Eisner (2004) expone la suma de varias décadas de estudio acerca del tipo de pensamiento que la práctica artística hace posible y de las implicaciones que esto tiene en la educación desde una doble perspectiva, pedagógica y filosófica. En su opinión, el pensamiento artístico tiene una naturaleza singular: es dinámico, relacional, constructivo y poético, constituye una manera peculiar de concebir la realidad que va más allá de los significados unívocos y se abre a la interpretación simbólica. Destaca, también, varias formas de pensamiento que el arte suscita. Éstas son: la atención a las relaciones entre el contenido y la forma de una obra artística, a fin de que exista una correspondencia entre lo que se dice y la manera en que es dicho, la flexibilidad en los propósitos que caracterizan al proceso de elaboración de una obra; el uso de los materiales y los medios artísticos como vehículos de percepción y representación, la elaboración de las formas expresivas, el ejercicio de la imaginación, la capacidad de ver el mundo desde una perspectiva estética, la posibilidad de traducir las cualidades de la experiencia estética en lenguaje hablado o escrito.

El modelo de Eisner se estructura en cuatro ámbitos: práctica artística, estética, crítica e historia, y tiene como propósito el desarrollo de la imaginación, el logro de una ejecución artística de calidad a partir de la adquisición de habilidades técnicas, el aprender a observar las cualidades de las obras artísticas y a hablar con sapiencia acerca de ellas, la comprensión del contexto cultural e histórico del arte y la formulación de juicios acerca de su naturaleza y su argumentación.

Gardner, reconocido por ser el autor de la “Teoría sobre las inteligencias múltiples” (1994), afirma que el reto de la Educación artística consiste

en relacionar, de forma eficaz, los valores de la cultura, los medios para la enseñanza y la evaluación de las artes, con los perfiles individuales y de desarrollo de los estudiantes a educar. Advierte que las habilidades artísticas son, ante todo, actividades de la mente que involucran el uso y transformación de diversas clases de símbolos y, asimismo, que es preciso contar con profesores formados en arte, tanto en aspectos disciplinares como en técnico-pedagógicos, para que sean ellos quienes diseñen y evalúen las experiencias y trayecto del aprendizaje de los alumnos.

Como hemos visto, se ha venido desarrollando un pensamiento que asigna a la Educación artística un valor cognitivo. Si bien su trayectoria se ha mantenido constante desde entonces, se pueden identificar enfoques particulares que apuntan hacia aspectos diversos, como la percepción, los mecanismos del pensamiento que involucran trabajo con el arte, así como la lectura de los sistemas simbólicos característicos de las artes.

Herbert Read crea la tendencia expresiva de la Educación artística y considera que el arte es un proceso que libera el espíritu y ofrece una salida constructiva y positiva para la expresión de las ideas y sentimientos y sostiene que el arte es el producto de la espontaneidad, la creatividad y el talento individual. Su punto de partida es la sensibilidad estética que incluye todos los modos de expresión individual, literaria, poética, visual, plástica, musical, cinética y constructiva, con la finalidad de desarrollar una personalidad integrada que permita al individuo moverse con libertad, independencia y solidaridad.

Hacia los últimos años, algunos teóricos e intelectuales cuestionaron el concepto de modernidad y esta crítica influye en el campo de la Educación artística, llevando a una revisión de modelos previos. Es importante señalar que en la actualidad las artes son protagonistas de un buen número de debates y discursos contemporáneos en nuestro país. Este discurso se halla fragmentado desde las diferencias étnicas a las de género o clase, y recurre a diferentes sistemas simbólicos y acarrea todo tipo de valores, muchos de ellos contradictorios entre sí. La enseñanza del arte es contribuir a la comprensión del panorama social y cultural en el que viven todos los individuos.

La Educación artística actual ha ido cambiando paulatinamente en nuestro país, se ha complejizado en cuanto a las numerosas variables y

condicionamientos que determinan su adecuación, eficacia y significado social y educativo, integrándose, en mayor medida, en los currículos escolares. La reflexión se orienta hacia la respuesta de la educación, a través de las artes, a los retos y problemas del mundo actual.

La enseñanza de la Educación artística solo se entiende desde un enfoque globalizador e integrador. Esto exige que los distintos aspectos de esta disciplina tengan un tratamiento interrelacionado con otras áreas de conocimiento en la medida en que globalmente contribuyen a desarrollar las mismas capacidades de comunicación y expresión. Para que el aprendizaje artístico sea significativo, las metodologías de la experiencia artística tienen que partir del contexto humano fundamentalmente para relacionar los conocimientos previos con los nuevos retos y conocimientos en el aula y, por extensión, en la propia vida de los alumnos. Es preciso favorecer el desarrollo de posibilidades para enfrentar su propia realidad, para abordar nuevos planteamientos para que el intercambio, el reconocimiento de valores y de calidad de las relaciones formen parte esencial de los procesos de aprendizaje a través del arte.

Una Educación artística, como transmisión de valores, precisa de las diferentes voces que concurren en este cruce de semblanzas que es la escuela como institución generadora de cultura. El aprendizaje cooperativo como metodología inclusiva favorecerá siempre el respeto por las ideas y las aportaciones de los otros, la ayuda mutua, el consenso para la toma de decisiones, la integración en el grupo y la inclusión que entiende que cada persona posee un bagaje suficiente para enriquecer a los demás en el proyecto que se comparte. Como plantea el documento elaborado por la UNESCO para la promoción de la Educación artística (2005):

Hoy, quizá más que nunca, existen espacios que promueven reflexiones en torno a la necesidad de formar en niños y jóvenes valores estéticos, morales y éticos que concuerdan con la vida contemporánea y con la creación del porvenir. Las artes han ido ganando partido en la ofensiva emprendida de lograr reconocimiento como fortaleza de la misión educativa, en tanto promotores de un saber que integra en el conocimiento la armonía del ser y la expresión sensible de la espiritualidad [...]. Constando el hecho de que las capacidades humanas para la creación son susceptibles de desarrollarse,

se hace imperativo de la educación rectificar la visión fragmentaria que ha colocado a las artes en la periferia de los procesos cognitivos y abrir los moldes educativos hacia diseños curriculares integrados que ofrezcan al individuo amplias posibilidades de descubrir procedimientos, recursos y métodos de acción que lo capaciten para explorar, innovar y adaptarse al medio social modificado.

La práctica de diferentes manifestaciones artísticas resulta fundamental para posibilitar un análisis crítico de las realidades socioculturales donde se inserta un centro educativo. Se trata de interpretarlas como manifestaciones de un mundo complejo y portadoras de planteamientos estéticos y éticos para crear competencia en los alumnos a la hora de elegir y tomar decisiones en sus procesos de vida. Formar competencias interpretativas supone favorecer la producción de sentido para crear nuevos y ricos significados que incentiven el aprendizaje como lugar para el placer de conocer, la emoción, la celebración. Es propio de las artes utilizar esta actitud interpretativa como inherente a los procesos artísticos y el uso de la metáfora como ampliación de las posibilidades comunicativas, reconociendo que la educación es una transformación simbólica de la realidad que nos permite proyectar el devenir. Si bien la función de la Educación artística en el sistema educativo no es procurar exclusivamente la formación de artistas, la posibilidad de la expresión y la voluntad comunicativa cobran especial interés en cuanto se orienten a esta producción de sentido compartido y a la comprensión de los comportamientos y manifestaciones del ser humano.

Algunos esfuerzos por jerarquizar la enseñanza de las artes han tropezado con interpretaciones que marcaron una ruptura con los procesos cognitivos al limitar los objetivos de la Educación artística al desarrollo de destrezas o a las respuestas emocionales y afectivas. Éstas ciertamente se vinculan con las experiencias estéticas, pero resultan difíciles de sostener como los saberes privilegiados de su enseñanza en la escuela e insustanciales para definir el área y afrontar el compromiso que tiene la Educación artística en la formación integral de los alumnos. Así, sus fines no se limitan a la transmisión de determinadas técnicas o al desarrollo de la creatividad, sino que compromete y estimula una serie de competencias que no son completamente abordadas por otros saberes disciplinares. Está

claro que una tradicional concepción del conocimiento científico o racionalidad teórica, no alcanza actualmente para conocer o analizar la totalidad de la realidad. Las potencialidades de los lenguajes artísticos, el uso de la metáfora, la apropiación de significados y valores culturales son consideradas como saberes fundamentales a la hora de interpretar la complejidad del mundo en el que vivimos. Por lo tanto, se enuncia que las artes son un área de conocimiento, pues produce sentido en un orden estético y es comunicable en un contexto cultural determinado. Esta elaboración de sentido se constituye por diversos lenguajes simbólicos: modos elaborados de comunicación humana verbal y no verbal que configuran procesos de enseñanza-aprendizaje.

Los fundamentos de la Educación artística son filosóficos, psicológicos, científicos, pedagógicos y sociales.

El *fundamento filosófico* está en que el arte es una forma de conciencia social en el que se expresan las ideas y sentimientos de acuerdo a la realidad en la que nos desenvolvemos. Permite al estudiante una identificación con todos los elementos que constituyen su cultura, desarrollando así la sensibilidad necesaria para cultivar y crear sus propios valores y la apertura para entender y aceptar o rechazar a otros.

El *fundamento psicológico* está en que el ser humano, desde que nace, está sujeto a una interacción con los otros y los acontecimientos, que le hacen reaccionar psicológica y emotivamente, ya sea en forma positiva o negativa. En este sentido, la experiencia artística permite la autoexpresión del yo, favoreciendo el desarrollo de cualidades, sensibilidad, actitudes y competencias para una formación plena.

El *fundamento científico* tiene que ver con la maduración de conexiones que fecundan la inteligencia y que dependen de un desarrollo basado en ricas y variadas experiencias y de la metodología que utilizan las actividades artísticas, proporcionando la base para el desarrollo intelectual a través del despliegue de la capacidad creadora.

El *fundamento pedagógico* implica una acción liberadora que permite explorar y viabilizar el desarrollo de cada alumno partiendo de sus propias experiencias y posibilidades, sin ignorar la existencia del medio social al que pertenecen y que tanto influye en su formación. Por lo tanto, la educación no debe ser ajena a las necesidades de ese contexto. Una labor

pedagógica así concebida, posibilita crecer integralmente, consciente de su realidad y de sus posibilidades en este planteamiento creador, crítico, cooperativo y ajustado.

El *fundamento sociológico* radica en que la experiencia artística favorece e incentiva a través de su labor el acercamiento, la comunicación, el diálogo y la aceptación que favorecen al desarrollo de la persona socialmente integrada y feliz.

Es evidente que la Educación artística en el sistema educativo en nuestro país se encuentra relegada, al tener prioridad otras materias que vienen establecidas en el programa y que la reducen a los tiempos libres si no son relacionadas o abordadas con la Educación física, Lenguaje o Lenguas extranjeras. Es indispensable que se incorpore la Educación artística con el mismo valor curricular de las demás materias y que se integre al programa educativo como formadores a los propios creadores de arte y artistas populares, fortaleciéndose la identidad regional. Los y las estudiantes deben alejarse de su rol de espectadores de museos y potenciar un mejor espacio de vida a través del arte. Por último, se debe dar a conocer en las escuelas el patrimonio cultural del país y vincular las diversas actividades con las manifestaciones creativas de la región.

Bibliografía

- Arnheim, Rudolf (1993). *Consideraciones sobre Educación artística*. Barcelona: Paidós.
- Berger, John (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Eisner, Elliot (2004). *El arte y la creación de la mente. El papel de las Artes Visuales en la transformación de la conciencia*. Barcelona: Paidós.
- Gardner, Howard (1994). *Estructuras de la mente. La Teoría de las inteligencias múltiples*. México: FC.
- Gombrich, Ernst (1989). *Historia del arte*. Madrid: Alianza Editorial.
- Herbert, Read (2000). *Educación por el arte*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Tatarkiewicz, W. (1997). *Historia de las seis ideas. Artes, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.

Fuentes del internet

Delors, Jaques (Coord.) (2008). *La educación encierra un tesoro. Informe a la UNESCO de la Comisión Internacional sobre Educación para el siglo XXI*. [Versión electrónica en <http://www.unesco.org/education/pdf/DELORS>].

Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Disponible en <http://www.oei.es>

UNESCO (2005). “Lea INTERNACIONAL (Vínculos Educación y Arte)”. Disponible en <http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL>

Universidad y ciudadanía

Jorge Hugo Massucco*

La presente exposición se sostiene en la experiencia desarrollada en la cátedra de Animación Cultural que se dicta en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. Es el informe de una praxis que desde la Comunicación social pretende reflexionar alrededor de la investigación sociológica y la intervención social en los procesos de ciudadanía, a la vez que cuestiona la omisión en que la pedagogía universitaria cae al respecto¹.

La cultura como proceso

Guayaquil es una ciudad que está viviendo un proceso. Su población ha crecido vertiginosamente en los últimos años y esta situación, que asumimos como normal porque se ha generalizado en nuestros países, es consecuencia de un sistema socioeconómico librado a las contingencias y falta de planificación social.

Este aumento de la población no corresponde al crecimiento vegetativo, sino al fuerte impulso de la migración interna que se ha asentado en la periferia urbana: nuevos habitantes de la ciudad, de orígenes sociocultura-

* Comunicador social y profesor en la Universidad de Guayaquil y en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

1 Este informe soslaya, aunque no ignora, la cuestión económica subyacente en todo trabajo social, pero propone su propia respuesta.

les heterogéneos, en busca de alternativas económicas de supervivencia que no encuentran en sus tierras natales.

Esta nueva población, carente de recursos, radicada en los suburbios de la ciudad, con poco y mal transporte urbano, falta de medios de comunicación y de relaciones personales que trasciendan lo eventual, se siente desarraigada, inestable, sobresaltada e insegura, al borde de un espacio en el que se es intruso y al que no se siente pertenecer. Hombres y mujeres frente a una ciudad que no los acoge sino que los tolera de mala gana (Massucco, 2003).

Las estadísticas tienen por ciudadano a quienes obligadamente emiten su voto en los procesos electorales. Sin embargo, aunque suene a obvio, vale la pena repetir que es ciudadano quien hace algo más que votar, alguien que es actor en procesos del desarrollo e integración social, que usa los espacios ciudadanos y los servicios que la ciudad ofrece, que conoce y opina sobre las cosas que suceden en la ciudad, que se preocupa y tiene relaciones con quienes intercambiar opiniones sobre la actualidad, que se forma y forma opinión sobre lo que sucede en la ciudad.

De ser esto cierto, podemos aventurar, al margen de la precisión estadística, que hoy Guayaquil tiene más de dos millones de habitantes pero no tiene más de 500 000 ciudadanos.

Desde el surgimiento del Cristianismo y el célebre “ama a tu prójimo como a ti mismo”, no concebimos una cultura que no sea participativa. Si las culturas clásicas se asentaban en sistemas esclavistas gobernados por una élite ciudadana, hoy nuestra idea de democracia nos impulsa a una visión de la cultura actual construida sobre bases de solidaridad, participación y encuentro.

Las paraculturas de élite y popular

Hay muchas formas de abordar lo cultural en la ciudad. La misma palabra *cultura* puede oscilar desde *fisicoculturismo* a *cultura académica* sin ruborizarse. Sin embargo, si consideramos la composición sociocultural de nuestra ciudad, pensar en dos culturas que implican lo rural, lo emotivo, lo tradicional, lo telúrico por un lado, y lo urbano, lo racional, lo inno-

vador, lo internacional por el otro, nos permitiría una síntesis aceptable y coherente con la composición de su población. Estamos hablando de lo que generalmente se ha dado en llamar *cultura popular* y *cultura de élite*.

Desde esta perspectiva, estar presentes en un encuentro dominado por la visión sociológica, nos ubica necesariamente en una posición elitista del abordaje cultural. Observamos y tratamos de llegar a conclusiones que nos permitan una enunciación racional sobre los procesos. Operamos a partir de lo que otros hacen. Y no está mal. Pero no es todo. El viejo Marx, en una de sus ocurrencias, decía que los filósofos (y los sociólogos, digo yo) solo han interpretado el mundo de distintas maneras, y de lo que se trata es de transformarlo. En nuestra realidad, trabajar en cultura, es lograr que la visión eurocentrista de la élite y la visión tradicional de lo popular se crucen en versiones integradoras que sustentivamos en el *nosotros*.

Pensar que el sociólogo debe limitarse a la sola tarea de investigación es relegarlo a una posición pasiva, y en cierta manera cómoda, prohibida por una cultura de élite que, aunque no se lo proponga, va ahondando la distancia que lo aleja de los sectores adscriptos a la cultura popular. Es una tarea que pone la mirada en las grandes metrópolis y reduce al país a objeto de observación. No es raro que estos trabajos terminen empolvados en el oscuro estante de una biblioteca sin haber logrado reciclarse en procesos de acciones concretas.

Si la ciudad está fracturada culturalmente, cabría preguntarse si queremos hacer algo para zanjar la brecha y, cualquiera sea la respuesta, reflexionar sobre sus consecuencias en el terreno sociocultural.

La universidad

En la universidad, los profesores nos enfrentamos, año a año, con jóvenes desarraigados, ajenos a la ciudad, con muy pocos puntos de contacto. Para muchos de ellos el transitar por la urbe se reduce al traslado de la casa a la universidad y viceversa. Otros, más agraciados, conocen el camino a las playas, el itinerario de las discotecas o el traslado al aeropuerto. Pocos, muy pocos, practican un hobby o una actividad social compartida que no sea fútbol o escuchar música (Massucco, 2003a).

La ciudad está ahí, pero les es ajena.

Para los jóvenes universitarios, la manera más usual de apropiarse de la ciudad ha sido, y aún está latente, el recurso de la violencia: quebrar, quemar, romper, obstruir...

No existen, ni nadie se ha preocupado en desarrollar, vías de relación positiva entre la universidad –los universitarios– y la ciudad.

Las universidades declaran su compromiso social y cultural, pero se dedican exclusivamente a la formación de profesionales, aislando al joven y preparándolo para que logre una posición destacada que lo desprenda del entorno social en que ha crecido. No se plantean, y si lo hacen no saben cómo resolverlo, que el joven se integre y aporte a los procesos sociales. No se busca un camino para hacer ciudadanos a través de las profesiones.

Un recurso de intervención desde la universidad

Las universidades disponen de un contingente humano de muchos miles de jóvenes que, puestos a trabajar, sin subestimaciones, están en condiciones de generar, por sí solos, una transformación sociocultural profundamente significativa.

La cátedra de Animación Cultural de la Universidad Católica viene experimentando desde hace trece años una respuesta a esta proposición que apunta en distintas direcciones.

El medio elegido ha sido la realización de eventos, un recurso que permite que los jóvenes hagan uso, se apropien, de los espacios urbanos. En ellos tendrán que jugar las posibilidades de entretener un proyecto que integre aspectos de la cultura popular y de élite, para lo cual deberán establecer vínculos estratégicos. Estos eventos se realizan desde las vivencias de sus organizadores y las propuestas responden a sus intereses, gustos e inquietudes².

Frente a la seducción que los medios electrónicos han desplegado en todos los niveles de nuestra sociedad urbana –medios que facilitan la comunicación con el más allá, pero no con el vecino– se ha buscado re-

2 En la heterogeneidad sociocultural que va de carrera a carrera y de universidad a universidad se alcanzaría un amplio espectro del panorama social.

forzar la comunicación interpersonal y horizontal: vincular a los jóvenes recurriendo a entrevistas que les permitan acercarse a gente con quienes, de otra forma, no se habrían relacionado; mucho más importante cuando, en la dialéctica de este *conocer al otro*, también los jóvenes se hacen conocer.

Es un trabajo de acercamiento con: primero, los *productores* de actividades culturales –gastrónomos, músicos, artesanos, escritores, etc.– que serán quienes animen el evento; segundo, los *medios* de comunicación, responsables de la imprescindible difusión; tercero, las *empresas* que los auspiciarán o que financiarán el proyecto; y cuarto, con las *instituciones* en las que van a respaldarse y, en muchos casos, lograr el apoyo logístico necesario: organizaciones barriales, museos, gremios, etc. Son las cuatro patas en que se soporta la mesa de negociación para un pacto de cultura en el que todas las partes deben salir beneficiadas.

Realizar el proyecto constituye todo un ejercicio de ciudadanía. Mucho más si se tiene en cuenta que los estudiantes universitarios constituyen un sector social marginado, puesto en *stand by*, en espera, hasta que puedan llegar a ocupar un lugar en la sociedad. La realización de eventos es un ejercicio de madurez y responsabilidad que implica comprometerse con los demás en función de un proyecto común para la ciudad³.

No hay dueños de la cultura. La cultura es un proceso que se construye día a día, nos pertenece a todos, es responsabilidad de todos y es tarea de todos. Así lo han entendido quienes han participado, colaborado, auspiciado y financiado los casi trescientos eventos que ya llevan realizados los estudiantes en los últimos trece años⁴.

3 En boca de un estudiante: “Dejamos de ser espectadores pasivos, pasamos a ser actores”.

4 El proyecto y sus fundamentos están expuestos en Massucco (2003b), y también en el portal de la Universidad de las Islas Baleares.

Bibliografía

- Massuco, J. H. (2003). “La cotidianidad, sinopsis de la investigación. De qué habla la gente”. *Alternativas* N.º 5. UCSG.
- (2003a). “Universidad y ciudadanía”. Investigación. Guayaquil: UCSG.
- (2003b). *El nosotros. Comunicación, identidad y ciudadanía. Teoría y práctica de la cultura desde la universidad*. Guayaquil: UCSG.

Bibliotecas universitarias y desarrollo cultural

Myriam Quinteros C.

“[...] la Universidad no es un lugar armónico, es un lugar de oposiciones, de culturas muy distintas, y el reto del sistema de educación superior moderno es aprender a convivir con esa pluralidad de objetivos, de valores, de grupos y de situaciones”
Schwartzman (1993)

Quisiera comenzar comentando una película que vi la semana pasada que se titula “Ágora”, y que está dirigida por el cineasta español Alejandro Amenábar. La historia se sitúa en el siglo IV, cuando Egipto estaba bajo el yugo del Imperio Romano y en las calles de Alejandría se presentan violentas revueltas religiosas que lastimosamente llegaron a alcanzar a su legendaria biblioteca y causaron su destrucción. La película se centra en la historia de Hipatia, una mujer atrapada tras los muros de Alejandría que además es una brillante astrónoma que lucha por salvar la sabiduría del Mundo Antiguo con la ayuda de sus discípulos.

Con este filme, el director no solamente nos muestra la pasión de los personajes y la lucha por el poder, también nos ilustra sobre muchas facetas de la cultura y de la existencia del ser humano como lo son la Historia, la Astronomía, las Matemáticas, la Física y la Sociología. Tratados de ciencia que estuvieron resguardados dentro de la grandiosa biblioteca y que dan

* Bibliotecaria de la Universidad Central del Ecuador.

cuenta de la cualidad esencial del ser humano: el desarrollo de la conciencia y el conocimiento.

Pues, ¿cuál es el objetivo de una biblioteca sino preservar los registros del conocimiento para que puedan trascender en el tiempo y ser compartidos nuevamente por las siguientes generaciones? Esta idea de servicio comprende el principio fundamental de una biblioteca y empatiza, además, con el criterio de cultura de uno de los más grandes pensadores de la historia latinoamericana del siglo XX. ¡Cuánta razón tenía el cubano José Martí cuando afirmaba que la cultura es la huella del hombre! Pues esa huella es justamente el patrimonio que guardan las bibliotecas. Su razón de ser.

Los países dependen cada vez más del conocimiento —educación, cultura, tecnologías, capacidad de gerencia, información— y deben prepararse para la producción y control del conocimiento científico, que es una de las misiones primordiales de las instituciones académicas, específicamente, en los centros de educación superior.

Sin embargo, también entraña el peligro de la transculturación y, por consiguiente, la pérdida de la identidad cultural, científica y social de los países sin una tradición de trabajo continuo en la formación y el reforzamiento de los valores de la sociedad en general.

Sin lugar a duda, la educación formal y no formal, son elementos fundamentales en el desarrollo de la cultura y en su consolidación cuantitativa y cualitativa, como la base para el crecimiento en las artes y las ciencias, en una comunidad académica integrada.

La universidad debe estar abierta a distintos sectores. Un Ecuador pluriétnico y multiregional requiere de esas miradas, con programas universitarios que trasciendan las distintas zonas geográficas y validen el carácter nacional; no desde una búsqueda de la unidad abstracta del país, sino en la ubicación de los problemas de los diferentes movimientos sociales.

En este empeño institucional es responsabilidad de las bibliotecas universitarias contribuir con el tratamiento que se debe dar a la información, a fin de que la organización sea capaz de promover la eficacia organizacional al elevar las potencialidades de la organización para cumplir con las demandas del ambiente institucional interno y externo.

En este sentido, el personal dedicado a los importantes servicios de la información está llamado a responder con sus aportes en el enriquecimiento

to de la vida interna y externa de la universidad, pues se hace más evidente el papel de las UI (Unidades de Información), porque atesoran los recursos de información imprescindibles para el desarrollo del país, contribuyen en la formación de los futuros profesionales y proporcionan a ellos, profesores, investigadores y público en general, los documentos y la información para ampliar su caudal de conocimientos.

La mayoría de las UI de los centros de educación superior se limitan a cumplir con su función convencional de atención a los usuarios con la bibliografía que solicitan para consultas en las salas de lectura. Con esto, han descuidado o no han incorporado en su quehacer el gran potencial que pueden desarrollar al establecer mecanismos innovadores de promoción hacia la investigación bibliográfica, sobre todo ahora cuando el acelerado avance científico y tecnológico –y su inmensa producción de conocimientos– obligan al investigador a actualizarse continuamente.

Tampoco se han desarrollado de manera creativa actividades que cualifiquen la práctica de enseñanza–aprendizaje, en la formación profesional de los estudiantes que contemplan, además, como eje transversal, el rescate de la identidad, la cultura y los valores humanos, solventando en parte la crisis de identidad universitaria y la muy débil vinculación de sus diferentes estamentos con la comunidad y con los problemas que la nación requiere resolver para su auténtico desarrollo.

Estas necesidades exigen que quienes están vinculados a la actividad bibliotecaria asuman este trabajo, con responsabilidad social y liderazgo, en la comunidad universitaria y la sociedad en general, para proponer alternativas de solución.

En la búsqueda de soluciones señalamos que las tareas de extensión bibliotecaria tendrán necesariamente que dirigirse, con prioridad, a la misma comunidad universitaria afectada por una crisis de identidad y de pertenencia. Por esto, el fortalecimiento de las UI, para su tarea de extensión, pasa a constituirse en un mecanismo de innovación en sus tareas a cumplir.

A la universidad le corresponde, entonces, encontrar los nodos que permitan el reconocimiento de la unidad de lo diverso para hallar la esencia ecuatoriana y, mediante la educación formal y no formal, potenciar los elementos fundamentales de la cultura para el crecimiento en las artes y las ciencias en una mancomunidad universitaria integrada.

La globalización económica y la incorporación de nuevas tecnologías exigen de eficiencia y eficacia en todos los niveles de organización. (Ros García y López Yépes, 1996). Esto obliga a los directores, ejecutivos o jefes a buscar nuevas formas de conducción y liderazgo que permitan transmitir entusiasmo, energía y creatividad. Con el convencimiento de que el principal recurso de las organizaciones son las personas y que, a diferencia de la tecnología y otros recursos, ellas no se compran ni se venden, con ellas se negocia, se participa y se crean compromisos.

En este contexto, la biblioteca o cualquier otra UI que aspire a sobrevivir en el contexto actual, debe tomar una actitud proactiva con habilidad para interpretar las nuevas demandas que recibe y responder a ellas de la manera más eficiente, aprovechando todas las herramientas a su alcance. Esto lleva a la necesidad imperiosa de contar con el conocimiento de su entorno interno y externo, así como la comprensión de nuevos métodos y técnicas que ayuden al establecimiento de una organización integral.

Para alcanzar el objetivo de formar ciudadanos con valores de compromiso y profesionalismo, la gestión de información de la organización debe estar acompañada de una estrategia de aprendizaje continuo que conduzca al 'alfabetismo informacional' de todos los actores que intervienen en su cumplimiento.

La biblioteca, como ya se dijo, es el reflejo de las decisiones e influencias del medio ambiente, por lo que debe vincularse con este conjunto de influencias (culturales, sociales, económicas, tecnológicas, etc.) e incorporar los avances y concepciones distintivas de la sociedad moderna.

La identidad debe tomarse en cuenta considerando su peso en la conducta del hombre en el marco en que se desenvuelve, no ya protagonista sino parte de un entorno cuyo valor ha de ser apreciado no solo en su pasado sino también en su devenir. De esa forma se asegura una continuidad cultural que al paso del tiempo debe de transformar y no desvirtuar y mucho menos destruir.

Son especialmente sensibles a ello los segmentos más jóvenes de la población, que adoptan con facilidad estereotipos ajenos (vale la pena decir no siempre negativos), importados por las mismas instituciones culturales que deben controlar su consumo. En esa dirección, la universidad ha de ocupar un puesto de primera fila en la lucha por preservar lo auténtica-

mente nacional. Y le corresponde en su papel de depositaria de la inteligencia de la nación, centro donde convergen las más diversas corrientes socio-culturales y donde ha de formarse un frente común que promueva el enriquecimiento continuo de la identidad autóctona. “*Sin embargo, la inteligencia latinoamericana ha descansado hasta ahora sobre proyectos, sobre algo que aún no está hecho sino que falta por hacer*”, afirma acertadamente Leopoldo Zea (1996: 213-234).

Precisamente, la comprensión idónea del término de cultura, tan presente dentro de nuestra cotidianidad, suele estar desatendida. Cultura significa todo aquello que el ser humano ha conquistado o está en condición de adquirir por su triple capacidad de pensar, actuar y sentir. “En ella se agrupa el conjunto de comportamientos propios de una determinada sociedad. Por lo tanto, se tomará necesariamente conciencia de que la caracterización cultural constituye la especificidad de un grupo, su razón de vivir y, por este hecho, su razón de ser respetado y eventualmente protegido” (1989: 14). Una vez más suena la definición de Martí: la cultura es la huella del hombre.

Otro pensador latinoamericano, Ernesto Sábato, describe la cultura en su totalidad como:

una aventura del hombre, como la fascinante aventura de su pensamiento, su imaginación y su voluntad; desde la invención de la rueda y del plano inclinado hasta la filosofía, desde el invento del fuego hasta la creación del lenguaje, desde las danzas primitivas hasta la música de nuestro tiempo”. Para él la cultura no tiene “nada de enciclopedismo, nada de catálogos de nombres y fechas de batallas y nombres de montañas, es la viviente y conmovedora hazaña del hombre en su lucha contra las potencias de la naturaleza y las frustraciones físicas y espirituales. No es información, sino formación (Sábato, 1989: 88).

Siguiendo el concepto de Sábato y la huella de Martí, podríamos definir a la cultura como el resultado que en la práctica da estricta cuenta de las acciones realizadas por el Hombre para llegar a la comprensión de la realidad, a la superación de las condiciones naturales de existencia y a la expresión de sus máximos valores. La cultura se vuelve tradición al conservar, reproducir y transformar todos los precipitados posibles de la vida del ser humano, sus obras y sus pensamientos.

Pero cultura también es una manera de identidad, o quizás es la propia identidad. Se ha mencionado la heterogeneidad de la comunidad latinoamericana en la que se contiene, en grandes rasgos, la ecuatoriana.

La identidad ecuatoriana es un cúmulo de muchas identidades; la cultura son muchas culturas, y puede ocurrir un desarraigo, un desgarramiento si se implementa un programa exclusivamente externo que convoque a la interacción de las diferentes comunidades o no se integre a ellas partiendo de los valores de las mismas. No se trata de convocar a unas comunidades al espacio de otras, sino de abrirlas espacio a todas en plena convivencia, en una auténtica unidad de lo diverso.

La integración cultural ha de ser profunda e intensa, pues trabaja con los sentimientos del hombre; por eso es también auténtica; comporta, por otra parte, un papel pedagógico, al abarcar un ciclo de aprendizaje y la implementación de proyectos concretos. La extensión universitaria tiene una misión fundamental en este sentido.

En la universidad, como institución fundamental de la sociedad para conservar y desarrollar cultura, se manifiestan diversos procesos como la actividad docente, la investigación científica, el arte, el deporte, entre otros. En los paradigmas actuales, la extensión universitaria ocupa un lugar preferente, considerándose por muchos como función totalizadora presente en cada uno de los procesos desempeñando un rol decisivo en la proyección social de la universidad.

La biblioteca es una parte integral –se puede decir una parte indispensable– de la universidad, a la que sirve en todos sus aspectos. En consecuencia, todo lo que contribuye a su más eficaz organización y administración ayuda directamente, y en grado sumo, al logro total de los objetivos de la universidad y del país. En la biblioteca universitaria, los tópicos más comunes que se abordan son: los problemas sociales, políticos y económicos, los asuntos internacionales, la literatura y el arte. A partir de los esfuerzos de la biblioteca universitaria por impulsar el saber, en sus distintas manifestaciones, se tiene una oportunidad real de participar en el desarrollo académico que aporte al progreso de la nación. De esta manera, se corrobora que la universidad y sus bibliotecas van más allá de sus límites inmediatos, contribuyendo activamente al fomento de la educación de los individuos y de la sociedad en general.

El trabajador de la información debe ser, ante todo, un promotor cultural y, en este sentido, debe ejercer su trabajo en dos dimensiones:

- *Preparación cultural general e integral de la comunidad pedagógica*, mediante la realización de actividades novedosas y creativas que sitúen al libro y a la lectura en su justa significación y valor social; incrementando la participación e incorporación activa y creadora de la comunidad universitaria, poniendo en práctica acciones para fomentar en ellos el gusto por la lectura y el uso de la información; diseñando y desarrollando nuevos servicios destinados a su comunidad de usuarios, e incentivando la participación popular en el aporte de iniciativas creadoras para mejorar el ambiente, los fondos, y la calidad de los servicios de la biblioteca; contribuir al desarrollo de los medios audiovisuales como vía de acceso a la información, mediante la elaboración de productos de información que puedan ser utilizados en el proceso docente, investigativo y de formación de cultura general de los estudiantes; intensificar el trabajo de actualización de los fondos en las bibliotecas, mediante una política que incremente la respuesta rápida a las principales demandas de su comunidad de usuarios.
- *Impacto en la dirección del proceso educativo y la actividad científico-investigativa*. Primero, debe buscar variantes de educación de usuarios para desarrollar habilidades y destrezas en el uso de los servicios informativos, para satisfacer las necesidades de docentes, investigadores, estudiantes y comunidad general de usuarios, individuales y colectivos. Segundo, tiene que desarrollar actividades que propicien el encuentro de estudiantes y docentes con obras de escritores ecuatorianos destacados en la literatura científico-técnica y de otros géneros literarios. En tercer lugar, debe estimular la creación de círculos de interés y clubes temáticos. Luego, ofrecer servicios a la medida de las necesidades de los usuarios, de modo que aumente la eficacia de la profesión. Y finalmente, tiene que mantener una ética que favorezca actuaciones cotidianas que trasladen hábitos y conductas que promuevan el crecimiento intelectual a partir de la información.

[...] apostarle a una verdadera biblioteca, comprometida con la comunidad, que se constituya en espacio para el encuentro real y significativo

con la lectura,...Una biblioteca real que no sea suplantada por la moda de las virtuales, en donde sean posibles la participación, la negociación, el diálogo, el debate y la reflexión a partir de la lectura de textos, en donde los ciudadanos puedan informarse bien. Una biblioteca con bibliotecarios conscientes de su papel ético y político (Castrillón, 2002: 88).

De ahí que los bibliotecólogos, referencistas y documentalistas, como trabajadores de cultura que son, las instituciones públicas y privadas, las administraciones oficiales y los medios de comunicación, deben asumir ahora, con mayor conciencia que nunca las funciones que les corresponden frente a la identidad cultural. Con el mayor esfuerzo laboral y con los recursos económicos disponibles habrán de hacer todo lo necesario para gestionar en sus comunidades el surgimiento de las condiciones que permitan a sus comunidades participar activamente en los procesos de creación, depuración, enriquecimiento, conservación, transmisión y evolución de la cultura local, regional y nacional, en la que cada uno se concibe, pues no puede haber identidad sin un sólido enraizamiento del Hombre en su propia cultura y en el conocimiento de su propia historia.

Esa es la luz que debe guiar las bibliotecas, como la que guiaba a Hipatia en la película de Amenábar. “Ágora” tiene un desenlace brutal, sin concesiones. Porque el film es la historia de una pérdida, de un gran paso atrás. No en vano Carl Sagan decía que si no se hubiera destruido la Biblioteca, las tres cuartas partes de lo que se conservaba, quizá hoy ya tendríamos colonias en Marte, así que la destrucción de la gran Biblioteca de Alejandría es una pérdida muy relacionada con el progreso de los astrónomos pero, sobre todo, con el progreso en general.

Con seguridad puedo afirmar que, aunque completamente lejana, me siento inspirada por el personaje de Hipatia. Y para finalizar quiero recitar las palabras del colombiano Luis Bernardo Yépes Osorio (2007) al referirse al oficio que ejercemos todos los bibliotecarios: “Cuando tomé la decisión de hacerme bibliotecario di inicio a mi propia revolución. Soy un disidente de la mediocridad, la injusticia y la pobreza. Me hice bibliotecario para derrotarlas, si no lo consigo es a causa de un parpadeo en mis convicciones y no de la fragilidad de mi oficio” (Yepes, 2007: 31).

Bibliografía

- Castrillón, Silvia (2002). “Lectura, educación y democracia”. En *Casa de la Cultura Ecuatoriana. Capítulo Aparte (revista de la Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura)* N.º 2: 88.
- Conferencia de las Organizaciones Internacionales Católicas (1989). “La cultura: camino de un desarrollo solidario”. Ginebra.
- Quinteros Campaña, Myriam de los Ángeles (2008). *El profesional de la información en la gestión extensionista de la Universidad Central del Ecuador*. Quito: Universidad Cristiana Latinoamericana. Escuela de Comunicaciones. Carrera de Ingeniería en Ciencias de la Información y Bibliotecología.
- Ros García, Juan y José López Yepes (1996). *Políticas de información y documentación*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Sábato, Ernesto y Carlos Catancia (1989). *Entre la Letra y la Sangre*. Bogotá: Editorial Planeta.
- Schwartzman, Simón (1993). “Políticas de Educación Superior en América Latina”. *Grandes notas para el debate* N.º 10: 28-40.
- Yepes Osorio, Luis Bernardo (2007). *Consideraciones políticas en torno a la Biblioteca pública y la lectura*. Antioquia: Comfenalco / Colección Biblioteca Pública Vital N.º 8: 31.
- Zea, Leopoldo (1990). “Desarrollo de la creación cultural en América Latina”. En *Cultura y creación intelectual en América Latina*, Pablo Gonzáles Casanova (Coord.). La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Nuevos centros culturales para el Distrito Metropolitano de Quito

Sara Serrano*

San Roque era un conventillo de casas, palomas y golondrinas. Cuando alguno de los guambras, emocionado, nos anunció un día que quisiera ser “como una golondrina o una paloma”, no nos resultó fácil entender el sentido de ese deseo. “Y ¿para qué?”, le inquirimos ansiosos. “Para volar por encima de los tejados. Para mirar a la gente desde arriba” contestó el amigo y todos nos quedamos en silencio. Deslumbrados por aquella revelación, en nuestro adentro nos dispusimos a cumplir un sueño: ya nos elevábamos para contemplar desde la alturas a nuestro barrio... Pronto nos posaríamos en la sencilla torre de la iglesia, excelente mirador para otear la calle Chimborazo, toda empedrada, llena de casitas de tres o más patios divididos por alguna que otra reja con sus oscuros zaguanes de hueso y piedra. Y, desde luego, con sus inolvidables huertas (Freire, 1998).

En estas líneas del libro “El Barrio de los Prodigios” del famoso librero de Quito Edgar Freire Rubio, subyacen algunas significaciones claves de esta ponencia: juego, sueño, utopía, barrio, ciudad, planificación urbana, derechos, calidad de vida, imaginación. Elevarse como golondrinas para poder contemplar la vida del barrio es el juguetón anhelo que acariciaban los guambras sanroqueños según relata esta pintura escrita.

* Poeta, comunicadora social, y Máster en Gobierno de la Ciudad por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO-Sede Ecuador.

Empiezo esta ponencia intentando engarzar holísticamente esta experiencia literaria con los estudios de ciudad a los que refiere mi presente maestría en FLACSO y la gestión cultural a la que he dado una parte de mi vida, y lo hago afirmando, como premisa inicial, que ciudad no solo es el espacio construido de viviendas y calles que los seres humanos le hemos pedido prestado y hasta arrebatado a la naturaleza, sino que ciudad es y debe ser también el espacio urbano para los sueños, para la cultura, para la recreación a la cual le debemos el disfrute de volvernos a crear, de rehacernos, de repensarnos, de renacernos. Sin la cultura y la recreación, la cotidianidad y el trabajo serían insostenibles. Sin el tiempo y sin el valioso espacio y territorio para los libros y la creación, nuestra condición humana se reduciría al automatismo repetitivo, la soledad y a otros males físicos y emocionales.

La ciudad es muchas cosas a la vez. Es un producto histórico, es una comunidad política que tiene sentido de pertenencia, es la *polis* donde están en tensión y debate las metas colectivas como ocurría en el ágora griega. En la ciudad las relaciones sociales son de producción con intrincadas disputas por la segregación espacial y los usos del suelo, son economías de aglomeración, polución, contaminación y tráfico insoportable, son tugurios y bellos parques y calles cargadas de memorias donde heroicos pájaros y árboles centenarios subsisten. Pero también, la ciudad es el espacio público de encuentro en sus plazas, es identidad específica y diversidad, es ciencia e historia acumulada. Las ciudades son cosmopolitas y futuristas y también son singulares como las personas, tienen sus especificidades, decires y costumbres. Hace más de dos décadas en relación a este diálogo binario, la UNESCO sostenía que:

Las particularidades culturales no obstaculizan, sino favorecen la comunión en los valores universales que unen a los pueblos. De allí que constituye la esencia misma del pluralismo cultural el reconocimiento de múltiples identidades culturales allí donde coexisten diversas tradiciones (UNESCO, 1982).

Quizá la más hermosa particularidad que tiene nuestra ciudad es nuestro bello centro histórico hecho con ojo de artista. Coincido con Monguín en su mirada penetrante a otras texturas sensoriales urbanas cuando afirma que:

En la ciudad hay olores, y no solo en Bombay, en Marsella o en El Cairo. En las ciudades hay ruidos disonantes, extraños, penosos, cautivantes. Contactos corporales que no siempre son seducciones disfrazadas. Seguir el movimiento de los cuerpos en la ciudad es como poner en escena las relaciones que el marco urbano instituye entre los cuerpos y los espíritus. La experiencia urbana se inscribe en un lugar que hace posible prácticas, movimientos, acciones, pensamientos, danzas, cantos y sueños. (Monguín, 2006: 36)

Mi actual tesis de maestría en FLACSO se enfoca en el tema espacial como un ámbito fundamental del quehacer cultural en el territorio-ciudad y reflexiona sobre la carencia de espacios y equipamiento cultural de magnitud significativa en las zonas de expansión inmobiliaria en nuestra ciudad, ante lo cual asume como meta propositiva la creación de nuevas centralidades culturales para el Distrito Metropolitano de Quito que acojan al mundo del libro y a otras actividades del mundo cultural en aras de una mejor calidad de vida para los habitantes de nuestra urbe. ¿Cuánto se invierte en la construcción de un estadio o un centro comercial y cuánto en la de un centro cultural o biblioteca de magnitud significativa? ¿Cuál es el espacio que los libros tienen en esta ciudad y cómo pueden promover encuentros sociales de toda condición? ¿Por qué la ciudad crece solo en calles y viviendas? ¿Por qué no hay una proporción en cuanto a equipamientos culturales o centros culturales que promuevan el encuentro y el esparcimiento como actividades que eleven nuestra calidad de vida y diversifiquen nuestros hábitos? Muchas preguntas alrededor de la gestión cultural relativa al mundo del libro pueden seguir alimentando esta reflexión y motivarnos a la acción participativa y a un modelo de gestión más holístico, interdisciplinario e incluyente.

Creo que, a diferencia de la visionaria y estratégica enseñanza que el mundo antiguo nos legó al construir la biblioteca de Alejandría que, según afirmaba el astrólogo humanista Carl Sagan en su libro *Cosmos*, debió poseer medio millón de volúmenes (Sagan, 1980), insistimos lamentablemente en posponer nuestros presupuestos de ciudad y nuestros proyectos para las actividades culturales y el equipamiento cultural con lo cual retrocede nuestra calidad de vida. Con estas omisiones debilitamos la capacidad creadora e innovadora que ahora se mide como una fortaleza de las

economías urbanas en duros escenarios globalizadores. La biblioteca de Alejandría era un compendio de saberes, el motor antiguo de lo que hoy se podría pensar como la sociedad del conocimiento:

El núcleo de la biblioteca era su colección de libros. Los organizadores escudriñaron todas las culturas y lenguajes del mundo. Enviaban agentes al exterior para comprar bibliotecas. Los buques de comercio que arribaban a Alejandría eran registrados por la policía y no en busca de contrabando, sino de libros. Los rollos eran confiscados, copiados y devueltos luego a sus propietarios. Es difícil estimar el número preciso de libros, pero parece probable que la biblioteca contuviera medio millón de volúmenes, cada uno de ellos en un rollo de papiro escrito a mano (Sagan, 1980).

Una copiosa lista de profesionales ligados a la gestión cultural, así como bibliotecarios, libreros, narradores, diseñadores, editores, poetas, cuentacuentos, etc., angostan sus economías, producen menos ideas y sueños cuando se restringen las metas estratégicas de ciudad, y con ello todos retrocedemos. El contexto no siempre determina la calidad o el ejercicio mismo de la creación, es cierto, pero en escenarios de desmotivación y poco flujo de recursos es más probable que se produzca menos de lo que la sociedad espera. El crecimiento urbano idóneo debería contemplar, entre otros aspectos, los espacios y equipamientos para estas actividades para evitar justamente ese escenario cuesta arriba con el que se topa el ejercicio cultural. Cabe pensar en el espacio de ciudad como espacio de diversificación y transgresión que necesariamente requieren sus habitantes y que, en definitiva, así concebido es el que construye realmente ciudadanía. Sobre este punto nos acogemos al pensamiento de Jordi Borja, conocido estudioso de temas urbanos, quien afirma que:

Es difícil asumir o construir la propia ciudadanía si vives en ámbitos muy reducidos en unos aspectos y muy confusos en otros, o muy especializados casi siempre. Hacen falta centralidades múltiples y heterogeneidad social y funcional en cada área de la ciudad. Y distinciones claras, entre los centros y los barrios, entre los espacios de la cotidianidad y los de la excepcionalidad, son necesarios espacios seguros, pero también algunos que representen el riesgo, la oportunidad de la transgresión (Borja, 2002).

El equipamiento urbano cultural y la promoción del mundo del libro y la lectura en otras ciudades son un actor poderosísimo que ha impulsado edificaciones y emprendimientos que han beneficiado, de una u otra forma, a todos los estratos sociales. Para muestra, basta acercarse y auscultar la experiencia de BIBLIORED en Bogotá, la creación de la hermosa Biblioteca Virgilio Barco visitada por 4 000 usuarios diarios (Guerrero *et al.*, 2007). El Centro Cultural Metropolitano en Quito, Centro Cultural de la PUCE, el Centro Cultural San Martín en Buenos Aires, son ejemplos de emprendimientos urbanos de magnitud significativa enfocados a posicionar a la cultura en el mundo ciudadano bajo estándares de calidad. Los centros culturales pueden ser bibliotecas y las bibliotecas pueden ser centros culturales que promuevan la magia del encuentro y la creación en donde economía, cultura y humanismo se conjuguen. Muchas bibliotecas en nuestra ciudad y en otras latitudes han diversificado sus ofertas culturales y no solo son prestadoras de libros, son justamente verdaderos centros de cultura en la medida en que ofrecen espacios deliciosos y lúdicos de intercambio social, son fonotecas, hemerotecas, jardines botánicos, salas para conciertos de rock y música clásica y hasta sitios de clases para abuelitas y abuelitos, son museos y sitios de exposiciones artísticas; sus posibilidades son polisémicas. Muchas de estas bibliotecas o centros culturales son refugio para los jóvenes que viven violencia intrafamiliar y cumplen un importante rol de encuentro a modo del espacio de plazas y parques y su estética urbana hace que muchos las visiten como si fuesen a un *mall*, como el caso de la bella biblioteca pública parque El Tunal ubicada al sur pobre de Bogotá.

Este discurso quiere plantearse el tema de la gestión cultural no solo desde las agendas culturales o el ejercicio y los derechos de los artistas que son entradas muy respetables de otros estudios académicos. Este discurso quiere abordar un plano no muy discutido y que apunta a la política planificadora urbana en su responsabilidad hacia lo cultural en términos espaciales, lo cual implica pensar el diseño y políticas urbanas que lo han de acompañar junto a inversiones respetables y no mendicantes. Esta lógica no pretende adjudicar la responsabilidad de la planificación solo al gobierno local sino impulsar ideas y emprendimientos en alianzas que lo apoyen; buscar puntos de encuentro y asociacionismo entre los creadores, el Estado, el mercado y la ciudadanía para que se ejecute un mejor diseño urbano en aras de nuestra mejor convivencia.

Desde su dimensión espacial desde este texto se concibe como reto creador y colectivo a la planificación urbana. La gestión cultural y los creadores deberían tener una voz al respecto. Ciertamente es que hay una política visible de recuperación del espacio público; cierto es que se pueden hacer actividades culturales al aire libre en calles, plazas y parques; y también es verdad que existe toda una infraestructura de varios teatros carcomidos por los años que están subutilizados en Quito, así como otras edificaciones que se podría rescatar para usos culturales. Pero también es cierto que en las zonas de expansión urbana al sur y al norte, falta equipamiento cultural e infraestructura que incluya espacios verdes y promueva diseños vanguardistas y ecoarquitectónicos. Parece que solo nos hubiésemos concentrado en temas de vivienda, cuando asumir la ciudad es, en realidad, asumirla como proyecto de vida y futuro con menos desarmonías y más equilibrios. La presión del modelo neoliberal y la crisis del sistema financiero son parte del redireccionamiento de nuestra economía y sus impactos en la conformación de nuestra faz de ciudad. Raúl Ospina nos recuerda la crisis del 98 en nuestro país y su influencia en el tema inmobiliario.

En este contexto, una fracción del creciente flujo de recursos generados por el retorno de capitales, fugados en la crisis de los años 98 y 99, la descongelación de depósitos del sistema bancario nacional y el creciente volumen de divisas enviadas por los migrantes se articulará a una demanda por bienes inmobiliarios asociada a una estrategia de inversión y renta en un escenario de desconfianza que generó la crisis precedente (Ospina, 2010).

Esta causa estructural condicionó, como ya se dijo, nuestro rostro urbano y quizá nos hizo ver solo un modo de hacer ciudad. El reto es repensarnos y diversificarnos. La pregunta es si la cultura juega o no un rol espacial en ese nuevo enfoque y nuestra respuesta es rotundamente afirmativa. Si Curitiba, la ciudad verde paradigmática en América Latina, se plantea como una sana ambición sobrepasar el 10% del espacio verde que la OMS recomienda en relación al espacio construido y ostenta orgullosa poseer un 30% de tal verdor que supera a esa cifra, podríamos, en consecuencia, tratar de seguir su ejemplo no solo en materia de ecología urbana (ante el cual tenemos una nota baja si se estima la pérdida de laderas y el escaso

bosque protector cada vez más talado). Podríamos tratar de seguir el ejemplo de Curitiba, pero repensando el espacio destinado a la cultura frente al espacio construido. Evidentemente, el hermoso Centro histórico quiteño tiene un nutrido equipamiento cultural, está bien dotado de escenarios, bibliotecas y otros espacios de promoción cultural, sus plazas y calles son escenarios mismos de actividades culturales de todo tipo. La democratización de ello es una meta y ejercicio en construcción. Sin embargo de ello, nos preocupa, como lo hemos reiterado, lo que pasa en las zonas de expansión urbana. Propende nuestro planteamiento central a que nuestra ciudad no tenga solamente caminos y viviendas sino que tenga equipamiento cultural, equipamiento hospitalario, espacio verde y bosques y el destinado a la educación afín en todo su territorio, de manera que se logre un balance armónico urbano que fomente nuestra calidad de vida y coadyuve a nuestra salud física y mental.

Pensar en generar centralidades culturales puede resultar para algunos una propuesta utópica; sin embargo, no es imposible. Pongámonos a pensar en cómo el sector mercantil y financiero ha impulsado con todo su potencial grandes centralidades comerciales como la de la Carolina, ubicada en el hipercentro de la ciudad. Del mismo modo, otros paradigmas pueden impulsar nuevos emprendimientos para la ciudad y algunos como los llamados CDC, Centros de Desarrollo Comunitario, impulsados por la actual administración local, cumplen, en parte, con ese objetivo. No solo la escuela y el hogar educan, hay muchas formas de repotenciar el perfil cultural y educativo de la ciudad. La creación de estos centros culturales es una opción. La ciudad como escenario de educación e innovación está en el discurso de importantes estudiosos del tema *ciudad* como Susana Finquelievich, quien sostiene que:

El papel de las ciudades en la era de la información es ser medios productores de innovación y de riqueza, capaces de integrar la tecnología, la sociedad y la calidad de vida en un sistema interactivo que produzca un círculo virtuoso de mejora, no solo de la economía y de la tecnología sino de la sociedad y la cultura. Las ciudades que lo logren ocuparían un lugar central en la nueva sociedad. Las que no puedan desarrollar medios sociales, económicos y tecnológicos innovadores permanecerían en los márgenes. De

acuerdo a las capacidades y posibilidades de las ciudades para cumplir ese rol, se establecería un nuevo mapa de centralidades y periferias urbanas, diferente al trazado en la sociedad industrial (Finquelievich, 2004: 118-119).

En esta reflexión, Finquelievich apunta a la innovación en el aspecto tecnológico e informacional de las ciudades y habla de un círculo virtuoso generador de riqueza. La tecnología es una parte importante de la sociedad, pero no lo es todo. Nuestro estudio recoge esa necesidad e innovación, pero desde los paradigmas culturales en función de nuestra propia realización humana más allá del puesto que el nuevo mapa mundial nos confiera. La creatividad es el principio de la innovación. Si las ciudades se preocupan por ser no solo consumidoras sino innovadoras, entonces deberían preocuparse por cómo desarrollar espacios específicos y políticas urbanas que permitan la construcción de un perfil de ciudadano creador. La familia es el punto de arranque, pero la ciudad debe ser su continuidad.

Si Eugenio Espejo bibliotecario viviese, de seguro le interesaría amalgamar, de alguna manera, el tema cultural relativo a los libros que él tanto amó con el tema de planificación urbana. Claro que, Espejo médico, comunicador y precursor, también sería hoy un gestor cultural; vestiría jeans y bailararía, de vez en cuando, en algún sitio de la Mariscal y, por su condición de duende transgresor, seguro pegaría proclamas o más bien haría grafitis llamándonos a la felicidad como lo hizo hace más de dos siglos. Hay toda una memoria histórica que hace muy pertinente el planteamiento de centralidades de libro en esta ciudad: Espejo es una breve mención que a ello alude.

Cuando el mercado se propone metas altas construye grandes centros comerciales y urbaniza hasta la última ladera, se empeña y consigue sus objetivos. Bajo la óptica de la gestión cultural podemos proponernos todo tipo de metas; la planificación urbana, entre ellas, debería ser entendida como el diseño colectivo creador y visionario imbricado a todas nuestras fibras culturales. Debería ser nuestra gran maqueta citadina irreprochable y la herencia arquitectónica de convivencia respetuosa que dejaremos a las futuras generaciones. La ciudad como proyecto y futuro demanda de sueños y metas altivas. Desde la antigua Mesopotamia, ser ciudad implicó el pensarse en proyección. Sin esa imaginación, sin esos bocetos no se hubiesen construido el Partenón de Atenas o la Biblioteca de Alejandría ni

tampoco las hermosas pirámides de Cochasquí. Tampoco hubiese habido libros que recogiesen la imaginación ni poetas o juglares que los cantasen porque en la ciudad el espacio para la imaginación hecha libros es parte de la historia de la humanidad. A los libros les debemos mucho:

En otros lugares, antes de las civilizaciones griegas y romanas, la ciudad aparece también quizá unos seis mil años atrás, desde las primeras que se construyeron en Mesopotamia, Sumeria o incluso en las tierras bíblicas “como los lugares donde floreció la escritura” (De Azúa, 2004) las matemáticas y la historia. Y así como la ciudad manejaba un espacio donde se diseña el hábitat colectivo, también la escritura se fue encargando de diseñar otro espacio, uno de naturaleza simbólica donde se inscriben las necesidades pero también los sueños y las fantasías de los ciudadanos (Silva, 2008).

Por cierto, esta dimensión del espacio y equipamientos culturales, sobre todo en las zonas de expansión urbana a la que nos hemos referido, no estará completa si no cuenta con nutridas agendas culturales dinamizadoras y pluralistas que eviten el clientelismo, no será completa sin los actores culturales que las ejecutan, no será completa sin las políticas urbanas que les dan sostenibilidad y sin la ciudadanía que no solo es consumidora sino gestora de arte y cultura; no será completa sin el apoyo que la academia crítica y propositivamente hace, no será completa sin la ciudadanía deliberante.

No es la intención de esta ponencia hablar solo de los espacios físicos como elefantes blancos (estos no se entienden sin la gente). Sin embargo, también es necesario apuntar que el gremio artístico debate más sus agendas antes que el proyecto del diseño urbano y el destino de nuestra ciudad. No sé si el gobierno local ha preguntado a los ciudadanos y a los artistas e intelectuales qué diseño de ciudad sueñan construir ya y cómo aterrizar esos sueños. No sé si cada uno de nosotros nos hemos hecho esa pregunta. Cada ciudadano es un ser creador en mayor o menor escala y tiene derecho a pensar en su proyecto de vida individual y de vida colectiva en su ciudad o población. Las nuevas centralidades culturales para el distrito metropolitano propuestas nos plantean retos y sueños viables y un escenario dialógico e interdisciplinario.

La vida sustancial de la urbe cumple cuatro funciones básicas: habitar, trabajar, recrearse, circular según se infiere de algunos de los planteamientos básicos de la famosa Carta de Atenas y el dictamen de nuestro sentido común. A estas funciones básicas yo añadiría la necesidad de soñar y proyectar la ciudad para que no se nos escape de las manos. Creo que el libro puede desempeñar un rol mucho más protagonista y socializador del que pensamos aunque su propio soporte de papel esté cambiando hacia nuevas tecnologías.

Me permito proponer, con un poco de escepticismo y cierto resquemor, no desde la Academia, sino desde mi sencilla condición de escritora y gestora cultural que esta ciudad cuente con un espacio y los recursos necesarios para los recitales de mujeres que, como tantos otros creadores, vengo desarrollando hace años, por propia iniciativa y sin auspicios, por el Día Internacional de la Mujer, ocho de marzo, gracias al generoso aporte de varias mujeres poetas y músicos magníficos. Una casa de la poesía que también sea casa de libros, de magia creadora y de puertas abiertas donde se pueda registrar y visualizar la memoria de la sonora palabra en nuestra urbe y sus aliteraciones e invitar siempre a poetas de otras ciudades a ser parte de la sonoridad urbana. Una casa de la poesía, que siguiendo el hilo conductor de la reflexión académica que nos antecede, pueda ser eso y más, o sea un centro cultural y biblioteca, un permanente cajón que genere trabajo, economía y sea un sitio de encuentro y un aporte a la ciudad. El Murcielagario de la Ronda, la negra linda y los poemas de Hugo Alemán, Jorge Carrera Andrade y un sin fin voces de actuales se sumarían a este esfuerzo creador. Así como yo, todos los que escuchan este texto deberían hacer sus propuestas de ciudad, muchas superarán lo que digo.

Pero la gran conclusión y recapitulación de todo lo escrito en la presente ponencia nos devuelve nuevamente al planteamiento inicial de nuestra propuesta esencial: la creación de centros culturales en las zonas de expansión urbana en Quito que imbriquen al mundo del libro el cual ha sido morador de la historia de esta ciudad en sus claustros y universidades: la San Fulgencio, la Santo Tomás de Aquino y la San Gregorio Magno.

Ningún ensayo académico puede abarcar a la ciudad. Así como la ciudad persiste en nuestra alma y la desamamos cuando nos agobia y la amamos cuando nos seduce, así de imperecedera es la presencia permanente de

ciertos libros en nuestras vidas, muchos de los cuales están en librerías y en sitios mágicos, tal como lo escribo en mi poema:

Tendré los colores de la hierba
y el olor de la lluvia:
sospecho
que entonces
usted
podrá tocarme y recordar,
como quien retorna al libro
que se vuelve
a llevar hasta la almohada.
(Del poemario *La suma de los pájaros*, de Sara Serrano Albuja)

Bibliografía

- Borja, Jordi (2002). “La ciudad y la nueva ciudadanía”. *La Factoría* N.º 17.
- Finkelievich, Susana (2004). “Ciudades y redes telemáticas: centralidades y periferias en la sociedad informacional”. En *El Rostro Urbano de América Latina*, Ana Clara Torres (Comp.): 118-119. Buenos Aires: CLACSO.
- Freire Rubio, Edgar (1998). *El barrio de los prodigios (memorias de un niño)*. Quito: LIBRESA.
- Guerrero, Arturo, Arturo Lema Posada y Carlos Mario (2007). “Bibliotecas de Bogotá”. Bogotá: Taller de Edición Rocca.
- Monguin, Olivier (2006). *La condición urbana. La ciudad a la hora de la mundialización*. Buenos Aires: Paidós.
- Ospina, Raúl (2010). *Dolarización y desarrollo urbano. Mercado de vivienda nueva en Quito*. Quito: Abya Yala / FLACSO.
- Sagan, Carl (1980). *Cosmos*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Silva, Armando (2008). *Los imaginarios nos habitan*. Quito: OLACHI.
- Serrano Albuja, Sara (1998). *La Suma de los Pájaros*. Quito: Imprefepp.
- UNESCO (1982). “Declaración de México sobre las políticas culturales”. *Cultura*, N.º 14:13. Quito.

IV. Diversidades y culturas

Aprendizajes significativos y buenas prácticas de interculturalidad

Patricio Sandoval Simba*

Cuando desde el ámbito educativo se nos plantea que el desarrollo de las personas es una construcción de inteligencia y de actitud (aprendizaje significativo), que aflora en relación a los otros y al contexto en que se vive, debemos apostar por las nuevas prácticas que estimulen la participación grupal y que potencien la interacción social.

La construcción de una sociedad intercultural no solo demanda del reconocimiento de la diversidad, sino promover negociaciones permanentes y capacidades de convivencia y solución de los conflictos entre los diversos actores.

Es importante pensar la interculturalidad más allá de un nexo entre culturas, se requiere una revisión de nuestras relaciones, modos de ser y cómo nos percibimos, moviéndonos hacia un espacio más simbólico.

La interculturalidad como objetivo de la educación tiene el reto de formar sujetos con otro tipo de conciencia. Se debe apostar por propuestas dialógicas, para ganar en reflexividad sobre los procesos, acciones y contextos que condicionan, potencian u obstaculizan la interacción de las personas, grupos o entidades.

En esta línea se expondrán criterios derivados de la experiencia “Pedagogía de la Interculturalidad”, como una iniciativa cultural orientada a propiciar espacios de sensibilización, intercambio de información, debate y capacitación, para avanzar más allá de la aceptación de la realidad multiétnica y multicultural del país.

* Antropólogo. Jefatura de investigación y proyectos del IPANC.

Puntos de partida

Primero, plantearse o definir la interculturalidad es una urgencia si se toma en cuenta los procesos profundos de cambio en Latinoamérica. La lucha de los pueblos y el movimiento de resistencia continental de los 500 años, el decenio de los pueblos indígenas, el Foro permanente de los derechos indígenas, la relatoría especial de las Naciones Unidas sobre los pueblos indígenas, la lucha por la ratificación del convenio 169 de la OIT que incorporó en las legislaciones de los países los derechos colectivos de los pueblos indígenas, la lucha por la creación de la educación intercultural bilingüe, los encuentros, foros, proyectos y agendas conjuntas, ha posicionado el tema de la interculturalidad y definido su alcance.

Xavier Albó, reconocido antropólogo andino, con relación a la interculturalidad sostiene que, a pesar de que el término aparece en la Antropología Andina desde la década de 1980, dentro del debate sobre lo plurinacional y lo multicultural sigue siendo una gran incógnita.

Para Albó, la interculturalidad, más que una simple tolerancia, consiste en convivir con quien es distinto con un mínimo de respeto, en buscar relacionarse de manera positiva y creativa, generando un enriquecimiento mutuo entre todos los actores, sin perder la identidad cultural de quienes interactúan (Poats, 2010: 7-11).

Según Galo Ramón (2008), la interculturalidad representa un avance significativo respecto del *multiculturalismo* y la *pluriculturalidad*, que solo describían una situación de hecho: la existencia de múltiples culturas en determinado lugar y planteaban su reconocimiento, respeto y tolerancia en un marco de igualdad, sin embargo, no eran útiles para analizar las relaciones de conflicto o convivencia entre las diversas culturas, no permitían examinar otras formas de diversidad (de género y generacional); pero sobre todo, no permitían analizar la capacidad que cada una de ellas tiene para contribuir y aportar a la construcción de relaciones de convivencia, equidad, creatividad y construcción de lo nuevo.

La interculturalidad parte de la idea de que los humanos comparten muchos elementos y que cada cultura tiene los suyos propios, lo cual permite el diálogo intercultural en el que intervienen concepciones, visiones,

intereses económicos, sociales y políticos que deben ser negociados. De hecho, este diálogo debe ser equitativo, transparente y fluido.

La construcción de una sociedad intercultural no solo demanda del reconocimiento de la diversidad, su respeto e igualdad, sino plantea la necesidad de desterrar el racismo de manera activa, promover negociaciones permanentes entre los diversos actores para construir nuevas síntesis, lograr una comprensión plural de la realidad, canalizar los conflictos y construir un futuro equitativo e incluyente.

Segundo, la globalización ha favorecido los intercambios culturales, tanto por la circulación de personas y la migración forzada o inducida, como por la integración de los mercados y de las comunicaciones a una escala planetaria. Estos procesos han resultado en tensiones, choques, xenofobia, racismo y conflictos. Esta doble circunstancia, de intercambio y tensiones, ha puesto en el centro del debate a la interculturalidad.

A nivel de los procesos nacionales se ha acentuado la demanda y búsqueda de integración de los países a partir de la diversidad de grupos culturales, lingüísticos, étnicos y religiosos; existe mayor conciencia y sensibilización sobre la pluralidad cultural.

Nos encontramos en un momento importante en el reconocimiento de las características específicas de nuestra diversidad cultural, con percepciones y planteamientos de los sectores subalternos que desean construir la interculturalidad sin dejar de lado la historia de exclusiones, racismo y dominación, con un profundo sentido crítico del colonialismo interno y externo, con una actitud proactiva que enfrenta a todas las formas de racismo y exclusión social y una intención definida de ir construyendo en el proceso los cambios.

Hoy con los educadores EIB, por ejemplo, se discute si la interculturalidad ¿está referida a la descripción de la existencia de múltiples culturas en determinado lugar?, ¿al reconocimiento, respeto y tolerancia en un marco de igualdad? y/o ¿a las relaciones de conflicto o convivencia entre las diversas culturas?

Sobre ello pensamos la interculturalidad como un proceso que debe retomar las reivindicaciones sociales hechas por los pueblos indígenas y negros, hombres y mujeres, niños, jóvenes y adultos; más allá de las coyunturas políticas, hay que iniciarlo desde lo pequeño y lo cotidiano.

Tercero, la interculturalidad –a manera de conclusión– debe ser la base para consolidar un gran proyecto nacional de unidad y justicia social, de una sociedad de igualdad de derechos y justicia social.

El problema real es lograr que los avances logrados vayan más allá de los enunciados y promuevan una verdadera integración surgida del equilibrio entre la diversidad y la unidad. Hay que impulsar un proceso dinámico, sostenido y permanente de relación, comunicación y aprendizaje mutuo. Hacer un esfuerzo colectivo por desarrollar las potencialidades de personas y grupos que tienen diferencias culturales sobre una base de respeto y creatividad, más allá de actitudes individuales y colectivas que mantienen el desprecio, el etnocentrismo, la explotación económica y la desigualdad social.

La interculturalidad debe enunciarse y proponerse como una relación que enriquece a todo el conglomerado social, creando *un espacio no solo de contacto sino de generación de una nueva realidad común*: el Ecuador del buen vivir.

Ella está en el horizonte.
Me acerco dos pasos, ella se aleja dos pasos. Camino diez pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá.
Por mucho que yo camine, nunca la alcanzaré.
¿Para qué sirve la utopía?
Para eso sirve: para caminar.
Eduardo Galeano.

Repensando lo educativo desde la interculturalidad

... La condición humana es un arcoíris espléndido que tiene más colores que los colores del arcoíris del cielo. Es un arcoíris terrestre, carnal, espléndido, multicolor. Y el racismo nos impide verlo en toda su hermosura.
Eduardo Galeano

La Pedagogía es una disciplina para la explicación y mejora permanente de las acciones educativas, aporta a la transformación ética y axiológica de los actores comprometidos con la realización integral de las personas.
[Cita resumen del propio autor; N. del E.]

Cuarto, la conexión entre interculturalidad, descolonización y educación, a criterio de Jiovanny Samanamud Ávila (2010: 67-82), sociólogo boliviano, tiene varias connotaciones que requieren una necesaria deconstrucción, una reconstitución y la construcción de lo común. Dice: ninguna antes que la otra, todas entrelazadas de una forma diferente para avanzar a otra conciencia de la realidad.

Para Ávila es importante pensar la interculturalidad más allá de una relación de culturas, se requiere una revisión de nuestras relaciones, modos de ser y cómo nos percibimos, moviéndonos hacia una dimensión más simbólica. No basta con trabajar sobre la identidad y el legado propio, porque estas ideas reducen la cultura a lo objetivo-conceptual obviando el plano mítico simbólico. Propone que debemos descolonizar lo que éramos, lo que somos y el modo de constituirnos. Dice: “debemos reconstituirmos a partir de la interculturalidad y ese debe ser el objetivo de la educación, empezar a construir sujetos con otro tipo de conciencia y relaciones” (2010: 67-82).

Los educadores populares de la Federación Nacional de Organizaciones Campesinas Indígenas y Negras del Ecuador, FENOCIN, plantean la educación como un sostén de la comunidad, como un camino para empoderar una utopía; para desarrollar un enfoque político y una aplicabilidad que rompa el *estatus quo*; para reflexionar, asumir y transformar la realidad permitiendo a los sujetos ser parte de un proceso histórico que ‘rompa’ el esquema de dominación en la sociedad.

Enuncian la educación intercultural como una propuesta *de y para* la vida: “para incorporarnos al mundo globalizado, como sociedades abiertas con una economía propia y solidaria” (FENOCIN, 2007); para activar a los individuos y las colectividades, orientándolos a buscar prácticas productivas y respuestas a los problemas; para estimular su autoestima, recuperar lo patrimonial, el sentido y los valores, y satisfacer las necesidades de ser, tener y hacer.

La propuesta UNESCO “Educación para todos”, respecto de la “Satisfacción de las necesidades básicas de aprendizaje”, según Rosa María Torres, se construye para todos los ciudadanos y todas las sociedades, dando la posibilidad y, a la vez, la responsabilidad para respetar y enriquecer la herencia cultural otorgándoles su identidad en la sociedad (Torres, 2011).

Desde estas miradas, la experiencia “Pedagogía de la Interculturalidad” gestada por el Instituto del Patrimonio Natural y Cultural del Convenio Andrés Bello, IPANC, conjuntamente con la Subsecretaría de Educación para el Diálogo Intercultural del Ministerio de Educación (2007), podríamos decir que se ha orientado a propiciar espacios de sensibilización, intercambio de información, debate y capacitación, para ir más allá de la aceptación de la realidad multiétnica y multicultural del país.

La Pedagogía de la Interculturalidad guarda estrecha relación con el Objetivo N.º 8 del Plan Nacional del Buen Vivir: fortalecimiento de la visión del proyecto-país intercultural (unidad en la diversidad sociocultural), respecto de avanzar más allá de la coexistencia y diálogo de culturas, estimulando la participación social y la construcción de los espacios propios y comunes.

Se propone afirmar una visión del Ecuador como un escenario de diversidades e interacciones sociales, que se recrean y manifiestan en sectores poblacionales, regiones y localidades, culturas y problemáticas de género, generación y situaciones de inclusión y exclusión social.

Si queremos entender al Ecuador y mantener su unidad debemos asimilar su diversidad, considerarla como un hecho que es parte de nuestra manera más profunda de ser; como una riqueza más que como obstáculo; como un desafío para el futuro más que una carga heredada del pasado (Ayala Mora, 2005: 13).

Se plantea un reconocimiento de quiénes somos los ecuatorianos para ampliar la visión y valorar nuestra diversidad socio-cultural, en términos de, pueblos indígenas: raíz, personalidad colectiva, organización tradicional, lengua cultura y territorio, resistencia y movilización social, factor de conciencia de la diversidad y derechos de los ecuatorianos.

Los mestizos: nuevas realidades y diversidad de idiosincrasias regionales y procesos de urbanización, resultantes del contacto e interacciones entre europeos, indígenas y afroecuatorianos.

Los afroecuatorianos: historia de esclavismo, racismo y explotación, lucha contra la discriminación y por los derechos colectivos, glorias nacionales del deporte ecuatoriano.

Otros pobladores: migrantes y sus descendientes, realidad e incidencia a lo largo de toda nuestra historia desde los países vecinos, Europa y Asia.

Quinto, la Pedagogía de la Interculturalidad se cumple a través de jornadas presenciales de intercambio y aprendizaje colaborativo, en las que se comparte información que amplía e incentiva el conocimiento de la realidad y actuación social de los pueblos y comunidades.

Se analiza y reflexiona sobre los problemas de convivencia social (exclusión, racismo, etnocentrismo y otras formas de discriminación), en los distintos espacios y prácticas de la vida diaria (unidades educativas, instituciones, espacios públicos, medios de comunicación, comunidad, otros).

Se proponen ‘buenas prácticas’ y recursos para construir contextos interculturales, en los que se fortalezcan los valores ciudadanos, la calidad de la educación y las identidades, y la solución de conflictos y problemas de la convivencia social.

Se estimula el conocimiento y práctica de los Principios Fundamentales de la Constitución del Ecuador y los derechos, garantías y deberes que reconoce el Estado a los individuos y colectividades.

Un aporte institucional específico es la socialización de los resultados del “Estudio nacional de satisfacción de los programas sociales con enfoque de derechos”, realizado para el MIES (2009) y que contribuye a tener una visión más cercana del grado de cumplimiento de los derechos por parte de los beneficiarios de los programas sociales y de las alternativas para el mejoramiento de la oferta de estos servicios a la población.

El material de apoyo que se entrega a los participantes de estas jornadas tiene como objetivo promover la utilización de las TIC (Tecnologías de la Información y la Comunicación) en los procesos de enseñanza-aprendizaje. Los contenidos seleccionados en soporte digital (DVD y CD) cumplen una *función informativa* en cuanto transmiten información a partir de diferentes medios (texto, imagen, sonido, animaciones, etc.), a partir de los cuales motivar un proceso de construcción de conocimiento –*función investigadora*–, y derivar reflexiones y valoraciones.

Se ofrece un ‘interesante entorno’ para captar la atención de los usuarios, mantener su interés, facilitar el relacionamiento de datos y conocimientos que permitan obtener conclusiones, compartir con otros y difundir esta información. Complementariamente, el IPANC presta un servicio permanente de *tutoría* (en línea), con atención a consultas, envío de documentación y bibliografía complementaria.

Consideramos que las tecnologías deben ir más allá del uso convencional y estar sujetas a la facilitación del aprendizaje. Es importante darse cuenta que no solo se modifican las formas de acceso a la información, sino que implican un contexto de interrelaciones y ambientes de colaboración, un cambio mental y protagonismo de los estudiantes, un cambio del rol del facilitador en preparar condiciones y recursos para que sea el estudiante el que construya su propio conocimiento. Podría decirse que se abre un proceso de desarrollo cultural que debe trabajarse de manera sistémica y holística.

Gestión de aprendizajes significativos

Una sociedad que respeta, en todas sus dimensiones, la dignidad de las personas y las colectividades (Preámbulo de la Constitución del Ecuador).
Cuando ha existido una historia larga de desigualdades sociales, la convivencia intercultural puede ser una equivocación si es que no contribuye a disminuir estas desigualdades.
[Cita resumen del propio autor; N. del E.]

Sexto, ¿cómo gestionar sensibilidad, conciencia, solidaridad e interés de las personas, organizaciones e instituciones en torno a la convivencia, inclusión social y el ejercicio de los derechos ciudadanos?

Al respecto, la Pedagogía de la Interculturalidad se concibe como una práctica para animar el diálogo y aprendizaje recíproco entre personas, organizaciones, sectores sociales e instituciones.

Cuando desde el ámbito educativo se nos plantea que el desarrollo de las personas es una construcción de inteligencia y de actitud (aprendizaje significativo), que aflora en relación a los otros y al contexto en que se vive; debemos apostar por las nuevas prácticas que estimulen la participación grupal y que potencien la interacción social.

El grupo, como asociación humana que comparte unos intereses y cultura común, es la base para el desarrollo de procesos formativos en los

que el aprendizaje tiene un papel central como fuente generadora de los conocimientos que darán lugar a los comportamientos, tanto individuales como grupales (Fuentes, 2006: 52).

Según Rolf Carballo (1973): “El ser humano es un ser para el encuentro”, porque en la relación interpersonal se adquiere sentido de nosotros mismos y de las otras personas. Para Paulo Freire la educación es un acto cognoscente, de pares y encuentros.

Para avanzar en esta línea requerimos diversificar las herramientas, definir modalidades y otros aspectos; prepararnos pedagógicamente para que el trabajo grupal vaya más allá del intercambio voluntarioso de experiencias y se constituya en una modalidad de aprendizaje colaborativo, para que la interactividad propia del manejo de las aplicaciones informáticas sea asumida como una cultura de trabajo.

Debemos caminar varios tramos para desarrollar la cooperación y la sinergia de esfuerzos, entre grupos e instituciones, relaciones y redes, antes que con personas aisladas. El desarrollo de las TIC, en beneficio de una ‘comunidad de aprendizaje’ demanda asumir un compromiso colectivo a fin de satisfacer las necesidades de aprendizaje de todos, conjugando los recursos y capacidades disponibles de los educadores, gestores culturales y estudiantes, de manera solidaria.

A manera de un ejercicio de ‘hermenéutica colectiva’, se pretende avanzar desde el ‘bien informar y explicar’, hacia generar espacios de interacción para favorecer y enriquecer la interpretación crítica de la realidad social. Se facilita el proceso de pasar de la idea y la opinión, al conocimiento. Se busca descubrir cómo plantear los problemas y actuar sobre los mismos.

La Pedagogía de la Interculturalidad es una propuesta dialógica, al asumirla como enfoque y acción se pretende ganar en reflexividad sobre los procesos, acciones y contextos que condicionan, potencian u obstaculizan la interacción de las personas, grupos o entidades.

Coda

En el año 2007 se capacitó a 663 técnicos docentes y personal administrativo del Ministerio de Educación, de los sistemas *hispano e intercultural*

bilingüe en diez provincias del país. En el año 2009 se capacitó a 250 educadores de la Dirección Provincial de Educación Intercultural Bilingüe de Pichincha. En el 2010, se cumplieron talleres con 540 docentes EIB de las provincias de Imbabura, Bolívar, Chimborazo, Tungurahua, Pastaza y Morona Santiago. El IPANC ofreció talleres para funcionarios del Consejo Nacional Electoral y miembros del Comité Provincial Intercultural de Chimborazo. En el año 2011 se cumplieron jornadas presenciales con 200 educadores de la Red Educativa de Cusubamba-Cantón Cayambe, provincia de Pichincha.

La producción editorial dedicada a los Pueblos Afroecuatorianos (2009), fue apoyada por el Ministerio de Educación, Ministerio de Cultura, Consejo Nacional de las Mujeres, Corporación de Desarrollo Afroecuatoriana, Museo de la Ciudad-Quito, Fundación Azúcar, coordinadora Nacional de Mujeres Negras, Centro de Estudios Afroecuatorianos, Federación de Comunidades y Organizaciones Negras de Imbabura y Carchi, Universidad Andina Simón Bolívar y Agregaduría Cultural de la Embajada de los EE.UU. Con el apoyo de la OEI-Ecuador se amplió la iniciativa en beneficio de la ONG Fundación Azúcar, capacitándose a líderes, docentes y jóvenes afroecuatorianos, además de la reproducción del paquete educativo (afiche, cartilla y multimedia DVD), en un tiraje de 5 000 ejemplares.

La actividad más reciente de esta iniciativa se cumplió en el marco de la celebración del Año Internacional de los Afrodescendientes 2011 y del proyecto Fortalecimiento de la Red de Mujeres Afrolatinoamericanas, Afrocaribeñas y de la Diáspora Andina, con la capacitación de jóvenes de la Fundación de Desarrollo Social y Cultural Azúcar.

Los educadores EIB a lo largo de estos años han valorado de manera estimablemente positiva las jornadas de trabajo (IPANC, 2008), particularmente por:

La ampliación y profundización de la información de los pueblos y culturas del país:

Ampliaron mucho el conocimiento y dieron nuevas ideas. Vivimos momentos de nuestros años atrás. Nos ayudó a despejar algunas dudas sobre nuestros hermanos y sus costumbres. Hemos podido conocer mejor

a nuestra cultura. Conocí muchas cosas de las culturas y tradiciones de nuestro país y sobre todo a valorar nuestras etnias y razas con todos los valores que ellos tienen.

La satisfacción de expectativas en conocimiento de temas nuevos y experiencias reales, aclaración de términos y significados, reforzamiento de conocimientos, aplicación de la interculturalidad, información de costumbres y otras culturas, motivación para profundizar y compartir el aprendizaje, respuesta a inquietudes, ejercitar el análisis, reconocimiento de la persona y la realidad, valoración de los seres humanos, motivación para nuevos aprendizajes, importancia de la interculturalidad, elementos y recursos para mejorar el currículo y la aplicación en el aula, conocimiento de la realidad sociocultural del Ecuador.

El tratamiento e interrelación de los conceptos de interculturalidad e identidad: “Se trató de un tema muy importante para rescatar todas las tradiciones que se están perdiendo. No estaba clara con las tradiciones que tienen las diferentes culturas. La interculturalidad es alguna historia de antepasados, para nosotros es dar cuenta que han sido diferentes que la realidad de hoy”.

El intercambio de criterios entre participantes: “Primero estábamos entre funcionarios que sí sufrimos con el racismo y la discriminación. Hubo diferentes puntos de vista y experiencias. Siempre que la persona con quien charle sea preparada en lo cultural, me enriquece mucho”.

La aplicación de lo aprehendido a nivel colectivo y personal:

[e]nseñar, compartir, socializar, conversar, interiorizar, dar mayor importancia, enriquecer el mensaje, fortalecer los valores, adentrarse en los educandos, entendiendo su cultura, de donde sea que vengan. Por medio de charlas, talleres, videos, socio-dramas. Fue importante poder llevar el mensaje a los alumnos, compañeros maestros y padres de familia. Porque aprendí y dejé de lado muchos estereotipos y espero ponerlo en práctica con mis hijos. Había criterios arraigados sobre la rotulación del comportamiento humano desde el punto de vista social, que en la actualidad ya no debemos continuar con esta forma de pensar que nos dejaron de herencia. Es hora de hablar de interculturalidad. Hasta ahora solo dentro de la Educación Intercultural se habla de ese tema y no con la hispana.

La metodología y utilización de recursos didácticos audiovisuales:

Con cada concepto fueron ejemplarizando lo que permitía entender. A través de cada charla y el CD se entendió mejor. Fue presentando videos y charlas. Por medio de los materiales de video se explicó mejor. El material de apoyo fue excelente. Existió motivación, secuencialidad, participación, interacción, claridad, precisión, comprensión, didáctica, practicidad, satisfacción de inquietudes, alternancia de actividades y recursos, soluciones, sensibilidad, interrelacionamiento, preparación y dominio de temas, distribución del tiempo, y puntualidad. Hubo complementariedad de material de apoyo, videos, técnicas de exposición, lugar tranquilo apto para el diálogo y equipos necesarios.

En el caso de los pueblos afroecuatorianos partimos del *Componente Afroecuatoriano del Plan Nacional de Desarrollo* (SENPLADES, 2010: 2-12), que destaca el carácter multiétnico y pluricultural de la nación ecuatoriana, donde todos los pueblos son iguales y deben gozar del derecho al desarrollo sin detrimento de sus diferencias culturales. Asimismo, el mandato de la Declaración y el Plan de Acción de la III Conferencia Mundial contra el Racismo celebrada por las Naciones Unidas en Durban (Sudáfrica, 2001), donde se presentan recomendaciones a los Estados para combatir el racismo y la discriminación a partir de políticas públicas que eliminen la pobreza, la exclusión y la desigualdad; atendiendo particularmente aquellos pueblos víctimas de la esclavitud y la discriminación persistente.

De manera específica con relación al desarrollo humano de los afroecuatorianos, se mencionan tres estrategias: primera, facilitar medidas de inclusión y acciones afirmativas a las víctimas del racismo en todos los aspectos políticos, económicos, sociales y culturales. Segunda, propiciar la adecuada participación de los afroecuatorianos en condiciones de equidad en el desarrollo económico del país; y tercera, promover el conocimiento y respeto del patrimonio y de la cultura de los pueblos y garantizar el desarrollo de su identidad cultural.

La *Política de Desarrollo Humano para el Pueblo Afroecuatoriano* contempla entre sus principales estrategias: la capacitación y apoyo a los procesos organizativos, fomento de la participación y fortalecimiento de la

identidad étnica y cultural de los afroecuatorianos; y dos, el fomento de espacios de participación y desarrollo para las mujeres afrodescendientes, los jóvenes y adultos mayores para el logro del reconocimiento de sus diferencias de género y generación en el entorno social ecuatoriano.

Una reivindicación determinante de la agenda social de los pueblos afroecuatorianos la constituyen los procesos de revitalización y reconstrucción de los saberes desde la etnoeducación, planteándose la necesidad de “construir y fortalecer nuestras identidades culturales, y para ello hay que desaprender lo ajeno y reapropiarnos de lo propio. Lo propio no es más que lo que nos constituye como pueblo diferenciado, como pueblos afroecuatorianos/as; dentro de lo propio están nuestras historias construidas desde las herencias africanas, historias que nos ayuden a ser lo que queremos ser, a reencontrarnos con nosotros mismos. Por tanto, es necesario cambiar los espacios y las formas de enseñanza-aprendizaje, lo que implica, según los/as mayores, tener voluntad y el compromiso con los ancestros” (Fondo Documental Afroandino, 2007: 4).

Bibliografía

- Ayala Mora, Enrique (2005). *Ecuador: patria de todos, manual de Cívica*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar-Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.
- Ávila, Jiovanny Samanamud (2010). “Interculturalidad, educación y descolonización”. *III-CAB, Integra Educativa, Revista de investigación educativa* N.º 7: 67-82.
- Fondo Documental Afroandino (2007). *Aprender haciendo: una metodología para la reconstrucción de saberes*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- FENOCIN (2007). *Educación para todos: por los derechos, la interculturalidad, el trabajo y la comunidad*. Quito.
- Fuentes, Patricio (2009). *Técnicas de trabajo en grupo, una alternativa en educación*. Madrid: Ediciones Pirámide.
- IPANC (2008). “Pedagogía de la interculturalidad, memoria, derechos e identidades 2007-2008”. Informe a RECIM del proyecto. Quito.

- Poats, Susan (2010). “Una reflexión sobre la interculturalidad desde la Antropología”. *Letras Verdes-Revista del Programa de Estudios Socioambientales* N.º 7: 7-11.
- Ramón, Galo (s.f.). “Interculturalidad y Plurinacionalidad”. S.l.
- Rof Carballo, Juan (1973). *El hombre como encuentro*. Madrid: Alfaguara.
- SENPLADES (2010). “Plan Nacional de Desarrollo 2007-2010. Pueblos Afroecuatorianos”. Ecuador.
- Torres, María Rosa (2011). “Comunidad de aprendizaje”. Visita 20 de octubre de 2011 en: <http://www.slideshare.net/milagrosbernandez/comunidades-de-aprendizaje-1393581>

El ejercicio de los derechos colectivos y culturales: el caso del periodismo indígena

Gema Tabares*

La necesidad de inscribir los estudios de la comunicación dentro del nuevo marco constitucional de la interculturalidad exige repensar la comunicación desde las cosmovisiones de los pueblos y nacionalidades indígenas. Desde esta nueva perspectiva, ‘indocentrista’ y descolonizada, se adquieren nuevas dimensiones analíticas. La presente reflexión es un resumen que abordé en el tercer capítulo de mi tesis de maestría.

En la “Declaración conjunta sobre diversidad en radiodifusión”, los representantes de los organismos internacionales en materias de libertad de expresión identifican tres tipos de medios de comunicación: “comerciales, de servicio público y comunitarios”¹. La definición de estos tres conceptos conlleva a las siguientes preguntas: ¿el periodismo indígena es parte de uno de estos tres tipos de medios de comunicación?, ¿si no, en qué medida se diferencia de ellos? y ¿mediante cuáles características propias?

La constitución del periodismo indígena, como caja negra de la presente reflexión, se debe a la relativa novedad de esta noción para los estudios académicos en las ciencias de la comunicación. En efecto, durante la búsqueda de una literatura que trate el concepto de *periodismo indígena*, me enfrenté con una indudable escasez teórica sobre el tema, pues la única bibliografía que respalda y apela la propuesta de un *periodismo indígena* se

* Licenciada en Comunicación por la Universidad Autónoma de Guerrero (UAG), México. Magíster en Ciencias Sociales con mención en Comunicación por la FLACSO- Ecuador.

1 Declaración conjunta sobre diversidad en la radiodifusión, ONU-OSCE-OEA-CADHP, Campaña mundial para la libertad de expresión, Ámsterdam, 7 y 8 de diciembre de 2007.

encuentra en las declaraciones de las cumbres realizadas por los propios pueblos y nacionalidades indígenas.

En este sentido, bastará movilizar la declaración de la última Cumbre Continental de Comunicación Indígena del Abya Yala² con el fin de delimitar los rasgos propios de la categoría de periodismo indígena como contraperiodismo convencional.

Además, una prenotión general tiende a categorizar un tipo de periodismo como indígena por el mero hecho de que los productores de la información son personas indígenas. No obstante, es menester plantear que el periodismo indígena es más que los actores que lo practican, pues trasciende la naturaleza diferenciada de sus medios de producción para ocupar los espacios virtuales de la comunicación en nombre de los pueblos y nacionalidades e incidir sobre las demás culturas a nivel global.

En suma, se habla de periodismo indígena pero no se cuestiona sobre su origen, trayectoria y naturaleza. Por lo tanto, ¿cómo se construye el periodismo indígena? ¿Por qué asumir una diferencia entre el periodismo indígena y los demás tipos convencionales de medios de comunicación (definidos por la jurisprudencia internacional)?

El periodismo indígena como contraperiodismo convencional

La presente investigación nomina a los tres tipos de medios de comunicación: comerciales, públicos y comunitarios, bajo la categoría de *medios convencionales*. Aquí, la cuestión central por resolver radica en definir las características que diferencian al periodismo indígena de los tres tipos convencionales, asumiendo que este nuevo tipo de comunicación se encuentra producido por la labor de comunicadores bilingües de los pueblos y nacionalidades del Ecuador³.

En este sentido, el periodismo indígena no concibe la comunicación como un servicio comercializable mediante el cual generar ganancias fi-

2 Realizada del 8 al 12 de noviembre de 2010, en el territorio misak de la María Piendamó, departamento del Cauca, Colombia, como espacio de diálogo y concertación de los pueblos indígenas.

3 La presente reflexión se estructura en base al estudio de la Red de Comunicadores Interculturales Bilingües del Ecuador (REDCI), su naturaleza y labor periodística desde una plataforma virtual.

nancieras, sino como la base de la oralidad que estructura las cosmovisiones de los pueblos y nacionalidades, mediante la producción y transmisión de sus saberes ancestrales, sus idiomas y sus culturas en general. Busca fomentar la solidaridad popular y romper con los mecanismos mediáticos de reproducción del racismo.

Ahora, en cuanto a los medios públicos de comunicación, la labor informativa de los productores del periodismo indígena también se distancia de esta producción, puesto que el Estado ecuatoriano participa, en cierta medida, de dichos mecanismos.

Notando que la concentración indebida de la propiedad de los medios de comunicación, directa o indirecta, así como el control gubernamental sobre los mismos constituyen una amenaza a la diversidad de los medios, a la vez que generan otros riesgos, tales como la concentración del poder político en manos de los propietarios o de elites gobernantes (ONU-OSCE-OEA-CADHP, 2007).

En el Ecuador de hoy, el papel desempeñado por los medios públicos de comunicación padece ciertas deficiencias para garantizar la diversidad de contenidos en la información producida por el mercado mediático. Las políticas públicas no se rigen por las orientaciones de la jurisprudencia internacional. El fomento del Estado para la generación de medios de comunicación propios a los pueblos y nacionalidades encuentra ciertas limitaciones. En este sentido, debe verse reflejado en la producción de normas jurídicas que se orienten bajo los siguientes principios:

En reconocimiento de la particular importancia que la diversidad de los medios de comunicación tiene para la democracia, para prevenir la concentración indebida de medios de comunicación o la propiedad cruzada de los mismos, ya sea horizontal o vertical, se deben adoptar medidas especiales, incluyendo leyes antimonopólicas [...].

Se debe proveer apoyo a aquellos que deseen establecer nuevos tipos de medios de comunicación, con base en criterios equitativos y objetivos aplicados en forma no discriminatoria (ONU-OSCE-OEA-CADHP, 2007).

En este contexto, los derechos en materia comunicacional, amparados en la Constitución política de 2008 y la Declaración de la ONU sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas, no gozan de plena vigencia en la realidad. Por ejemplo, el estancamiento actual del debate legislativo, sobre el proyecto de ley de comunicación, ilustra la falta de compromiso político en la aplicación de la interculturalidad al ámbito comunicacional. Aquí, es el proceso general de reglamentación de los principios constitucionales el que se encuentra atascado.

Finalmente, el distanciamiento del periodismo indígena con los medios públicos de comunicación se debe a que los grupos sociales relevantes de la red interpretan a dichos medios públicos como representantes de los intereses del gobierno.

El ejercicio de facultades ilegítimas que permiten la indebida injerencia de los gobiernos en los medios de comunicación, pese a ser una modalidad histórica de restricción a la libertad de expresión, continúa representando un grave problema. Si bien este control se manifiesta de diversas maneras, algunos de los aspectos más preocupantes incluyen:

a) Influencia o control político sobre los medios de comunicación públicos, de modo que éstos funcionen como portavoces del gobierno en lugar de medios independientes encargados de fomentar el interés público. (ONU-OSCE-OEA-CADHP, 2007).

En definitiva, si las diferencias entre una productora de un periodismo indígena y los medios comerciales y públicos de comunicación gozan de cierta evidencia, no puede afirmarse lo mismo respecto de los medios comunitarios. En efecto, si la categoría de periodismo indígena pudo constituirse como caja negra para la presente investigación, se debe, en gran medida, a la manera general y apriorística de los estudiosos del tema que encierran la comunicación indígena dentro de los parámetros teóricos de la comunicación comunitaria.

Sí, es indudable que el periodismo indígena comparte una serie de rasgos comunes con el periodismo comunitario, sobre todo en su oposición a los medios comerciales de comunicación, así como en su afán de participación popular en la toma pública de decisiones, entonces, ¿por qué el

periodismo indígena puede y/o debe ser separado del tipo de los medios comunitarios de comunicación?

Cabe partir de una definición propuesta por Felipe de Oliveira, según la cual el periodismo comunitario atiende a las demandas de la ciudadanía y sirve como instrumento de movilización social (De Oliveira, 2006: 196). Los procesos de revalorización cultural y afirmación identitaria que caracterizan la dinámica del movimiento indígena ecuatoriano se plantean más allá del concepto de ciudadanía (Garretón, 2002); por lo tanto, las demandas de la ciudadanía 'genérica', atendidas por el periodismo comunitario, no corresponden con las demandas particulares y diferenciadas de los pueblos y nacionalidades, expresadas por el periodismo indígena.

Además, cabe recalcar que las tecnologías construidas por ambos tipos de periodismo difieren: de un lado, el periodismo comunitario privilegia una producción radiofónica de la información mientras que, del otro, el periodismo indígena tiende a ocupar espacios virtuales.

Finalmente, los tipos de comunidades involucradas en la producción de la información se diferencian entre ambos periodismos. En este sentido, el periodismo comunitario encuentra su ámbito de acción en comunidades diversas, sea a nivel del barrio urbano, la cooperativa agrícola, la fábrica, el gremio profesional, la asociación deportiva, caritativa o cultural, pues abarca una pluralidad de comunidades posibles, cuya heterogeneidad de miradas e intereses se diferencia de la relativa homogeneidad de las cosmovisiones y demandas de los pueblos y nacionalidades. Por lo tanto, si una comunidad se caracteriza por sus formas de vida y su identidad específica (Villoro, 1998), la singularidad de la comunidad indígena no puede diluirse en la diversidad de las comunidades sujetas del periodismo comunitario.

En conclusión, la categoría de *periodismo indígena* puede ser separada de las prácticas convencionales de los medios comunitarios de comunicación debido a la existencia de diferencias en sus respectivas propuestas y quehaceres periodísticos. En consecuencia, los rasgos propios del periodismo indígena no solo deben evidenciarse en contraposición con los medios convencionales de comunicación, sino también mediante el análisis de sus características autónomas y sustantivas.

Las características propias del periodismo indígena

El periodismo indígena tiene como base los principios de la *comunicación indígena*, enunciados en la declaración de la última Cumbre Continental de Comunicación Indígena del Abya Yala⁴. Este nuevo tipo de quehacer periodístico representa un espacio permanente para realizar *la minga de pensamientos y acciones sobre la comunicación indígena*.

Los espacios virtuales se involucran aquí con los territorios ancestrales, como lugares legítimos *desde y para* los pueblos y nacionalidades, con el fin de “compartir experiencias, problemas y aspiraciones en el campo de la comunicación y para la formulación de planes y estrategias” al servicio de los intereses de las comunidades indígenas. La resignificación del escenario virtual por el periodismo indígena tiene como objetivo principal la construcción de una plataforma capaz de encaminar y articular esfuerzos a nivel del Abya Yala, concepto que en la lengua del pueblo Kuna, originario de la Sierra Nevada en el norte de Colombia, y Panamá, significa “tierra en plena madurez o tierra de sangre vital” (López, 2004: 4). Esta nueva noción geográfica constituye un producto teórico de los movimientos indígenas por reafirmar su identidad y reapropiarse de su cultura. En este sentido, se construye como una manera endógena de autodenominación, al representar el conjunto de los pueblos y nacionalidades presentes a nivel continental, desde la Patagonia hasta el Ártico.

Las características propias del periodismo indígena radican en una iniciativa para promover técnicas y métodos de comunicación propios a las cosmovisiones y culturas de los pueblos y nacionalidades. Disponen de cierta afinidad para articular *esfuerzos y redes* a favor de los sectores sociales vulnerables, como son los pueblos afrodescendientes, las comunidades campesinas, así como los demás grupos sociales cuyas luchas convergen hacia los intereses y cosmovisiones de los pueblos y nacionalidades indígenas.

En ese sentido, me parece sumamente necesario divulgar tres puntos esenciales que describen las características propias del periodismo indígena. Primero: los contenidos de la comunicación indígena deben responder a las necesidades de información que prevalecen en nuestros pueblos;

4 Realizada del 8 al 12 de noviembre de 2010, en el territorio Misak de la María Piendamó, departamento del Cauca, Colombia, como espacio de diálogo y concertación de los pueblos indígenas.

ser diseñados con la participación comunitaria; visibilizar y acompañar el proceso de lucha y resistencia cultural, poniendo especial atención a contenidos para el avance en la construcción de Planes de Vida, del buen vivir (Sumak Kawsay y Suma Qamaña), la construcción de Estados Plurinacionales, el ejercicio del derecho propio, la autonomía alimentaria, la revitalización de los idiomas originarios y el respeto a la Madre Tierra (Pacha Mama). En segundo lugar, la comunicación indígena debe mostrar y explicar la crisis de Occidente y revalorar los saberes y la forma de vida de nuestra civilización emergente como una alternativa cultural, social y política. Y finalmente, las Tecnologías de Información y Comunicación (TIC) deben estar al servicio de la vida y la cultura de los pueblos originarios. Dependerá de cada una de nuestras comunidades y pueblos definir las formas en que desean emplearlas. (Declaración de la Cumbre Continental de Comunicación Indígena de Aby Yala, 2010)

En base a estos principios, el periodismo indígena representa la afirmación de los pueblos y nacionalidades indígenas en el ejercicio de su derecho a la autodeterminación, aplicado en materia comunicacional. Los puntos citados inscriben el periodismo indígena dentro de un movimiento global, estructurado por las principales demandas comunes de los movimientos indígenas, en torno a la *plurinacionalidad, el buen vivir, la autodeterminación, la revitalización cultural y la sostenibilidad ambiental*.

Finalmente, el periodismo indígena ha de cumplir una función explicativa respecto de 'la crisis de Occidente'. Aquí, puede evidenciarse la construcción de un antagonismo cultural, que estructura las cosmovisiones de los pueblos y nacionalidades en contraposición con los referentes occidentales. La mención a esta *crisis* se refiere a la insostenibilidad social y ambiental de las sociedades capitalistas, pues la comunicación indígena se apoya sobre la imagen de un *occidente* en decadencia, cuya crítica y superación se constituyen como los requisitos para la formulación de un nuevo tipo de quehacer periodístico.

En suma, mediante el desarrollo de un periodismo *por y para* los pueblos y nacionalidades indígenas, la declaración busca legitimar una suerte de reversión en las relaciones históricas de fuerza, contraponiendo la *crisis* occidental con la *emergencia* de la *civilización* indígena del Aby Yala. En este sentido, el periodismo indígena no solo tiene como finalidad partici-

par en la revitalización de las formas de vida de los pueblos y nacionalidades, sino también construir alternativas viables, en los planos sociales, culturales y políticos, para romper con las lógicas reproductivas de los crímenes del colonialismo.

Conclusión

En suma, la necesidad de inscribir los estudios de la comunicación dentro del nuevo marco constitucional de la interculturalidad exige repensar la comunicación desde las cosmovisiones de los pueblos y nacionalidades indígenas. Desde esta nueva perspectiva, *indocentrista* y descolonizada, se adquieren nuevas dimensiones analíticas.

En efecto, la comunicación deja de representar un mero vínculo de transmisión de la información, de un emisor a un receptor, para transformarse en el medio de producción y reproducción de las culturas indígenas. Es ahora entendida como el *vector de una oralidad* que se encuentra en el centro de la transmisión intergeneracional y comunitaria de los saberes ancestrales, conocimientos prácticos e idiomas propios.

El mito de la neutralidad periodística alimentado por las creencias de la comunicación convencional se desvanece, pues el periodismo indígena se inscribe con nitidez en un sentido favorable a la *lucha emprendida por los pueblos y nacionalidades*, contra las sucesivas formas históricas de opresión (colonialismo, neocolonialismo, capitalismo, imperialismo, neoliberalismo) que trataron de aniquilar sus culturas y diferencias (De Sousa Santos, 2001).

En suma, el periodismo indígena tiene como base principal una *comunicación indígena* y está comprometido con los valores de resistencia de los pueblos y nacionalidades en defensa de su identidad propia y de la diversidad cultural.

Este tipo de periodismo, llamado indígena, no representa una versión folklórica del periodismo convencional, sino un verdadero *cambio paradigmático* para el quehacer de la comunicación. Constituye un conjunto de prácticas e ideas innovadoras sobre cómo hacer periodismo, cuya innovación amerita un tratamiento particular y diferenciado dentro de las ciencias de la comunicación.

El periodismo indígena representa el tipo-ideal empírico de lo que es un medio intercultural de comunicación. Su labor revoluciona las maneras etnocentristas de concebir la comunicación mediante la construcción de un género heterodoxo de periodismo, donde encuentra una nueva legitimidad, la diversidad democrática, sea de contenidos, tipos de medios o paradigmas culturales; en fin, construye la comunicación de mañana, ya no basada en la dominación y el miedo, sino en el aprendizaje mutuo y la solidaridad. En este sentido, el aporte del periodismo indígena, estructurado por las cosmovisiones de los pueblos y nacionalidades, resulta ser imprescindible para llegar a garantizar la sustentabilidad social y ambiental de las comunidades humanas en su conjunto.

En la actualidad, sin embargo, el desarrollo del periodismo indígena ha de enfrentarse con una serie de desafíos y obstáculos. En primer lugar, y a corto plazo, debe superar las dificultades inherentes a la producción, organización y coordinación de la comunicación de los pueblos y nacionalidades indígenas, a nivel continental y global. Aquí, la ocupación de espacios virtuales representa la reapropiación estratégica de una tecnología que trasciende distancias y tiempos.

En segundo lugar, el periodismo indígena, con mayor capacidad organizativa, deberá ser capaz de incidir en la producción de las agendas mediáticas, monopolizada en la actualidad por los medios masivos de comunicación, pues el objetivo central de la comunicación indígena, que busca romper los mecanismos mediáticos de reproducción del racismo, depende, en gran medida, de la eficiencia de la intervención de los pueblos y nacionalidades para la redefinición de los guiones informativos y sus contenidos, no solo respecto de los temas relacionados con su vida, sino también en los temas generales de interés público.

En tercer y último lugar, el fortalecimiento del periodismo indígena tendrá, necesariamente, que contribuir con los procesos de construcción de la plurinacionalidad y la interculturalidad a escala global.

El desarrollo de medios indígenas de comunicación representa un fomento para una toma de consciencia colectiva dentro de las culturas no indígenas sobre la necesidad de la refundación de los sistemas políticos sobre bases plurinacionales.

Finalmente, cabe aclarar que la presente reflexión ha de considerarse como una sencilla aportación a la reflexión emergente sobre las maneras de

aplicar la interculturalidad en materias de comunicación. En este sentido, no pretende resolver *a priori* las dificultades inherentes a esta aplicación, y menos negarlas, sino subrayar la complejidad del problema, cuya superación constituye uno de los retos mayores, de largo plazo, para el futuro del quehacer periodístico, pues este análisis trata de poner en relieve, de manera relativa, tanto sus contribuciones como sus límites, con el fin de producir un estudio que desprenda reflexiones sobre sí mismo. Aquí, la categoría nueva de periodismo indígena amerita constituirse como un objeto de estudio legítimo y autónomo, para que las ciencias de la comunicación no se encuentren desprovistas a la hora de entender las transformaciones sociales de hoy.

El planteamiento de elementos teóricos para la renovación de las ciencias de la comunicación consiste en una afirmación para la defensa y promoción de una necesidad práctica: la construcción de medios indígenas de comunicación, como productores de un nuevo tipo de periodismo, más incluyente y solidario, pues se trata también de un pensamiento crítico respecto de las dinámicas actuales de los medios masivos de comunicación, cuyos procesos de concentración de capital y constitución de monopolios representan peligros para la diversidad de la información, entendida como garantía democrática.

En efecto, se trata de superar el etnocentrismo propio de la ciencia occidental, para poder elaborar un conocimiento desde una “epistemología del Sur” (De Sousa Santos, 2010: 49). Esta superación opera mediante el planteamiento de una controversia que se sustenta en la identidad indígena: la resistencia histórica de los pueblos y nacionalidades contra el colonialismo.

En fin, el desafío de la interculturalidad no compete de manera exclusiva al quehacer periodístico de los pueblos y nacionalidades indígenas, sino al conjunto de los actores de la comunicación, con el fin de poder establecer las pautas de un aprendizaje mutuo en materias de producción informativa.

Bibliografía

- Cumbre Continental de Comunicación Indígena del ABYA YALA (2010). “Declaración”. Realizada del 8 al 12 de noviembre en el territorio misak de la María Piendamó, departamento del Cauca, Colombia.
- De Oliveira Pena, Felipe (2006). *Teoría del periodismo*. Sevilla: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- De Sousa Santos, Boaventura (2001). “Los nuevos movimientos sociales”. En *Observatorio Social de América Latina*: 177-188. Visita octubre de 2010 en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal5/debates.pdf>
- (2010). *Refundación del Estado en América Latina: perspectivas desde una epistemología del Sur*. Colombia: Siglo del Hombre editores; Universidad de los Andes: Siglo Veintiuno.
- Garretón, Manuel Antonio (2002). “La transformación de la acción colectiva en América Latina”. *Revista de la CEPAL* N.º 75: 7-24. Visita agosto de 2011 en http://www.eclac.org/publicaciones/xml/0/19330/lcg2175e_Garreton.pdf
- Grupo de Trabajo sobre Derechos Humanos y Derechos Colectivos, CONAIE–Tukui Shimi (2009). “Los derechos colectivos de las nacionalidades y pueblos del Ecuador. Evaluación de la década 1998 a 2008”. Quito.
- López Hernández, Miguel Ángel (2004). *Encuentros en los senderos de Abya Yala*. Quito- Ecuador: Ediciones Abya Yala.
- ONU-OSCE-OEA-CADHP (2007). “Declaración conjunta sobre diversidad en la radiodifusión”. Campaña mundial para la libertad de expresión. Ámsterdam, 7 y 8 de diciembre.
- (2010). “Declaración conjunta del décimo aniversario: diez desafíos claves para la libertad de expresión en la próxima década”. Campaña mundial para la libertad de expresión. Washington DC, 2 de febrero.
- Villoro, Luis (1998). *Estado plural, pluralidad de culturas*. México: Paidós/UNAM.

La chakra andina desde la cosmovivencia del pueblo kichwa kañari-Ecuador

Luis Antonio Alulema Pichasaca

William Xavier Guamán Encalada “Amaru Inti”*

El pueblo kichwa kañari, ubicado en la parte sur de la Sierra interandina, en las provincias del Azuay y Cañar en la República del Ecuador; es un pueblo ancestral de más de 15 000 años de historia, cultura, costumbres y tradiciones, en las cuales evidencias arqueológicas y lingüísticas dan testimonio de su presencia hasta la actualidad y de ser un pueblo y cultura originaria, que abarca dentro de su territorio una gran diversidad de nichos y pisos ecológicos, con características físicas, climáticas y étnicas propias, desarrolladas y adaptadas en cada uno de estos espacios, en un proceso aún no determinado de milenios. Actualmente el pueblo kichwa kañari, es un pueblo que posee su propia cosmovivencia y saberes de relación armónica entre ser humano y naturaleza; su lengua actual es el kichwa y se habla el español o castellano como lengua de relación intercultural.

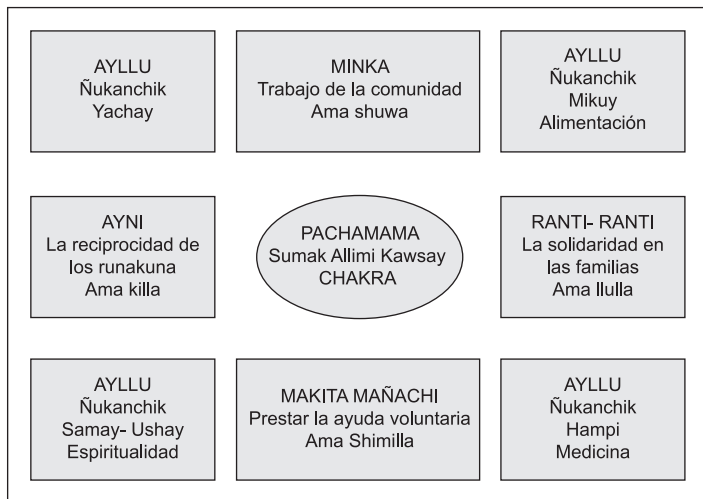
Dentro de nuestros saberes y conocimientos como pueblo kichwa kañari, como *runas* o *ser humano* de la zona amplia de los Andes, poseemos nuestra cosmovivencia dividida en tres mundos importantes como son: Hanan Pacha/Mundo Alto; Kay Pacha/Mundo Presente; y Urin Pacha/Mundo Bajo. De esta relación cósmica, los conocimientos sobre la agricultura se basan en una relación agro-céntrica, en la cual para el mundo y pueblo kañari la *chakra* es un espacio vital, de convivencia entre naturaleza y familia; un lugar lleno de espiritualidad y relación cósmica, que fortalece los lazos de unidad entre familias (*ayllu*) permitiendo el desarrollo íntegro

* Integrantes de la Escuela de Educación y Cultura Andina, Universidad de Bolívar, Ecuador.

de la cultura que, a pesar de siglos y años de dominación y explotación, sigue vigente en nuestras comunidades hoy en día.

Bajo la perspectiva de la *chakra* se produce una gran diversidad de productos como tubérculos andinos (papa, ocas, mellocos, mashua, entre otras), gramíneas (gran diversidad de maíz), cereales (cebada, trigo, quinua, kiwicha o amaranto, entre otras), leguminosas (arveja, lenteja, frejol y otras). En el contorno y dentro de esta *chakra* se encuentra una diversidad de plantas medicinales y hortalizas, todo ello de ciclo corto y medio, que dinamiza la alimentación y nutrición de cada familia, y que es el centro de su vida y de armonía comunitaria-espiritual.

La *chakra* kañari tiene mucha relación con la Cruz Andina o Chakana, ya que de esta relación cósmica se basa la vida y armonía de las comunidades kañaris. Desde esta relación nace y se establece el “Sumak Allimi Kawsay” que interpretado al español es “La armonía para el buen vivir”. Este pensamiento kichwa y en especial del pueblo kañari, tiene mucha relación con lo interpretado actualmente en la Constitución de la República del Ecuador como es el “Sumak Kawsay” o Buen Vivir que es un horizonte para la perspectiva de un nuevo modelo alternativo de desarrollo nacional y local.



Dentro del pensamiento del Sumak Allimi Kawsay nace la propuesta de la soberanía alimentaria, que para el pueblo kichwa kañari está en una relación con la *chakra*. La soberanía alimentaria se define como una producción sana o agroecológica, con semillas ancestrales, sin intervención de los transgénicos; de una distribución equitativa en la producción, llena de los valores de solidaridad, ayuda mutua y voluntaria. Sobre todo la soberanía alimentaria es un espacio de orgullo, de identidad, de espiritualidad, donde la familia y la comunidad se reúne por la vida y esto significa, además realizar días festivos en cada ciclo de producción como son los *Raymikuna*, consistentes en:

Killa Raymi, fiesta de la Madre Luna, mes de septiembre inicio del ciclo agrícola. *Kapak Raymi*, fiesta de la Germinación, mes de diciembre ordenamiento de la *Chakra*. *Paukar Raymi o Lalay Raymi*, fiesta del Florecimiento o Abundancia, meses de febrero o marzo es la fiesta del carnaval en la cual el pueblo Kañari se prepara y espera la llegada y bendición del *Tayta* Carnaval; *Inti Raymi*, fiesta del Padre Sol, mes de junio, celebración de la cosecha y cantos del *Haway*.

Nuestro pueblo kichwa kañari se identifica como un pueblo del *don de dar*, esto es, un pueblo de ayuda sin recibir nada a cambio; más bien lo importante es relacionarse entre pueblos y fortalecer los lazos de unidad y respeto dentro de un marco de un diálogo sin dominio desde la interculturalidad. Para el pueblo kañari, la interculturalidad ha sido un espacio de relacionarse y compartir los conocimientos, las experiencias y, sobre todo, fortalecer los lazos culturales desde el pensamiento del Tawantinsuyu y desde nuestra gran Abya-Yala. Somos un pueblo kichwa kañari que nos sentimos orgullosos de nuestra identidad, cultura que poseemos ancestralmente y hoy la compartimos con todos.

La *chakra* de las familias kañaris del *urin pacha* (zona baja), una propuesta alternativa frente al gran problema social, ambiental local y global

Para las comunidades del pueblo kañari de *urin pacha* (comunidades de la zona Baja), específicamente las familias de la comunidad de Pucango de la parroquia General Morales, cantón Socarte (Cañar), la *chakra* es el centro de la vida, ya que de ello dependen la alimentación, salud, armonía espiritual y

finalmente una economía social y solidaria entre las familias y la comunidad. En esta lógica es muy importante la relación armónica del hombre con la naturaleza y el cosmos, ya que de esta relación también depende el tener una abundancia de producción del ciclo de la *chakra*, por lo menos en una duración de tres años. Por ello, es muy importante realizar las diferentes prácticas en relación íntima con el calendario agrícola lunar andino.

El terreno para la *chakra*

Antes de realizar la preparación de suelo, el terreno que se destine debe tener un descanso de unos siete años. Generalmente, son zonas pastoreadas con las especies bovinas y ovinas; en donde, por este lapso de tiempo, se recupera y se fertiliza con los excrementos de los animales pastoreados. Luego de esta consideración, se buscan los meses oportunos del año para su preparación, considerando también las condiciones climáticas que en los últimos años han sufrido variaciones. Para la preparación, como es la ruptura del suelo, se utiliza la mano de obra con herramientas agrícolas, la yunta; para luego dejarlo descansar al menos un mes. En este tiempo, las malezas se descomponen y posteriormente hacen al menos dos a tres veces la cruz con yunta para suavizar el suelo, dependiendo de su textura y estructura, con la finalidad de dejar un suelo mullido y listo para la siembra.

Implementación de la *chakra*

La siembra para la comunidad representa mucha ritualidad. Por esta razón se busca un tiempo-espacio oportuno y adecuado, para ello el ciclo de la luna tiene su influencia y para la familia indígena-andina no se puede sembrar en cualquier día sino en luna llena, ya que de ella depende el rendimiento productivo, así se mantiene la relación del hombre-naturaleza-cosmos. La siembra es una ritualidad donde lo primero es realizar un *mañay*, pedir permiso a la Pachamama (madre tierra). Esta petición y ritual se la realiza mediante la evocación sagrada y se fertiliza las semillas. Para ello, se prepara un cántaro con semillas de distintas especies y variedades,

con ello, las mujeres lideradas por la *yachak*, mujer líder, realiza la fertilización de suelo, y en la parcela se ubican los cuatro *suyos* (norte, sur, este y oeste) haciendo la forma de una cruz, en la unión de los dos paralelos, es decir, en el centro del terreno se hace una excavación de un agujero u hoyo de una cierta profundidad para la presentación del *mañay*, evocando a la Pachamama, se ofrenda las semillas y se las entierra. Luego de este ritual, se realiza la siembra de las semillas como: tubérculos (papas, oca, melloco, mashua, achira, jícama, camote, zanahoria blanca y otras), leguminosas (como la arveja y la haba), cereales (quinua, cebada, trigo), cucurbitáceas (zapallo, limeño, zuquine, zambo y achogcha y otras). Todas estas semillas conforman la *chakra* y en su contorno se realizan *cashiles* o hileras dependiendo del terreno y la distancia como límites y decoración.

Producción de la *chakra*

Dentro de la *chakra* kañari las distintas variedades de semillas son nativas y de diferentes ciclos de producción, razón por la cual las cosechas tampoco son uniformes. Las labores agrícolas que se realizan en el ciclo de la *chakra* son: deshierba y aporque de las plantas de ciclo mediano y largo plazo; otros productos se cosechan en tiempo corto y en los espacios cosechados son aprovechados para la siembra de gramíneas (diferentes variedades de maíz), leguminosas (arveja, haba, frejol y chochos) cereales (trigo, cebada), distribuyéndolas en forma equitativa y homogénea; en todas las etapas de siembra también las hortalizas y plantas medicinales son parte del proceso y dan armonía y diversidad a la *chakra* Kañari; así que el segundo año la producción continúa en forma integral y diversa.

El tercer y cuarto año de producción, por lo general, son de los ciclos de mediano y largo plazo, de las plantas medicinales, raíces y tubérculos andinos, para lo cual depende de la fertilidad de suelo y manejo de la *chakra*, para su producción y durabilidad, y de esta manera asegurar la alimentación y convivencia familiar.

La *chakra*, actualmente, produce gracias a la ayuda también de abonos orgánicos como el bocashi, compost y vióles, que son insumos para abonar el suelo y como bioestimulante para las plantas, de esta manera se enfoca

hacia una producción limpia y ecológicamente apropiada; fomentando la soberanía alimentaria, salud y la economía de las familias y, de manera especial, de la comunidad o *ayllu* Pucango.

Experiencias vivenciales

Vivenciamos los conocimientos y saberes ancestrales de la cultura kañari, específicamente de las comunidades del Urin Pacha o zona baja. Aplicar y valorar las tecnologías ancestrales de manera oportuna y apropiada en la *chakra* es lo que nos conlleva a una producción limpia, equilibrada y ecológicamente apropiada. La *chakra*, para el *ayllu* es el lugar de: meditación, sanación, emotividad, equilibrio de energías (físico, psicológico y espiritual). La *chakra* es un lugar de disponibilidad de una diversidad de productos limpios y garantizados para una alimentación sana durante varios años. Entender el término *ayllu*, no solo como familia, comunidad, *llakta* (lugar), sino el convivir, donde todos tienen vida (*tukumi kawsay*) y todos somos importantes, nadie es más ni menos, por lo tanto es armónico, íntegro, totalitario y holístico.

Conclusión

Estamos en un proceso de investigación y convivencia con nuestros saberes ancestrales de la cultura originaria. En este marco entendemos que los conocimientos de nuestros *Taytas* (sabios) están vivos y que podemos evidenciarlo en esta comunidad y otras. Para las familias de la comunidad Pucango, la *chakra* es considerada la vida misma del *ayllu*, en donde conviven no solo entre familias y la comunidad; sino el hombre con la naturaleza, donde el cosmos es sagrado. La *chakra* es el centro donde podemos entender que el *ayllu* está en un tiempo-espacio, porque ahí convive entre seres humanos, variedades de especies vegetales y animales, apoyándose y alimentándose unos a otros, donde también podemos entender ahí el verdadero *Sumak Allimi Kawsay*, más conocido como *la armonía del buen vivir*, que busca la humanidad entera frente a los actuales problemas sociales y ambientales, vividos tanto a nivel local como planetario.

El *tupu* como manifestación de la cultura popular de la comunidad de Saraguro y como elemento simbólico

Claudia P. Cartuche*

Este análisis se basa en dos ejes temáticos, el primero en el estudio de la producción artesanal como base de la investigación frente a una sociedad moderna, y el segundo en la exploración del *tupu* como elemento simbólico y como motivo de creación desde el punto de vista artístico.

“La mezcla social, cultural y biológica de los pueblos de orígenes europeos y americanos después de la conquista española del imperio inca ha dejado un complejo legado de etnicidad en las naciones modernas de Perú, Ecuador y Bolivia” (Belote, L. y J. Belote, 2000). El origen de los saraguros es un misterio. Hay la hipótesis que son descendientes de un grupo de mitimaes aymaras¹ o el producto de una fusión de diverso origen. “Los territorios actualmente habitados por los Saraguros fueron asentamientos geográficos de los Paltas, arrebatados por los incas en su arrolladora conquista de los pueblos del Chinchaysuyo, sometieron a su obediencia a los Zarzas, Paltas y Cañarís”².

La economía de la población se basa principalmente en la agricultura y crianza de ganado. El maíz es su substancial fuente de alimentación. “Las interacciones económicas en Saraguro tienen lugar principalmente en el

* Docente investigadora de la Universidad Técnica Particular de Loja (UTPL).

- 1 El término mitimaes proviene de la palabra quechua *mitmac*, que significa esparcir. Son conocidos también como mitmakuna o mitmaquna. Fueron grupos de familias separadas de sus comunidades por el imperio inca y trasladadas de pueblos leales a conquistados o viceversa para cumplir funciones económicas, sociales, culturales, políticas y militares.
- 2 Saraguro. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Saraguro>. Consultado 17/11/2010.

pueblo; la mayoría de tales intercambios, tanto en términos de mercadería como de cantidades de dinero, ocurre los domingos, que es el día de la misa y del mercado” (Belote, 2002).

Un aspecto cultural de gran relevancia es el sistema de cargos religiosos, ya que es considerado un privilegio y un honor ser nombrado patrocinador, donde se evidencian mecanismos simbólico rituales que enfatizan la entidad étnica como estructura identificadora en el complejo sistema de relaciones entre indígenas, ‘blancos’ y mestizos. “En el área de Saraguro, los que no son indígenas son blancos. Cuando los blancos no están presentes, los indígenas se refieren a ellos como laichus (término peyorativo)” (Belote, 1984). Estas costumbres tradicionales que se mantienen entre las comunidades, aun con intervención de aspectos del culto católico y mecanismos de la religiosidad popular andina, ponen de manifiesto la estructura social interna en la comunidad Saraguro.

Es preciso aclarar que estas versiones recogidas a lo largo de la investigación se concentran al trabajo de campo y entrevistas dentro de la comunidad de Saraguro, ubicada en la cabecera cantonal del mismo nombre. Al escuchar algunas versiones por los propios habitantes de la comunidad, en contraste con historiadores y cronistas que han registrado la diversidad socio-cultural de esta región, he llegado a la conclusión de que estas versiones son un método de defensa, de protección, un sistema simbólico en búsqueda de identidad. Estas reinterpretaciones son parte de su dinámica cultural, de su cotidiano vivir, asumidas también por parte de los habitantes de la región, *los blancos de la plaza*, y *blancos del campo*, mestizos, indígenas, no indígenas, *indios*, *runas* (son algunas de las denominaciones existentes dentro de esta comunidad). Esta diversidad de términos interétnicos podría ser un argumento válido en la pretensión de descubrir esquemas interpretativos, estructuras que se manejan dentro de las propias comunas del cantón Saraguro. Hay que considerar que estas fronteras interétnicas que dividen fuertemente y que aún se mantienen por razones sociales, culturales, económicas y políticas han desembocado en circunstancias en las que es muy difícil definir quién es quién.

No obstante, en esta brecha entre definir grupos étnicos y estratos sociales, me arriesgo a clasificar a los denominados *blancos* como una estruc-

tura central de dominio y poder político el cual ha provocado una marcada pérdida de la identidad indígena. Considero relevante analizar la marcada estratificación social para poner en evidencia la producción cultural interna de la comunidad de Saraguro, en sus inicios como una producción de artículos domésticos, rituales y ceremoniales, hoy llamadas artesanías.

Los objetos domésticos en la comunidad de Saraguro son elaborados por y para la familia. Por ejemplo, la elaboración de la vestimenta se la realizaba en un ritual familiar, siendo el padre el que se encargaba de tejer la *cushma*, una especie de chaleco para el hombre que se ajusta a la cintura por una faja también tejida. En cambio, el hilado para toda prenda es realizado por la mujer. La producción transforma algo material con el propósito de satisfacer una necesidad familiar de carácter tradicional: “La vestimenta como símbolo de identidad no es exclusiva de los Saraguros. Sin embargo, la indumentaria particular de un grupo étnico es una declaración pública de su identidad étnica...” (Belote, 1972). Al haber iniciado esta producción doméstica del tejido, la joyería que complementa el vestuario femenino, la alfarería, el procesamiento de cuero, etc., en su propósito de expansión, los saraguros tuvieron que aventurarse a tierras extrañas en busca de regiones más productivas que se conviertan al final en nuevos mercados laborales, como Yacuambi (Zamora Chinchipe). Debido a los cambios sociales y sobre todo económicos, como es el caso de la pérdida de sus tierras comunales, la mujer asume nuevos roles, causando así una transformación de la creación individual a una producción más amplia, y tomando conciencia de la capacidad creadora y las salidas al mercado, tanto de consumo interno (cantón Saraguro) como externo.

Un aspecto que es importante destacar es que dentro de esta compleja naturaleza acerca de la cultura y del rol del individuo, de la familia y de la sociedad, se ha puesto en marcha una serie de adopciones y reinterpretaciones de elementos culturales lo cual ha sido motivo de interés para investigadores y, por qué no, motivación para la creación artística. Dentro de la vestimenta femenina, hablaré de uno de los elementos físicos que forma parte de su llamativo atuendo, *el tupu*. En una breve definición se podría decir que es un artículo confeccionado de plata o níquel que sirve para sujetar la chalina o bayeta que reposa sobre los hombros de mujeres exclusivamente y en algunos de los casos se explica como un elemento de protección, pero existen

algunas investigaciones que afirman que este término se aplica a los sistemas de medición incaica (Sanhueza, 2004: 483-494), aclarando que no es una unidad de medida sino una medida. En otros casos se le conoce como el patrón del espacio tejido, un conocimiento tradicional en el cual las tejedoras saben en qué momento del tejido se debe hacer los nudos para mantener el diseño del tejido. Más allá de sus posibles usos y relaciones formales, el *tupu* es un elemento símbolo dentro del ajuar femenino que denota nivel social o jerarquía. Tiene gran relevancia el tamaño de este artículo no solo por su valor económico sino por el valor conceptual de esta prenda que es heredada de madre a hija. Este proceso de herencia implica el entregarle a su hija un objeto que pronunciará la declaración de la elección de madre a hija, es decir, que dentro de todas sus hijas la madre elegirá, de alguna manera, la acreedora de esta ofrenda y ella, a su vez, cuando sea madre continuará con este ritual. Es por ello que se menciona en esta investigación como un elemento alegórico de estatus social.

Partiendo de ese análisis y dentro de todas estas elucidaciones, el presente estudio pretende mostrar una propuesta de interpretación del *tupu* como una composición geométrica que presenta relaciones con la construcción de la cruz cuadrada. A continuación, presento algunas interpretaciones y propuestas artísticas. Véase Imagen N.º 1 (Bocetos de la construcción geométrica del *tupu* en relación con la cruz cuadrada). Esta construcción basada en la recolección de criterios en la memoria colectiva de la gente de Saraguro, me ha proporcionado gran material como artista y considero un aporte a la difusión y gestión basada en el estudio de un elemento cultural. Esta colección que presento a continuación es el reflejo del estudio de la mujer de Saraguro y su relación con el *tupu* como elemento representativo de femineidad, por un lado y, por el otro, un elemento cargado de mística. Un *tupu* es la representación de un *ayllu*. Según versiones recogidas dentro de la comunidad de Saraguro cada una de las figuras antropomorfas representa a un indígena, que en un conjunto constituyen un *ayllu*, una forma de vida ancestral de los indígenas andinos. Los elementos que integran un *tupu* emulan objetos importantes en la cosmología, por ejemplo; el sol, la luna, el cóndor, etc.

La siguiente serie es una interpretación de los dos conceptos explicados en el párrafo anterior (la mujer y el *tupu*). Véase Imagen N.º 2 (Bocetos

de la colección Mujer de Saraguro). El siguiente proyecto que se realizó en clase, en conjunto con los estudiantes de diseño de objetos de la Escuela de Arte y Diseño de la Universidad Técnica Particular de Loja, se orientaba básicamente al estudio de los diseños de los tejidos florales de la muñidoras (mujeres de la comunidad Saraguro). Consistía en estudiar la tipología de estos tejidos y desarrollar una propuesta de diseño con miras a producir y difundir elementos culturales. Véase Imagen N.º 3 (Proyecto de diseño a base de los tejidos florales, aplicados en patrones en la producción de souvenirs).

Desde el punto de vista de artista diseñador considero a estos registros como un aporte que nace en las aulas de estudio con el propósito de revalorizar a la cultura saraguro ante una inminente desaparición de tradiciones, ritos, leyendas; todo un patrimonio intangible que no puede permanecer en el olvido.

Imagen N.º 1
Ensayos de reinterpretación (imágenes tomadas de mi libro de notas)



Foto: autora

Imagen N.º 2
Serie el *tupu* y la mujer



Foto: Autora.

Imagen N.º 3
Souvenir basado en el tejido floral elaborado por las mujeres de Saraguro



Foto: Autora.

Bibliografía

- Belote, J. (1984). *Los Saraguros del Sur del Ecuador*. Quito: Ediciones Abya Yala. Quito-Ecuador. Primera edición.
- (1997). *Los Saraguros del Sur del Ecuador*. Quito: Ediciones Abya Yala / Serie pueblos del Ecuador N.º 17.
- Belote, L. (1972). *Relaciones interétnicas en Saraguro 1962-1972*. Quito: Abya Yala.
- (2002). *Relaciones interétnicas en Saraguro*. Quito: Ediciones Abya Yala.
- Belote, L. y Belote J. (2000). “¿Qué hacen dos mil sarguros en EE.UU. y España? La migración ecuatoriana, transnacionalismo, redes e identidades”. Visita el 17 de diciembre de 2010 en www.flacsoandes.org/bibliocatalog/resGet.php?resId=20308
- Benítez, L. (1993). *Culturas Ecuatorianas de ayer y hoy*. Quito: Abya Yala.
- Geertz, C. (2001). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Sanhueza Toha, Cecilia. (2004). “Medir, amojonar, repartir: territorialidades y prácticas demarcatorias en el camino incaico de Atacama (II Región, Chile)”. *Chungará (Arica)* Vol. 36 N.º 2: 483-494.

La cultura y la buena gestión cultural contribuyen al crecimiento humano sostenible: cuatro experiencias de gestión cultural

Milvia León*

La presente ponencia hace un recorrido por mi experiencia como gestora cultural, tanto las gestionadas desde el instinto –“DIVIDI-dos” y “Golpe a golpe”–, como las producidas después de haber adquirido ciertos conocimientos y de haber desarrollado ciertas habilidades –El barrio de las mujeres solas y Dar de leer–. De manera especial, analizaré el proyecto comunitario El barrio de las mujeres solas, que lleva dos años de realización.

En este breve recorrido, por un lado explicaré cómo la necesidad de contar una historia o desarrollar un proyecto expresa en sí mismo un modo de entender la cultura. Además, que la gestión cultural es un arma potente para movilizar y provocar que los actores de un proyecto cultural crezcan como personas y pasen a tener una presencia activa en las iniciativas culturales que sienten como propias.

Por otro lado, enfatizaré en el hecho de que contar historias o desarrollar una habilidad implica la producción de un proyecto o producto concreto que para que exista, necesariamente, debe entrar en la lógica de un mercado cultural. Lógica que responde a una política cultural, que en el complejo conjunto de relaciones que la definen, no deja de ser conflictiva y contradictoria.

* Comunicadora y gestora cultural. Actualmente se desempeña como docente universitaria y asesora del Ministerio de Cultura.

Un modo de entender la cultura

Barcelona = Dividi-dos

Era el año 2004. Empezaba la primavera en Barcelona, yo había sobrevivido al frío más frío que mi cuerpo había conocido hasta entonces y cursaba el primer tercio de mi maestría. Para entonces, mi vida estaba plagada de cine, museos, música, literatura, conversaciones y aventuras con gente que vivía allí y otra que llegaba, pero para quedarse.

Entre esas historias –gestadas en medio de la migración masiva de ecuatorianos y latinoamericanos–, de a poco, fui presenciando la historia de unos niños venezolanos. Y casi sin darme cuenta ya era parte del equipo de producción de lo que sería “Dividi-dos”, el primer documental producido con la dirección de Galo Betancourt. Fue la pasión del director por la historia y el convencimiento de que había que contarla lo que, poco a poco, me fue ‘enganchando’.

Técnicamente, la producción de “Dividi-dos” llevó más de un año, pero ha habido aspectos de la historia de esos tres niños y su abuela que, cada tanto, han retumbado en mí.

Para que se entienda, esos niños –de 7, 9 y 11 años– eran hijos de una familia venezolana acomodada que, por causa de lo que la abuela denominaba ‘dictadura’ (entre comillas) de Chávez, huyeron de Venezuela y estaban decididos a no regresar.

Los dos niños y la niña tenían nostalgia de sus amigos –de los que no pudieron ni despedirse antes de partir–, ¿cómo los vamos a llamar, si ni siquiera tenemos sus teléfonos?, comentaban. Esteban, el mayor, decía que no le gustaba vivir en Barcelona, que se sentía raro. Arantxa, la niña, tenía recelo a la cámara, hablaba poco y se enojaba con frecuencia: el lente –que estaba fijo– recogió más de una vez largos planos silenciosos donde ella no miraba, no hablaba. Estaba en lo suyo.

Todo lo contrario a la abuela que siempre expresó en cámara el enfado, la indignación, la impotencia ante el despojo del que había sido víctima. En Barcelona, decía, había vuelto a empezar y era libre.

Esa es la primera parte de la historia, la otra es la del director y del equipo de producción: todos latinos, todos convencidos de que ése solo era un

lugar de paso. Pero la historia de ellos y las nuestras estaban marcadas por la migración.

James Lull (1997: 92), sociólogo y comunicador, decía que la cultura es un contexto. La experiencia que acabo de narrar fue como un gran escenario en el que cada experiencia iba quedándose o yéndose de mí según cómo ocurría cada experiencia. Mi vida cotidiana tenía referentes, rutinas nuevas y viejas que se mezclaban todo el tiempo e iban dejando otra cosa en mí. Otra cosa.

Ecuador = “Golpe a golpe”

De regreso a Ecuador empecé a mirar de otro modo. Sobre todo las montañas, que siempre habían estado en Quito, pero que empezaron a existir de otro modo para mí: no fue sino hasta ese viaje que supe que las necesitaba. Desde entonces y para siempre serán el símbolo de eso que completa mi paisaje personal.

Dicho de otro modo, las montañas, la luz, el paisaje, la historia de mi ciudad son parte de mi cultura, en tanto están cargadas de sentido y, por tanto, son significativas para mí.

Ya en Quito, con Galo empezamos a ‘barajar’ otros temas. El periodismo ayudó sobre todo al director a encontrar personajes cuyas historias individuales, por su fuerza, fueran también colectivas. Analizamos muchas. Al final, nos quedamos con Quito como escenario y el box como personaje principal.

El abuelo de Galo y mi padre eran fanáticos, se parecían mucho cuando hablaban de esto. En una de tantas conversaciones nos dimos cuenta de que el box había sido para nuestros padres lo que el fútbol es para nuestra generación. Así que si hablábamos del box, de muchas maneras hablaríamos de aquello que en un momento (la década de los sesenta) y en un espacio determinado (Quito) identificó a nuestros padres y a su generación. Y que, cada tanto, vuelve a ser presente gracias a sus evocaciones, gracias a su memoria.

Así es como nació “Golpe a golpe”, la historia de Jaime Valladares, Eugenio Espinosa y Luis Guanín.

La identidad es memoria en tanto es un sentido, una idea determinada y mantenida así en un tiempo y espacio específicos a través del recuerdo (que no es otra cosa que la evocación, la búsqueda de una idea en la memoria). Luego, la memoria es identidad en tanto lo recordado “está definido por la identidad asumida” (Gillis, 1994: 1), en un tiempo y un espacio específicos.

El tiempo y el espacio tienen un significado que es construido colectivamente. Es decir, dependen de los colectivos, de la condición e intenciones de esos colectivos. Entonces, el tiempo y el espacio dan sentido a la memoria y a la identidad y quienes doten de sentido a ese tiempo y espacio están dotando o manipulando –al mismo tiempo– a la memoria y la identidad.

Contar la historia nos llevó cerca de un año. Fue el primer documental histórico y como toda primera vez pagamos ‘derecho de piso’. Obtener registros de audio e imagen (evidencias, documentos históricos) implicó más de una ‘romería’, pero no tantas como esas romerías personales –las del director y editor, Galo Betancourt–, para conseguir la versión más justa de cada uno de estos tres hombres que llevan la cara de Quito impregnada en sus nombres. Así fue: el documental además de tener el reto de ser fiel con la historia personal de los tres boxeadores, tenía que ser fiel con el discurso oficial construido alrededor de ellos.

Indagar y reconocer ese discurso oficial implicó una permanente reflexión sobre nuestra cultura y nos obligó a mantener despierta la conciencia de que, como dice Enzo Traverso (2007: 28), “[l]a memoria es ‘afectiva y mágica’, encargada de sacralizar los recuerdos, mientras que la Historia es una visión secular del pasado, sobre el cual construye ‘un discurso crítico’. La memoria tiene una vocación singular, ligada a la subjetividad de los individuos y de los grupos, la Historia tiene una vocación universal”.

Carcelén bajo: el barrio de las mujeres solas

Este es el primer proyecto documental comunitario de largo aliento. Lleva más de dos años y medio y está a punto de entrar a la fase de postproducción final, después de su primer corte.

El documental habla de tres mujeres: Mayra, Katty y María José, madres solteras y empleadas domésticas, que viven en el barrio de Carcelén bajo de Quito y forman el grupo de baile Afrosentimiento Latino, que intenta impulsar el desarrollo humano y la difusión de la cultura afro, frente a una dura realidad de discriminación en Quito.

“El barrio de las mujeres solas” es un largometraje documental que pretende contar pequeñas historias íntimas y esfuerzos cotidianos de mujeres que, habiendo nacido en Esmeraldas, Imbabura y Carchi, se radicaron en la marginalidad de Quito, en miras de una mejor vida y un mejor día a día para sus hijos e hijas. Es también un relato de la cultura negra, de sus modos de ser, de su cotidianidad, de sus afectos, de sus luchas, de sus modos de entender y enfrentar la vida como afroecuatorianos.

Mayra Chalá, tiene dos empleos y no gana más de 300 dólares. Ella, a pesar de la adicción a las drogas de su exesposo, ha salido adelante con sus tres hijos. Quiere bailar jazz profesionalmente, de hecho es campeona interbarrial con el grupo de danza. Hace poco se graduó de un curso de informática y sueña en una carrera universitaria.

Majo, en cambio, espera su segundo hijo, que llegará con algunas complicaciones y, Katty, que luego de enfrentar algunos años en la cárcel por tráfico de drogas y otros delitos, trata de rehabilitarse llevando entre sus manos a dos pequeños¹.

A diferencia de los otros documentales de Betancourt, este ha tejido una compleja y grata relación entre el equipo de producción y los personajes.

Esta relación ha pasado por una apropiación mutua. Y un aprendizaje invaluable. Apropiación en tanto ha implicado establecer una convivencia, unos mínimos marcos de referencia, para comprender sus actos y desarrollar, poco a poco, la narrativa visual.

Esta experiencia ha provocado intensas reflexiones alrededor de nuestras certezas y dudas en torno a lo intercultural que, en palabras de Rodrigo Alsina, implica “un cambio de mirada del mundo en dos aspectos: la mirada endógena y la mirada exógena (complementarias e interconectadas): una mirada hacia nosotros mismos (autoconciencia, reflexividad), y otra que implica una visión distinta de la alteridad y del contexto más alejado” (Cabrero, 2008: 7). Si bien el Ecuador reconoce la condición de intercul-

1 Apuntes del director, Galo Betancourt, sobre el documental.

turalidad en la Constitución, acercarnos a la cotidianidad del barrio de las mujeres solas y lograr que nos reconocieran como cercanos fue duro. Implicó convivir, observar nuestras mutuas vidas cotidianas, aprender a estar en silencio y, a la larga, valorar profundamente el diálogo, incluso en momentos en los que el conflicto parecía ganar la partida.

“Dar de leer...”: un proyecto educomunicacional para el desarrollo afectivo de niños y niñas

Durante 2010 elaboré un proyecto para el desarrollo afectivo de niños y niñas excluidos y vulnerados, a través de la lectura. Esta propuesta nació de la convicción de que esos niños y niñas a pesar de las adversidades tienen derecho a ser niños y eso, entre otras cosas, supone habitar de un modo diferente, personal, íntimo el mundo.

Para ello, la lectura es un mecanismo idóneo. La lectura es un ejercicio cognitivo, espiritual, socio-afectivo, de lenguaje y comunicación. La lectura entendida como ejercicio libre, voluntario, por gusto y necesidad interior supone un espacio lúdico y fantástico desde los primeros años de vida.

Al término de la infancia, gracias en gran parte a los lenguajes que ha aprehendido, el ser humano desarrolla la conciencia de los valores y los afectos. En definitiva, durante la infancia, el ser humano desarrolla las capacidades fundamentales: pensar, hablar, sentir, aprender, razonar... y ¡crear! Para todas ellas la lectura es una especie de ‘abono’, porque además de producir pensamiento, la habilidad de leer nos permite desarrollar la imaginación, nos permite proyectar realidades y crear.

El proyecto fue visto con ‘buenos ojos’. Mereció una beca para ajustarlo metodológicamente, a través de una pasantía. Ahora se enfrenta al reto de la pertinencia. Requiere el ajuste necesario para responder a los diversos modos de lectura que tenemos culturas que somos letradas, pero no solo letradas. Me refiero a todo ese mundo mítico, mágico que habita en las culturas y que es transmitido a través de la oralidad.

Para un país como Ecuador, en el que la oralidad tiene un peso significativo en todas sus culturas, el qué y cómo de la lectura pasa por preguntarse por el qué y cómo de las culturas.

Gestión cultural y crecimiento humano

En cada uno de los proyectos audiovisuales anteriormente mencionados nos encontramos con seres apasionados cuyas vidas estaban marcadas por circunstancias extremas y complejas: la migración, el desarraigo, el olvido, la marginación pero, al mismo tiempo, por la fe, la lucha diaria, la pasión, la inocencia, la convicción de cambiar con su trabajo su realidad.

Por ello, en el desarrollo de los proyectos se tuvo especial cuidado en que quede explícita la voz de cada uno de ellos, en que se vean elementos fundamentales que hablan de su identidad cultural: el modo en que evocaban los recuerdos los niños venezolanos, los gimnasios y los barrios que habitaron los boxeadores quiteños, las rutinas de las mujeres solas en su barrio y sus evocaciones... pues, como bien dice la Declaración de Friburgo, sobre los derechos culturales, el derecho a la identidad se ejerce “en especial, en conexión con la libertad de pensamiento, conciencia, religión, opinión y de expresión”².

Cada producto cultural tiene una herramienta clave que canaliza la voz, la presencia. En el caso del documental, es la cámara. Para Galo Betancourt, director de “El barrio de las mujeres solas”:

[L]a presencia de la cámara delimita un terreno entre el hecho en sí, la visión personal y lo que realmente se puede captar. Luego de una convivencia con los personajes, la cámara por supuesto se siente menos, increíblemente hoy las chicas nos invitan a realizar escenas que antes no querían que sean rodadas. Y hablan en las entrevista de una manera más natural. En un documental es más importante lo que no se filma. Es decir, el trabajo que está más allá de las cámaras. Por cierto, El Barrio está rodado con una cámara sencilla y con un equipo mínimo, intentando influir en lo más mínimo en su vida cotidiana.

Hago énfasis en “El barrio de las mujeres solas”, porque fue concebido como un documental comunitario; y, porque paulatinamente, gracias a la convivencia, la comunidad ha pasado a tener una presencia activa en las iniciativas generadas en torno al él.

2 Declaración de Friburgo. Artículo 3. Literal a.

Tanto en “El barrio de las mujeres solas” como en los otros documentales dejar ver que la identidad significó, al mismo tiempo, narrar el conflicto. Resulta prácticamente imposible comprender la intensidad de una lucha sin su oponente. Hemos hecho un esfuerzo para que los documentales recojan el punto de vista de sus personajes y para que quienes lo vean comprendan el contexto que denotan dichas opiniones.

La declaración de Friburgo sobre los derechos culturales dice que los gobiernos deben “velar por el respeto de los derechos culturales, y desarrollar modos de concertación y participación, con el fin de asegurar la puesta en práctica, en particular para las personas desaventajadas por su situación social o de pertenencia a una minoría”³. La Constitución ecuatoriana coincide con esto en su capítulo cuarto sobre los derechos de las comunidades, pueblos y nacionalidades al decir que se respetará, entre otros, el derecho colectivo a “[n]o ser objeto de racismo y de ninguna forma de discriminación fundada en su origen, identidad étnica o cultural”⁴.

Nuestro modo de reconocer y permitir el ejercicio de los derechos culturales ha sido testimoniar la cotidianidad. Dejar ver ese entramado de relaciones que se tejen, de un modo sencillo y cotidiano. Eso, por ejemplo, dice Galo Betancourt:

nos ha dejado ver que en Quito existen en la periferia algunas comunidades, afroecuatorianos, panzaleos, salasacas y otras que viven una especie de dualidad: mantienen costumbres y se mantienen unidos tal cual lo hacían en los sitios de los que provienen. Pero, al mismo tiempo, se han acoplado a la lógica de Quito, una ciudad relativamente grande donde, como en toda metrópoli, se necesita –por ejemplo– mano de obra. Son grupos que viven transformaciones importantes que, de a poco, ganan más espacio en la sociedad capitalina, pues en muchos de los casos han adquirido terrenos para construir urbanizaciones. Han inscrito organizaciones y también buscar ser visibilizados y ganar espacios políticos.

Pero, al mismo tiempo, hemos presenciado de otro modo el temor que causa lo desconocido, o lo conocido desde un juicio social, es decir, desde un prejuicio.

3 Declaración de Friburgo. Artículo 3. Literal a)

4 Asamblea Constituyente (2008). *Constitución de la República del Ecuador*.

Creo que entre los grandes puntos en común que tenemos todos los seres humanos, y que le dan sentido a nuestra convivencia está presente el amor como primer punto, la amistad, la solidaridad, la redención. La lucha por romper un ciclo de opresión, sobre todo en el caso de las mujeres afro, uno de los grupos más desfavorecidos de la sociedad ecuatoriana. Al resto de ecuatorianos, los afrodescendientes que viven en el país solo nos enorgullecen como deportistas, sin embargo, fuera de las canchas nos causan temor... Y la verdad del grupo humano que conocí entre tantos y tantos aspectos que hay que resaltar, está la honradez y la generosidad. Lo que no vemos los ecuatorianos, en general, es que la cultura afro está presente, así como la cultura indígena, todos los días en nuestras vidas: nos encanta su comida, bailamos su música, hemos heredado el ritmo, pero eso lo negamos.

Poner a circular: mercados culturales

Contar historias o desarrollar proyectos culturales implica la producción de un producto concreto que, para ser difundido, necesariamente, debe entrar en la lógica de un mercado cultural.

Para un proyecto cultural saber las características del mercado en el que se inscribe es fundamental, pero no siempre nos preguntamos por él. El mercado cultural abarca lo que García Canclini (1987) denomina “las condiciones industriales de producción, circulación y consumo bajo las cuales se organiza en nuestros días la cultura”. Lo masivo que “no es solo un conjunto de objetos, sino ‘un principio de comprensión’ de unos nuevos modelos de comportamiento...”, es una de esas condiciones que debe tomarse en cuenta tanto como lo popular, entendido como “una posición múltiple, representativa de corrientes culturales diversas y dispersas, que reclaman dentro de un sistema cuyo desarrollo tecnológico establece una intercomunicación masiva permanente”.

En el caso de los documentales mencionados, todos han tenido en el mercado cultural público su lugar. Tanto “Golpe a golpe” como “El barrio de las mujeres solas” han cumplido sus fases compitiendo y mereciendo apoyos y subvenciones estatales nacionales y extranjeras.

“El barrio de las mujeres solas” merece especial atención, pues es el primer proyecto de la categoría Producción Audiovisual Comunitaria me-

recedor de fondos concursables del Consejo Nacional de Cinematografía, CNCine, para la fase de postproducción y finalización. El apoyo para esta fase es importante porque implicó convencer al jurado de que, al vincular a la comunidad en la distribución, exhibición y consumo, nuestra propuesta sería fiel con el espíritu de la categoría.

Creemos que no encajamos en la televisión más comercial, que de plano no le interesa nuestro proyecto. Sin embargo, vemos una oportunidad en la difusión barrial, en recorridos itinerantes en los que además se refleje la vida de las mujeres afros. También pensamos lograr un acuerdo con Multicines-Condado, cercano a Carcelén bajo, donde esperamos quedarnos una semana con salas llenas. A manera de rifa pensamos vender todos los boletos de la sala más pequeña. Más que nada para que ese sea un triunfo simbólico, que llegemos al cine comercial de alguna manera. Pero, lo más importante será que la historia sea vista, sobre todo, a nivel barrial, es un documental pequeño que no tiene las mismas intenciones que una película mediana o grande de ficción” (Palabras del director).

Fuera de nuestro territorio, también hemos cuidado que las puertas abiertas por algunas cadenas extranjeras para los otros documentales se mantengan abiertas y al tanto de nuestras propuestas, toda vez que nuestras historias son, también, las historias de seres humanos que esos territorios extranjeros albergan.

La mentalidad de las políticas culturales

Una noción de cultura, una gestión cultural, un mercado cultural son elementos que dejan ver una mentalidad (ideología, intereses...) que se expresa, casi siempre, en una política cultural.

La política cultural de un Estado en tanto conjunto de parámetros (ideológicos, procedimentales, institucionales, legales, económicos...) y prácticas de un hacer cultural específico para unos grupos humanos específicos, es en sí misma conflictiva porque en ella, con ella, a través de ella se juega en gran medida la existencia de las prácticas culturales.

En el recuento que he hecho del recorrido de cuatro proyectos culturales, he dejado ver los escollos y limitaciones tanto como las oportunidades y ventajas que hemos encontrado para desarrollar una suerte de conciencia cultural desde la cual pararnos a contar las historias, para no dejar fuera aquello que explica la actitud, las palabras, las prácticas de nuestros personajes. Y sus luchas. Después de estas experiencias estamos convencidos de que, como dice Laura Collin (1980), la conciencia cultural no puede prescindir de una actitud política.

Las políticas culturales no deben perder de vista la dimensión política de la cultura. Las prácticas culturales alteran notablemente las formas de construir lo político y la política. Por ello, iniciativas como el Plan Nacional para el Buen Vivir son señales alentadoras de una nueva lectura de lo cultural en el Ecuador.

Actualmente contar con dicho Plan, cuyos objetivos y metas priorizan la cultura, es un avance. Sin embargo, la ausencia de mecanismos de exigibilidad (leyes, reglamentos...) coherentes con esta nueva mentalidad al ser un pendiente urgente, dejan en discurso el avance.

Continuaremos vigilantes y dispuestos a aportar a la construcción de las políticas públicas de cultura, al tiempo que, desde el ejercicio de nuestra gestión cultural, seguiremos ahondando en la búsqueda de mecanismos que, por un lado, nos permitan afianzar nuestro ejercicio de creación como profesionales y, a la vez, incidir en el crecimiento humano sustentable de esas personas que nos dejan ver que sus vidas son un testimonio vivo de la complejidad social de los grupos humanos que habitan el país.

Bibliografía

- Asamblea Consituyente (2008). "Título II Derechos. Capítulo cuarto Derechos de las comunidades, pueblos y nacionalidades". En *Constitución de la República del Ecuador*. Artículo 57, numeral 2.
- Betancourt, Galo (s.f.). "Apuntes del director sobre el documental". Documento no publicado.
- Cabrero, Ferran (2008). "Diversidad, pluralismo e interculturalidad". Escuela Virtual-PNUD.

- Collin, Laura, y Félix Báez (1980-1993). “El patrimonio cultural de los grupos étnicos”. En *América indígena: Instituto Indigenista Americano*. México DF.
- UNESCO (2007). “Declaración de Friburgo sobre derechos culturales. Artículo 3. Literal a)”. [Versión electrónica en http://www.cultural-rights.net/descargas/drets_culturals239.pdf]
- García Canclini, Néstor (1987). “Ni folklórico ni masivo ¿Qué es lo popular?” [Versión electrónica en: www.infoamerica.org/documentos_pdf/garcia_canclini1.pdf]
- Gillis, John (1994). “Memoria e Identidad: La historia de una relación”. En *Commemorations. The Politics of National Identity*, John Gillis (Ed.). Princeton: Princeton University Press. [Versión electrónica en <http://www.cholonautas.edu.pe/memoria/gillis.pdf>]
- Lull, James (1997). *Medios, comunicación, cultura*. Buenos Aires: Amorrortu Ediciones.
- Traverso, Enzo (2007). *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria y política*. Madrid: Editorial Marcial Pons.

La Mesa Ciudadana de Cultura en el MDMQ: un espacio de participación colectiva por el derecho al uso del espacio público y el fortalecimiento de la cultura popular

Amapola Naranjo*

Comienzo mi estudio señalando que la conformación de la Mesa Ciudadana ha emprendido su accionar desde hace pocos meses, a partir de la convocatoria surgida desde la concejala María Luisa Maldonado, presidenta de la Comisión de Espacio Público y Propiedad del MDMQ, en base a un inicial objetivo como es la toma del espacio público para convertirlo en lugar de encuentro e interacción social, a través del arte popular. Este hecho involucra a colectivos de artistas, a la comunidad y a la institucionalidad estatal municipal encargada del ámbito cultural. Simultáneamente con la convocatoria e inicio de las primeras reuniones de las organizaciones culturales, la concejala, a través de su equipo de colaboradores, ha realizado un registro y reconocimiento de los espacios públicos abiertos con los que cuenta el Distrito Metropolitano de Quito, lo cual comprende a las parroquias rurales y urbanas. Esto, no solo con el fin de conocer el número de espacios existentes, sino también las condiciones en las que se encuentran, para así poder planificar las construcciones, adecuaciones y equipamientos que requieran.

Hemos acudido a conformar esta mesa de cultura varias organizaciones artísticas y conjuntamente con los compañeros que están a la cabeza: Adrián de la Torre y Rafael Soria, comenzamos por revisar la parte nor-

* Cantante, coordinadora de la Asociación de Organizaciones Culturales del Ecuador, diplomada en gestión cultural y Máster en Gobierno de la Ciudad por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO-Sede Ecuador.

mativa del uso del espacio público, destacando en primer lugar, nuestros derechos ciudadanos, y poniendo en evidencia las trabas administrativas que obstaculizan el libre acceso y uso del mismo; hemos procedido luego a elaborar y proponer alternativas legales de solución, que han tenido resultados positivos por parte del señor alcalde de Quito. Últimamente, hemos sido protagonistas artísticos y corresponsables del Proyecto “Quito baila”, el mismo que se encuentra en su culminación. Es una experiencia de trabajo conjunto entre instancia estatal y organizaciones culturales.

La participación social. Base legal

Una brevísima explicación parte de los múltiples cambios que estamos viviendo en el país; el propio Plan Nacional para el Buen Vivir 2009-2013, nuestro Contrato Social de convivencia, plasmado en la Constitución vigente que consagra, por un lado y por vez primera, derechos culturales; y por otro, el derecho y obligación de la ciudadanía a participar en los asuntos públicos, en un proceso permanente de construcción del poder ciudadano (Artículos 21 al 25; 377, 378; 95, fundamentalmente). Contamos también con la Ley Orgánica de participación ciudadana, que reconoce todas las formas de organización social como expresión de la soberanía popular que contribuyan a la defensa de los derechos individuales y colectivos y que, básicamente, incidan en las decisiones y políticas públicas y el control social de todos los niveles de gobierno (Artículo 35).

Podemos dar cuenta de que la gestión cultural que hemos llevado a cabo los artistas ha estado marcada por el individualismo, la administración de un negocio en solitario, o gestiones de pocas personas en beneficio exclusivo para un pequeño grupo. La gran mayoría de actores culturales hemos estado fuera del alcance de los recursos estatales para la cultura. Han imperado prácticas clientelares, contactos políticos y amiguismos. No pretendo afirmar que estas prácticas han desaparecido y que todo ha cambiado radicalmente en la presente Administración, pero es importante destacar que, anteriormente no contábamos con el marco legal vigente y que, especialmente, se percibe una voluntad política que nos abre una opción de ejercicio de participación ciudadana.

Centraré mi exposición en dos de los elementos presentes en esta fundamentación y accionar de la Mesa Ciudadana de Cultura: cultura popular y espacio público, por ser los que la fundamentan.

Antecedentes

Partiendo del hecho evidente del atiborramiento de problemas y complejidades que envuelven al ámbito cultural, quiero, a manera de un breve preámbulo, comenzar refiriéndome rápidamente a la noción occidental de cultura que las élites adoptaron y aplicaron para la consolidación de sus privilegios en estas tierras colonizadas. Más allá de la complejidad de la aceptación universal de su definición, hemos llegado a entender la cultura como una dimensión de la vida humana cotidiana; como lo común a todos; como todo lo aprendido socialmente; etc., nociones todas, que llevan a resumir a la cultura como la vida misma de los pueblos; es decir, que no existe pueblo o persona alguna, carente de cultura.

Como nos dice Ferran Cabrero: “no hay culturas mejores ni peores, ni menos o más adelantadas o complejas (porque depende en qué aspecto de ellas nos fijemos); sino productos históricos soberanos, opciones de vida y de disfrute de la propia humanidad: expresiones de la originalidad, de la diversidad y de la complejidad de la naturaleza y, por tanto, también de la cultura” (Cabrero, 2006: 29). Los productos históricos culturales construidos por una sociedad, conforman, al decir de Eduardo Puente, “un tejido simbólico” y una dimensión afectiva que, junto con las formas económicas, configuran nuestra vida social a partir de la estructuración de relaciones materiales y pulsiones imaginarias... La cultura, cualquiera que sea, da forma al sujeto y funda en él una epistemología desde donde interpretará el mundo” (Puente, 2007: 34).

Sin embargo de haber alcanzado este entorno epistemológico, en las prácticas sociales cotidianas y en los discursos de los medios e instituciones, escuchamos con frecuencia afirmaciones como: *concierto de la Sinfónica, para acercar la cultura al pueblo, que el pueblo tenga acceso a la cultura, que la gente se culturice, hacer de ellas, personas cultas y refinadas, personas de alta cultura*, etc., etc., frases que demuestran la vigencia del pensamiento colonial excluyente que vincula la cultura a las obras de arte y literatura y a los artistas, considerados éstos, seres angelicales dotados de talentos únicos;

pensamiento que mira al pueblo como desprovisto de cultura y a las élites como las únicas poseedoras de ella.

Jonathan Culler nos dice que en Europa, desde mediados del siglo XIX, la cultura ha pasado por múltiples definiciones que van desde la noción redentora de la perfección humana de Arnold, hasta los sistemas de violencia simbólica de los que nos habla Bourdieu. Arnold, referido por Culler, afirma que la cultura consistía en la búsqueda de lo mejor que había producido la humanidad, búsqueda que debía hacerse mediante la educación literaria; por consiguiente, la cultura debía ser letrada.

Desde el pensamiento latinoamericano, Margarita Rosa Serje afirma que en el siglo XVI se comienza a entender la cultura como un estado de refinamiento, relacionándolo con ciertas habilidades consideradas superiores y asociadas a las élites. Así, nos dice la autora, se naturalizó la división de la sociedad en dos clases: cultivada o culta y la vulgar o inculta.

El descubrimiento de América influyó mucho en esta definición dada desde la visión europea. Podemos hablar entonces de: la construcción del otro desde Occidente.

Europa construyó a los pueblos amerindios como una raza inferior que se encontraba viviendo en la barbarie y, por lo tanto, había que civilizarla; buscó entonces con su aliada natural, la religión, la forma de ligar y explicar de acuerdo a la versión bíblica, la conquista y el colonialismo. La construcción del otro por parte de Occidente, de acuerdo con Esteban Krotz, fue similar en todos los ámbitos geográficos por donde Europa, en su afán desmedido por conquistar el mundo, invadía, saqueaba, sometía y esclavizaba pueblos.

Así surgió el proyecto civilizatorio europeo que definía a la cultura como: “la condición social general que permite a un pueblo vivir de manera organizada y ordenada, de acuerdo con el canon europeo: los logros intelectuales, así como los avances técnicos y materiales que garantizan esta forma particular de vivir. En una palabra, la vida ‘civilizada’, que se expresaba en las ciudades y en las cortes aristocráticas europeas (Serje, 2002: 121).

El proyecto civilizatorio europeo impuesto durante la colonia en nuestro país, determinó la instauración de estructuras y prácticas sociales, económicas y culturales, discriminativas y excluyentes, vigentes muchas de ellas hasta el presente. Efectivamente, y de acuerdo con Hernán Ibarra, durante la

colonia se produjo la mezcla de razas, producto que ocasionó la creación de las castas racialmente mestizas. Así, entre la raza india y la española estaba el mestizo, más cercano al español; y el cholo, más cercano al indio.

En un sentido cultural, el mestizaje es un proceso de aculturación que se desarrolla en diversos momentos y circunstancias históricas. El sentido ideal de los procesos de mestizaje, su 'deber ser', es el del intercambio cultural con el enriquecimiento de las partes. Pero el mayor obstáculo para que esto ocurra, según ha demostrado Roger Bastide, es que las barreras de los prejuicios raciales y la discriminación, son tan poderosas que impiden los contactos entre distintas vertientes culturales (Ibarra, 1998: 10).

Como vemos, el origen de estas barreras de discriminación, de exclusión, y de conflictos de identidad que, continúan vigentes en muchos estamentos de nuestra sociedad, viene desde la época colonial. Las identidades, de acuerdo con Ibarra, fueron definidas desde posiciones de poder: los españoles que se instalaron en estas tierras, establecieron su superioridad y fundaron la república blanca de ellos y la república de los indios, a quienes se impuso, entre otros, el pago del tributo. El mestizaje fue la manera de escaparse de tal obligación; de tal manera que el cruce racial fue muchas veces buscado, deseado, como una forma de salir de lo indio que, además, había sido situado, junto a la población negra, en el último lugar de la escala social; así que el mestizaje español-indio, se configuró como una vía de ascenso social para abrirse paso y tratar de incorporarse en la casta dominante.

Ibarra explica que, ya en el siglo XIX, persistieron las barreras de casta y las exclusiones, expresadas en todos los ámbitos de la vida del país; encontramos testimonio de esta aseveración, por ejemplo, en la literatura, como la novela "A la Costa" de Luis. A. Martínez, o "El Chulla Romero y Flores" de Jorge Icaza, por nombrar solo dos, en las cuales podemos dar cuenta de los distintos tipos de personajes urbano y rural, sus transformaciones, ascensos sociales, rechazos, ambigüedades, angustias e inconsistencias "incapaces de reconocerse culturalmente en lo indio, y sin poder tampoco incorporarse al estamento blanco" (Ibarra, 1998: 19).

Siendo esta nuestra conformación étnica cultural, y frente a los procesos de urbanización y transformaciones contemporáneas, podemos ver que

han cambiado fisonomías y discursos, mas estas estructuras de casta y las viejas corporaciones que han detentado el poder político y económico en el país no han sido tocadas en el fondo. El mestizaje ha tenido un proceso histórico que no ha sido estudiado suficientemente. Existen posiciones de todo tipo, defensivas o críticas sobre él. Lo cierto es que los datos del último censo confirman que nuestra sociedad ecuatoriana está constituida por un 70% de población que se asume como mestiza, junto a un 7% de indios, y a otro 7% de afros, en cifras redondeadas.

Néstor García Canclini prefiere llamar “procesos de hibridación” lo cual “abarca diversas mezclas interculturales –no solo las raciales a las que suele limitarse ‘mestizaje’– y porque permite incluir las formas modernas de hibridación mejor que ‘sincretismo’, fórmula referida casi siempre a fusiones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales” (Canclini, 1990: 15).

El espacio público

En general, al espacio público se lo define como el lugar que pertenece a todos, donde cualquier persona puede circular; como lo público que es responsabilidad del Estado; como lo opuesto a los espacios privados, etc. Se lo ha vinculado por su condición a los estudios urbanos y su relación con la ciudad. Fernando Carrión afirma que el tema del espacio público tiene actualmente vital importancia en los debates sobre ciudad y políticas urbanas debido a la capacidad que tiene, precisamente, “para producir ciudad, generar integración social y construir el respeto al otro. (Pedagogía de la alteridad)... Un concepto difuso, indefinido y poco claro que puede incluir la plaza, el parque, la calle, el centro comercial, el café y el bar, así como la opinión pública o la ciudad” (Carrión, 2004: 55-56).

Sobre las funciones que el espacio público puede cumplir en la ciudad, el mismo autor refiere a Guillermo Dascal (2003), quien sostiene que puede ser concebido como “un espacio de aprendizaje (Joseph, Isaac), ámbito de libertad (Habermas) o lugar de control (Foucault). En otras palabras, el espacio público es un ámbito o escenario de la conflictividad social que puede tener una función u otra, dependiendo de los pesos y contrapesos sociales y políticos” (Carrión, 2004: 55-56).

Añade Carrión, que existen tres concepciones dominantes: [e]speculativa.- Desde la mirada de la especulación inmobiliaria, el espacio público es lo residual, lo marginal, lo que queda después de construir vivienda, comercio o administración. La Legal.- Desde el punto de vista jurídico, es el espacio colectivo, espacio vacío, espacio público; frente a espacio individual, construido o privado. Consecuentemente, si es espacio público, éste debe ser asumido y administrado por el Estado. La Filosófica.- Que explica el paso del ámbito privado al público, donde el individuo pierde su individualidad y, por lo tanto, su libertad.

Sostiene el autor, que el espacio público no es lo que sobra después de construir vivienda o instalaciones para comercio o administración; ni es una forma de propiedad; ni el lugar donde se pierde la libertad individual. Es preciso entenderlo, anota, desde su condición urbana y relación con la ciudad, y desde su cualidad histórica; por ello, los espacios públicos cambian y se transforman conforme la ciudad. Por ejemplo: la Plaza Grande unas veces cumple un papel político (ágora), y otras, un papel estético (monumento); o las dos funciones simultáneamente; un tiempo fue cerrado, hoy es abierto. La Plaza de San Francisco, que hace años fue un mercado, hoy es uno de los patrimonios monumentales, escenario para eventos artísticos, y también el lugar de grandes concentraciones políticas o religiosas (Semana Santa).

Si los espacios públicos se transforman conjuntamente con la ciudad, declara el autor, acorde con las nuevas corrientes de urbanización en América Latina, la plaza, otrora estructurante de la ciudad, es un producto urbano en vías de extinción; ha perdido su funcionalidad y, con ello, estamos presenciando su muerte (Carrión, 2004: 59).

Eduardo Kingman, al referirse al contexto mundial de lo urbano nos dice que éste ha cambiado y ha perdido su sentido anterior; pues, el desarrollo tecnológico electrónico que ha traído la globalización, envuelve todos los espacios: ciudad y campo, centro y periferia; las nociones de tiempo y espacio también han sido alteradas, como lo afirma David Harvey; hoy hablamos de ciudades red, de sistemas de flujos y lugares, en los que, los sentidos de identidad local, producción social y cultural han pasado a formar parte de la *sociedad del espectáculo*, como la denomina Debord, citado por Kingman:

[i]ncluso allí donde falta aún un sustento material, la sociedad moderna ya ha invadido espectacularmente la superficie social de todos los continentes, definiendo el programa de sus clases dirigentes y supervisando su constitución. Igual que presenta los pseudo-bienes que ha de codiciarse, presenta a los revolucionarios locales los falsos modelos de revolución. (Debord, 2003: 63; en Kingman, 2009: 12).

Los individuos y los Estados, nos dice el autor, ya no tienen control de su voluntad, de su accionar, hay cosas que escapan a su control, sin embargo de lo cual, están luchando por retomar los procesos sociales dentro del territorio, “de recuperar el sentido ético y político de la existencia humana” (Kingman, 2009: 12). Por supuesto, éste es el contexto mundial de las ciudades del llamado ‘primer mundo’.

Al referir estos cambios mundiales, Jordi Borja afirma que:

Ahora estamos viviendo la caricatura perversa del movimiento funcionalista moderno, al cambiar las ciudades de los espacios públicos por las ciudades de los malls, del zoning y de la privatización, nuevo rostro del neocapitalismo, que han generado la gentrificación y la fragmentación. Una ciudad fragmentada es una ciudad físicamente segregada, socialmente injusta, económicamente despilfarradora, culturalmente miserable y políticamente ingobernable (Borja 2001: 392).

De esta manera, Borja determina que la causa principal del estado de nuestras ciudades, es el avance brutal de la acción de acumulación capitalista que estamos viviendo.

Esta avalancha globalizadora refleja el nuevo rostro del capitalismo deshumanizado que pretende arrasar con la vida de los pueblos, adueñándose, por todos los medios, de nuestra voluntad y convirtiéndonos a todos en simples sujetos consumidores, individualistas y sin capacidad de pensar y construir colectivamente nuestra vida social; esta Mesa de Cultura, al igual que cualquier organización de base, pretende, a partir de esta reflexión, empezar a construir espacios de reflexión que nos lleven a construir nuestra propia modernidad, como nos dice Kingman.

García Canclini sostiene que, tanto los que defendían los tradicionalismos, como los que defendían la modernización, trataron de crear objetos

puros. Los primeros buscaban proteger las tradiciones de la industrialización y de toda influencia externa; y los modernizadores concibieron un arte por el arte, sin fronteras territoriales, experimentaciones e innovaciones libres, que traerían el progreso. Así, las artesanías iban a las ferias populares, y las obras de arte a los museos y bienales (García Canclini, 1990: 17).

Se creía, agrega, “que la modernización terminaría con las formas de producción, las creencias y los bienes tradicionales. Los mitos serían sustituidos por el conocimiento científico, las artesanías por la expansión de la industria, los libros por los medios audiovisuales de comunicación” (García Canclini, 1990: 17). Nada de esto ha sucedido: existen mayores ventas de libros y cantidades nunca antes vistas de artesanos y músicos populares, que difunden sus productos por el mundo. “Se trata de ver cómo, dentro de la crisis de la modernidad occidental –de la que América Latina es parte–, se transforman las relaciones entre tradición, modernismo cultural y modernización socioeconómica. Para eso hay que ir más allá de la especulación filosófica y el intuicionismo estético dominantes en la bibliografía posmoderna” (García Canclini, 1990: 19).

El hecho de trabajar desde el arte en la toma de los espacios públicos, significa, retomando el pensamiento de Carrión, en primer lugar, el reconocimiento al valor fundamental que tienen en la organización de la vida colectiva; pues, son la esencia de la ciudad, y si la ciudad concentra la heterogeneidad, ésta necesita inevitablemente contar con puntos de encuentro. Sin espacios públicos, la ciudad deja de existir.

Actos colectivos como las fiestas, ferias y eventos artísticos, a partir del uso social del espacio público, convocan al encuentro de los diversos y a la interacción cultural; despiertan, reactivan, fortalecen el tejido social; estimulan a la gente a mirarse sin odios, a reconocerse en los colores, sonidos, movimientos y voces de sus artistas, a sentirse parte de un proyecto común. Así, el uso del espacio público provoca además, que se reactiven prácticas de solidaridad, fraternidad, amabilidad, que son fundamentales para que la comunidad construya una convivencia pacífica y fraterna, para pensar en conjunto sobre la vida y la construcción colectiva de lo social.

Estas construcciones nacen de los encuentros e interacciones sociales que se pueden realizar en los espacios públicos. Las plazas y todo otro espacio público son vitales para la existencia social. Entendemos, en con-

secuencia, que su uso y funcionalidad son opuestos a lo que nos ha traído la globalización: *malls*, ciudades amuralladas dentro de las ciudades, miedo al diferente, aislamiento, tecnología y comunicación que fomentan el individualismo y la inacción. La tecnología y la comunicación deben ser aprovechadas como un beneficio social colectivo.

La cultura popular

Resulta una tautología afirmar que el sector de los trabajadores del arte y la cultura es un reflejo de la propia configuración socio-cultural del país: obviamente, lo conformamos una gran mayoría perteneciente a estratos pobres y medios, y una presencia minoritaria de gente de ingresos altos; una gran mayoría de mestizos, y una minoría de indios, afros y montubios; excepcionalmente encontraremos algún artista que se autodefina como blanco. Nos involucra un tema común a todos, una palabra y una práctica social que le da sentido a la vida, como es la cultura. Actualmente, no es posible hablar de economía, de desarrollo, de medicina, de ingenierías, de política, etc., sin contar con el elemento cultura. Hoy, desde nuestras realidades latinoamericanas herederas de tantas tradiciones y saberes, damos cuenta que las producciones culturales son previas y determinantes al proceso productivo, conforme a la cosmovisión de nuestros pueblos ancestrales.

A diferencia de otros sectores sociales, la característica ha sido más bien, la existencia de organizaciones débiles, que no han logrado representar las aspiraciones y el sentir de las/los artistas; existen escasas presencias y voces públicas de las organizaciones artísticas existentes, en pro de los derechos de sus asociados. Esto sin negar los procesos organizativos que se han venido desarrollando en los últimos años, que constituyen un avance de vital importancia, y que van tomando, poco a poco, un posicionamiento reflexivo, social y político del accionar cultural. Tampoco se cuentan con datos e indicadores, ni ninguna información sobre el número, perfil, niveles de formación de los trabajadores del arte y la cultura, centros de formación artística, infraestructura cultural, inversión estatal y privada en la cultura, el aporte de las industrias culturales a la economía del país, consumos cul-

turales diferenciados, etc. Somos un sector invisible para las estadísticas, ambiguo y difuso para las políticas públicas.

Esta invisibilidad e incompreensión social y política del quehacer cultural y del rol del artista en general no es gratuita, sino resultado de los hechos históricos que hemos vivido como sociedad; pues somos producto de ello. Acabamos de hacer un ligero repaso de la construcción occidental de la noción de cultura que fue impuesta durante la colonia; útil para la república de blancos, e inexistente para los pueblos sometidos, desprovistos de cultura según la visión europea, y despojados de todo derecho y dignidad humana.

Somos producto de un mestizaje étnico cultural y vivimos dentro de un sistema de estructuras discriminativas y excluyentes, inauguradas también durante la época colonial, y que no han sido superadas. Así lo demuestran las políticas y prácticas culturales que se han venido ejecutando desde las instituciones: el pensamiento colonial continúa vigente.

Adolfo Colombres, refiere a varios autores que definen a la cultura popular como la que yace en el pueblo:

para Eduardo Galeano, la cultura popular es un complejo sistema de símbolos de identidad que el pueblo preserva y crea. Para Rodolfo Stavenhagen es, en gran medida, la cultura de las clases subalternas, es decir, una cultura de clase... Para Mario Margulis, la cultura popular es la cultura de los de abajo, fabricada por ellos mismos en respuesta a sus propias necesidades, y por lo general sin medios técnicos. Es una cultura solidaria, pues sus productores y consumidores son los mismos individuos, que la crean y ejercen... Para Leonel Durán, la cultura popular comprende dos grandes vertientes: la indígena y la mestiza. Cada una de éstas puede ser del campo o de la ciudad... La del campo, tanto indígena como mestiza, se manifiesta con toda nitidez, mientras que la de la ciudad se diluye, se masifica” (Colombres, 2007: 17-18).

Colombres agrega a esta última noción, que en la ciudad se gesta una cultura popular urbana que incorpora elementos de la cultura del campo, de las mestizas urbanas o rurales, de las culturas afros, y de las culturas inmigrantes; en otras palabras, todo elemento cultural que a bien tenga incorporar, mediante procesos de selección.

La cultura popular, de acuerdo a Colombres, debería ser la verdadera cultura nacional, pero, en países como el nuestro, se impuso el proyecto monolítico de nación elitista, y se lo internalizó en el pueblo, mediante los sistemas educativos y los medios de comunicación, ocultando su historia, disolviendo su identidad, o subsumiéndolo como inferior, en la cultura dominante, proceso al que Eduardo Galeano denomina *vaciamiento de la memoria*, o estrategias de *control cultural* para Bonfil Batalla.

La cultura del pueblo es creada por el pueblo, para su deleite, para su interacción y consumo. Cabe aquí diferenciarla con la cultura de masas, “la peor enemiga de la cultura popular, más nociva que la cultura ilustrada”, de acuerdo con Carol Paz, referido por Colombres: “[l]a cultura de masas no es otra cosa que una campaña imperialista de embrutecimiento de los pueblos, apoyada en lo que Margulis denomina: ‘medios de incomunicación de masas’, pues apuntan a dificultar toda forma real de comunicación entre los hombres. Stavenhagen destaca que no es en verdad una cultura *de* masas, sino *para* las masas, es decir, un proceso unilateral de difusión” (Colombres, 2007: 19), que convierte a la cultura en una mercancía homogénea para el consumo, instrumento de dominación. Las dos, cultura de masas y cultura burguesa, elitista o ilustrada, son opuestas a la cultura popular. Colombres insiste en que esta última, la popular, no es para ser vendida sino para ser usada colectivamente.

Continúa el autor y explica, basado en Margulis, las dinámicas que se dan entre estas culturas, así:

[p]ara penetrar mejor en la cultura popular, la cultura de masas toma elementos de ella y los *resemantiza*, mistificándolos y empobreciéndolos, y colocándolos por cierto en un nuevo contexto. Del mismo modo, la cultura burguesa resemantiza los elementos de la cultura popular que expropia para fortalecer su identidad, insertándolos en contextos nuevos que los desactivan. Pero la cultura popular toma también elementos de la cultura de masas, los excluye de su circuito y emplea de otra manera, dándoles un sentido diferente, provechoso para el pueblo, como parte de lo que Bonfil Batalla llama “cultura apropiada”. (Colombres, 2007: 20).

Estas afirmaciones concuerdan con el pensamiento de Kingman sobre la construcción que hace cada cultura, de su propia modernidad.

A manera de conclusión

La cultura popular radica en el pueblo, donde está la potencia capaz de construir su propio destino; por ello, y de acuerdo con Margulís, la cultura popular debe convertirse en el fundamento de la liberación; no se trata solo de preservarla, porque ha resistido a todos los embates de la historia, sino de pasar a la ofensiva cultural. Es nuestro reto como artistas populares y sujetos políticos, cumplir con ese deber con el pueblo al que pertenecemos.

En estos nuevos tiempos de cambios profundos que nos encontramos viviendo, no podemos permanecer en silencio, como meros observadores de los acontecimientos y simples consumidores de todo lo que la globalización nos impone. Debemos afrontar el reto que el momento histórico nos demanda, y hacerlo desde lo local, desde nuestros pequeños entornos sociales, desde nuestros barrios y comunidades, porque la suma de éstos configura lo verdaderamente nacional. Y estos cambios comienzan por los procesos de encuentro y reflexión que se hacen en los espacios públicos: espacio público y cultura popular, dos elementos fundamentales para el proceso de cambio. Una réplica a la globalización; empezar a trabajar en la construcción de un buen vivir, con todo lo positivo que nos conforma desde los tres troncos culturales: europeo, amerindio y africano; un campo donde empezar a trabajar colectivamente en la construcción de una nueva nación, incluyente, equitativa: el proceso de la verdadera independencia.

Bibliografía

- Cabrero, Ferran (2006). *El Tercer Mundo no existe. Diversidad cultural y desarrollo*. Barcelona: Intermón Oxfam.
- Carrión, Fernando (2004). “Espacio público: punto de partida para la alteridad”. En: *Ciudad e inclusión: por el derecho a la ciudad*. Bogotá: Fundación Foro Nacional por Colombia.
- Colombres, Adolfo (2007). *Sobre la cultura y el arte popular*. Buenos Aires: Del Sol.
- García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas*. México: Editorial Grijalbo.
- Ibarra, Hernán (1998). *La otra cultura. Imaginarios, mestizaje y modernización*. Quito: Abya-Yala / Marka.
- Kingman, Eduardo (1999). *Antigua Modernidad y Memoria del Presente. Culturas urbanas e identidad*, Ton Salman y Eduardo Kingman (Eds.). Quito: FLACSO - Sede Ecuador.
- Krotz, Esteban (1993). “La producción de la antropología en el Sur. Características, perspectivas, interrogantes”. *Alteridades* Vol. 3 N.º 6: 5-11.
- Rosa Serje, Margarita (2002). *Palabras para desarmar*. Bogotá: Ministerio de Cultura, ICAN/BALAM.
- Puente, Eduardo (2007). “La tecnocumbia. Una mirada intercultural”. *Revista Imaginaria* N.º 1. Quito: Gobierno de la Provincia de Pichincha.
- Tinajero, Eduardo (2009). “Experiencias de Legislación Cultural Ecuatoriana”. En *Cuaderno. Gestión de políticas públicas*. Quito: Ministerio de Cultura.

Desde el rock, una mirada hacia la reapropiación del espacio público. La gestión cultural y la participación de colectivos urbanos de espacios para la cultura

Marcelo Negrete Morales*

En abril de 2008, se realizaba un concierto de rock en la discoteca Factory en Quito, 19 jóvenes murieron y otros treinta quedaron heridos, como consecuencia de un fatídico incendio. A partir de este hecho se realizaron varias marchas y actos públicos por parte de miembros y allegados a esta identidad urbana, para denunciar que el incendio de la Factory y sus muertos eran consecuencia de la exclusión generada desde la sociedad civil e institucionalizada a través del municipio de la ciudad, quienes recurrentemente les habían negado espacios para expresar sus manifestaciones culturales.

A partir de este hecho las reflexiones han girado en torno a ¿cómo se está administrando y manejando el espacio público en la ciudad? ¿Cómo desde los imaginarios sociales se han construido las delimitaciones y restricciones para el uso de dicho espacio? Y ¿qué consecuencias tienen estas limitaciones para el desarrollo adecuado e incluyente de la gestión cultural? En este sentido, el objetivo del presente texto es analizar cómo la estigmatización social y la exclusión de las identidades juveniles ha limitado y coartado el desarrollo de la gestión cultural en torno a los colectivos juveniles, para lo cual se plantea hacer una reconstrucción cronológica de los hechos que ocurrieron antes y después del incendio de la discoteca Factory en Quito. Para esto se aplicó como métodos de análisis cualitativos, la revisión de los registros publicados en la prensa, y la realización de entrevistas a jóvenes

* Fundación Factory Nunca Más, Frente Cultural “Kitu”, Colectivo Espíritu Combativo.

pertenecientes a esta identidad y a miembros de distintas organizaciones juveniles que trabajan en torno a la gestión cultural.

La ciudad y el espacio público

Partiremos de considerar al espacio público como un elemento indispensable para organizar la vida colectiva, la integración de la ciudad y la representación cultural y política de la sociedad (Carrión, 2004: 7). En otras palabras, es un conjunto “[...] de espacios de encuentro y de contacto tangibles (lugares físicos) o intangibles (imaginarios) que permiten a los diversos construir la unidad de la ciudad en la diversidad y definir la ciudadanía a través de la democracia (Carrión, 2004: 7). Y, desde este sentido, el espacio público puede ser considerado como la ciudad en sí misma en tanto “la totalidad de la ciudad es espacio público” (Carrión, 2004: 8).

A partir de esta reflexión, antes de proseguir con nuestro análisis, es necesario aclarar qué entendemos como ciudad. Así, la ciudad es un asentamiento o comunidad grande y de considerable magnitud, que alberga y concentra un conglomerado social, altamente heterogéneo y diverso (Carrión, 2004: 7). Es decir, es el lugar en el que confluyen y se encuentran una multitud de actores sociales e intereses de diversa índole; en otras palabras ciudad es el espacio de encuentro entre los diversos, desde donde se organiza la vida colectiva (Carrión, 2004: 8).

En este contexto, para la consolidación misma de la ciudad se vuelve esencial la existencia de sitios de encuentro que propicien la experiencia de la heterogeneidad socio-cultural, es decir, de espacios públicos (Duhau y Giglia, 2004: 170). Desde el urbanismo operacional, se ha entendido al espacio público como un elemento que vincula a los diferentes sectores de la ciudad (vialidad), que tiene la función de recreación y esparcimiento de la población (parques), de reproducir hitos culturales (monumentos), en el que la población puede realizar un intercambio de información (centralidad) y de productos (ferias) (Carrión; 2004: 4).

Desde lo jurídico se lo ha pensado en base al tipo de propiedad y a la manera de apropiación del espacio, es decir, un lugar físico que no es privado (destinado al uso exclusivo de sus ocupantes), un “espacio de todos”

y que se administra y gestiona de manera pública a través del Estado como garante del interés colectivo (Carrión, 2004: 4-5). Esta definición parte de la oposición público/privado y se la entiende como contenedor o entorno social de uso público (Duhau y Giglia, 2004: 172).

El espacio público no puede ser entendido de manera simplista como residual, es decir, lo que queda después de producir vivienda, comercio, administración; ni tampoco como una forma de apropiación material (Carrión, 2004: 5), en tanto éste se define en términos relacionales (Duhau y Giglia, 2004: 171). En otras palabras, su definición es mucho más vasta e involucra diversos aspectos relacionados con la integración social, la tolerancia por la alteridad y de manera amplia la “producción misma de la ciudad” (Carrión, 2004 :2); así, entenderemos al espacio público como un escenario donde se desarrollan buena parte de las relaciones sociales y, a su vez, de conflictividad que puede tener distintas funciones dependiendo de la coyuntura social, política y de la especificidad de la ciudad (Carrión, 2004 :3-4; Duhau y Giglia, 2004: 172).

Desde esta perspectiva, el espacio público cumple dos funciones dentro de la ciudad: primero, proporciona sentido y forma a la vida colectiva “es la centralidad urbana, lugar desde donde se parte, a donde se llega y desde donde se estructura la ciudad” (Carrión, 2004: 10). Esto en tanto el uso colectivo del espacio permite que la población se apropie de la ciudad, la haga suya y viva en sociedad (Carrión, 2004: 11); segundo, es un elemento de representación de la colectividad, esto implica, por un lado, la apropiación simbólica del espacio público que trascienden las condiciones locales y; por otro, de construcción simbólica, “donde se diseña expresamente el espacio público con la finalidad de representarse y visibilizarse (Carrión, 2004: 10-11), donde, parafraseando a Krafta, se constituyen las identidades y también se erigen los imaginarios sociales.

La gestión cultural: una forma de vida. El caso de los rockeros en Quito

En esta nueva búsqueda identitaria otras formas culturales van apareciendo en el denominado escenario urbano, siendo muchos de estos/as juzgados, estigmatizados, satanizados e ignorados por una sociedad que mira a estos

sujetos vestidos de negro, con cadenas, chaquetas de cuero etc., como *raros* al no encontrarse dentro de los parámetros que se han establecido como normales.

En este escenario social, a estos extraños seres en el Ecuador se los ha denominado como *rockeros*, palabra con que se pretende definir a aquellas personas que se identifican y se sienten afines a este sector y que son reconocidos por la sociedad en general como tales, en función a su pertenencia a esta forma cultural urbana.

En el Ecuador, este sector ha construido sus propios símbolos y representaciones, que los agrupan como una identidad, y que les permite identificarse entre sí y diferenciarse de los otros a través de un conjunto de costumbres, dialectos, vestimenta, etc., elementos representados en la música rock que escuchan. Cabe resaltar que, dentro del entramado social en general, existen mecanismos que permiten el acercamiento grupal entre los individuos, mediante los cuales se posibilita la vinculación de las características y necesidades de los sujetos para equipararlas, fusionarlas y unificarlas, dentro de colectivos que empiezan a constituir identidades sociales mediante la creación de sistemas identificatorios, o la recreación de esquemas sociales ya existentes y que les permiten cohesionarse (Gergen, 1992).

Esta historia, sin embargo, que se ha construido a partir de una identidad cultural, pero que ha marcado importantes hitos en torno a la forma de ver y percibir la gestión cultural, tiene varios años de desarrollo. Los rockeros en el Ecuador aparecen en la década de 1950, época en la cual la forma musical rock empieza a ser definida por todo el mundo como una corriente que introducía componentes contrarios y contestatarios a lo que la sociedad había planteado en ese entonces (entrevista a Jaime Guevara, 2007).

Los cambios que se han producido de generación en generación han sido evidentes, desde los pantalones acampanados a pantalones negros 'tubo', la aparición de nuevas tendencias musicales que siguen siendo vinculadas al rock como el heavy metal, death metal, black metal, thrash metal, hardcore, punk, gótico, gore, entre otra fusiones que tienen sus propios códigos y significados que se manifiestan o se diferencian en las notas musicales, en el tipo de camisetas. Las líricas responden cada vez al conflicto social del momento, pero siempre tienen mensajes que son críticos hacia el

sistema capitalista, la religión, la represión, o con tendencias que algunos llaman de 'ocultismo', entre otras variaciones.

En el Ecuador, la presencia de estos grupos que en su cotidianidad se identifican como rockeros ha incrementado de manera visible en los últimos años. El movimiento rockero en el Ecuador se manifiesta o se ha dejado visibilizar en un entorno macro por sus concentraciones en los conciertos de rock donde estos jóvenes se han tomado los espacios para exponer sus propuestas artísticas y desarrollar a través de sus mecanismos y dinámicas su propia gestión cultural alrededor de sus símbolos y parámetros.

Con el crecimiento de este sector de la juventud y la adhesión de cada vez más gente hacia esta forma de vida, la sociedad civil ha tenido que reconocer que existen los rockeros/as y aprender a visibilizarlos con sus diferentes expresiones culturales. Sin embargo, eso no ha implicado cambios reales en términos de los esfuerzos necesarios para materializar a través de la gestión cultural esta identidad cultural; esto en razón de que este reconocimiento solo se ha manifestado de forma visual, ya que al referirse a los mecanismos reales de participación social aún se pueden señalar varias exclusiones, intolerancias y agresiones. Las más claras y preocupantes, la falta de espacios públicos que brinden las condiciones necesarias para el ejercicio de una gestión cultural digna, esto refiriéndonos al hecho de que, para realizar un concierto de rock privado (de 100 a 200 personas), las autoridades estatales o municipales siempre ponen trabas para que éstos no se realicen. La consecución de permisos municipales es una tarea sin fin, llevando así a que este movimiento tome la opción de la clandestinidad y a que los jóvenes se vean forzados a realizar sus manifestaciones culturales en lugares inseguros, sin garantías y siendo desplazados hacia zonas periféricas donde nadie los vea ni los escuche.

Gestión cultural: por un espacio simbólico para las expresiones culturales desde el rock

Tras lo acontecido en el siniestro del 19 de abril del 2008 en el sur de Quito, cuando se incendió una discoteca donde se realizaba un concierto gótico y murieron 19 jóvenes pertenecientes a esta identidad; varias or-

ganizaciones¹, colectivos, frentes culturales, etc., plantearon una reflexión sobre lo que realmente implicó esta muerte temprana de tantas personas, empezando toda una lucha que pedía la generación y apertura de espacios públicos para los jóvenes, con la finalidad de evitar que una tragedia así vuelva a ocurrir.

En este punto, entenderemos a la cultura como ese elemento que se genera a través de las relaciones humanas y en el continuo movimiento de las personas, su entorno y sus obras, que hacen de cada una de sus vidas una historia. La cultura se construye con la existencia de individuos y grupos sociales; así es en la sociedad donde se reconocen los aspectos distintivos que la componen, los símbolos, los valores, las tradiciones y las manifestaciones culturales.

En este contexto, la propuesta fue visualizar cuál era la opción más temprana para que los diferentes grupos que se radican como culturas urbanas en la capital tengan un espacio para poder realizar estas manifestaciones sin discriminación alguna, sin que el tema generacional sea un problema y que la ciudadanía vea con otros ojos los nuevos procesos de colectividad y organización desde los jóvenes. Poco a poco, distintas organizaciones luchan cada vez más por la opción de recuperar el espacio público a través de la participación amplia de actores culturales que habían sido estigmatizados desde siempre como los *rockeros*, *hoperos*, *grafiteros*, etc.

Este trabajo, a nivel organizativo, que se fue vinculando cada vez más con el tema de la gestión cultural, partió desde una crítica hacia el mismo movimiento rockero y a las autoridades estatales que no brindaban garantías, ni opciones para el desarrollo cultural. Una de estas primeras críticas giró en torno al hecho de que no se había planteado ningún proceso en el rock que vaya más allá del ‘eventismo’ y que trascienda la mirada simplista sobre la gestión cultural como *un mecanismo de generación de eventos de arte*. Frente a esto, varias organizaciones han empezado a pelearse los espacios y a apoyar otras manifestaciones culturales que, al igual que el rock, tienen los mismos derechos y problemas en torno a la consecución de

1 En la actualidad se han formado e integrado diferentes organizaciones en varios ámbitos culturales como, por ejemplo, el Frente cultural “Kitu”, el cual trabaja con diferentes colectivos que tienen su campo de acción en el ámbito urbano y que se vinculan con actividades específicas como el graffiti, el muralismo, y la gestión cultural en barrios.

espacios de participación y dónde desarrollar las estrategias y mecanismos vinculados con su gestión cultural. Es así que en el año 2010 comienza la recuperación del espacio de la exdiscoteca Factory para un centro de desarrollo cultural en el Sur de Quito, espacio que pretende funcionar para las manifestaciones culturales y para los jóvenes en general, facilitando una parte de todo el proceso complejo que implica la gestión cultural.

En estos dos años desde la reapropiación del espacio, se han dado pasos firmes por este proceso; entre éstos se puede señalar la entrega oficial del espacio de la exdiscoteca Factory para la construcción del mencionado centro de desarrollo cultural por parte del alcalde del Distrito Metropolitano de Quito, Augusto Barrera. Asimismo, se ha trabajado en el fortalecimiento de organizaciones que respaldan el proceso propuesto, en la medida de que, si no se cuenta con espacios en los que se pueda materializar la gestión cultural, los procesos emprendidos pueden quedar fácilmente truncados o sin efectivizarse; y, por otro lado, se ha dado lugar a la generación del reconocimiento social sobre las culturas urbanas. En este contexto, se ha entendido a la gestión cultural como un espacio de transformación continua, que necesita un método para su aplicación y se nutre de múltiples cambios sociales dinámicos que necesita previamente el ejercicio de definición de su campo de acción, observar y definir los parámetros de ámbito cultural en el que trabajará, y que requiere de manera indispensable la conceptualización del espacio público y los lineamientos que marcarán su uso y apropiación, en tanto es en este espacio donde el compartir con el resto de la ciudad rompe con los parámetros y límites de la individualidad.

Bibliografía

- Carrión, Fernando (2004). “Espacio público: punto de partido para la alteridad”. En *Ciudad e inclusión: por el derecho a la ciudad*, Flavio Velásquez Carrillo (Ed.): 46-79. Bogotá: Foro Nacional por Colombia / Fedevivienda.
- Duhau, Emilio y Ángela Giglia (2004). “Espacio público y nuevas centralidades. Dimensión local y urbanidad en las colonias populares de la ciudad de México”. *Papeles de Población* N.º 41: 167-194.
- Gergen Kenneth (1992). *Dilemas de la identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Entrevistas

- Guevara, Jaime (2007). “Entrevista a rockero y músico ecuatoriano”.

Caminos de San Roque: diálogo y cotidianidad para una estrategia política

Paola de la Vega Velastegui*

A partir de reflexiones teóricas sobre la noción de patrimonio, su condición de proceso de activación como ejercicio de disputa simbólica entre distintos agentes sociales, y su relación con las políticas de la memoria y la industria del turismo, se explicará la intervención realizada por la organización Gescultura¹ en el barrio de San Roque (centro histórico de Quito), a través de su plan “Guardianes del Patrimonio San Roque” y el proyecto de turismo comunitario urbano, derivado de esta intervención sociocultural, “Caminos de San Roque”.

Eduardo Kingman y Ana María Goetschel desarrollan la noción de patrimonio como dispositivo: “[u]n dispositivo se construye de manera discursiva y práctica y a partir de un campo específico de fuerzas” (Kingman y Goetschel, 2005). Este planteamiento teórico resulta fundamental en la comprensión de la complejidad de la acción patrimonial, siendo un eje necesario de reflexión y análisis, previo al inicio de cualquier proceso de activación: ¿qué discurso sostiene la construcción de un proyecto patrimonial? ¿Los recursos utilizados en esas activaciones responden a qué fines? ¿Qué expresiones cul-

* Gestora cultural, fundadora y directora de gestión cultural, mediación y cooperación de Gescultura. Docente universitaria. Miembro del Comité de Arte Actual-FLACSO.

1 Gescultura es una organización independiente e interdisciplinar, sin fines de lucro, dedicada a la investigación, gestión cultural, edición y publicación de libros. Desde 2007, nuestro pensamiento y nuestras propuestas se construyen a partir del estudio permanente del espacio, de las múltiples relaciones sociales que en él ocurren y, por ende, de las formas culturales diversas y complejas que se producen. Comprendemos a los actores sociales como sujetos críticos con demandas propias y, por tanto, a la cultura como el resultado de sociedades heterogéneas.

turales son excluidas de esos proyectos y por qué? ¿Qué prácticas culturales seleccionamos y activamos? ¿Para quién y para qué volvemos visibles ciertas memorias?, entre otros tantos cuestionamientos. Ligado a lo anterior, lejos de un acto ingenuo, no se debe olvidar que cualquier acción encaminada a la gestión de la memoria es un ejercicio político e intencionado. Sin duda, la dimensión política es determinante en la construcción discursiva del patrimonio y en las tensiones y contradicción de intereses que, en un momento histórico dado, se producen entre las agencias en este campo de fuerzas en el que se va configurando la noción de patrimonio: el Estado y su proyecto identitario; empresas privadas, usos de suelo y rentabilidad económica; población, identidades, usos y apropiación del espacio; organismos internacionales y de cooperación, por citar algunos agentes.

Además de un rol discursivo y ejecutor en procesos de activación, la gestión del patrimonio se ocupa también de generar diálogos entre los distintos agentes sociales en este campo de fuerzas. Sin embargo, más allá de estas funciones prácticas, dialógicas y de mediación que podrían resultar meramente instrumentales, el gestor (me refiero al que ejerce el oficio de manera independiente), puede utilizar una activación patrimonial como estrategia política², entendiéndola como generadora de un proceso en el que la participación, la reflexión y el diálogo social se encaminan hacia la creación de espacios de incidencia (a veces silenciosos, a veces invisibles), capaces de producir otras narrativas posibles en un contexto. Este es el caso del proyecto “Caminos de San Roque”, con el que Gescultura obtuvo el primer lugar de la convocatoria 2010 de Casa Àmerica Catalunya (Barcelona) a proyectos de cooperación cultural al desarrollo. Se trata de una estrategia política de visibilización de prácticas culturales actuales de este espacio urbano con estigma territorial, excluido de mapas turísticos oficiales, en el que los actores sociales han sido invisibilizados y criminalizados, sobre todo luego de la primera mitad del siglo XX con el traslado de las élites a ‘la otra ciudad’ y la ocupación de estos inmuebles por población migrante, en su mayoría indígena, muy vinculada a las dinámicas comerciales formales e informales que han caracterizado históricamente

2 Para el antropólogo catalán Llorenç Prats, las activaciones patrimoniales deben entenderse como estrategias políticas (estatales, ciudadanas, de instituciones privadas, o de todas a la vez) con los más diversos fines.

a este sector de la antigua ciudad. Superando un discurso esencialista y ahondando en la comprensión del sentido social y usos actuales de las prácticas, esta estrategia pretende evitar la expulsión y desplazamiento forzado de comerciantes y artesanos de este barrio, así como el congelamiento de estas expresiones culturales. Esta activación es comprensible solo desde el proceso de investigación histórico y socio-cultural permanente del área de intervención del plan *Guardianes del Patrimonio San Roque*³ y sus ejes de influencia, que ha llevado a cabo Gescultura desde 2007, y de las acciones y diálogos sostenidos con los actores sociales del barrio y las estructuras de poder que inciden en este espacio urbano.

Si entendemos a una activación patrimonial como una estrategia política, es evidente que, como afirma Eduardo Kingman, la noción de patrimonio cambia de acuerdo a nuevos fines; así, más allá del sentido común, esta definición no es un principio inmutable, una “realidad esencial preexistente” definida casi universalmente, a través de “principios de legitimación implícitos” (Prats, 2005) recogidos en cartas internacionales, documentos jurídicos firmados por los Estados que avalan y seleccionan ciertas prácticas, excluyendo otras con sus usos sociales, económicos, dinámicas, flujos y relaciones, es decir, a un mundo social vivo, en el que radica una diversidad en construcción, un presente. “Contar la historia no es una repetición” (Colombes, 2009). El gestor del patrimonio ha de tener conciencia plena de que cualquier ejercicio de activación patrimonial tiene riesgos indiscutibles: definir lo que un conglomerado social considera “una herencia legítima y pública”, caer en esencialismos identitarios, y dejar muchas veces de lado las representaciones del pasado que en el espacio compartido, en la vida cotidiana, “las distintas fuerzas sociales actualizan en sus significados y sentidos, disponiéndolas para su existencia presente y futura” (Serna, 2007). A estas exclusiones se suma el riesgo de la homogeneización de un espacio, obviando que en el eje de la diversidad e interculturalidad está inmerso uno de los derechos culturales sobre los que aún nos falta debatir: el derecho al conflicto, el derecho al antagonismo.

3 Área de intervención Guardianes del Patrimonio San Roque: Rocafuerte (tramo entre García Moreno y Simón Bolívar). Transversal Chimborazo (tramo entre la Rocafuerte y Alianza). Transversal Imbabura (tramo ente la Rocafuerte y Bolívar). Benalcázar (tramo entre 24 de Mayo y Chile).

En este sentido, parece ser que la creatividad de nuevas generaciones, su forma de actualizar la herencia, de establecer diálogos históricos (pasado-presente) y transformar identidades, no son de interés de las políticas del patrimonio que invierten enormes cantidades de recursos y esfuerzos en aislar prácticas de su contexto, ortorgándoles, a través de mecanismos de visibilidad, la categoría de manifestaciones de una supuesta identidad compartida. “Comunidades imaginadas”⁴ se plasman en proyectos culturales que promueven un imaginario de valores identitarios, con el objetivo de respaldar planes de orden turístico; un claro ejemplo es el diseño de políticas que otorgan significados previos a espacios públicos rehabilitados, desde los cuales se controlan y disciplinan con parámetros temáticos (la plaza religiosa, la plaza mitológica, la plaza cultural, la calle de los artesanos) el uso y apropiación espontáneos de los espacios públicos, y se construyen, a su vez, discursos identitarios, por ejemplo, de aquello que significaría la quiteñidad (hasta hoy el imaginario de ciudad hispana y el Quito colonial).

La 24 de Mayo, la calle Cuenca y la Plaza de Santa Clara en el centro histórico de Quito, se han convertido actualmente en el puntal de las políticas municipales para la puesta en escena de proyectos identitarios, sin que se perciba un trabajo procesal con el tejido social ni tampoco un interés porque la cotidianidad y la producción cultural de la población de estos espacios prevalezcan. Desde las instancias competentes, los ejecutores responsables seleccionan oficios, negocios y prácticas como si fuesen procesos acabados, con el fin de volver atractivos y ‘auténticos’ los espacios rehabilitados; se busca a ‘los últimos’ y a los que alguna vez ejercieron un oficio, ahora nostálgico, para que vuelvan a practicarlo (sin que éstos tengan un actual sentido económico y social); sin embargo, se excluye a los que, por oposición, podríamos llamar ‘los nuevos’, los ‘no tradicionales’, los que, según parámetros clasificatorios no representan ‘lo nuestro’, ‘lo propio’. En áreas rehabilitadas como ésta, interesa conservar o incorporar expresiones que den colorido a ‘las vocaciones’ que tendrán las casas ‘recuperadas’, es decir, prácticas fosilizadas que decoren el patrimonio edificado, al fin de cuentas, expresiones colonizadas. A comerciantes y artesanos considerados

4 Concepto tomado del texto de Jorge Enrique González, 2007.

patrimoniales se les niega la posibilidad de cambio, “por considerar que están fuera del tiempo lineal de la historia, encerrados en el tiempo circular del mito” (Colombes, 2009).

En toda esta problemática, preocupa por sobre todo la violencia simbólica ejercida contra expresiones sin interés *patrimonial*, su desplazamiento forzoso sin que hayan cumplido un ciclo, un proceso de reinención, una muerte natural generada desde una decisión cultural de sujetos históricos para quienes éstas cumplen funciones identitarias, económicas y sociales. Contrario a lo que plantea García Canclini, prevalece el valor de uso y de cambio de las prácticas culturales sobre su valor simbólico. Justificados en el deterioro físico y social, “intentando lograr un control de la delincuencia pero también de los pobres”⁵, se intervienen arquitectónicamente espacios, para el posterior cambio de normativa de uso de suelo y la conversión al turismo de las áreas rehabilitadas, apostando en gran medida por la privatización de la conservación de inmuebles, promovida por organismos como el BID (Del Pino, 2010)⁶. El desplazamiento y la expulsión responden a lo que Eduardo Kingman define como “policía del patrimonio”: desalojos, reubicaciones, vigilancia y limpieza social y étnica de las áreas históricas⁷, fundamentada en una idea de civilización, orden y progreso, bases de un proyecto de modernidad que aún define las políticas del patrimonio locales⁸. Si bien en el 2011, en San Roque, aún no han ocurrido hechos violentos para el desalojo y expulsión de su población, sin duda, la rehabilitación de la Plaza de Santa Clara y el Boulevard 24 de Mayo, inciden en el cambio de uso de suelo y la especulación inmobiliaria en el sector. “Devolver la plaza a los vecinos” es una afirmación meramente discursiva, cuando, por otro lado, se discuten en las mesas de diseño de políticas temas como la conversión de un ala del Convento de Santa Clara en hotel boutique, la ‘recuperación’ de la Plaza de Santa Clara como un área turística y de recreación, con cafés, restaurantes y tiendas de folclor, y

5 Eduardo Kingman, en *ÍCONOS* N.º 20.

6 Descrito en su libro “Centro histórico de Quito. Una centralidad urbana hacia el turismo”.

7 Kingman, en *ÍCONOS* N.º 20.

8 “Si esto era así, cuando se hablaba de pasado no se hacía referencia a algo muerto, sino a procesos que proviniendo del mundo que se pretendía dejar (ciudad señorial) continuaban reproduciéndose en el presente; formaban parte de su realidad, hasta el punto de marcar las pautas de su desarrollo” (Kingman y Goetschel, 2005: 99).

de la necesidad de peatonizar los alrededores de esta plaza, es decir, desviar el transporte público que actualmente circula por las calles Rocafuerte y Benalcázar, hecho que, para los comerciantes y artesanos de este espacio, significaría la muerte de sus negocios (incluso de aquellos que, a criterio de las políticas, son de interés patrimonial). A esto se suma que la propiedad de los inmuebles, donde los vecinos tienen sus negocios y bodegas, está en manos privadas (así ocurre en más del 90% de los casos en el sector), y también la plusvalía del suelo ocasionada por nuevas inversiones privadas como el Hotel Casa Gangotena y el Museo Casa del Alabado, cuya política empresarial y social analizaré más adelante.

Gescultura inició un proceso de intervención en el sector a través del plan “Guardianes del Patrimonio San Roque”, tres años antes de la rehabilitación de algunos ejes del barrio: la calle Cuenca, la Chimborazo y la Plaza Santa Clara, y cuando desde las políticas ya se planificaba la salida del Penal y del Mercado de San Roque, desplazamientos que, por demás, significarían un giro completo en el funcionamiento del barrio: escuelas vacías (a muchas de ellas acuden niños y niñas, hijos e hijas de comerciantes del Mercado y, en general, del barrio); desaparición de prácticas como la restauración de rostros con técnica de encarne, de la que es usuaria, sobre todo, la población indígena del sector muy vinculada al comercio; desplazamiento de restaurantes, bodegas de productos de aseo y limpieza y despensas de alimentos, servicios utilizados, en buena parte, por población flotante relacionada con el Penal, entre otros cambios. De otro lado, el inicio de nuestra intervención en el barrio partió del interés de las empresas privadas: Hotel Casa Gangotena y Museo Casa del Alabado, de realizar un trabajo a largo plazo con la población del sector, paralelo al asentamiento de sus inversiones. Alrededor del 65% del financiamiento del plan “Guardianes del Patrimonio San Roque” y su proyecto “Caminos de San Roque” proviene de estas empresas, sin que esto haya significado, en ningún momento del proceso, un condicionamiento a nuestro pensamiento y a nuestras acciones; todo lo contrario, en cuatro años de trabajo, hemos incidido en su manera de comprender el barrio, la memoria y un patrimonio que se sostiene en la vida cotidiana (en la población, en el tejido social como esencia del patrimonio); hemos logrado la construcción de un proyecto discutido y común entre las inversiones y los demás vecinos integrados a

este proceso; y, sobre todo, insistido en la necesidad de que estas instituciones se piensen como un actor social más del barrio (otro vecino), capaz de mantener un diálogo permanente al mismo nivel.

A lo largo del proceso de intervención de “Guardianes del patrimonio San Roque”, iniciado en 2007, hemos ido construyendo y redefiniendo continuamente desde la investigación y la acción cultural nuestro pensamiento y estrategias: partimos de un proyecto que buscaba la apropiación del patrimonio y la democratización de la cultura, categorías que ahora cuestionamos y debatimos. Actualmente, nuestra propuesta de intervención parte de la idea de San Roque como un espacio en el que interactúan múltiples grupos sociales, dada su condición de ‘puerta de ingreso’ para personas que migran a Quito –temporal o definitivamente– desde diversos puntos del país. San Roque ha sido históricamente un eje comercial (ese sigue siendo su sentido presente); el ‘mercado’ –con su dimensión pública, socio-económica, de usos y de relaciones– ha producido un intercambio cultural dinámico y ha dado lugar a formas particulares de cultura popular: “Lo interesante de San Roque es que ha sido un barrio donde se han fraguado formas de cultura popular, entendiendo lo popular como un cruce dinámico de elementos que vienen de muchas partes”⁹. Sin embargo, es un espacio en el que se ha generado un marcado estigma territorial –inseguridad, desorden y falta de limpieza– por lo que ha sido excluido de los circuitos turísticos oficiales (está fuera del “área patrimonial de primer orden”), en base a criterios de distinción, diferenciación y separación social. Desde las instituciones –afirma Eduardo Kingman– se plantea cómo controlar, disciplinar y civilizar estos espacios, y hasta cómo eliminarlos. El patrimonio se convierte, en este sentido, en una herramienta para el control y la invisibilización de prácticas culturales de población migrante, sobre todo indígena, del sector: sus espacios de socialización no son reconocidos, su forma de resignificar múltiples referentes identitarios y espacios cotidianos no son considerados desde las políticas del patrimonio como expresiones ‘civilizadas’ ni de interés cultural.

Contrario a este discurso estigmatizante y patrimonialista, “Caminos de San Roque” es una estrategia de visibilidad de la diferencia, a partir

9 Entrevista realizada a Eduardo Kingman en el 2011.

del estudio del funcionamiento de este sector como un mercado con sus dimensiones simbólicas, sociales y económicas. Más allá de un discurso de representación, el proyecto trata de mostrar cómo se producen socialmente sentidos desde la práctica cotidiana, cómo la presencia de artesanos y comerciantes del barrio tiene sentido solamente a partir de la función, la forma y significación social que las relaciones sociales le dan a un espacio¹⁰. Este ejercicio de activación responde a un diálogo diario y constante con los actores sociales, a la creación de espacios de reconocimiento mutuo, discusión y producción de ideas con los actores integrados. El proyecto como estrategia política, como ejercicio de creación de espacios de incidencia, se va construyendo en el trabajo cotidiano con el tejido social, siempre desde el reconocimiento de los actores sociales como sujetos históricos y políticos; en este sentido, la práctica, la acción cultural, va definiendo cotidianamente la estrategia de activación desde el diálogo social. En conclusión, consideramos que son posibles otras maneras de entender y practicar activaciones patrimoniales con funciones turísticas, superando a aquellas que conciben a los actores sociales y su producción cultural como mercancía.

“Caminos de San Roque” partió de una idea del primer núcleo organizado de la Asociación Guardianes del Patrimonio San Roque: querían mostrar su barrio (un espacio urbano que no se parece al discurso estigmatizante de las políticas públicas y del señalamiento mediático), contar lo que hacían, sus memorias, decirles a los demás lo que hacía su vecino. El financiamiento de Casa Àmerica Catalunya permitió iniciar el proyecto con estudios a nivel etnográfico e histórico, con el fin de obtener una cartografía cultural del barrio de San Roque, teniendo como área geográfica los espacios donde se implementa el plan “Guardianes del Patrimonio”. De los 81 negocios y talleres artesanales identificados y convocados sin discriminación a participar en el proyecto, 16 se involucraron activamente en 2010. Por tanto, es importante mencionar que el diseño de los *caminos* no responde a una selección de determinadas expresiones culturales, vinculadas a un patrimonio de la nostalgia o a una esencialización culturalista, sino a un interés propio de cada actor participante por mostrar su barrio

10 La cita es de Manuel Castells, pero está referida por Inés del Pino Martínez en su libro “Centro histórico de Quito. Una centralidad urbana hacia el turismo”.

y su negocio. Actualmente se mantienen en el proceso 13 comerciantes y artesanos, y más de diez vecinos que trabajan en temas de productividad, turismo comunitario y asociatividad. La Asociación Guardianes del Patrimonio San Roque iniciará en 2012 un proceso de integración de otros comerciantes y artesanos del sector, una vez consolidada la segunda etapa del proceso, con una estructura organizativa consolidada.

Otros de los principios fundamentales de esta activación son:

Mantener como base de los negocios, su dinámica económica y oferta comercial, dirigida, casi en su totalidad, al mercado local; conservar la estética propia de cada negocio y los productos ofertados. En todo caso, cualquier tipo de diversificación de productos, mejora o adecuación de locales, responderá a un aporte creativo de cada actor social; creemos en la capacidad de los actores sociales de resignificar prácticas, de utilizarlas en beneficio de un proyecto individual, pero también colectivo. Por tanto, el proyecto evitará ceder a la construcción de falsos históricos; “Caminos de San Roque” parte de la consideración de los actores sociales como sujetos críticos e históricos, con opción de elegir un proyecto de vida. “No podemos encontrar mayor igualdad, que reforzando la capacidad de cada uno de ser Sujeto, es decir, tener puntos fuertes en sí mismo” (Touraine, 2007: 300); finalmente, consideramos imperante que cada comunidad pueda de construir un modelo propio de desarrollo y “tomar el control de su propio acervo simbólico” (Colombres, 2009: 108).

Bibliografía

- Colombres, Adolfo (2009). *Nuevo Manual del Promotor Cultural*. México: Consejo Nacional para la cultura y las artes.
- Del Pino Martínez, Inés (2010). *Centro histórico de Quito. Una centralidad urbana hacia el turismo*. Quito: FLACSO / Abya-Yala.
- González, Jorge Enrique (2007). “Ciudadanía e interculturalidad”. En *Ciudadanía y Cultura*, Jorge Enrique González (Ed.): 39-86. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Kingman, Eduardo (2004). “Patrimonio, políticas de la memoria e institucionalización de la cultura”. ÍCONOS N.º 20: 26-34.

- Kingman, Eduardo (2011). “San Roque, espacio de historia y disputa: reflexiones con Eduardo Kingman Garcés”. *La Entrevista. Periódico Guardianes del Patrimonio*, febrero de 2011: 3.
- Kingman Garcés, Eduardo y Ana María Goetschel (2005). “El patrimonio como dispositivo disciplinario y la banalización de la memoria: una lectura histórica desde los Andes”. En *Regeneración y revitalización urbana en las Américas: hacia un estado estable*, Fernando Carrión M. y Lisa Hanley (Eds.): 79-109. Quito: FLACSO.
- Kingman, Eduardo, y Llorenç Prats (2008). “El patrimonio, la construcción de las naciones y las políticas de exclusión. Diálogo sobre la noción de patrimonio”. En Centro-h, Revista de la Organización Latinoamericana y del Caribe de Centros Históricos, N.º 1: 87-97.
- (1997). *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel.
- (2003) “Patrimonio + turismo= ¿desarrollo?”. *Pasos. Revista de turismo y patrimonio cultural* Vol. 1, N.º 2: 127-136 [Versión electrónica en: www.pasosonline.org 127-136]
- Prats, Llorenç (2005). *Concepto y gestión del patrimonio local*. [Versión electrónica en en: <http://ddata.over-blog.com>]
- Serna Dimas, Adrián (2007). “Prácticas ciudadanas y políticas de la memoria. La ciudadanía, la remembranza y el patrimonio”. En *Ciudadanía y Cultura*, Jorge Enrique González (Ed.): 215-241. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Touraine, Alain (2007). “Diferencias culturales y ciudadanía”. En *Ciudadanía y Cultura*, Jorge Enrique González (Ed.): 291-304. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

Anexo – Imágenes

Foto N.º 1



Fuente: Gabriela Calvache - Archivo Fundación Gescultura 2010.

Foto N.º 2



Fuente: Gabriela Calvache - Archivo Fundación Gescultura 2010.

Foto N.º 3



Fuente: Gabriela Calvache - Archivo Fundación Gesultura 2010.

V. Testimonios

Proceso de la comunidad educativa intercultural Tránsito Amaguaña en el Sur de la ciudad de Quito

Irma Gómez*

La herencia de la lucha y el sufrimiento,
han de coger las familias, han de cose-
char los pueblos.
Tránsito Amaguaña

Desde nuestra modesta experiencia educativa y organizativa, interesados en la participación de los procesos de transformación y construcción del buen vivir para todos los ecuatorianos “May Sumak Allí Kawsay”, la Unidad Educativa Tránsito Amaguaña y la Comunidad Indígena para el Desarrollo Integral y la Autogestión COINDIA queremos presentar nuestro proceso educativo y organizativo.

Por primera vez en la historia del país contamos con una nueva Constitución política del Estado, donde nos incluye y nos hace partícipes en la construcción de una sociedad que respeta, en toda sus dimensiones, la dignidad de las personas y las colectividades, donde habrá la garantía para sus habitantes, el derecho a una cultura de paz, a la seguridad integral y a vivir en una sociedad democrática y libre de corrupción. Los derechos se podrán ejercer, promover y exigir de forma individual o colectiva ante las autoridades competentes (estas autoridades garantizaran su cumplimiento).

* Educadora alternativa, gestora cultural indígena comunitaria.

Antecedentes

En los años ochenta y noventa, muchas familias indígenas de las provincias centrales (Cotopaxi, Tungurahua, Chimborazo y Bolívar) se vieron en la necesidad de salir de sus comunidades por la desatención sistemática de los gobiernos de turno, migraron a las grandes ciudades como Quito, Guayaquil, Cuenca, y Machala, entre otras, en busca de mejorar sus condiciones de vida; la realidad fue más dura todavía cuando llegaron a las ciudades por la falta del trabajo, vivienda, salud y educación.

Frente a esta realidad un grupo de familias y educadores comunitarios comprometidos con las causas del pueblo indígena decidimos constituirnos en una organización familiar y comunitaria: “Comunidad Indígena para el Desarrollo Integral y la Autogestión” (COINDIA), dedicada a realizar gestiones necesarias principalmente en la atención educativa de nuestros niños indígenas que se encuentran en situaciones de riesgo y vulnerabilidad en el sector del Mercado Mayorista en el sur la ciudad de Quito.

La propuesta educativa surge desde la necesidad de contar con una educación propia y adecuada para nuestros hijos, debido a que el sistema educativo oficial en general de la ciudad no acogía a nuestros niños indígenas por sus condiciones históricas de vida, por la situación de la lengua, la cultura, la economía, siendo discriminados y excluidos sistemáticamente, produciéndose una deserción mayoritaria de los niños indígenas desde las escuelas convencionales en la ciudad de Quito, consecuentemente los otros niños preferían no ir a la escuela por las experiencias no favorables de estos centros escolares.

En 1990 inauguramos una escuelita con 15 niños y niñas, fundamentada en nuestro derecho de contar con una educación propia, sin una silla, ni mesas, ni pizarra, ningún espacio que se parezca a una escuela, pero con una fuerte convicción de construir nuestro proceso educativo. En los primeros tiempos nos reuníamos en los parques, a contar, reflexionar y a tejer nuestros sueños de que podemos cambiar nuestro destino, siendo nosotros mismos los protagonistas, promotores de nuestro cambio. Las primeras reuniones determinamos hacerlas en los parques de Solanda, en el redondel del mercado mayorista, en los espacios verdes del Fundeporte... En estas reuniones propiciamos el interés por preocuparnos y apoyarnos entre nosotros.

Tránsito Amaguaña aprendió a leer y escribir sin ser una alumna escolar, porque la escuela significaba un lugar de maltrato, donde incluso aún existe la idea de que *la letra con sangre entra*, por lo cual los niños indígenas estarían siendo maltratados doblemente al asistir a las escuelas.

Proceso y gestión de la Unidad Educativa Tránsito Amaguaña

La Unidad Educativa Tránsito Amaguaña tiene en sí un proceso autogestionario, un espacio educativo creado para la formación integral de los niños y jóvenes de las familias indígenas migrantes, provenientes de la región andina del país.

Esta iniciativa fue inspirada en la vida y lucha de la *Mama* Tránsito Amaguaña; parte de su lucha era que los indios deben aprender a leer y escribir porque entendía que las leyes y los derechos estaban escritos, y que estas leyes podrían ser favorables para la recuperación de dignidad de su pueblo. Manteníamos un fuerte apoyo moral desde su pensamiento vivo de sabiduría, y *Mama* Tránsito Amaguaña, a la edad que ella tenía, nos visitaba y animaba frecuentemente a nuestra escuelita, una o dos veces al año. Muy afortunados fuimos de tener sus consejos sus mensajes directamente desde el poder de su palabra, su historia verdadera, el compartir la ilusión de que su lucha se veía reflejada en estos niños y jóvenes. Ella decía que valía la pena hacer este trabajo, porque en aquellas épocas tan crueles hubiera sido imposible mirar niños alegres sintiéndose como en familia, “para no desmayarse y avanzar, depende de la fuerza de la voluntad y nada más.”

Una propuesta educativa indígena en el contexto urbano, hace veinte años no cabía en la mente de ningún funcionario público ni autoridad alguna, pero la fuerza de nuestra voluntad y convicción de que la educación es el pilar fundamental en el crecimiento pleno de estos niños y jóvenes ha hecho que avancemos fuera de la legalidad durante cuatro años, tiempo en el cual fuimos denominados la escuela *fantasma*. Recién en marzo de 1994 se pudo legalizar como escuela particular. Gracias a la persistencia del trabajo demostrado con responsabilidad y compromiso con nuestras familias y la comunidad, reivindicamos la firma de un convenio con la Dirección Nacional de Educación Intercultural Bilingüe para dar un tratamiento especial

de atención. En el año 2000 la escuela se transforma a Unidad Educativa Particular “Tránsito Amaguaña”, con una extensión educativa en la comunidad de Cachisagua, provincia de Bolívar. A los doce años de la creación, la fundadora y sus compañeras pudieron percibir su remuneración en 2002.

Paralelamente a las gestiones administrativas, nuestro trabajo continúa generando una autogestión integral en la búsqueda del bienestar para los niños y jóvenes que asisten a nuestra comunidad educativa, tanto en Quito como en la extensión de la comunidad de Cachisagua (Bolívar), el espacio físico con la obtención de un terreno de 1 625 m², otorgado en comodato por el Municipio de Quito, de la misma manera en la comunidad de Cachisagua se logra la donación de un terreno por parte del compañero Alberto Agualongo, comprometido con esta causa. Con la gestión permanente desde la COINDIA, durante veinte años se ha logrado una importante infraestructura, mobiliario, materiales didácticos, ambientes pedagógicos, la formación y profesionalización de nuestros jóvenes educadores, gestión para la instalación de un sistema informático, sistema de servicios básicos, talleres de artesanías, de reflexiones y aprendizajes educativos con niños, jóvenes y padres de familia, la atención de salud preventiva, la implementación de un laboratorio de la lengua quichua, el apoyo psicológico y afectivo.

Fruto de un intenso trabajo y experiencia levantamos un proceso educativo transformador, adaptándonos a la realidad y necesidad de los niños y jóvenes, con identidad propia. Cada ladrillo de nuestra escuela tiene una historia, cada niño, cada joven, es una esperanza del presente y del mañana, para reconstruir el pasado, por eso estamos juntos entre nosotros en las alegrías y en los sufrimientos. Cuando están alegres jugamos y aprendemos, cuando no, vienen, los buscamos y animamos, tratamos de encontrar soluciones prácticas. Cuando tienen dificultades reflexionamos, prevenimos, cuando están enfermos acudimos a la búsqueda de ayuda médica en cualquier momento, cuando por desgracia se muere alguno estamos juntos para sufrir y meditar sobre las situaciones o las causas por la que atravesamos, es la misión, visión de nuestra educación familiar y comunitaria.

Hemos tenido la oportunidad de que nos visitara mucha gente de nuestras comunidades, ellos se han manifestado y se preguntan cómo trasladar esta escuelita a sus comunidades; pero también de países hermanos como Perú, Bolivia, Guatemala, Cuba, queriendo conocer nuestra experiencia

educativa comunitaria en el contexto urbano generado desde nuestras iniciativas. Hemos sido los anfitriones para recibir a personalidades nacionales e internacionales en nombre de la Educación Bilingüe del Ecuador. En otras oportunidades, hemos sido invitados a compartir nuestras experiencias con los educadores a nivel de la región andina, e importantes investigadores han escrito sobre nuestro trabajo. La trayectoria de esta experiencia consideramos que es un mérito propio. En la actualidad, la Unidad Educativa brinda atención educativa a 250 niños y jóvenes tanto en el nivel de educación básica como en el de bachillerato.

Experiencia pedagógica y metodológica

En torno a la idea de una educación comunitaria, de aprender juntos antes que solamente enseñar, se da la posibilidad para crear confianza y seguridad para creer en nuestras potencialidades, capacidades de poder realmente hacer un trabajo de servicio educativo transformador. Se ha considerado que los niños indígenas, por sus características culturales y su entorno natural de donde provienen, mantienen una serie de conocimientos previos. Estos niños saben clasificar plantas medicinales, clasifican semillas, por color y textura, saben tejer, bordar, pueden pintar y dibujar, tejer muchas pulseras y collares; habíamos ya tejido muchas para compartir con sus hermanos y familiares; mientras se tejía, también se podía escuchar historias de vida de cada uno de los niños, en la comunidad, sobre los cultivos, sobre las familias. Tienen muchas nociones de cálculo, sobre las situaciones por las cuales salieron de su comunidad, las nostalgias, sufrimientos, pero también alegrías de poder estar juntos, entre niños y jóvenes de muchas partes, de escuchar música, bailar, jugar, dibujar, pintar, poner sus nombres; así lentamente nos apasionamos por aprender las letras, promovándose una verdadera producción de textos literarios culturales y universales.

Los sueños de tener una escuela propia se fueron haciendo realidad. Fruto de un trabajo intenso de meses y años, ya contábamos con más de cien niños que querían participar de nuestra escuela, que pronto se llamaría “Tránsito Amaguaña”, un aprendizaje de todos los días: aprender las letras a partir de nuestras experiencias y realidades; papel reciclable,

lápiz, borrador, pinturas, una grabadora, música, danza, hilos de color para tejidos y bordados, telares, implementando una metodología propia que llamaríamos también “Tránsito Amaguaña”.

Es un proyecto educativo concebido desde nuestras propias iniciativas, familiar y comunitaria, que duró cuatro años a partir de 1990 para lograr la legalidad y otorgar los certificados a aquellos niños que concluían la etapa primaria.

En esta experiencia, libertad verdadera y naturalidad de aprendizaje no es una teoría que categoriza desde los perfiles y modelos pedagógicos academicistas, sino es, más bien, una experiencia de familias y educadores comunitarios que creen profundamente en el valor de los niños y jóvenes cuyas cualidades innatas se tiene que precautelar en su crecimiento íntegro, siendo ellos los constructores de sus derechos y sus aprendizajes en la formación de su personalidad y su carácter.

La experiencia educativa de vida plantea hacer una educación libre y natural en la que creemos y amamos, interpela los esquemas tradicionales o llamados normales, planteando una interacción educativa realista para un cambio verdadero en la actitud de todos los involucrados en la educación.

Dificultades

A fines del 93, asistimos a los funerales de una linda escuela taller, que había funcionado durante tres años, en Santiago de Chile. Los alumnos de la escuela venían de los suburbios más pobres de la ciudad. Eran muchachos condenados a ser delincuentes, mendigos o putas. La escuela les enseñaba oficios, herrería, carpintería, jardinería, y sobre todo les enseñaba a quererse y a querer lo que hacían. Por primera vez escuchaban decir que ellos valían la pena, y que valía la pena hacer lo que estaban aprendiendo a hacer. Los maestros recurrieron al Estado. Fueron al ministerio y nada. Fueron a la alcaldía, y el alcalde les aconsejó: conviértanse en empresa.

“Patatas arriba, la escuela del mundo al revés”, *Eduardo Galeano*.

Conocedores y partícipes de la institucionalidad del sistema de Educación Intercultural Bilingüe con una visión y misión específica de mejorar la atención educativa en las comunidades indígenas, acudimos con seguridad a exponer y pedir la creación y la legalización necesarias para que nuestros niños puedan contar con una educación propia. Varias argumentaciones encontraron para explicarnos que no podían atendernos porque la prioridad de este sistema eran las comunidades rurales, por lo tanto, no nos podían legalizar.

Posteriormente, nuestra realidad indígena en el contexto urbano hizo que insistamos sobre esta necesidad de crear una escuela para nuestros hijos. Muchas interpelaciones nos fueron presentadas para la creación de una escuela propia, casi imposible cumplirlas. Una serie de requisitos eran exigidos, los mismos que no podíamos cumplir, entre ellos: tener una infraestructura propia, laboratorios, biblioteca, canchas deportivas, profesores titulados, cumplir las normas y los calendarios establecidos, propios de una escuela tradicional, ‘la ley es la ley’ nos decían.

Lo único que teníamos y seguimos teniendo son niños y niñas desprotegidos de la sociedad, que no asistían a ningún centro educativo y también el gran espíritu de lucha, que nos convoca a no quedarnos pasivos frente a una gran necesidad.

Muchos niños, los más grandecitos ayudantes en cualquier oficio, trabajaban para ayudar a la pobre economía de la familia, como vendedores de caramelos, cigarrillos, limpiadores de zapatos, oficiales de buses, vendedores ambulantes de frutas y legumbres, mientras otros pequeñitos se quedaban en las casas encerrados bajo llave: así crecen los niños indígenas confrontando situaciones adversas en la ciudad. Lamentablemente, no recibimos tal apoyo. Esto nos ha motivado a continuar trabajando por los derechos legítimos que nos asisten como ecuatorianos, principalmente por la educación, como eje articulador de la formación integral de nuestros niños y jóvenes. Si a nadie le interesaba el destino de estos niños y jóvenes, lógicamente no podíamos cruzarnos de brazos.

De ‘fantasmas’, nuestra escuela ha convertido en una institución codiciada por muchos, porque tiene un nombre, un prestigio, por la ubicación, una infraestructura digna, lograda con nuestro trabajo, se quiere de nuestros profesores la asesoría como especialistas, cambiarlos por otros. Una si-

tuación no comprendida ni explicada es la suspensión, durante seis meses, del pago de los profesores de la escuela Tránsito Amaguaña de octubre del año 2006 a marzo del 2007. Sin embargo, nunca la escuela se paralizó, ni los niños y jóvenes fueron abandonados. Nos han anticipado que con la nueva Constitución y la Ley de educación, nuestra institución ya no tendría el sostén legal necesario, que debemos cambiar la denominación por el sostenimiento fiscomisional. Esta situación ha creado fronteras que han causado la pérdida de confianza en nuestras autoridades. Queremos asegurar que no estamos dirigidos, ni auspiciados, ni por los evangélicos, ni por los católicos, ni por ningún otro dogma o misión religiosa, ni por las ONG con tendencias ideológicas impuestas, ya que nuestra causa educativa está constituida, desde su origen y por su naturaleza, con el principio familiar comunitario y de gratuidad: “Unidad Educativa particular gratuita Tránsito Amaguaña”.

No podemos comprender que un proceso educativo de veinte años de construcción de un modelo propio, que ha merecido esfuerzo y dedicación, pretenda ser soslayado, incluso por las autoridades de turno.

Sostenimiento

La nueva Constitución garantiza la ética laica como sustento del quehacer público y ordenamiento jurídico.

Nuestro sostenimiento fundamental es la convicción por mantener una educación propia, para la dignidad, para la justicia, para la formación de liderazgo, de servicio a la comunidad en la práctica, un aprendizaje basado en los conocimientos y saberes propios, sin descuidar los conocimientos universales. La paciencia, la constancia, la responsabilidad son parte de nuestro sostenimiento: hacer de nuestra educación una opción de vida para la transformación de nuestras familias por el buen vivir en comunidad.

Yo he viajado y he caminado por todos los lugares, pero nunca he negociado con la sangre de mis hermanos

Tránsito Amaguaña

En consonancia con lo dicho y para respaldar los puntos expuestos, expongo aquí los artículos legales que sustentan nuestra misión y visión educativas.

Constitución del Ecuador

Capítulo cuarto

Derechos de las comunidades, pueblos y nacionalidades

Art. 57.- Se reconoce y garantizará a las comunas, comunidades, pueblos y nacionalidades indígenas, de conformidad con la Constitución y con los pactos, convenios, declaraciones y demás instrumentos internacionales de derechos humanos, los siguientes derechos colectivos:

13. Mantener, recuperar, proteger, desarrollar y preservar su patrimonio cultural e histórico como parte indivisible del patrimonio del Ecuador.
El Estado proveerá los recursos para el efecto.
14. Desarrollar, fortalecer y potenciar el sistema de educación intercultural bilingüe, con criterios de calidad, desde la estimulación temprana hasta el nivel superior, conforme a la diversidad cultural, para el cuidado y preservación de las identidades en consonancia con sus metodologías de enseñanza y aprendizaje.
Se garantizará una carrera docente digna. La administración de este sistema será colectiva y participativa, con alternancia temporal y espacial, basada en veeduría comunitaria y rendición de cuentas.
15. Construir y mantener organizaciones que los representen, en el marco del respeto al pluralismo y a la diversidad cultural, política y organizativa. El Estado reconocerá y promoverá todas sus formas de expresión y organización.

Régimen del buen vivir

Sección primera

Educación

Art. 343.- El sistema nacional de educación tendrá como finalidad el desarrollo de capacidades y potencialidades individuales y colectivas de la población, que posibiliten el aprendizaje, y la generación y utilización de conocimientos, técnicas, saberes, artes y cultura. *El sistema tendrá como centro al sujeto que aprende, y funcionará de manera flexible y dinámica, incluyente, eficaz y eficiente.*

El sistema nacional de educación integrará una visión intercultural acorde con la diversidad geográfica, cultural y lingüística del país, y el respeto a los derechos de las comunidades, pueblos y nacionalidades.

Art. 345.- La educación como servicio público se prestará a través de instituciones públicas, fiscomisionales y particulares.

En los establecimientos educativos se proporcionarán sin costo servicios de carácter social y de apoyo psicológico, en el marco del sistema de inclusión y equidad social.

Art. 348.- La educación pública será gratuita y el Estado la financiará de manera oportuna, regular y suficiente. La distribución de los recursos destinados a la educación se regirá por criterios de equidad social, poblacional y territorial, entre otros.

El Estado financiará la educación especial y podrá apoyar financieramente a la educación fiscomisional, artesanal y comunitaria, siempre que cumplan con los principios de gratuidad, obligatoriedad e igualdad de oportunidades, rindan cuentas de sus resultados educativos y del manejo de los recursos públicos, y estén debidamente calificadas, de acuerdo con la ley. Las instituciones educativas que reciban financiamiento público no tendrán fines de lucro.

La falta de transferencia de recursos en las condiciones señaladas será sancionada con la destitución de la autoridad y de las servidoras y servidores públicos remisos de su obligación.

Convenio 169 de la OIT

Artículo 27

1. *Los programas y los servicios de educación destinados a los pueblos interesados deberán desarrollarse y aplicarse en cooperación con éstos a fin de responder a sus necesidades particulares, y deberán abarcar su historia, sus conocimientos y técnicas, sus sistemas de valores y todas sus demás aspiraciones sociales, económicas y culturales.*
2. *La autoridad competente deberá asegurar la formación de miembros de estos pueblos y su participación en la formulación y ejecución de programas de educación, con miras a transferir progresivamente a dichos pueblos la responsabilidad de la realización de esos programas, cuando haya lugar.*
3. *Además, los gobiernos deberán reconocer el derecho de esos pueblos a crear sus propias instituciones y medios de educación, siempre que tales instituciones satisfagan las normas mínimas establecidas por la autoridad competente en consulta con esos pueblos. Deberán facilitárseles recursos apropiados con tal fin.*

Declaración de Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas

Artículo 14

1. *Los pueblos indígenas tienen derecho a establecer y controlar sus sistemas e instituciones docentes que impartan educación en sus propios idiomas, en consonancia con sus métodos culturales de enseñanza y aprendizaje.*
2. *Las personas indígenas, en particular los niños indígenas, tienen derecho a todos los niveles y formas de educación del Estado sin discriminación.*
3. *Los Estados adoptarán medidas eficaces, junto con los pueblos indígenas, para que las personas indígenas, en particular los niños, incluidos los que viven fuera de sus comunidades, tengan acceso, cuando sea posible, a la educación en su propia cultura y en su propio idioma.*

Espacios públicos

Martha Sofía Vargas S.*

Haber sido la mentalizadora y gestora del Programa de Peatonización del Centro Histórico de Quito, que se ejecutó desde la Administración Municipal Zona Centro “Manuela Saénz”, me remite necesariamente a compartir con ustedes antecedentes e inquietudes que contribuyeron a dar vida a esa rica experiencia que dirigí. A compartir las preguntas que me formulé, el marco teórico y, si me permite el tiempo, comentar algo sobre dicho programa.

El antecedente del programa tuvo origen en la época en que los bancos nos metieron las manos en nuestros bolsillos, lo que se denominó “El feriado bancario”, en ese entonces, en conjunto con el pintor Jaime Zapata, nos comenzamos a autoconvocar para expresar nuestra indignación frente a la imagen que daban los medios de comunicación de ser un país habitado por corruptos, por banqueros declarados en autoquiebra, de camarillas con crespones negros, los que nos trasladaban sus encarnizadas disputas por el poder político y económico. Mientras, reclamábamos que no solo somos eso, que somos hombres y mujeres que con nuestro esfuerzo y trabajo cotidiano hacemos país.

Nos autoconvocamos para enfrentar la crisis, para tomar posición, para alzarnos en una sola voz y construir el país que imaginamos, para mirarnos y reconocernos. Para tomarnos los espacios, para crear, para generar nuestro propio rumor y convertirlo en acciones.

* Socióloga-gestora cultural. Exdirectora del Programa de Peatonización del Centro Histórico de Quito, 2001-2008.

El momento lo exigía, nos obligaba a potenciar nuestras posibilidades, a superar la angustia generada, a combinar el entusiasmo y la crítica, el amor y el respeto, la reciprocidad con la vigencia de normas universales. A producir una relación humana inquietante, compleja y mágica, que estimule nuestras capacidades y nos obligue a *cambiar*. A desplegar una amplia *solidaridad y unirnos*¹. Porque reconocíamos que somos itinerantes, porque hay un país por recorrer. Nos definíamos como vendedores de sueños expresados a través de distintas manifestaciones del arte y la cultura: poetas, pintores, teatreros, danzantes, intelectuales, sociólogos, periodistas, etc., todos aquellos que quisieran sumarse. Fuimos muchos, durante varios meses nos reunimos y concretamos acciones como “SumArte: acciones sin precio” (Diario Hoy, 25 de mayo 1999) y “Tiro al Banco” (El Comercio, 25 de mayo 1999). Los unos nos tomamos el espacio público, durante tres días, los otros un espacio cultural y todos juntos, el parque La Carolina.

Ese antecedente y otras experiencias contribuyeron positivamente a formular el programa y a plantearme varias preguntas como:

¿Por qué no pensar en nuevos espacios pedagógicos, como el espacio público: para el reencuentro ciudadano, la reflexión, la educación ciudadana, el Arte y la Cultura?².

En un país como el nuestro, donde enfrentamos no solo una grave crisis económica, social, política, sino principalmente una crisis moral, una crisis de valores humanos, cabría preguntarnos ¿qué papel juega el arte y la cultura en sociedades como la nuestra? ¿Cómo aportar desde el quehacer artístico y cultural a fortalecer o encontrar la identidad en medio del entrecruce violento de influencias, dentro del caos que trata de imponer unaseudocultura servida por los medios masivos de comunicación y al servicio de modelos económicos globalizantes?

Por qué no profundizar e interpelar a la sociedad en su conjunto, ¿qué papel ha jugado y juega la crítica especializada y los medios de comunicación en las dinámicas de desarrollo artístico a nivel local y nacional? ¿Cuál

1 Boletín N°. 1 abril 1999.

2 El Grupo de Teatro Malayerba, a propósito de haber sido declarado Quito sede de la Escuela Internacional de Teatro, convocó a reflexionar sobre varios temas. En aquella oportunidad presenté la primera ponencia sobre el tema “Nuevos espacios Pedagógicos”. Quito 26 de julio del 2001 como directora del Proyecto Peatonización del Centro Histórico – Municipio Metropolitano de Quito.

es el estado de los procesos de formación artística y el rol de instituciones académicas o espacios de formación alternativos? ¿Cuáles son las condiciones para la viabilidad de las orientaciones renovadoras de la producción artística nacional? ¿Cuál es y cuál debe ser la relación entre los medios artísticos ecuatorianos y los medios internacionales y cómo se resuelve y debe resolverse su intertextualidad? ¿Cuál es el papel y la posibilidad que tienen los proyectos culturales a nivel de los gobiernos locales de intervenir positivamente en estas dinámicas?

Durante el tiempo que dirigí el Programa de Peatonización del CHQ, intenté llenar de contenidos el concepto de “Nuevos Espacios Pedagógicos”, de ver al espacio público desde esa óptica, y de situar al arte y la cultura como posibilidades de recuperación humana. El arte como ese alimento para el alma.

El espacio público como ese lugar donde convergen significados, símbolos, sentidos e historias propias de la ciudad y en sí constituyen la dimensión socio-cultural de una ciudad, región, país. El espacio público que se constituye en dinamizador de sentidos y significados para los ciudadanos; en este espacio se exteriorizan y evidencian vínculos sociales que median las relaciones de los habitantes de la ciudad. Se convierte en el lugar adecuado para la comunicación, la interrelación.

Para la ejecución del programa tenía el valioso trabajo de algunos teóricos y éstas son algunas de las consideraciones conceptuales: entender el concepto de cultura no como mero inventario de comportamientos, costumbres, lengua, concepto de un momento presente sino, además, como todos los elementos materiales y espirituales producidos por un grupo social y que, en sí, transmite información acumulada, conservada y comunicada por múltiples colectividades de la sociedad, es decir la cultura, considerada históricamente, a la vez simultánea y retroactiva.

Desde esta perspectiva dinámica de la cultura como una entidad orgánica, en la que múltiples elementos influyen unos sobre otros, en un proceso de interacción, capaz de producir nuevos y originales productos culturales que influyan en transformaciones civilizatorias, la identidad no debe ser vista estáticamente, sino en su doble marco: uno nacional particular y el otro universal. Las culturas producen imágenes (falsas o verdaderas) que permiten un reconocimiento por parte de los individuos de la

sociedad. Se trataría entonces de producir imágenes que sean capaces de contener una realidad vasta, histórica –aspecto diacrónico– y, al mismo tiempo, colaborar en este proceso de transformación de la sociedad al ir conformando la identidad nacional –aspecto sincrónico. Este doble aspecto entra en relación de doble vía (dialéctica) ya que el individuo social en proceso de formación, de identificación, a su vez colabora dinámicamente en la formación de la imagen artística.

Sobre el arte y los artistas

“El objeto de arte –como todo otro producto– crea un público capaz de comprender el arte y de gozar con la belleza. Por lo tanto, la producción no produce solo un objeto sino también un sujeto para el objeto” (Marx, 1980 [1857]).

Dentro de este complejo marco de las relaciones culturales, diálogo de elementos conceptuales, mutua interrelación de objetos que conforman el mundo de la ‘información contemporánea’ situamos a la creación artística.

Gracias a que el artista es un testigo hipersensible es que podemos reconstruir, completamente, con todo su bagaje de grandezas, de ilusiones y de miserias, el pensamiento de una sociedad. En ese sentido, el artista no vive, ni podía vivir desvinculado de los hechos de su tiempo. En sus productos artísticos está impresa la tremenda fluctuación de los tiempos que vivimos: entre guerra y paz, entre agonía y esperanza, pero estrechamente vigilada por el artista que se sirve de las cosas al mismo tiempo que se entrega a ellas, sin esclavizar la libertad de su estilo, de su creación, la imprescindible obligación de que el arte se manifieste sin presiones ni recetas estatales de ninguna índole, fijando su raíz en el espíritu nacional, en todo aquello que, por su valor original, puede colocar al arte en ese alimento para el alma.

[En este contexto, en el Programa] posteriormente se dio paso al análisis de aspectos tales como: los espacios públicos de socialización afectados por el tránsito vehicular, la inseguridad, la basura y la contaminación ambiental; la segmentación social y frágil identidad; ciudadanía sin contenido y poca participación; inequidad, pobreza y falta de acceso a las manifestaciones

artísticas; a plantear objetivos a corto, mediano y largo plazo; a plantear estrategias tales como: el uso del espacio público peatonizado para promover la integración, el reencuentro ciudadano para fomentar el deporte y el esparcimiento y para mejorar la seguridad ciudadana; potenciar la respuesta ciudadana en relación a sus hábitos colectivos; la comunicación para promover la cultura ciudadana, las expresiones artísticas –patrimonio intangible enriquecido– y el sano esparcimiento. Se dio paso a tener presente otras consideraciones e ir buscando cómo ponerlas en práctica tales como:

Primero, la sociedad tiene que asimilar que el arte es un poderoso medio para transmitir conocimientos. Esta circulación de conocimientos solo es posible si hay selección, jerarquización y adaptación del conocimiento, tomándolo de un cierto contexto para llevarlo a otro, reelaborándolo en función del contexto de destino. El reelaborarlo permite el desenvolvimiento solvente en varias tradiciones culturales y facilita la comunicación entre ellas.

Segundo, la vida tiene que transformarse en obra de arte, esto aconsejaba MacLuhan, cuando le preguntaban la situación del hombre en la sociedad globalizada. Las actividades cotidianas tendrán que ser ritualizadas. El arte de cocinar, el arte de vestirse, el arte de amar, y así por el estilo.

Tercero, revalorizar los espacios públicos como sitios al que acuden masivamente los ciudadanos para formar parte del proceso creativo y, de esta forma, considerar al público, ya no como un elemento determinado sino determinante.

Cuarto, ampliar los perímetros de acción, crear espacios pequeños que se conviertan en talleres donde se impartan disciplinas artísticas. Llegar al barrio, al espacio multifamiliar. Crear sitios alternativos y espacios de interacción comunitaria.

Quinto, lograr que los niños se organicen autónomamente. Que ellos organicen sus propias presentaciones y expresiones conformes a su imaginación. Podrán ser obras que ayuden a la comprensión de los problemas que aquejan a sus familias y la comunidad.

Y finalmente, sexto, ofrecer espacios incluyentes para que todos los sectores sociales tengan la oportunidad de dar a conocer su arte.

El programa en sí buscaba el sano esparcimiento y la educación ciudadana a través del arte, de la cultura; hacer de la peatonización un vector de la

cultura que permita a los ciudadanos trabajar por una ciudad democrática y humana. La sociedad tiene que valorar que el arte es un poderoso medio para transmitir conocimientos. Buscaba promover el reencuentro ciudadano para reconocernos como miembros y herederos de una rica tradición y sabiduría milenaria ancestral, la herencia más importante de la identidad de la humanidad; enriquecer la percepción del ciudadano de un Ecuador multicultural y plurinacional cuyo fundamento y riqueza es la diversidad cultural. Buscaba estimular el respeto y aceptación de las diferentes manifestaciones culturales y artísticas que posee el país, y promover la educación ciudadana como eje de desarrollo; es decir, la Municipalidad ha de facilitar el sano esparcimiento y la cultura ciudadana a través del arte y la cultura, para proyectarnos como hombres y mujeres, íntegros, creativos y valiosos.

Quizás la validez del Programa consiste en que proponía crear espacios pedagógicos para fortalecer la educación, reflexionar sobre la práctica social y los valores que orientan a la sociedad, prepararnos para vivir políticamente, con capacidad para distinguir lo justo y lo injusto, para dar sentido a la vida, que no es otra cosa que la construcción del bien común.

El espacio de la peatonización es oportuno para trabajar con los asistentes algunos aspectos que afectan la convivencia ciudadana y también para reforzar la necesidad de vivir en colectividad, es decir, para abordar los derechos y responsabilidades que tenemos como ciudadanía. Fortalece la conciencia ciudadana para contribuir y dar solución a importantes problemas que afectan a la ciudad, como es el caso de la basura.

El programa buscaba el reencuentro ciudadano; recuperar el espacio físico para que los habitantes de ésta ciudad puedan disfrutar de momentos de sano esparcimiento, en familia, con sus vecinos y, en general, con quienes viven o visitan la ciudad. Es recomendable que la relación directa con el público cada domingo sea en un ambiente lúdico, alegre, reflexivo.

Para finalizar, y dado que el tiempo se agotó, debo mencionar que no abordaré resultados, en mi opinión no es ético hacerlo, eso tiene que ser producto de un análisis e investigación de otras personas. Puedo y debo indudablemente participar de la sistematización, de recoger esa experiencia, pero claro, es importante que alguna institución dé su apoyo. Hay una extensa información como boletines, recortes de prensa, etc., documentos, entrevistas, etc.

Por su naturaleza, este estudio no puede alargarse más, se quedan temas en el tintero como la gran responsabilidad que entraña trabajar en el espacio público, entre otros.

Bibliografía

- El Comercio* (1999). “Quito – Hoy empiezan varias acciones culturales para provocar una reflexión: Tiro al banco, una metáfora de la crisis”. 25 de mayo.
- Diario Hoy* (1999). “Artistas decretan feriado bancario’ – ‘Bancos e individuales’, ‘SumArte’ y ‘tiro al Banco’ convocan a la ciudadanía a descongelar las ideas”. 25 de mayo.
- Marx, Karl (1980 [1857]). *Elementos fundamentales para la crítica de la economía*. Madrid: Editorial Siglo XXI.

Salmagundi presenta...: posibilidades, dificultades y oportunidades en la producción y gestión cultural de la zona centro del Ecuador¹

Rodrigo “Jovani” Jurado*

Posibilidades

La historia de la Tierra y nosotros, sus habitantes, contada de la mano de la historia del Pueblo Rom o dos cintas de algún *periférico* ubicado en el centro de la tormenta, es decir, Hollywood... Estas insuperables combinaciones fueron las que, semana tras semana, construyeron un campamento único en mi casa, desde finales de los ochenta hasta mi regreso al Ecuador en 1997. En el primer, caso fueron “Baraka” y “Latcho Drom”; mientras que en el segundo, “Bajo el peso de la ley” junto a “Dead man”. Así fue el Beverly Cinema, el teatro más memorable de Los Ángeles, ubicado a media cuadra de la intersección entre la Beverly Boulevard y La Brea Avenue, en el corazón de Hollywood.

Recuerdo que había un restaurante chino al frente del Beverly. Me encantaba porque realmente era bueno. Mi plato favorito era el *pollo kung pao*, picante y calentito. Como los dueños me conocían, todos los miércoles tenían mi pedido listo en el clásico container blanco de símbolos chinos. Desde ahí hasta el asiento *J* de la fila *J* me tomaba menos de dos minutos aunque a veces, cuando la función incluía algo verdaderamente rico, como “El festín de Babette” en el “Café Bagdad”, digo, con el “Café

1 Partes de este ensayo se publicaron en “Salmagundi presenta el Cine Foro Contra el Olvido”.

* Educador, escritor, gestor cultural. Diseñador y ejecutor de proyectos artísticos, culturales y educativos.

Bagdad”, la fila para comprar los boletos se hacía interminable; por lo que llegar al asiento que abreviaba mi nombre me podía tomar algunos minutos más. Pero no me importaba. Incluso cuando hacía frío o llovía, no pensaba dos veces en asistir a lo que siempre consideré como *mi lugar en el mundo*.

Tampoco la soledad. Jamás me molestó la soledad. Todo lo contrario. Estoy seguro que fue gracias al cine que aprendí a construir y querer mi espacio. Fue su calor que nunca me abandonó. Es más, fue gracias a su constante lucha por hacerte calzar en zapatos diferentes que entendí el profundo valor de la reflexión y la crítica. En una palabra, sin el cine no sería la persona que soy, no estaría en este camino llamado *vida*, tal como lo afirma el protagonista del documental que acompaña “Primer plano”, la fantástica cinta de Abbas Kiarostami, en el DVD de la colección de FNAC.

A veces me preguntan qué hacía cuando vivía en Los Angeles. Supongo que lo que quieren saber es dónde está el dinero que tuve que haber amasado. Y mi respuesta es simple: todo se fue en abrir mi mente mientras hacía lo mismo con mi paladar. Pero, la historia no acaba ahí. Imposible que el cine, hijo de todas las artes, termine donde una nueva historia está a punto de nacer.

Cuando regresé a Ambato, mi ciudad natal, hace más de una década, me di cuenta que todo estaba por hacerse. Aunque había una especie de club de cine auspiciado por la Casa de la Cultura Núcleo de Tungurahua que se reunía de vez en cuando bajo criterios de ‘cine clásico’, esto no era suficiente y la cultura, como todos sabemos, cambia. Entonces, el reto se tradujo en crear un espacio a través del cual se pueda mostrar cintas diferentes –alternativas tanto al mencionado ‘cine clásico’ como al cine comercial. Pero, además lo que busqué –junto a mi esposa– fue abrir un espacio de reflexión a través del diálogo sobre el fondo (es decir, el mensaje) al igual que la forma (es decir, el estilo) del cine.

Sin embargo, no sabíamos cómo, con quién, en dónde o cuándo hacerlo. La respuesta vino años más tarde de la mano de “La cara de los derechos humanos”, una exposición fotográfica–cine–foro que montamos del 19 al 31 de enero del 2006 en la Casa de Montalvo en Ambato, con la ayuda de varias organizaciones locales, nacionales e internacionales. Fue una muestra fotográfica junto a ocho cintas internacionales, en

su mayoría producciones europeas-latinoamericanas, que usamos para promover el reconocimiento y respeto a los derechos humanos. Al ver la gran acogida que tuvo el evento, entonces, abrimos lo que llamamos el Cine-Foro “Contra el olvido”, un espacio de diálogo sobre varios temas socioculturales. Los criterios de selección que usamos desde un inicio fueron dos: las cintas tenían que ser internacionales y tenían que haber ganado algún premio en el circuito de festivales reconocidos a nivel internacional. Asimismo, debido a la necesidad local de abrir espacios de esparcimiento, en especial para los jóvenes, decidimos trabajar en convertir a espacios universitarios y/o culturales tradicionales en espacios de pensamiento no formal, es decir, *alternativo*. El complemento fue el apoyo que continuamente hemos recibido del sector privado, tanto para la promoción y difusión como para la logística.

¿Qué hemos ganado? Básicamente el soñar juntos en un mundo diferente. Claro, en noviembre de 2006 coproducimos un evento que realmente nos dio mucha alegría: el “Kunturñawi - Primer Festival de Cine Nacional”. En esos años fue el evento más exitoso en cuanto a promoción del cine fuera de las ciudades principales del país se refiere. Luego, en septiembre de 2008 fuimos uno de los ganadores de la Convocatoria de Fondos Concursables del recientemente creado Ministerio de Cultura, como reconocimiento al trabajo que hasta ese punto habíamos venido haciendo por promover el cine en la zona centro del Ecuador. Ahora contamos con un espacio pequeño, pero importante, para alentar especialmente a los jóvenes a conocer el cine y reflexionar sobre la vida, el arte y el mundo en que vivimos.

¿Qué significa todo esto para un amante del cine y gestor cultural? Que se pueden desarrollar muchos proyectos cuyos frutos a mediano y largo plazo enriquecerán no solo al cinéfilo-gestor sino también a la comunidad. Nuestro Cine-foro es eso: un espacio abierto para el intercambio de ideas diferentes, muchas veces conflictivas, para un mundo cada vez más uniforme. Sin embargo, al final del día, lo que buscamos, sea cual sea nuestra postura frente al tema en discusión, es que todos los participantes salgamos enriquecidos espiritualmente, gracias al arte.

En el Hollywood de los años noventa, estos ideales se cumplían sutilmente acompañados de exquisitos platos chinos. En Ambato, por el contrario, ha sido la piratería que ha hecho posible encaminar nuestra utopía.

Como todos sabemos, solo en América Latina se puede dar este tipo de contradicciones: apoyar el cine, amarlo, y a la vez atacarlo, es decir, no pagar lo que se le debe. Por eso insistimos que todo está por construirse en América Latina: tanto el artista, en este caso el trabajador del cine en toda su complejidad, como el arte en sí mismo. Y, no es que proponemos copiar otros modelos (aunque, de alguna manera u otra, las buenas experiencias siempre son dignas de imitar), lo que estamos diciendo es que, por lo menos en el Ecuador del siglo XXI, lo que sigue pendiente es, por una parte, inventar nuestras propias maneras de llegar al cine y de hacer cine y, por otro, desarrollar la gestión cultural que, entre otras cosas, ayude a abrir espacios de encuentro que estimulen el intercambio de experiencias y el crecimiento personal y ciudadano. Por eso quiero terminar esta primera parte con la frase de Duchamp que, en referencia al arte, en general, decía que, el arte tiene la bonita costumbre de echar a perder todas las teorías artísticas, y yo añadiría *de la gestión cultural*. Es decir, el arte y la gestión cultural esperan, según Duchamp, que cualquiera de sus amantes y trabajadores ayuden a construirlos. En nuestro caso, escogimos hacerlo a la manera de “Salmagundi”, es decir, atreviéndonos a pensar que un mundo nuevo es posible desde la mezcla de las diferencias.

Dificultades

A través de la última década, hemos visto y nos hemos beneficiado de los avances que se han logrado en el Ecuador en el fortalecimiento de la producción de bienes culturales y la gestión cultural. De hecho, aunque “Salmagundi” fue beneficiario del sistema de fondos concursables establecido por el recién creado Ministerio de Cultura, muchos de sus proyectos han sido realizados gracias al apoyo de la cooperación internacional, la empresa privada y las instancias gubernamentales locales relacionadas con la promoción cultural. Sin embargo de ello, las dificultades que hemos experimentado han sido varias. En esta sección nos referiremos a tres vacíos que la producción y gestión cultural afrontan en la zona centro del Ecuador, específicamente en Ambato: falta de diálogo, falta de seriedad, y falta de educación y entrenamiento.

Como se puede observar en la Tabla N.º 1, a estos vacíos los hemos dividido en dos categorías: una relacionada a *problemas de actitud*, y la otra a *problemas de aptitud*. Y, aunque no se han incluido vacíos como los relacionados al financiamiento de proyectos, la generación y fortalecimiento de políticas culturales, y la transparencia en la gestión de los fondos asignados a departamentos culturales de los gobiernos locales, entre muchos otros, creemos que este intento por dejar en claro la necesidad de trabajar tanto en la actitud como en la aptitud de los trabajadores de la cultura (incluidos productores y gestores) puede aportar en la comprensión de sus derechos y desafíos. Asimismo, estamos seguros que si no se abren, mantienen, fortalecen y promueven espacios de diálogo *con y para* la comunidad; si los propios productores y gestores culturales no toman en serio su trabajo; y si no aprendemos a educar/entrenar para el enriquecimiento espiritual, físico e intelectual a través de la producción cultural, entonces, por lo menos en la zona centro del Ecuador, el estado de las cosas seguirá su lento camino. Para ilustrar el enfoque en el cambio y/o fortalecimiento de las actitudes y las aptitudes de los productores y gestores culturales, debemos decir que en el caso de “Salmagundi” decidimos hacer dos cosas: en primer lugar, dejar de esperar que otras personas, incluyendo el gobierno local, nos ‘den haciendo’ el trabajo que sabíamos que se necesitaba hacer, esto es, abrir, entre otras cosas, espacios de encuentro, y, en segundo lugar, poner en práctica la idea de que el futuro no depende de la juventud, sino de la propia educación justamente para poner en práctica conocimientos que beneficien, entre otros, a la próximas generaciones.

Tabla N.º 1
Vacíos en la producción y gestión cultural en la zona centro del Ecuador.

Actitud		Aptitud
Diálogo	Seriedad	Educación y entrenamiento
Acceso, flujo e intercambio de información. Democratización de los espacios públicos y privados. Desarrollo y mantenimiento de registros de equipamientos culturales. Integración, coordinación y cooperación entre actores (incl. productores y gestores). Intercambio de conocimientos y experiencias entre productores ('sector real') y la académica ('sector teórico'). Trabajo interinstitucional.	Apertura a nutrirse de todas las corrientes y proyectos artísticos posibles. Búsqueda activa, no pasiva, y fomento de nuevos talentos. Enlace del impacto de la producción cultural con la economía. Generación de una competencia basada en el conocimiento. Mecanismos de facilidad de cooperación para el sector privado. Programación cultural estructurada y sostenida, y no <i>del momento</i> .	Cambio de paradigmas tradicionales a paradigmas contemporáneos sobre el arte, la cultura, la educación y la gestión. Emprendimiento y desarrollo de estudios culturales investigativos. Generación y desarrollo de nuevas áreas de estudio pertinentes. Generación y publicación de nuevos conocimientos. Gestión cultural basada en educación y entrenamiento. Valoración de la educación no formal en producción cultural con niñas, niños y adolescentes.

Fuente: Elaboración propia.

Oportunidades

Desde su inicio “Salmagundi” ha sido un experimento por ver qué pasa cuando, luego de haber vivido experiencias positivas en otros países, se las quiere compartir y desarrollar en el Ecuador. El resultado ha sido positivo aunque muchas veces nos hemos sentido solos, mal vistos y hasta desprotegidos. Por eso creemos que las oportunidades en la producción y gestión cultural hay que seguir creándolas. Un buen ejemplo es este congreso que depende de nosotros para no ser el último o el único. Otra oportunidad que siempre nos da la creación artística y cultural es la de pensar y participar en la creación de un Ecuador diferente. Finalmente, otra oportunidad que nos brindan estas áreas del conocimiento es la de ser felices; y ésta creo que es la más difícil. En Ambato, por ejemplo, aparentamos ser felices por lo que tenemos. Lo que somos y sentimos es algo que no nos gusta conocer

o compartir. Siempre andamos apurados por la falta de tiempo para hacer más dinero. 'La cultura' –sus construcciones, beneficios y contradicciones– la vemos de lejos a pesar de estar cerca. No nos damos cuenta de que la producción cultural que, entre otras cosas, nos permite averiguar quiénes somos, nos tiene a todas y todos en el centro de su desarrollo. Lo que estamos argumentando en este ensayo es que cada uno de nosotros, y también en comunidad, debemos despertar más allá de las fronteras de la lasitud e ineptitud.

Bibliografía

- Jurado, R. (2011). "Salmagundi presenta el Cine Foro Contra el Olvido". En *Sobre relatos, cuentos y ensayos de cineclubes – Tomo III*. Cartagena de Indias: Association CIN-CO "Cinema et coopération".
- (2006). "A propósito del olvido. (Historia del desarrollo del Cine Foro *Contra el Olvido*)". *Diario El Heraldo* (Ambato), Suplemento Pizarrón Cultural, 30 julio 2006: 4.

El escenario social de las artes y el Colectivo “Cosas Finas”

Oscar Naranjo Huera (Oskan)*

Los cambios en la esfera del arte y la necesidad de una noción descolonizadora del proceso artístico, configura la propuesta de acción del Colectivo “Cosas Finas” (CCF)¹, llevando a explorar un espacio distinto, que parte de los conceptos *imagineros e inter-sur-jetividad*² y la creación social del Arte como visor de las relaciones que en éste se tejen.

Los artistas dedicados al Arte Bello han patrocinado *lo individual y lo genial* –concepto venido de Europa– como episteme de relación con los escenarios sociales, siguiendo la ruta del modelo traído por los conquistadores y distinto a la creatividad existente en la colectividad.

Las sociedades americanas en su práctica cotidiana han conformado una forma vívida del arte. La fabricación de objetos ha estado entregada a la vida práctica y a la apropiación de lo estético que tiene la naturaleza, todo esto en una gran fusión con los procesos sociales que se dan dentro de un territorio. Así, las maneras de expresión que vemos están dedicadas a la

* Artista del colectivo “Cosas Finas”, trabajador cultural del colectivo “Vientos del Sur”, maestrante de gestión y desarrollo social en la Universidad Técnica Particular de Loja (UTPL), ha sido docente investigador de la Universidad Técnica de Cotopaxi.

- 1 Colectivo de Arte conformado por trabajadores de la imagen implicados con la Antropología, la Comunicación social y la Educación. Omar Eskola, Wilman Trujillo, Efrén Rojas, Inty Muenala y Oscar Naranjo Huera, han incursionado en diferentes espacios artísticos y sociales; disciernen entre la vivencia de lo popular, el conflicto con la cultura-clase dominante, los medios masivos, la verticalidad de unas artes con respecto a las otras, la medicina ancestral, las relaciones entre campo y ciudad, la historicidad oficial vs. la no escrita.
- 2 Concepto acuñado por Omar Eskola, que refiere interrelación psicosocial y cultural desde el Sur.

consagración de lo colectivo a través de la obra conjunta. Cuando nos referimos a las expresiones artísticas de los pueblos originarios no encontramos el nombre de una persona sino el nombre de comunidad. Sin embargo, en las clasificaciones que se le da al arte andino se le ha tratado desde una visión eurocentrista de las artes, dividiéndolas en menores y mayores, confinando muchas expresiones artísticas a lo artesanal.

Por su parte, el Estado nacional ha dejado marcada la idea del privilegio a las artes oficiales y el manejo de una concepción de lo bello desde lo europeo, por la consolidación de una elite que explota, invisibiliza, denigra, deslegitima el proceso social del arte latinoamericano.

La idea de 'Arte por el Arte' y 'Arte bello' como principios de la estética idealista (Rosental y Ludin, 2005) propuestos a lo largo de la historia por los discursos artísticos provenientes de la cultura occidental, en oposición al concepto de arte práctico-popular, muy difundido en las sociedades americanas, coexisten en incertidumbres como: ¿Qué se logra con lo meramente bello? ¿Qué se logra con los laureles del arte oficial? El genio se encierra en su ego y subsume su humanidad a una alteridad focalizada, en primera instancia, con la escena del arte y luego con el mercado.

En el camino del CCF existían muchas discusiones y conceptos encontrados, más tarde se facilitarían las respuestas a las anteriores preguntas mediante la interrelación en espacios teóricos como el de la Educación, la gestión de la cultura, despertando el interés y la curiosidad en su desarrollo.

Buscando construir una percepción vivencial y que lleve a posicionamientos ante la realidad, se configura otro tipo de 'trabajadores de la imagen'; como medio y canal de las sinergias sociales, que ve importante acudir a otros llamados y aprender otras actividades de gran valor simbólico, no-comerciales. Vendrán nuevas ideas y preguntas: ¿Cómo lograr ese aspecto relacional con los actores sociales y comunitarios sin levantar estridencias? ¿Cuál es la labor de la academia en el campo del Arte? ¿Qué concepto de arte contiene el Estado en cuanto a políticas culturales y educativas? Si bien los procesos artísticos son liberadores, también son fruto de las relaciones económicas y éstas, a su vez, son el resultante de un modelo de Estado. Es ahí que nos encontramos con una variedad de significados dentro las artes, el trabajo político y la comunicación.

La exclusión que genera el modelo económico, la difusión cultural, el currículo educativo y el arte oficial, crearon preocupación dentro del Colectivo; exigiendo discutir la teoría social de las artes, el campo histórico cultural y la metodología de trabajo artístico. Estos elementos llevan a pensar en las intervenciones artísticas como modo de analizar nuevos parámetros de acción política y artística; lo cual va ir dando forma a un discurso, a modo de marco que sirva de interrelación con aquel otro que trabaja, sueña y vive. Esta metodología actualmente está en construcción, no es receta acabada y tiene un eje simbólico central, sinergia que mueve todo aspecto relacional: la cosmovisión del mundo desde lo solidario y horizontal.

El Colectivo de Arte “Cosas Finas” nace con la puesta en escena de “El Huevo, el tamiz y la interculturalidad” en la comunidad indígena de Peguche-Otavallo, durante las fiestas del Inti Raymi en junio de 2001, experimento que crea posicionamientos y curiosidad. Vendría luego “Limpia mediática” (2004), un ejercicio de comunicación artístico-política donde interviene la comunidad indígena de Peguche-Otavallo y el barrio Oriente Quiteño (sur de Quito), de preponderante población indígena inmigrante. Es un ritual de purificación de los medios en el que un *yachag* (sabio andino) despierta³ varias piedras en la cascada sagrada de la comunidad de Peguche. Los integrantes del CCF participan con respeto. En una fecha y hora establecidas y a través de un canal de televisión local se transmitió un video del ritual, para ser visto en los hogares de las comunidades mencionadas, simultáneamente. Para ello se les entrega las piedras ‘despertadas’, para que sobre su televisor se ubiquen, a manera simbólica para limpiar el aparato y los medios y la información. Esta práctica da al Colectivo inquietudes en el área comunicativa, del artista y sus connotaciones en la era virtual.

Las dinámicas del CCF optan por acercar las relaciones de amistad y la ‘colaboración técnica’; colaboración que se conoce cuando se elimina la firma (que precede a todo trabajo artístico) y se asume la colaboración múltiple, donde el Colectivo pasa a ser colaborador y la gente interactúa en corealizaciones. En el plano de las experiencias prácticas y en lo teórico, se afirma este sentido de la igualdad, reciprocidad y complementariedad andina. Ejer-

3 Es un ritual donde se llama al espíritu de las piedras para que, con su experiencia de miles de años sobre la Tierra, adquieran poderes.

ciendo una *praxis* se ha llegado a crear una dinámica de lo estético-vivencial-político. Para ello, hay un contexto socio-cultural que respalda al colectivo: los integrantes vienen de una extracción popular y campesina, que logra la facilidad de entablar amistad con los diversos, urbanos y rurales, poniendo de manifiesto la realidad en que se encuentra inmerso.

El encuentro de los integrantes del CCF rebasa las expectativas propias y se crea un discurso dialógico, puesto que cada integrante busca la idea de trabajo colectivo o adhesión a una forma de creación conjunta desde sus posibilidades y prácticas artístico-sociales. Y vendrán nuevos experimentos artísticos como: “Ant y reality show” (2005), “Radio Parque” (2006), “Plantel Balanceado” (2008), murales comunitarios, participación en procesos sociales y culturales...

Sincrónicamente se ha pretendido también darle una identidad a esto sin caer en predeterminaciones (como si fuera fácil), lo que sigue siendo una preocupación y que algunas veces tiene símbolos redundantes como la comida, lo manual y otros conceptos que ya se ha mencionado. Es así que la gestión artística es tratada desde el juglar, modelando y abriendo otras brechas, lo que exige una militancia comprometida en todo aspecto y critica las condiciones del artista en el escenario actual.

El arte político y pragmático se ha inutilizado durante varios años cuando se academizaron las artes, delimitando una acción artística muy diferente a la de los primeros años de la creación del concepto. Por ello, es inminente la creación de un nuevo *ethos* artístico que conjugue la cognición del desarrollo humano y el activismo para la transformación sustantiva de las sociedades. Entonces cabe la pregunta: ¿el marketing social del arte está desvalorizado, las prácticas sociales de nuestra escena del arte son muy obsoletas o las cuestiones meramente sistémicas sobrepasan la actitud y accionar del artista?

Bibliografía

Rosental, M. y P. Ludin (2005). *Diccionario filosófico*. Colombia: Editorial Atena.

Vamos a la Toma de la Plaza

Irina Verdesoto*

[En este apartado] se presenta de manera sucinta a la Corporación Quijotadas con sus áreas de trabajo y se focaliza el proyecto “Vamos a la Toma de la Plaza” en cuatro acápites: Etapas del Proyecto VTP: Preproducción, Producción y Posproducción; los elencos de artistas, donde se hace un recorrido por las personas y los espectáculos presentados; un espacio para elementos de crítica de las jornadas que abre un debate a la capacidad organizativa y de trabajo entre gestores independientes y el gobierno local; para cerrar con las respectivas conclusiones, recomendaciones y anexos gráficos.

Corporación Quijotadas

Quijotadas es una ONG de Desarrollo Cultural legalizada por el Acuerdo N.º 27 del Ministerio de Cultura de Ecuador de 2008. Desarrolla proyectos de promoción de actividades culturales en Ecuador y Bolivia, mediante la gestión de iniciativas de sus integrantes de distintos ámbitos como las artes escénicas, las artes plásticas, la música, la comunicación visual, entre otros, en cuatro áreas de trabajo:

Área de *Proyectos Artísticos*: la Compañía de Teatro Molinos de Viento con las siguientes obras en repertorio: “Domitilo el rey de la rumba”, y “Bichos del Jardín”; “La Murga del Toro Barroso” que realiza comparsas

* Teatrista, gestora cultural e investigadora de teatro en el espacio público.

temáticas entre las que destacan: “Personajes Quiteños”, “El Circo” y “La Diablada del Atrio de San Francisco”.

Área de Difusión Cultural: proyecto de difusión de espectáculos de grupos independientes “Vamos a la Toma de la Plaza”.

Área Audiovisuales de Producción de *Cortometrajes*: “¿A dónde vamos a parar?”, “Sueños de Hada”, “De aquí para allá”.

Área Pedagógica: donde se realizan diversos cursos de artes para niños/as y para la población en general, tanto en la etapa escolar como en las vacaciones.

Por tanto, el proyecto “Vamos a la Toma de la Plaza” se ejecutó como principal actividad del Área de Difusión Cultural.

Vamos a la Toma de la Plaza (VTP)

Proyecto de difusión escénica de grupos independientes de danza y teatro que surge por la motivación de concursar en el Fondo Pasión por la Cultura del Ministerio de Cultura en 2008. Tuvo como objeto crear, organizar y poner en funcionamiento una red de lugares alternativos, plazas y parques, para difundir trabajos escénicos de teatro y danza de artistas independientes y, de esta manera, llevar a la comunidad espectáculos de alta calidad y brindar a los/as creadores las mejores condiciones posibles para su trabajo artístico ¿Por qué ese nombre? por inspiración en la toma de plaza andina donde:

la plaza como locus geográfico particular, como lugar público, como ágora, es el punto visible en el cual lo privado se subsume a lo público y que además posibilita una visualización múltiple: en ese espacio público todos se confrontan y se re-conocen. Lugar de encuentro, lugar de intercambio, lugar de compromiso. Sitio simbólico por excelencia [...] sitio del pueblo, sitio de la comunidad [...] que pertenece a todos y el cual es posible encontrarse entre todos (Dávalos, 2001).

En este sentido, en la exploración de traspolar la conceptualización andina de *toma de plaza*, a mediados de 2009 se realizó una convocatoria pública abierta a nivel nacional para seleccionar a los grupos que participarían en el proyecto VTP. Con enorme satisfacción se recibió más de cuarenta

propuestas, de las cuales el comité de selección escogió a dieciocho espectáculos; los mismos que se presentaron de diciembre de 2009 a agosto de 2010; es decir durante nueve meses seguidos, todos los fines de semana en los diferentes sectores de la capital.

Uno de los factores de viabilidad del proyecto fue tener la capacidad de rápida adaptación a las necesidades de los barrios, por eso VTP estableció contacto con los moradores para aglutinar iniciativas socioculturales y educativas de cada lugar. Así, los pobladores fueron entes propulsores y promotores de mecanismos de difusión del proyecto, que se desarrolló mediante una red ya que, de esta manera, se optimizaron recursos. Del mismo modo, a los dieciocho colectivos se les compró un paquete de siete presentaciones de sus espectáculos para que se presenten en siete jornadas seguidas, entendiéndose que las jornadas serían los sábados y domingos en rotación en los diferentes espacios públicos de la ciudad.

Desde un principio se estableció contacto con los departamentos de cultura de cada una de las Administraciones Zonales del Distrito Metropolitano de Quito con quienes, luego de varias reuniones, se establecieron alianzas estratégicas para la autorización del uso de los espacios abiertos respectivos, así como para el contacto directo con líderes y lideresas barriales, quienes facilitarían el acceso a baños públicos y a tomas de energía eléctrica en cada sector.

Se contó con la participación de las Administraciones Zonales: Norte, La Delicia, Calderón, Tumbaco, Los Chillos, Eloy Alfaro y Quitumbe. En principio no se consideró la Administración Centro Manuela Sáenz, al considerarse que en el centro de Quito existe mayor oferta de espectáculos por los programas de peatonización municipales. Sin embargo, luego se tuvo una buena apertura de esta administración y se programaron actividades en la misma.

Cada Administración fue invitada por el proyecto VTP a sumarse a esta nueva iniciativa de difusión escénica en Quito. La colaboración fue en dependencia de las posibilidades de cada Zonal y todas, luego de reuniones de socialización y solicitudes múltiples, dieron los respectivos permisos para que VTP acceda al espacio público de sus jurisdicciones.

La programación de cada jornada fue de dos horas y media en las que se presentó: primero, una animación infantil con juegos tradicionales y no

competitivos; segundo, una obra para niños y niñas de teatro o títeres y tercero, una obra de teatro o danza para público en general. A más de esta programación establecida, ‘tomarse plazas y/o parques’ un sábado o domingo del mes, se propuso hacer gymkanas bicicleteras, feria de emprendimientos donde expongan y comercialicen incubadoras de empresas, asociaciones, organizaciones productivas e iniciativas de los moradores del sector, y un espacio de micrófono abierto para artistas espontáneos de la comunidad.

“Vamos a la toma de la plaza” de la Corporación Quijotadas de diciembre de 2009 a agosto de 2010 llevó de manera masiva y gratuita dieciocho elencos de artes escénicas, con un beneficio más o menos de 500 personas por función, lo que implicó alrededor de 3 500 espectadores por mes y aproximadamente 31 500 habitantes en los nueve meses de su realización.

Etapas del Proyecto VTP

Preproducción

La etapa de preproducción trabajó de manera paralela en la selección de personal para el proyecto y de los grupos que participarían en el mismo. En torno a Carlos Quito, director general del proyecto se sumaron tres productoras, una diseñadora gráfica, un técnico de audio y un asistente de montaje.

La tarea de las productoras se dividió por administraciones zonales y cada una se ocupó de dos o tres, dependiendo del caso, para establecer el contacto y ajustar la programación del proyecto de manera coordinada. Además, tuvieron la tarea de búsqueda de auspicios del sector público y privado; pues el principal auspicio del Ministerio de Cultura cubriría alrededor del 70% de la planificación.

Debe tomarse en cuenta que la Corporación Quijotadas, a más de ocuparse en la preproducción de VTP, siguió con sus demás actividades laborales, entre las que destacan las presentaciones de sus grupos, viajes, contratos de animación, fiestas y hora loca. La producción inició las tareas con alto profesionalismo, pero en las Administraciones Zonales fue disímil la recepción, ante todo al inicio porque hubo cambio de funcionarios, lo que implicó reiniciar la comunicación y seguir.

Producción

El último domingo de noviembre de 2009 fue la primera jornada de VTP en el Parque Central de Carcelén de la Administración La Delicia. En esa ocasión, se alternó el escenario con una amplia programación de actividades deportivas y la feria de emprendimientos del barrio. Cabe informar que, por razones de calendario de los grupos, se hicieron cambios en la programación, los mismos que fueron de conocimiento previo de los organizadores, por lo que se pudo poner toda esa información en los afiches, boletines de prensa y en el blog del proyecto.

La etapa de producción gastó los recursos económicos en su totalidad, los mismos que fueron del sector público del Ministerio de Cultura, la Secretaría de Cultura del MDMQ, el Fonsal y el *Diario el Telégrafo*; y del sector privado: Microempresa Divertimento, Código Randi y la misma Corporación Quijotadas.

El día de cada presentación se realizaban las siguientes actividades: perifoneo, instalación de los equipos de amplificación, traslado de artistas o materiales escenográficos o de vestuario al lugar de presentación y posterior retorno. Instalación de carpas en los casos que fue necesario, programa artístico: animación infantil con juegos tradicionales y no competitivos, obra para niños y niñas de teatro o títeres y obra de teatro o danza para el público en general.

Cuando el proyecto se empató con programas del barrio, tales como ferias, fiestas de aniversario y otros, se tuvo la oportunidad de sumar, en algunos casos, a la programación a los artistas del sector. Esta práctica nos trajo gratas experiencias, donde se veía con claridad la necesidad de dinamizar los espacios abiertos de los barrios y ofrecer arte a los pobladores que con entusiasmo, avidez y cariño nos acompañaron en toda la ciudad, sin excepción alguna.

Posproducción

Siendo una etapa de evaluación final, todavía no puede cerrarse porque no se han recibido los auspicios en su totalidad. Al momento se encuentra

en el proceso de la elaboración de la memoria del proyecto, para lo que se hace una recuperación exhaustiva de la información recogida por la prensa y entrevistas a los actores del proyecto.

Elencos de artistas

Los grupos artísticos que se presentaron fueron seleccionados mediante una convocatoria pública de carteles e información vía correo electrónico y redes sociales de Internet, donde se solicitaban grupos de danza y teatro que tengan espectáculos concebidos para espacio abierto o adaptable en dos categorías: para niños/as y para el público en general.

Llegaron cuarenta propuestas y se descartaron los monólogos y uni-personales. Algunos grupos trataron de renegociar el monto económico, situación que no era posible y se autodescalificaron. Un Comité de Selección clasificó a dieciocho elencos por la calidad de su trabajo artístico y la pertinencia temática para el proyecto. A continuación, se narran los grupos, sus obras y la acogida.

Ojo de Agua es un colectivo conformado por actores de teatro y títeres, lo dirige Roberto Sánchez y presentaron una obra para niños/as llamada “La realmente imaginaria historia de Cantuña”, que disputa la historia oficial de leyenda de Cantuña incorporando elementos de reflexión social. Tuvo excelente acogida, tanto por el oficio de los actores como por lo querida que es leyenda de Cantuña en Quito.

Teatro Estudiantil Universitario es una compañía de estudiantes de la Universidad Central dirigida por Bolívar Flores que puso en escena una farsa titulada “Los fantasmas del Chullita”, donde se recrearon los personajes tipos quiteños y, siendo un espectáculo cómico, hizo reír y bailar al público.

Mapawira Colectivo Teatral llevó la obra “Los santos inocentes”. Espectáculo que realizaron con personajes tipo de las fiestas andinas ecuatorianas que tras la estética de la teatralidad andina rememoró refranes, dichos e historias de los inocentes, celebrado el 28 de noviembre de manera tradicional.

Umacantao puso en escena el brillante espectáculo “O Tiwintza o ti mato” de la pluma del director y actor callejero Iván Pino. Esta obra de

corte histórico-político fue un trabajo que hizo reflexionar al público en torno a la guerra y al patriotismo.

El grupo cuencano *Clowndestinos* presentó “Barabibús, el viaje de tres payasos”. Esta obra tiene alta factura artística pues trabaja desde tres personajes *clown* en aparatosas historias alrededor de un viaje.

El *Taller de Investigación Teatral, TIT*, dirigido por Bolívar Bautista, mostró su espectáculo de teatro antropológico “Espíritu Festivo”, donde se recopilan leyendas de varias zonas del país, y se las presenta desde la estética de la teatralidad andina.

Futuro Sí, compañía de danza dirigida por Natalia Bueñay, llevó a escena varias coreografías de danza moderna que gustaron al público, pues usaron elementos de cerámica, flores y agua.

Molinos de Viento, compañía de teatro, dirigida por Carlos Quito llevó a escena la comedia “Domitilo el rey de la rumba” que cuenta la historia de la creación del tambor. Esta obra paga derechos de autor a un dramaturgo colombiano y fue muy aclamada por los asistentes.

El *Grupo Tentempié* dirigido por Marcelo Lujé presentó su espectáculo para espacio abierto “Biospeed”, que hacía una crítica al consumismo de los combustibles mediante el reciclaje de materia fecal humana. Obra irónica y muy aplaudida.

Rayuela, grupo de danza moderna, presentó tres coreografías dirigidas por Valentina Guayasamín que fueron el deleite de grandes y chicos, por el manejo de la técnica, el vestuario y la capacidad discursiva de las mismas.

La Buena Compañía presentó la obra de pantomima “La familia Pérez y Mimo”, dirigida por José Vacas. Este elenco tuvo la mayor escenografía y utilería y demostró que, aunque era concebido para teatros con iluminación, funcionó muy bien en espacios abiertos.

Perros Callejeros, taller de experimentos “alquimúscosteatrales” puso en escena la obra “La Fiesta” dirigida por Héctor Cisneros. Es una propuesta que muestra personajes tipos de las fiestas andinas ecuatorianas y maneja la estructura de escena abierta del espectáculo callejero.

Samadhi, grupo de teatro dirigido por Mauricio Pantoja presentó la obra de títeres “Esopo en los Andes”, una bonita versión de varias fábulas de Esopo muy bien acogida por el público infantil y familiar.

Sariri, compañía de danza de la Concordia, trajo a Quito cinco coreografías de danza folklórica y moderna. Su elenco estuvo conformado por cuarenta y cinco personas y pese a que no se les podía resolver la estadía, Sariri participó en toda la programación que le correspondía con responsabilidad.

Deysi Sánchez llevó la obra “Diálogo para ciudadanos despistados” dirigida por Arístides Vargas, una obra de teatro de sala, adaptada en varias escenas para el espacio abierto que gustó mucho a grandes y chicos.

Isaac, el Mago, presentó su espectáculo de prestidigitación, trucos con cuerdas, cigarros, flores, cubos, agua, flores y otros tantos elementos que encantaron y conquistaron todos los escenarios. Por generosidad de Isaac, su show se alargaba según la participación del público.

Pancho Aguirre, actor callejero de cepa, en su obra “Tun Tun” revela historias urbanas de personajes marginales en relación con seres fantásticos. Tuvo gran recepción del público.

Inti Samay, compañía de danza folklórica que se presentó en la última etapa del proyecto con buenas coreografías.

Elementos de crítica

Tras la experiencia de nueve meses seguidos de presentaciones se determina que la principal fortaleza de las jornadas de VTP fue la duración del espectáculo de aproximadamente dos horas y media, tiempo acogido por la población tanto en plazas como en parques de la ciudad. El proyecto tuvo la posibilidad de llegar a espacios donde se presentaban, por primera vez, programaciones artísticas, lo que fue una reivindicación del derecho de la recreación y entretenimiento de la comunidad, muy bien acogido.

Tanto para los grupos artísticos como para la producción de Quijotadas, el contacto directo con la población permitió ajustar la manera de trabajar en el espacio público y permitió llegar directamente a las reuniones barriales y los foros de micrófono abierto.

Se encontró un vacío legal administrativo de las zonales, pues, si bien está reglamentado el uso para mega eventos, no existen parámetros para espectáculos de menos de 500 personas, y estos vacíos legales no permi-

tieron tener un acercamiento productivo con el sector privado. Asimismo, nos dimos cuenta que cada administración solicitaba requisitos distintos para el uso de sus espacios públicos; por tanto, dan a notar que dentro del Municipio de la ciudad no se ha discutido a profundidad las condiciones y oportunidades de programación en espacios públicos. Siendo el ‘tendón de Aquiles’ el espacio público, la Alianza Francesa organizó en marzo 2011 un evento académico con intervenciones barriales, donde recibieron capacitación varios colegas de la Corporación Quijotadas quienes, a su vez, asisten al llamado de la concejala María Elisa Salgado de Espacio Público, a partir del cual han establecido como herramienta de construcción de las futuras políticas públicas mesas de discusión temáticas del tema que están en su etapa preliminar de reflexión.

Se reconoce que VTP tuvo limitaciones en cuanto a la comunicación, al trabajo en equipo, a la falta de planificación previa a la preproducción; por tanto, el trabajo se lo aprendió en la marcha; situación que no dejó de ser un desgaste laboral y psicológico del personal de la organización; quienes no tuvimos un fin de semana completo libre durante los nueve meses que duró la producción del proyecto.

La mayor complicación fue la incapacidad de pagos de auspicios a tiempo del sector estatal, lo que llevó a la Corporación Quijotadas a realizar más de un préstamo, incluso con chulqueros, para *salvar la programación establecida*. A este factor, recurrente en las artes escénicas ecuatorianas, se sumó la constante amenaza del clima quiteño y la estrecha visión de varios funcionarios municipales, quienes vieron en nuestras programaciones tribunas políticas para sus intereses; por lo que más de una vez se tuvo confrontación cuando ellos/as ‘ordenaron’ a un grupo acortar su presentación para dejar tiempo ‘para unas palabras’, situación de difícil negociación, pero a todas luces de falta de entendimiento y respeto al trabajo de artista en el espacio abierto.

Conclusiones y recomendaciones

El proyecto de difusión escénica VTP es un ejemplo de gestión independiente en permanente disputa con los poderes locales y con los artistas que

realizan espectáculos para espacios abiertos, por tanto es necesario que se publiquen la memoria de su experiencia para que sea un documento de discusión que capitalice el trabajo realizado y enseñe pautas para ejecutar proyectos de esta índole.

El Municipio del Distrito Metropolitano de Quito requiere construir un *corpus* legal y administrativo del uso del espacio público que sea una herramienta tanto para las administraciones zonales como para los gestores culturales, pues las ambigüedades encontradas en los nueve meses de trabajo en espacios públicos reúne comportamientos de caudillismo aldeano.

Cuando el Municipio establezca reglas claras para el uso del espacio público, los grupos de artistas, feriantes y demás usuarios del espacio abierto podrán tener elementos concretos para realizar actividades con mayor cobertura y tranquilidad. Además, se estima que en esas condiciones de reglas claras, la empresa privada podría tener mayor presencia, pues, al momento, el azar genera incertidumbre en gestores independientes y, más aún, en emprendimientos privados que no ven garantías para patrocinar espectáculos de arte.

El espacio público es toda una escuela de gestión y presentación artística, pero en la ciudad ha llegado el momento de elevar el nivel de los gestores culturales, por lo que se requieren espacios continuos de capacitación que contribuyan a la formación profesional de la gestión cultural.

Bibliografía

Dávalos, Pablo (2001). “Fiesta y poder: el ritual de la ‘Toma’ en el Movimiento Indígena”. En *Boletín Raymi del Instituto Científico de Culturas Indígenas*. Año 3, N.º 23, febrero del 2001. Visita el 10 de septiembre de 2010 en: <http://icci.nativeweb.org/boletin/23/davalos.html>.

Una ‘trinchera’ para la gestión y producción de artes escénicas

Nixon García Sabando*

El Teatro, ese desconocido

El arte teatral era un imposible en una ciudad con muchas imposibilidades hace tres décadas. A inicios de los años ochenta por lo menos el 95% de la población de Manta no había visto una obra de teatro profesional y eso dejando un optimista cinco por ciento para la duda. La historia de la ciudad no registra ni siquiera un intento fallido por constituir un grupo teatral con pretensiones de permanencia antes de 1982. En consecuencias no existía una sala de teatro, apenas unos incómodos escenarios en las no menos incómodas salas de cine, las que eran alquiladas esporádicamente por “La Trinchera” para presentar sus obras, sobretodo en los estrenos.

En medio de esta aridez para las artes escénicas nació como una impronta el arte teatral en esta ciudad. Claro que su nacimiento fue como todo nacimiento, con sus antecedentes fetales, sus gorjeos iniciales, sus movimientos elementales y sus básicos e inseguros primeros pasos. Ese recién nacido fue bautizado como grupo de teatro “La Trinchera”, la fecha de su nacimiento fue el 26 de agosto de 1982. Hoy, 29 años después, al mirar hacia atrás, me ratifico en lo que sospechaba por aquel entonces, la gestión y la producción artística y cultural tienen una gran dosis de instinto, sustento básico de nuestros diletantes inicios.

* Teatrista y director del grupo de teatro “La Trinchera”, Manta, Manabí, Ecuador. Es uno de los propulsores del arte teatral en el país.

Qué otra cosa sino el instinto sostuvo y guió a esos jóvenes audaces para sembrar el teatro sobre la arena. Claro que es meritorio destacar la guía inicial del profesor de secundaria Gonzalo Andrade, el mentalizador de la creación del grupo “La Trinchera” en las aulas del Colegio Nacional Cinco de Junio, además del posterior y fundamental apoyo del Departamento de Difusión Cultural del Banco Central y sobretodo de la Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí (ULEAM), que posibilitaron la presencia en Manta de maestros del teatro como María Escudero, Charo Francés, Arístides Vargas, entre otros y que luego apoyaron, sobre todo la ULEAM, los futuros proyectos de gestión y producción como los Festivales Internacionales de Teatro y Danza y el mismo sostenimiento y desarrollo de estas artes.

Un modelo particular

El proyecto de creación del grupo de teatro “La Trinchera” no se quedó en la formación y capacitación actoral sino que incluyó una ardua labor de gestión y producción de las artes escénicas que en sus primeros años, reitero, se sostuvo en el instinto que permitió entender que además de la capacitación artística había que trabajar en la motivación e incorporación de otros sectores, tanto de jóvenes como adultos, para que apoyen este proyecto como ejecutantes y como público. Es decir, había que sembrar el arte teatral no solo en los jóvenes actores y actrices sino en todo el entorno social.

Por eso las primeras acciones de gestión y producción de los nóveles teatristas fueron dedicadas a incorporar a otros jóvenes estudiantes de Manta y la provincia de Manabí a través de talleres teatrales y conformación de grupos de teatro colegiales que desembocaron en festivales intercolegiales que el mismo grupo organizó durante siete años.

Cualquier ‘trinchera’ era el escenario

Ante la carencia de una sala de teatro entre 1982 y 1985, el trabajo de difusión teatral se desarrolló llevando las piezas teatrales a las esquinas y calles

de los barrios, a los patios y salones de los colegios, a las plazas y hasta a la playa. Lo importante era mostrar al público lo que se estaba intentado hacer teatralmente en la ciudad para que también se incorporaran al proyecto.

Con estas primeras experiencias de gestión y producción teatral sobrevino un reto mayor, la realización del Festival Internacional de Teatro de Manta en 1988 con la coyuntura de que Manta ya contaba con su primera sala de teatro, el Teatro “Chushig”, que fue construido por el señor Orley Zambrano Cuadros e inaugurado con una muestra nacional de teatro coordinada por “La Trinchera” en 1985, y que en 1987 fue adquirido por la ULEAM, convirtiéndose en Teatro Universitario.

Y nace el Festival de Manta

En 1988 en el Ecuador no existía un Festival teatral nacional o internacional. El último Festival nacional se había realizado en 1984 auspiciado por el Departamento de Difusión Cultural del Banco Central y con la organización de la Asociación de Trabajadores de Teatro de Pichincha; más que un Festival fue un Encuentro y Congreso que convocó a casi todos los teatristas y grupos del país.

Lo lógico hubiera sido que un Festival internacional se lo hubiera realizado en una de las dos ciudades que, por aquellos años, generaban en gran medida esta actividad: Quito o Guayaquil, pero ocurrió lo impensable, el grupo “La Trinchera” con la complicidad de la ULEAM y el Departamento de Difusión Cultural del Banco Central en los primeros años, se lanzaron a esta audaz aventura que, para sorpresa de propios y extraños, convocó a una nutrida concurrencia que disfrutó de una importante muestra del teatro nacional y latinoamericano durante una semana. Desde entonces el Festival Internacional de Teatro de Manta se ha venido realizando anualmente, habiendo concluido hace pocos días su vigésima cuarta edición. A éste, el Festival teatral más antiguo y tradicional del Ecuador han asistido espectáculos y compañías de América, Europa, Asia y África.

Consideramos que proporcionalmente Manta es una de las ciudades con mayor convocatoria de público para el teatro en el país. El más reciente Festival tuvo un promedio de asistencia de 500 personas por cada

programación. Procuramos en lo posible convocar a un público variado en cuanto a edades y referentes sociales y económicos. Para eso generamos una programación amplia con espectáculos destinados a adultos, jóvenes y niños. Es muy importante no descuidar la renovación del público apuntando a todos los estratos sociales.

Una Fundación para las artes escénicas

Hemos procurado generar la necesidad del teatro y otras artes escénicas en la ciudadanía, por eso decidimos ampliar nuestra estructura institucional y además de grupo teatral nos convertimos en una Fundación Cultural.

La Fundación Cultural “La Trinchera” se encarga de organizar el Festival Internacional de Teatro, el Encuentro Internacional “Manta por la Danza” que ya lleva 12 ediciones y se realiza de manera anual; las Jornadas Culturales Infantiles que ya tienen diez años de realizaciones; y, también, actividades artísticas regulares durante todo el año.

La Fundación también tiene a su cargo la construcción del Centro de Artes Escénicas “La Trinchera” que ya tiene un 50% de ejecución y en el que, desde ya, se organizan presentaciones de teatro y danza.

Este propósito de generar la necesidad en la población por consumir artes escénicas, ha propiciado la construcción de espacios físicos como el Teatro Universitario “Chushig”, la Sala de Conciertos Horacio Hidrovo Peñaherrera de la ULEAM y el propio Centro de Artes Escénicas “La Trinchera”.

El reto, sostener el trabajo

El trabajo de gestión y producción artística no da tregua, al contrario, hay que desarrollar una actividad sostenida, diaria, permanente, amplia y responsable, como soporte básico de toda esta labor. Nosotros solos, como grupo y Fundación “La Trinchera” no podríamos sacar adelante estos objetivos, felizmente contamos con el soporte institucional de la ULEAM, institución que ha generado una verdadera y efectiva política cultural y que ha sido la principal responsable para el desarrollo cultural de la ciudad

de Manta en los últimos 25 años, con repercusiones importantes hacia la provincia de Manabí y el país.

Es también valioso el aporte del Gobierno Municipal de Manta que se ha visto involucrado en nuestros proyectos de gestión y producción artística y que está generando sus propios proyectos artísticos y culturales. El trabajo ha motivado también a otras instituciones públicas y privadas que desde hace una década aproximadamente vienen generando una actividad cultural en todos los ámbitos, como el Banco Central, recientemente el Ministerio de Cultura, entre otros. Hoy, 29 años después, Manta es considerada una ciudad para el teatro aunque aún el movimiento teatral es pequeño, pero hay un reconocimiento ciudadano que valida al teatro como su arte más representativo.

Junto al Teatro hay un meritorio despunte de la danza en sus diferentes estilos, especialmente en la danza folclórica y contemporánea. El Encuentro Internacional Manta por la Danza ya tiene 12 años de vigencia y es organizado por el grupo “Ceibadanza” y la Fundación “La Trinchera”, con el patrocinio de la ULEAM. Existen también otros eventos importantes como el Encuentro Internacional de Narración Oral y festivales de danza folclórica. Aún hay mucho camino por recorrer, pero los pasos andados han abierto trechos meritorios y horizontes cada vez más amplios. El mar humano de Manta procura estar siempre en la pleamar de sus proyectos artísticos y culturales, eso es gratificante, sobre todo cuando estamos convencidos de que lo mejor aún está por venir.

Reflexiones sobre nuestra experiencia en la gestión y producción de artes escénicas

Rocío Reyes Macías*

Estas casi tres décadas caminadas en las artes escénicas como creadores y gestores nos han generado más preguntas que respuestas sobre nuestro oficio. Una de las preguntas que más nos hacemos permanentemente es sobre la validez de nuestro trabajo como creadores y gestores. Validez no solo para nosotros sino, sobre todo, para el entorno social con el que trabajamos. Es decir, si nuestro trabajo está acorde con los nuevos tiempos y las nuevas necesidades artísticas y culturales de la sociedad. Otro de nuestros cuestionamientos se refiere a las estrategias organizativas de los eventos que realizamos: El Festival Internacional de Teatro de Manta, el Encuentro Internacional “Manta por la Danza” y las Jornadas Culturales Infantiles. Nuestra mayor preocupación en la víspera de la realización de cada festival es la participación del público como ente cuantitativo y cualitativo.

Muchas veces nos cuestionamos también sobre la importancia de un festival artístico para una comunidad. Éstas, entre otras interrogantes nos obligan a estar en permanente reflexión y autocritica sobre nuestro trabajo como gestores. Además de procurar mantener nuestras antenas lo más perceptivas posible para detectar las preocupaciones, observaciones y respuestas del público en torno a nuestra labor, estas inquietudes nos obligan a ensayar respuestas que no siempre son satisfactorias o definitivas y que, muchas veces, solo nos provocan más inquietudes. Por ejemplo, para intentar responder sobre nuestra manera de trabajar como gestores

* Teatrística y gestora cultural del sector de artes escénicas, Manta, Manabí, Ecuador.

culturales en los tiempos modernos, obligatoriamente caemos en varios cuestionamientos: por un lado nos repreguntamos si en nuestra labor debemos seguir utilizando las mismas estrategias de organización, convocatoria artística y de público o debemos replantear el trabajo hacia los nuevos conceptos y dinámicas que proponen los mercados de artes escénicas y los mismos eventos de industrias culturales que están tomando auge en varios países del mundo. Por otro lado, también nos cuestionamos en torno a las necesidades estéticas del público contemporáneo.

En las primeras ediciones del Festival Internacional de Teatro de Manta y hasta unos pocos años atrás conocíamos al público que asistía, pero en las ediciones recientes el público ha cambiado en su mayoría y, por supuesto, la propuestas artísticas también. La comprensión de esta dialéctica nos ha motivado a desarrollar un trabajo encaminado a la incorporación de un nuevo público para nuestros festivales y programaciones regulares. Por eso hemos dedicado especial interés en atraer al teatro a los niños y a los jóvenes con reducidos precios en las entradas y ofreciendo también pases de cortesía a delegaciones estudiantiles. Por eso también hemos creado, desde hace diez años, las Jornadas Culturales Infantiles en las que involucramos como público y actores a infantes comprendidos entre los 6 y 12 años de edad.

Para nosotros, el tema del público para las artes escénicas es muy complejo y manipulado ideológicamente. Por ejemplo, en los formularios del Ministerio de Cultura para convocar a los fondos concursables del Sistema Nacional de Festivales existen casilleros en los que se nos obliga a poner cantidades de público adulto, niños, tercera edad, hombres, mujeres, etc. Consideramos que esto es un error porque para las artes no debe existir la cuantificación del público de la misma manera que existe para el fútbol, por citar una comparación. Si bien no hay nada más grato que ver una sala llena no debemos engañarnos con ese oasis los gestores y programadores. Debemos entender que el público para las artes escénicas como para otras artes y la literatura se construye de manera sostenida y a largo o mediano aliento. El llenar la sala un día es una ilusión que al día siguiente se nos puede desvanecer.

En el pasado Encuentro Internacional “Manta por la Danza”, un activista cultural de la Dirección de Cultura de Manabí se paraba cada noche

en la boletería del teatro a contar y anotar a cada persona que ingresaba y la edad que tenía. En broma y en serio le sugerimos a este activista que debería llevar esos aparatitos que usan en los aviones y hasta en los buses urbanos para contar a las personas. También le dijimos que no le alcanzaría toda la noche para contar a las miles de personas que asistieron a la programación inaugural de este evento en la Plaza Cívica de Manta.

La superficial capacidad de entendimiento de los funcionarios e instituciones estatales de las artes y la cultura les hacen descargar la culpa del poco público que asiste a las programaciones culturales y artísticas a los organizadores y gestores, olvidándose que los verdaderos culpables son el Estado y los gobiernos de turno que han descuidado, por decir lo menos, la incorporación de la población a las artes y la cultura, ofreciendo a cambio populistas y alienantes ‘productos culturales’ con el fin de tener una ‘masiva presencia’, aunque la misma sea fugaz y, por lo tanto, engañosa.

Un oficio reciente

La gestión y producción permanente de las artes escénicas en nuestro país es relativamente reciente, me atrevería a decir que nació de manera sostenida a partir del Festival Internacional de Teatro de Manta. Antes hubo intentos e incluso realizaciones aisladas y efímeras. Es decir, que esta experiencia tiene poco más de dos décadas.

Luego del Festival de Manta surgió la celebración de “Agosto, Mes de las Artes y la Cultura” organizada por el Municipio de Quito, del que nació el Festival Internacional de Teatro Experimental y de forma más reciente surgieron otros eventos y festivales de artes escénicas en la propia ciudad de Quito, en Guayaquil, Cuenca, Ambato y alguna que otra ciudad del país.

Recuerdo que en los primeros años de “Agosto Mes de las Artes y la Cultura” participaron algunos grupos teatrales internacionales invitados al Festival de Manta. A estos grupos también los programábamos en otras ciudades como Riobamba, Ibarra, Guayaquil, entre las que recuerdo.

Posteriormente y desde hace nueve años, desde la experiencia del Festival Internacional de Teatro de Manta conformamos la Red Ecuatoriana de Festivales Internacionales de Artes Escénicas con la Fundación Cultural

Humanizarte en Quito, el grupo Sarao, y recientemente la Corporación Zona Escena de Guayaquil.

Felizmente, en la actualidad la gestión cultural en las artes escénicas es un oficio en crecimiento, que se vio motivado con la aparición del Ministerio de Cultura. Antes de la creación del Ministerio de Cultura, en el año 2007, la relación entre el Estado y los gestores y organizadores de festivales de artes escénicas obedecía a la ‘capacidad’ de palanqueo político o personal de los gestores: era posible lograr recursos económicos del Estado si el gestor tenía un buen padrino político.

El Festival Internacional de Teatro de Manta en veinte años solo tuvo una vez el aporte de una Subsecretaría de Cultura, dependencia adscrita al Ministerio de Educación antes de la creación del Ministerio de Cultura. Nuestro pequeño presupuesto siempre fue sustentado por la Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí, por el Departamento de Difusión Cultural del Banco Central en los tres primeros años del evento, y por del Municipio de Manta desde hace 13 años.

Con la creación del Ministerio de Cultura nuestras expectativas se multiplicaron porque por fin los artistas, escritores y gestores encontraríamos un válido respaldo del Estado para nuestra actividad y proyectos. Lamentablemente esas expectativas se han ido diluyendo en tan poco tiempo hasta el punto que muchos gestores, programadores, artistas e intelectuales estamos desistiendo de involucrar al Ministerio de Cultura en nuestra labor.

En el caso de los festivales internacionales de teatro y danza que organiza la Fundación Cultural “La Trinchera” en Manta, comenzamos a tener el auspicio del Ministerio de Cultura desde el segundo año de su creación. Pero este año fue negado el auspicio al Festival Internacional de Teatro de Manta por obra y gracia de sus absurdos y erráticos concursos; es decir, este año no salimos favorecidos con el “premio gordo” como si un festival tradicional deba supeditar su realización a los vaivenes concursables, ¡qué absurdo!

Hasta ahora el Ministerio de Cultura no ha podido entender que la labor creativa, artística y de gestión en el país se ha generado desde la acción particular, privada, de los propios artistas que han devenido en gestores, muchos de ellos para sustentar y sostener su trabajo artístico. Además, ha tratado, desde su creación, de generar una relación vertical con los artistas,

intelectuales y gestores, e incluso con la misma población hacedora y sostenedora de su propia cultura. Es decir, ha pretendido ‘institucionalizar’ esta relación pero desde las reglas del juego propuestas por ellos, desde la burocracia institucional. Esta verticalidad institucional ha provocado una camisa de fuerza que ha pretendido, y en muchos casos ha logrado, asfixiar la relación entre el Estado y los artistas, intelectuales, creadores y la población.

Es como si el aprendiz de chef fuera con su librito de recetas a enseñarle a preparar un ceviche o una fritada a la señora que lleva cuarenta años preparando estos platos. Lo inteligente hubiera sido que el Ministerio de Cultura hubiera propuesto una relación horizontal, pues eso le hubiera possibilitado nutrirse y aprender del oficio o los oficios de las artes y la cultura, en un marco de respeto y valoración por quienes han cocinado y sazonado las artes y la cultura en el país.

Desde la oficialidad y desde la gestión particular no debemos descuidar la premisa de que nuestro oficio como programadores, gestores y hacedores artísticos está en permanente y dialéctica revisión, que ahora, más que nunca, las personas necesitamos consumir arte y cultura; que estas expresiones humanas tan venidas a menos son las que, en definitiva, nos podrán salvar, pues gracias a ellas tendremos la capacidad de imaginación y creatividad para sobreponernos a cualquier debacle y, por sobre todo, constituyen la raíz que nos sostendrá ante las amenazas de todo orden.

Nunca es tarde para repensarnos, nunca es tarde para recomponernos.

Resistir no es suficiente: una mirada desde la vida de un grupo de teatro laboratorio

Patricio Vallejo Aristizábal*

Pensar al teatro conlleva una seria dificultad. Y es que, dado el caso, teatro es lo que un futbolista hace cuando exagera una falta, pero también, lo que un pequeño niño hace cuando, con un berrinche, quiere salirse con la suya. Un reportero presenta la noticia desde el teatro de los acontecimientos, así como un funcionario que imita jocosamente los modos de su jefe es bueno para un teatro, de la misma manera que cuando su compañero inventa pretextos para justificar sus retrasos ya está haciendo teatro. Teatro es un edificio donde se presentan espectáculos de todo tipo, también donde se proyectan películas de cine. Hay instituciones que tienen auditorios a los que llaman teatro. Teatro son textos literarios escritos en forma de diálogo o monólogo, pero en los que se explicita la voz del personaje que los dice, pero teatro son, también, decorados y vestuarios. Marquesinas, escenas y tras escenas, camerinos, luces, bastidores, maquillaje, todo eso es teatro.

Teatro es un hombre chistoso con la cara pintada, parado en una plaza, diciendo cosas con doble sentido sexual, de coyuntura política o burlándose del prójimo, y teatro son unas muchachas con escaso vestuario, con plumas en la cabeza y las caderas, acompañando con coreografías la fono mímica de otra, igualmente casi desnuda. Teatro es canto, baile, malabares, prestidigitación; acrobacias, audiovisuales, tecnología también. El teatro se encuentra muy arraigado en la vida de los ecuatorianos: de la reunión familiar al encuentro barrial, de la fiesta de pueblo a las aulas de los cole-

* Director, dramaturgo e investigador teatral del grupo “Contrael viento”, Ecuador.

gios y las escuelas, de las comunidades religiosas a las salas experimentales y comerciales. En la inauguración de eventos deportivos, en los festejos religiosos, en las efemérides nacionales y locales, el teatro está siempre presente. De tanto ser todo, el teatro devino en nada.

Por eso teatro supone, para la mayoría, una actividad simple, de tiempo libre, que demanda habilidades innatas, que cualquiera, en cualquier momento, con poquísima preparación, puede realizar. Es muy probable que muchos de nosotros nos aventuráramos, en la adolescencia, a escribir un verso para el chico o la chica que nos atraía, sin embargo, no sería probable que, cuando nos encontrásemos con un poeta de trayectoria, nos presentásemos como expoetas. En cambio, con certeza y con mucha regularidad, un actor o director, hombre o mujer, con muchos años en el teatro, ha debido escuchar el inefable: *yo también hice teatro*, y de un plumazo le tocó ver cómo el oficio, la profesión, las técnicas, el esfuerzo, el entrenamiento, los ensayos, la creatividad, la imaginación, las horas, los días, los años, desaparecían. De tanto ser todo, el teatro devino en nada.

Con todo esto, pareciera que la mirada al teatro está signada por la pereza, es como si produjera un agobio intentar mirar algo tan complejo, y entonces se prefiere no mirar. De ahí que, para saber de teatro sobran y bastan un par de *clichés* y lugares comunes, con alguna que otra frase hecha. Con eso se juzga, se valora, se critica, pero lo peor, con apenas eso se pretende administrar, organizar, calificar. Más aún, desde esta mirada perezosa se pretende el aprendizaje y la práctica del teatro. Todo resulta fácil y simple en el teatro. Lo que lo saca de esta condición, lo que se puede llegar a admirar, son los recursos y destrezas que no le pertenecen, pero se le añaden, las destrezas acrobáticas, los vídeos, la tecnología cibernética, etc. En un territorio como éste, burócratas, gestores, espectadores y teatreros se complacen, se aquietan.

Es necesario, entonces, un acto de rebelión, un viaje al margen, un sobreponerse a las circunstancias, para despojar al teatro de las corazas de pereza y de simpleza que lo cubren; para hurgarlo y encontrarlo en su movimiento, en sus tradiciones, transiciones, rupturas y continuidades, para valorarlo en su doble condición, la de arte y artesanía al tiempo; en su capacidad de construir paradigmas estéticos y poéticos, en tanto organiza técnicas que se deben dominar para ejercerlo como un oficio; para respetarlo. Este es el lugar desde el que me ubico para mirar y pensar al teatro, el

lugar al que se llega con esfuerzo, rigor y disciplina. Como en un viaje al fin del mundo, en medio de la niebla, con el riesgo de caer al abismo, acudo al encuentro del teatro. Porque nada nos obliga a estancarnos y ver pasar la vida, obedientes a lo que nos fue dado. La puesta en vida, el riesgo, el viaje, todo eso es, también, el teatro. Así, al margen del orden de la cultura y de lo que nos fue dado, puedo mirar la experiencia de un grupo de teatro, extraer de su biografía profesional los elementos que lo constituyen sustancialmente. Puedo mirar las circunstancias por las que ha atravesado en veinte años de trayectoria y compartirlas. Puedo, también reencontrarme como parte de él, saberme en la vida expuesta desde que tuve el privilegio de fundar Contraelviento Teatro. Es, por tanto, una toma de posición, la que me permite exponer mi mirada sobre mis compañeros del grupo y sobre mí mismo; la que me faculta para hablar de teatro, opinar sobre él.

Cada vez es más corriente escuchar que el teatro está muriendo. Que va cayendo a manos del cine y la televisión. De los grandes espectáculos de la diversión, desde un punto de vista, esto puede ser cierto. Hay un teatro, tal vez el que se reconoce a simple vista, que puede sufrir de un mal de desamor. Y es que ya no les es de ninguna utilidad a los señores del consumo y a los funcionarios de la complacencia. De alguna manera, pasó a ser el tío viejo y pobre de la industria del entretenimiento y las políticas culturales. Postrado, entonces, se repite a sí mismo regalándose a las supervivencias del *snob* cultural. Se arrastra tras las migajas que quedan del mercado y la masificación. Ahí se queda, relegado al último rincón del divertimento, complaciendo y complaciéndose, casi invisible, en su declinar. En algún caso, se mantiene desesperado, arrimado tristemente a sus hermanastros, agarrado de sus bastas, un teatro en extremo simple, pero pretencioso.

Hay, sin embargo, otro teatro que ha logrado resistir al margen de esas circunstancias, que se ha empeñado en ponerse en movimiento, en activarse desde dentro. No se lo reconoce a simple vista porque su existencia se realiza por fuera del orden de la quietud y el estancamiento. Ha decidido reconocerse en su complejidad, se sostiene por una enorme convicción de sus cultores; un teatro que resiste de pie aun cuando el piso sobre el que se asienta es inestable como arenas movedizas; que debe arriesgarse a encontrar su identidad a pesar de las demandas del *statu quo*, los mínimos recursos y el diminuto reconocimiento; un teatro que se sabe oficio, do-

minio de técnicas prácticas que se deben usar para modelar su vida, que exige compromiso, respeto, rigor y disciplina; un teatro que se enseña y se aprende en procesos personales, privados, individuales; procesos que continúan en la medida de la necesidad de sus cultores por ir más allá, por desentrañar sus misterios, por seguir huellas en la nieve y por pisar fuerte para dejar huellas, de recibir legados y dejar legados; un teatro que se sostiene en su cualidad-calidad.

Cuentan que cuando en la cordillera de los Andes la tierra está cansada, el cielo acude en su auxilio y, complaciente, la reconforta con una agradable y purificadora lluvia. Cuentan que la tierra, agradecida, se adorna de colores y el arco iris se presenta majestuoso detrás de los nevados. Es entonces cuando las gentes de los páramos, los valles y ciudades sienten ese suave viento mimoso. Así nacimos, testigos del amor, en el tiempo del renacer, apostando por la vida, transeúntes sonrientes con el rostro contra el viento. Así nacimos un dos de enero de 1991, en uno de los salones, el más pequeño y escondido, del Instituto Nacional de Danza, cuando éste mantenía su sede en la Casona de la Mercadillo y 10 de Agosto, en Quito. Nos reunimos seis jóvenes interesados en aportar a la renovación del teatro. Basábamos nuestra idea en el hecho de sostener que el teatro giraba alrededor del *arte del actor* y que no nos satisfacía el teatro que conocíamos y del que proveníamos.

Desde un inicio el teatro ha sido para nosotros rebelión. Han pasado veinte años desde ese entonces y hemos logrado construir el camino que hacemos por nuestros propios pasos. Más allá del aislamiento y ostracismo en los que nos hemos visto obligados a existir, por mucho tiempo desconocidos y desvalorados, especialmente en el medio teatral y cultural en el que nos desenvolvemos (hemos sido, entonces, exiliados en nuestra propia tierra, por eso, hemos debido conquistar el territorio vital que habitamos), el teatro devino para nosotros una pequeña patria de rebelión y libertad, donde realizamos nuestra existencia como ciudadanos con plenos derechos.

Seis personas que veníamos con historias personales muy distintas, pero a las que nos unían dos simples, pero muy fuertes cualidades al tiempo (en primer lugar, una gran necesidad de conocimiento y práctica del teatro, y en segundo, el que ninguno tenía formación académica o formal en el mismo, pero que tampoco la deseábamos) fuimos los fundadores de lo que, al poco tiempo, se llegó a llamar “Contraelviento Teatro”. Un bailarín de danzas

folclóricas, dos actores aficionados de teatro barrial, una actriz aficionada de teatro universitario, una antropóloga y un actor del teatro profesional sin formación académica, acudimos al primer encuentro con la intuición de que el teatro era más que aquello que habíamos conocido hasta ese entonces. Pero que, ese algo más, debíamos descubrirlo con la práctica que íbamos a emprender. Decididos a ser autodidactas y a correr el riesgo de la experimentación sobre el vacío, como punto de partida. Con el tiempo, solo uno de aquellos se mantuvo con el proyecto. Sin embargo, esa condición inicial en la composición del grupo se mantuvo en todos quienes alguna vez fueron o siguen siendo miembros. Para el día de hoy han sido veinte las personas que, en algún momento, y siempre por un tiempo de varios años, fueron parte del grupo. De éstas, seis son parte del elenco actual, como si de un número cabalístico se tratara. Nuestras proveniencias personales son diversas, los principios que nos sostienen siguen siendo comunes, éticos y prácticos. Los que seguimos somos, ahora, imprescindibles.

Las inquietudes que nos convocaron en un inicio, de transformar fácilmente y sin conflicto al teatro que conocíamos, el que nos resultaba simple y ajeno, se fueron modificando con el tiempo. Creíamos ingenuamente que al teatro se lo cambiaría tan solo con trastocar las formas que lo organizaban. Bastaba, entonces, con cambiar las puestas en escena, monótonas, casi estáticas, o cambiar los diálogos, aburridos y previsibles –*aún los espectáculos más jocosos, o aquellos circenses casi atléticos, no se escapaban de esta condición*– que reprimían la creatividad del actor, o cambiar el modo de presencia de los actores, dotándoles de mayor plasticidad en su expresión, para cambiar al teatro, para devolverle la vitalidad que percibíamos estaba perdiendo. En nuestro empeño, al poco tiempo, nos encontramos en un callejón sin salida. En el fondo, no lográbamos despegarnos de aquello de lo que nos queríamos deshacer. Lo que hacíamos era distinto, pero solo por fuera, como una cáscara vacía. Nos sentíamos pura cáscara. No tardamos en reconocerlo, demasiadas certezas nos habían difuminado el camino. Desorientados como en medio de la más espesa niebla, empezamos a caminar por nuestros propios pasos. Aprendimos a encontrar referentes lejanos, huellas difusas, en el espacio y el tiempo, que otros antes que nosotros nos dejaron como rastros, apenas señales para evitar distraernos, para afirmar nuestro andar. Aprendimos a ser parte de una tradición compleja,

múltiple, a reconocer maestros, a buscarlos, a aprender de ellos. Nos encontramos con el teatro como al arte del actor. Empezamos, muy pronto, a buscar un actor en nosotros.

Cuando en nuestro afán juvenil desarrollábamos el trabajo, pensábamos, también, que pronto alcanzaríamos a instalarnos entre los hitos de la historia cultural de nuestro país. El camino no tardó en revelarnos no solo la indiferencia y el desprecio de la institucionalidad cultural, sino que lo que hacíamos era todo lo contrario a esa pretensión.

Lo que hemos venido realizando, diariamente, todo este largo tiempo, ha sido impugnar a la cultura, rebelarnos contra su pretensión de mantener un orden en el sentido que organiza. Entendimos que nuestro lugar está al margen. Desde ahí, percibimos que construíamos nuestra propia historia de la cultura. Nos impugnábamos, por tanto, a nosotros mismos. Nos rebelábamos contra nosotros mismos, permanentemente. Así, aprendimos a ponernos en movimiento, a ser visibles para nosotros mismos, a no ocultar las tensiones que nos son desde lo íntimo, que nos impulsan, nos activan. Al margen, vimos cómo las industrias culturales, las políticas culturales, arrasaban con todo, lo difuminaban todo. Como un pequeño charco al margen del torrentoso río de la historia de la cultura, que disuelve y arrasa, empezamos a escribir nuestra propia historia. Descubrimos los hitos que nos configuran, los escribimos con letras doradas en nuestros altares. Cambiamos de forma permanente, de manera que logramos mantenernos leales a los impulsos que nos mueven, a la rebelión, a la precaria libertad de exponernos en nuestras más íntimas tensiones, a sabernos. El teatro es desde ahí una puesta en vida de la precaria verdad íntima del ser; es, sigue siendo para nosotros. Quisimos cambiar al mundo, al teatro, pero seguimos aprendiendo a cambiarnos a nosotros mismos. Ahí está el misterio del grupo, su paradoja y su enigma: mutar para mantenerse.

El teatro es un suceso, un hecho empírico que acontece como una visión efímera, pero profundamente real en sí misma, en el fin del mundo de lo que es conocido y aceptado, del que son parte actores y espectadores. Muchas veces en el proceso de nuestra vida grupal nos confundimos, nos perdimos de vista a nosotros mismos, pero también nos regodeamos y acomodamos. Parecía que las cosas del teatro estaban fuera del teatro, como si de una virtualidad se tratara. Existíamos en afiches y en notas de prensa,

en amistades de nombre y sesiones de fotografía. Era más fácil y eficiente dedicar el tiempo a promovernos y ubicarnos en el universo simbólico reconocido y aceptado, que caminar silenciosamente en pos del dominio de las técnicas que explorábamos, de la creación que surge de modelar la expresión viva y sincera de nuestros cuerpos y nuestras voces. Por suerte, el propio teatro muy pronto nos llamaba la atención, hasta que entendimos que era en el espacio de trabajo diario donde se gestaba nuestra identidad, en el entrenamiento que hemos logrado diseñar, donde se expresa la mutación, el movimiento, la vida. Nacimos como teatro de grupo, laboratorio, rechazamos las ofertas de una civilización que no nos contiene, fundamos nuestra particular cultura de comunidad, y así seguimos siendo, veinte años después, cambiando, experimentando; comprometidos con el propio crecimiento, con la sociedad, con la vida, atentos a los entornos locales y globales que nos rodean, construyendo un mundo de la costilla de nuestro propio mundo: teatro de grupo, laboratorio, comunidad.

En nuestra biografía profesional de veinte años hemos aprendido que respetar al teatro es respetarnos a nosotros mismos. Esto ha fortalecido nuestra necesidad de resistir y mantener nuestra decisión de construir nuestra pequeña patria secreta de dignidad y libertad en el teatro. Después, descubrimos que hay muchos como nosotros en todas partes del mundo y que el teatro es una patria secreta como un archipiélago de islas de rebelión y dignidad, en el fin del mundo, al margen, transnacional. Sus habitantes se encuentran, intercambian, forjan una cultura de rebelión y dignidad que resiste y hace su llamado. Es un valor que hemos sabido cuidar. Por eso no es un negocio, ni una actividad de tiempo libre, ni siquiera nuestro empleo: es el ámbito de sentido donde se realiza nuestra existencia, es la patria donde somos ciudadanos con plenos derechos. Seguimos sin privilegios, ni oportunismos, desde la convicción profunda, sin salario ni cargos ni prebendas, caminando sobre tierra en movimiento, modelando con esta actividad que nos demanda rigor y disciplina la conquista de nuestra vida. Tal vez no lleguemos a ser parte de los hitos de la historia de la cultura que arrasa y difumina, pero seguimos escribiendo con letras doradas los hitos de nuestra propia cultura, particular.

Hace poco caímos en cuenta que la mayoría de los chicos y chicas que vienen a nuestros talleres, algunos de los cuales pretenden seguir junto a no-

sotros por trechos largos de tiempo, no habían nacido aún cuando se fundó el grupo. Y nos preguntamos cómo puede suceder que un modo de ser y hacer, que es casi invisible, que es desvalorado y se considera extemporáneo, pasado de moda, trasnochado, todavía pueda dialogar con jóvenes que provienen de un contexto muy distinto al nuestro. Entonces sabemos que los impulsos, las convicciones que nos empujan y modelan, son íntimamente humanas, están por fuera de las modas o las coyunturas, vienen desde nuestro ser primitivo y se proyectan más allá de nuestros pasos; y nos alegra. Es indudable que hemos resistido, que nos mantenemos de pie, que no hemos claudicado y que nos hemos mantenido leales a nuestros principios esenciales, pero sabemos que eso no es suficiente. No hemos renunciado a la necesidad de conquistar un paradigma estético, de producir un arte de calidad que sea un referente de identidad. Promulgamos un trabajo cuidado, como si de una joya preciada se tratase. Exigimos atención en el camino y perfeccionamiento de las destrezas técnicas. Llamamos a modelar un teatro exquisito, con la perfección con la que el viento se acopla a nuestros cuerpos cuando nos abraza: un teatro preciso, pulcro, que acaricia y abofetea al tiempo; un teatro que es poesía viva. No hemos renunciado a enseñar lo aprendido, y a organizar el pensamiento que surge de nuestra práctica y de la atención a las circunstancias de nuestra vida. Como migrantes primitivos viajamos en pos del movimiento del sentido, del conocimiento. No renunciamos a ser viajeros permanentes del sentido. No desfallecemos en la exploración y la experimentación, pero, sobre todo, nos hemos impuesto sobreponernos a la pereza, a las soluciones fáciles, a la mediocridad.

Atendiendo respetuosamente al llamado de los maestros, pero poniéndolos en crisis, nuestra crisis, nuestro movimiento, enarbolaremos nuestra bandera como lo hacían los teatros ingleses isabelinos, haremos el llamado convocando a nuestra rebelión, sin complacer ni complacernos, en crisis y en marcha. Resistiremos como hasta hoy, pero con mayor calidad. Defenderemos nuestro oficio como defendemos nuestras vidas, porque es posible que el teatro ya no le sea útil a la civilización que han construido los señores del poder y del consumo, pero atención, es sagrado, porque nos transforma, nos permite crecer. Pone en vida la precaria verdad íntima de nuestro ser, nos hace visibles ante nosotros mismos.

Gestor cultural: revisión de caminos

Rubén Guarderas Jijón*

“Que el ballet no sea lujo de minorías privilegiadas ni adorno de salones privados”: así de clara fue nuestra propuesta inicial para fundar el Ballet Ecuatoriano de Cámara con una primera presentación oficial un 26 de julio de 1980; fecha escogida por la connotación que tiene para muchos de los latinoamericanos que creemos firmemente en una América libertaria, sin fronteras y entrañablemente solidaria.

Diez años después del triunfo de Salvador Allende en las urnas, que tuvo como semilla el trabajo sistemático, permanente y comprometido de miles de artistas populares que accionamos en la propuesta de un Chile popular que germinó desde sus entrañas (no solamente la ‘nueva canción chilena’, sino toda una cultura de masas), donde la ciudadanía se comprometía con el cambio. En nuestro Ecuador, el retorno a la ‘democracia’ nos hacía pensar y soñar en que el cambio era posible, por otros caminos más largos, pero posibles.

La primera vez que habíamos podido ir a Cuba, tras una invitación de la maestra Alicia Alonso, nos recibió con una declaración importante para América: “queremos que América entera baile”. No habíamos terminado de digerir aquello cuando se vino sin saberlo, la presencia física, emocional y electrizante del Comandante Fidel Castro, contándonos como a sus hijos cómo él sueña diariamente con el arte y la cultura para el pueblo. Inmediatamente el recuerdo de otros comandantes: Allende, Neruda, Víctor Jara

* Director del Ballet Ecuatoriano de Cámara.

y entonces asumimos interiormente el reto de crear este Ballet, que luego se llamó Ballet Ecuatoriano de Cámara, de cámara por lo pequeño, solo seis bailarines iniciamos, pero con sueños y utopías enormes, por eso lo de *ecuatoriano* y *ballet*, porque debemos trabajar con todo nuestro cuerpo en la más amplia gama de movimientos y estilos.

Llevábamos años trabajando para hacer realidad esta creación de compromiso colectivo, porque así es la danza, un arte colectivo. Luego de que mis compañeros me eligieran como director del BEC, asumí esa responsabilidad con todo lo que eso significa. Sabía que no me elegían para que sea el que más alto se quejara de que el arte no tiene apoyo del Estado, que no hay políticas culturales, que no tenemos local, que no tenemos teatro, que no tenemos vestuarios. En fin, que los *no tenemos...*, *no hay...*, *no nos apoyan...*, *no nos ayudan...*, no deben estar en el lenguaje de un director y que yo había asumido la enorme responsabilidad de ser un buen director, gestor, promotor, gerente, difusor, divulgador, responsable de planificar, programar y conducir este proyecto.

Luego de la primera presentación me di cuenta de que el ecuatoriano es un ciudadano que ama lo que conoce: entonces la primera gran utopía permanente fue y es que nos deben conocer los 14 millones de ecuatorianos. Esta actividad tiene que ser didáctica, pero recreativa; con contenidos, pero no panfletaria; formadora de público, por lo que necesitamos motivar y convocar al público para que asista al teatro, lugar natural de ejecución danzaria. Debe tener una enorme calidad artística, ya que competimos con la televisión y sus enlatados; crear propuestas innovadoras de coreografías, escenografías, iluminación, sonido, vestuarios, utilería; motivar que el espectáculo en vivo sea único e irrepetible y que la danza sea un arte eminentemente visual y temporal, por lo tanto, que no haya arte sin público y el público no se satisfaga solo con nuestras aspiraciones o necesidades creativas, sino que la creación y el repertorio sean un acto de doble vía.

Todas estas premisas nos fueron obligando a encauzar nuestra actividad, asimilando grandes experiencias, no solamente las nuestras, tampoco solamente en el campo de la danza, ni en las artes escénicas, plásticas y literarias. Comprobamos que lo más importante es estar siempre en contacto con la ciudadanía, cuando más crees que la conoces, te das cuenta de que la conoces muy poco y que fácilmente se transforma en un público muy

celoso. Si no los amas, jamás te amarán y el arte escénico, ante todo, es un acto de amor.

Personalmente, se me ha hecho fácil este trayecto de 31 años con el Ballet Ecuatoriano de Cámara, porque vivo *por y para* el ballet, trato a toda costa de no ser rutinario, sino vivir cada día como el último y planificar para que mañana yo u otros puedan continuar lo que corresponde hacer. Tratar siempre de ser el mejor y jamás el único. Si no tienes quién compita contigo, invéntalo.

El primer paso fue realizar un censo de teatros a nivel nacional, la respuesta, una carencia absoluta: pocos teatros y éstos, sin equipamiento y extraordinariamente elevados los costos de utilización. La alternativa fueron los coliseos deportivos, sin equipamiento para presentaciones artísticas, por lo que priorizamos inmediatamente la elaboración de equipos técnicos propios. Esto nos permitió realizar una inicial actividad en la ciudad de Quito.

Aplicamos estrategias para cubrir al público de ese momento mediante un repertorio que incluía varios estilos en el mismo programa, así llegamos con mayor convocatoria. Pero además, teníamos que motivar al público del mañana: niños y niñas, por lo que trabajamos obras en ballet-teatro con los cuentos clásicos universales y también nacionales. Iniciamos con una pequeña concurrencia de público, pero concluimos con la realización de tres presentaciones semanales en el Teatro Sucre, una los sábados y dos los domingos. Las discusiones con las autoridades fueron enormes: por un lado nos negaban el uso del teatro, ya que los niños destruían las butacas, deben ir a galería... Jamás lo permitimos. También tuvimos grandes apoyos por el nivel de convocatoria a los espectáculos.

La presentación de la obra “Las Aventuras de Pequeña Pequeñita”, Premio Nacional del escritor Francisco Delgado Santos en el Teatro Sucre en las Jornadas Culturales de Mayo y con el teatro completamente lleno, significó que nos invitaran a incorporarnos a las actividades culturales permanentes del Honorable Consejo Provincial de Pichincha. Esto nos llevó a realizar muchas presentaciones en toda la provincia y a nivel nacional como ejemplo de una propuesta cultural que incluyó a la Banda Juvenil de Pichincha, al Coro Pichincha, pequeños ensambles y solistas; y, además las jornadas culturales se ampliaron en su ejecución a todo el año. Los vientos de reducción de tamaño del Estado terminarían por sacarnos del Consejo Provincial.

Juntando el hambre con la necesidad nos incorporamos a la Casa de la Cultura Ecuatoriana, donde hemos desarrollado una enorme actividad en todas y cada una de las provincias continentales de nuestro país, privilegiando las giras nacionales y no las internacionales, subvencionando a quienes no podían solventar nuestros gastos de estadía en los cantones y no subvencionando la presencia del BEC en el exterior; consolidando, además, una infraestructura material y logística que garantiza la continuidad de este proyecto.

Dieciséis años estuvimos impedidos de tener nuestra propia escuela de formación de artistas danzarios nacionales, razón primordial de ser del Ballet Ecuatoriano de Cámara. Repito, una vez más, nuestra actividad tiene un enorme contenido de carácter didáctico. Jamás me he sentido a gusto en la realización de la danza únicamente como un espectáculo que carezca de su enorme capacidad didáctica sino, más bien, con su carácter visual, temporal e irrepetible.

El desarrollo de los diferentes estilos produjo la creación de agrupaciones de danza como el Ballet Metropolitano y el Ballet Contemporáneo que especializan a los bailarines y les propone la utilización de las mejores técnicas y de sus mejores capacidades expresivas y creativas, al mismo tiempo que posibilita e invita a realizar acciones didácticas, creativas y de difusión más profundas en cada uno de los grandes estilos por su especialización y en su propia dinámica.

La cantera para la formación de estos elencos de bailarines profesores ha sido la Escuela Metropolitana de Danza, MetroDanza, la misma que genera una inscripción de más de 800 aspirantes anualmente, para trabajar con una media de 300 estudiantes que cumplen una malla curricular de nueve años a fin de formarse como artistas de la danza (bachilleres en Arte, modalidad Danza).

Este carácter didáctico de la difusión nos obliga a realizar un programa sistemático, permanente y diversificado absolutamente propositivo, lo que representa un 85% de la actividad, quedando un 15% para cubrir la demanda de presentaciones que solicitan diferentes organizaciones ciudadanas, prioritariamente.

Es necesario resaltar este objetivo como un hecho extraordinariamente importante, ya que la difusión la entendemos y la practicamos como

una propuesta sistemática que no hace solamente difusión al presentar un espectáculo, sino que las obras, su estilo, contenidos, etc., son cuidadosamente programados, ejecutados y evaluados, sustentan una renovación permanente, aparte de generar una retroalimentación en todos los aspectos artísticos.

El gestor cultural que cumple una función directiva debe tener claro su rol, esto es: ser un generador de propuestas o cumplir cabal y eficazmente una demanda cultural. Puede tener también una postura mixta, pero en ningún caso debe naufragar en un proceso sin planificación, sin evaluación y sin permanencia.

El logro de esta propuesta didáctica, recreativa y sistemática nos ha convocado a transformarnos en una unidad pedagógica de ballet orientada a estimular la investigación, a reconocer y fortalecer los procesos sociales e históricos que fundamenten aspectos matrices para la educación ciudadana en valores sensibles y reflexivos, en miras a alcanzar, a mediano plazo, una ciudadanía más alegre, más saludable, más participativa, más intercultural, más respetuosa de la diversidad, más inclusiva.

Así, el proceso formativo de la Escuela Metropolitana de Danza, a más de motivar a la niñez y juventud para que participen prácticamente de la danza, proporciona actividades de extensión, posibilitando que quienes tengan vocación para la danza puedan acceder a espacios formativos, capacitación y profesionalización, permitiendo ampliar la educación por el arte, formando en la heterogeneidad social otros públicos, capacitándoles y dotándoles de imaginarios y símbolos que afirmen la identidad nacional.

El proceso de capacitación técnica, teórica y artística a bailarines profesionales nutre de manera sostenida con información teórica, conceptual y metodológica a los elencos con la finalidad de que su ejercicio artístico alcance, con esta capacitación, una labor ciudadana eficaz y formativa que se traduzca en la creación de una sólida formación de generaciones de bailarines, coreógrafos y maestros que con su trabajo aporten a instaurar un nuevo proceso social y artístico en torno a la disciplina danzaria.

Con el Ballet Metropolitana apostamos a una danza mestiza, actual, libre de estereotipos y de mecanismos de poder que históricamente han invisibilizado a ciertos actores y minorías sociales, para desde ahí celebrar las raíces, re-encantar los saberes acumulados en la memoria social popular

que afirman las identidades y confieren pertenencia a lo latinoamericano, e invitamos a la reflexión de la identidad mestiza como un constructo social, que posibilita y requiere de la constante innovación de las tradiciones culturales, porque no creemos en bailes de folclor de vitrina con olor a naftalina para turistas: las culturas ciudadanas son dinámicas y evolucionan simultáneamente con la sociedad. Quienes no viven ni practican la diversidad, son los que quieren ver a las otras culturas como fenómenos estáticos, dignos del *folklore* o exóticos y no como identidades de culturas ciudadanas activas.

La juventud también nos convocó a embarcarnos con el Ballet Contemporáneo en un proceso de laboratorio coreográfico permanente, espacio de experimentación que nos conduce a generar nuevos contenidos, con elementos contemporáneos y performáticos que dotan de renovados conceptos que, a su vez, permitan concebir nuevas propuestas artísticas con un criterio social inclusivo, formativo e integrador de las emergentes culturas urbanas, que estimulen el crecimiento en valores humanos, cívicos y artísticos en beneficio ciudadano, especialmente de la población adolescente y juvenil. En este mismo nivel, pero como una unidad de experimentación y libre creación y expresión, creamos el Taller Ciudadano de Danza Actual Juvenil que, utilizando a la danza como elemento básico de comunicación, invita a todas las demás artes a conjugarse en la escena para proponer nuevos productos y hacedores artísticos.

Con un crecimiento cuantitativo y cualitativo sostenido de todas estas propuestas sobre la danza, el Ballet Ecuatoriano de Cámara se ha convertido, gracias al reconocimiento ciudadano, en el Ballet Nacional de Ecuador.

La deuda que tenemos es la investigación, profundizarla y sistematizarla, ayudar a concienciar a la ciudadanía y, sobre todo, a los gestores culturales. El más amplio respeto por las identidades culturales del vecino, el máximo respeto a la diversidad cultural... es necesario ser diverso y no solamente 'permisivo'; una blusa, un collar o un arete no significa ser intercultural; una palabra en 'quechua' no significa vivenciar ese lenguaje tan directo, contrario a nuestra forma de expresión oral diaria tan indirecta.

Mientras seamos mestizos y no tengamos claras nuestras identidades culturales no creceremos propositivamente ¿Por qué tengo que pedir prestados valores identitarios de otras culturas para expresarme? En el peor de

los casos, en la inmensa mayoría solamente los hurtan porque son parte de la cultura dominante que tiene su propia y sola autoridad para expresarla como a ella le plazca y, desgraciadamente, no rinde cuentas a nadie.

La interculturalidad está en la libre circulación nacional de las ideas, expresiones, vivencias de cada conglomerado humano y no en la acumulación de saberes en grupos autodenominados como de identidad nacional con atuendos, instrumentos, ceremonias que no les pertenecen y que las usan a su libre albedrío.

El último censo nacional determina que somos un 68% de mestizos y que cada una de las identidades (montubia, afrodescendiente e indígena son más o menos 7%). Pregunto: ¿por qué los mestizos podemos cada vez que se nos ocurre tomar y expresarnos a través de otras identidades? A esto hay que añadir lo más aberrante, el gestor cultural se auto convence de que está rescatando las culturas ancestrales, que apoya firmemente a la identidad nacional, que es intercultural y así un sinnúmero de calificativos muy importantes, cuando creo que en realidad hay propuestas enormemente demagógicas en el arte y la cultura, que son financiadas y que, en una gran medida, nos representan como país en cualquier momento.

Ésta es la gran tarea de análisis, discusión, y concienciación para los gestores culturales por autoconvocatoria o por convocatoria de las autoridades que crean conveniente encauzar un proceso cultural de largo alcance, integrador y propositivo.

Conferencia magistral:

Hacia una agenda local de las industrias culturales y la creatividad*

Félix Manito y Montserrat Pareja-Eastaway**

¿Por qué una agenda local de las industrias culturales y la creatividad?

Según M. Castells (1989) el mundo cambiará convirtiéndose en un espacio de flujos en vez de lugares. Sin embargo, las transformaciones asociadas con la globalización y la creciente interacción no significa el final de los espacios locales ni el fin de la geografía. Al contrario, pronto quedó claro que lo local sigue siendo relevante y, quizá, aún incluso más
Musterd *et al.*, 2007: 7

Indiscutiblemente, las ciudades son el reflejo de la evolución de la economía a escala global. Son entes dinámicos que responden a cambios en las relaciones de producción, mostrando momentos de expansión o declive según las posibilidades de adaptación y el contexto.

* Este texto fue publicado en el libro *Ciudades Creativas II. Creatividad, innovación, cultura y agenda local* (281-312) editado en el 2010 por Fundación Kreanta (Barcelona, Catalunya, España). Más información en www.kreanta.org y www.ciudadescreativas.org

** **Félix Manito.** Fundador y Director de Kreanta, Cultura, Conocimiento, Comunicación S. L, empresa de consultoría especializada en planificación estratégica, participación ciudadana y comunicación corporativa en los ámbitos de cultura, educación y gobierno local. Es profesor de Sociología y Economía del Ocio y la Cultura en los Estudios de Humanidades de la Universitat Oberta de Catalunya. Miembro fundador y Presidente de la Asociación de Profesionales de la Gestión Cultural de Cataluña (1994-1996).
Montserrat Pareja-Eastaway. Profesora titular de la Universidad de Barcelona, Cataluña. España.

El cambio urbano está determinado por el mantenimiento de ventajas comparativas en un panorama económico cambiante. En la actualidad, éstas, a su vez, adquieren tintes completamente distintos a los que surgían en el siglo pasado. El proceso de globalización que se inicia en los setenta y se acelera en los noventa ha generado un nuevo contexto de interrelación entre actores a escala económica, social, cultural e institucional. Vivimos en un mundo en red. Los mecanismos de comunicación han incorporado de forma inmediata las directrices establecidas por las nuevas tecnologías.

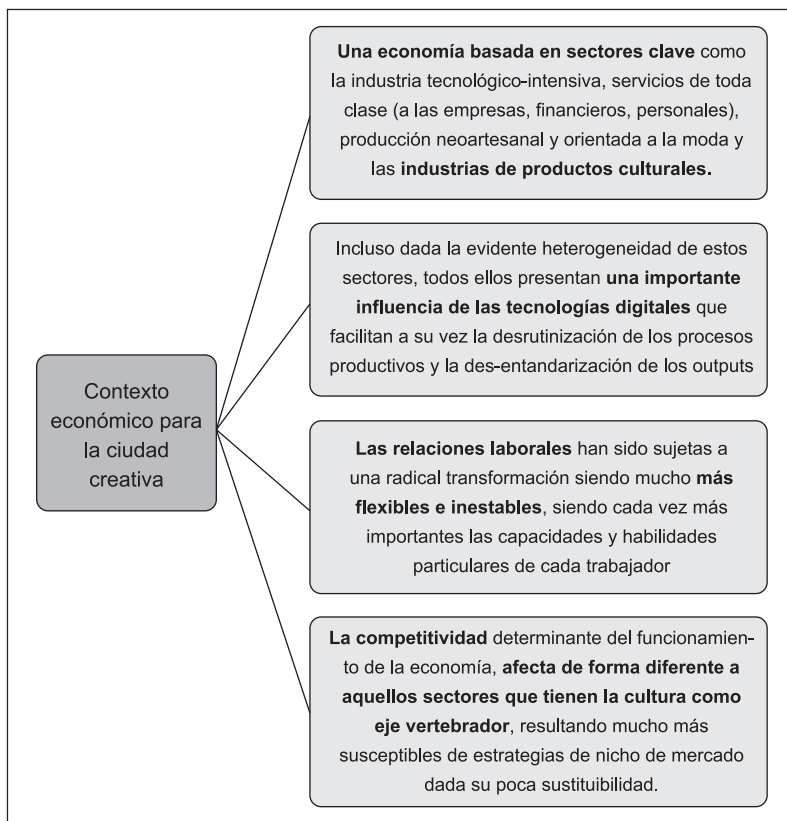
La ciudad de hoy busca su ventaja comparativa en un contexto diferente. La competitividad urbana ya no se basa en los costes sino que necesariamente se asocia a aquella que es capaz de aumentar el estándar de vida de sus ciudadanos y sus trabajadores. La OCDE (2006) se muestra favorable a definir la competitividad de un país en la medida en que éste, bajo condiciones de libre y justo mercado, produce bienes y servicios que satisfacen a los mercados internacionales mientras que, simultáneamente, mantiene y expande las rentas reales de su gente en el largo plazo.

La disponibilidad de recursos naturales, las grandes infraestructuras, estructuras salariales de bajo perfil y otras ventajas de localización han sido substituidas por el talento, la motivación, la imaginación y la creatividad. En este sentido, la terciarización de las economías occidentales lleva asociada una progresión exponencial de la importancia de los sectores que incorporan en la cadena de valor de sus productos, altas dosis de creatividad, talento y conocimiento. Así, una ciudad se presenta como más atractiva en términos económicos cuanto más atractiva resulta para los trabajadores creativos y del conocimiento.

Bajo este prisma de cambio dinámico a escala global, la *atracción, retención y producción* de talento emergen como claves en la capacidad de la agenda local de reinventarse. Este marco de referencia afecta directamente a la cultura y a las industrias culturales. La definición de cultura y de industria cultural no está exenta de controversia (Bonet, 2003). La definición que acota la cultura como la producción de bienes y servicios simbólicos que incorporan altos grados de creatividad es comúnmente aceptada, prescindiendo de mayores restricciones para la definición del producto. Otros autores (Scott, 2006) vinculan la nueva ciudad creativa a la economía del nuevo capitalismo cognitivo-cultural, reseñando la emergencia de un nue-

vo orden económico con unas características particulares (ver Diagrama N.º1).

Diagrama N.º 1
Nuevo contexto económico para la ciudad creativa



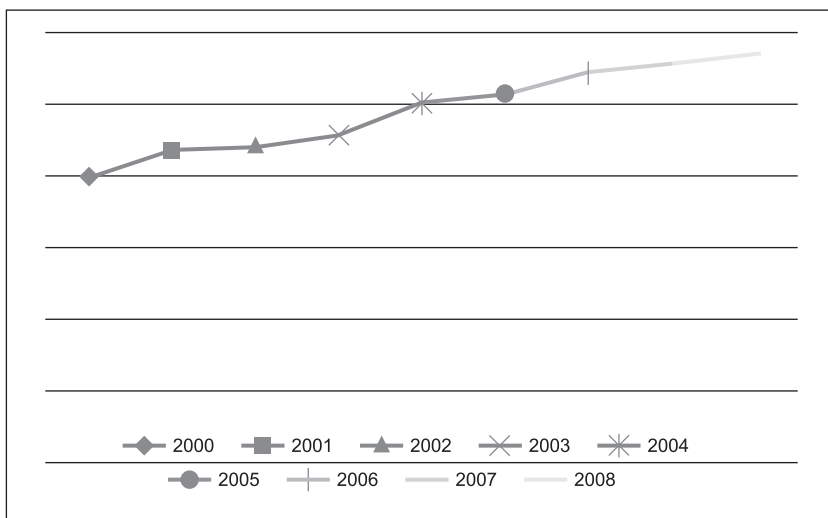
Fuente: Basado en Scott (2008).

En España, como en la mayoría de países europeos, se ha producido una reorientación en el modelo productivo de la economía hacia un modelo basado en el conocimiento, con un impacto tanto a nivel nacional como regional y local. En este contexto, la generación de ideas desde la cultura y la creatividad es el *input* fundamental en el que se basa la nueva economía.

No cabe duda de que los sectores culturales y creativos ofrecen una doble vertiente: por un lado, la meramente económica, con una creciente aportación al PIB local en el conjunto de las Comunidades Autónomas de España y, por otro, como factor clave en la provisión de oportunidades de estímulo intelectual, de la creatividad y del talento del conjunto de la ciudadanía.

A título de ejemplo, los sectores creativos¹ en la provincia de Barcelona contribuyen en alrededor de un 12% al PIB provincial (INE, 2008). Del mismo modo, para la totalidad de España, la cuenta satélite de la cultura refleja una aportación al PIB de las industrias culturales del 3% (Ministerio de Cultura, 2008). Asimismo, los sectores culturales en España siguen creciendo tanto en términos de número de trabajadores ocupados, manteniéndose alrededor del 2,8 por ciento su participación en el total de empleo del país, como en número de empresas con la cultura como actividad económica principal, siendo 70 109 en el año 2008 y mostrando, además, un aumento de alrededor del 34% desde el año 2000 (Ver Diagrama N.º 2).

Diagrama N.º 2
Total de trabajadores en sectores culturales (en miles)



Fuente: Ministerio de Cultura.

1 Definidos de acuerdo a la metodología del proyecto ACRE (<http://www.socsci.acre.uva.nl>).

La importancia de este sector es aún mayor si se tiene en cuenta la necesidad de renovación y mejora de la competencia del mundo local. Así, la inclusión en las agendas políticas tanto de la emergencia de la creatividad como *factor clave* en el proceso productivo como de los cambios surgidos en el funcionamiento del sector cultural de las últimas décadas supone el mayor reto para los nuevos ejes de actuación.

En este sentido, este informe pretende identificar *las principales líneas de acción* para el gobierno local así como el establecimiento de prioridades en la intervención. En la base de este informe se encuentra la necesidad de conformar marcos de actuación conjunta para las ciudades, favoreciendo la actividad cooperativa en red, estimulando asimismo la generación y el aprovechamiento de efectos externos positivos entre ellas.

Para ello, se recogen, en primer lugar, los hitos de transformación económica que han sufrido las ciudades con especial hincapié en la nueva ciudad creativa. En segundo lugar, cultura y creatividad se analizan en su vertiente económica y simbólica. A continuación, se procede a evaluar los factores de competitividad de las ciudades, en particular, su capacidad de atracción de empresas y talento, añadiendo al conocido binomio factores *hard* (*factores tradicionales de localización*) y *soft* (*factores basados en el atractivo de la ciudad y su gente*) de atracción, la importancia de los factores relacionales o *network* (asociados a la trayectoria personal de los trabajadores en los sectores creativos). La relevancia que concentran nuevos actores en la ciudad creativa será estudiada en el contexto de una nueva gobernanza para el ámbito local.

Finalmente, a la luz de los resultados anteriores, se plantearán un conjunto de medidas públicas de actuación que nutrirán el debate acerca de los ejes tanto verticales como transversales de una agenda local para las industrias culturales y la creatividad.

Diez hipótesis de partida

- *Hipótesis 1.-* El fenómeno de la globalización ha cambiado el contexto económico y con él, el papel de las ciudades.
- *Hipótesis 2.-* La creatividad, el talento, el conocimiento y la cultura son

los nuevos ejes de competitividad. Las industrias culturales y creativas contribuyen decisivamente al crecimiento económico.

- *Hipótesis 3.*- Las ciudades apuestan por los factores tradicionales e innovadores (*hard-soft-network*) de atracción de empresas y talento.
- *Hipótesis 4.*- No existen recetas para el éxito. Cada ciudad es diferente.
- *Hipótesis 5.*- El aprovechamiento del contexto histórico-económico de la ciudad mejora resultados en el nuevo contexto: lo particular es clave.
- *Hipótesis 6.*- La cooperación sustituye la competencia en todos los ámbitos. La escala de ciudad adquiere una nueva dimensión.
- *Hipótesis 7.*- Las industrias culturales y creativas son diferentes a otro tipo de sectores siendo, a su vez, un sector altamente diversificado y heterogéneo.
- *Hipótesis 8.*- Las industrias culturales y creativas necesitan de un trato específico y diferente por parte de las políticas públicas.
- *Hipótesis 9.*- La ciudad necesita de entornos (espacios, contextos, actores) propicios a la creación, a la cultura y a la innovación.
- *Hipótesis 10.*- Es fundamental encontrar marcos de actuación conjunta, integrando todos los actores y políticas, para las ciudades.

El contexto económico: de la ciudad postfordista a la ciudad global

Las ciudades son los motores de las economías nacionales y nodos cruciales para la innovación y la competitividad. En las ciudades se genera la innovación. De hecho, es en las ciudades en donde se produce el éxito o el fracaso en las tres dimensiones de una globalización exitosa, a saber, prosperidad, equidad y sostenibilidad.

Ángel Gurría, Secretario General OCDE.

Discurso pronunciado el 5 de noviembre en Shanghái, China.

Desde sus inicios, las aglomeraciones urbanas han reflejado los principales rasgos que han caracterizado al sistema económico del momento. A lo largo del siglo XX y en el nuevo milenio, las transformaciones de los modos de producción propios del sistema capitalista tienen también su reflejo en

las ciudades. Los procesos de transformación y adaptación de la ciudad al nuevo contexto económico requieren de estructuras cada vez más ágiles y flexibles que, a su vez, han repercutido en las formas organizacionales de la ciudad, en el contexto social, en su forma espacial e incluso, en la relevancia adquirida y la innovación sufrida por formas de intervención pública.

Las ciudades son entes dinámicos que se transforman y adaptan constantemente a nuevas realidades y a la aparición de nuevos agentes: ya en el siglo XIX la Revolución Industrial dota de contenido a la ciudad-fábrica en ciudades inglesas o francesas; este proceso se ha ido reproduciendo en otros contextos y en otras ciudades. El siglo XX se caracteriza por la aparición de la producción masiva *–fordista–* y ello también se asocia al surgimiento de las grandes metrópolis industriales.

Desde los años sesenta, los cambios en la economía (la de-industrialización, la terciarización, la emergencia de nuevos polos de competitividad en los países del Tercer Mundo...) han sufrido un importante proceso de aceleración determinando, a su vez, cambios vertiginosos en el posicionamiento de las ciudades en el mapa urbano global y en su capacidad para competir.

La transformación no acaba ahí, las necesidades de la producción flexible o *just-in-time*, la adopción de procesos de producción mucho más capital-intensivos y la deslocalización de ciertas actividades productivas hacia espacios con un menor coste de la mano de obra, tiene también su reflejo en la transformación de las estructuras urbanas. Así, la aparición de nuevas actividades económicas y el abandono decidido de otras con el consecuente cambio en los modos de producción, representa un elemento de cambio en la vida de las ciudades (Scott, 2008).

Siguiendo a Sassen (1991), la nueva ciudad global no se explica únicamente en términos de una terciarización de la economía: existe un nuevo orden urbano-global en el que las redes y las jerarquías son características esenciales. Las ciudades no operan solas, sus resultados dependen en buena parte del contexto macroeconómico global. Así, tal y cómo apuntan Musterd *et al.* (2007), la influencia de los cambios económicos en la ciudad ha dejado de ser un proceso unidireccional: de este modo, cuanto más importante y representativo es el modelo de transformación que una ciudad ha seguido en el tiempo (*pathway*), mayor es la influencia de este proceso en los nuevos retos económicos.

Paradójicamente, la globalización favorece, por un lado, el crecimiento de las empresas más allá de los límites determinados por las fronteras políticas y, simultáneamente, estimula los aspectos distintivos y únicos de los espacios locales. En este sentido no se debe olvidar que la vinculación entre globalización y el incremento de las desigualdades sociales en el ámbito local ha generado la necesidad de nuevos planteamientos desde las instancias públicas locales.

Tal y como señala Leal (2007), los cambios introducidos por las nuevas tecnologías en el sistema productivo, en la comunicación entre empresas y en la utilización de la información como verdadero instrumento de producción suponen un cambio profundo en la composición de la población activa, siendo aquellos con una mayor formación y con altas dosis de capital humano, los mejores posicionados para formar parte del mercado de trabajo. Así, buena parte de los entes locales en los países con economías globalizadas apuestan decididamente por la mejora de la cualificación de sus ciudadanos, siendo la única alternativa viable ante el aumento de la competitividad en el largo plazo.

En este sentido, más allá de los elementos tradicionales en el análisis de las economías desarrolladas (i.e. estructura productiva, especialización, modos de producción y economías de escala), la creatividad parece haber ganado posiciones y estatus como factor clave para el éxito de las ciudades tanto en su desarrollo urbano como también en su economía. Törnqvist (1983) desarrolla las características del *creative milieu*: transmisión de información, conocimiento (basado parcialmente en el almacenaje de la información), competitividad en determinados sectores y creatividad entendida como el resultado de los tres factores anteriores. Otros autores (Andersson, 1985; Malecki, 2000) han definido las condiciones favorables para el desarrollo de la creatividad en las ciudades, entre otras, la aparición de condiciones que favorezcan la transmisión de conocimiento y la inherente inestabilidad estructural necesaria para la promoción de creatividad. En cualquier caso, existe una amplia coincidencia acerca de la gran relevancia que ha adquirido hoy en día la creatividad como motor de crecimiento y desarrollo económico. “Solamente las regiones metropolitanas creativas en todos sus aspectos sobrevivirán a la competencia global” (Musterd *et al.*, 2007: 6).

La creatividad como factor de competitividad urbano: ¿por qué son importantes la cultura y la creatividad?

El desarrollo cultural de una ciudad o región se justifica por sí mismo y por sus efectos sociales, lo que exige garantizar un servicio colectivo en todas las expresiones culturales como condición de adaptación de toda la ciudadanía a los vertiginosos cambios culturales de la era digital. Pero también es un factor de potenciación de su tejido económico y social, e incluso hay territorios en los que puede ser un sector económico significativo

R. Zallo, *Ciudades Creativas II*, 2010.

La competitividad de las ciudades en el siglo XXI se fundamenta principalmente en su sustrato propicio al desarrollo y creación de conocimiento, estando positivamente relacionado con el crecimiento económico. Las diferentes formas de conocimiento (técnico, de mercado, financiero, habilidades y talento) son accesibles a la acción política y, por lo tanto, pueden ser vinculados a una serie de objetivos de ampliación y mejora de la base de conocimiento de las ciudades. El conocimiento, a su vez, puede ser estándar o tácito, siendo capaz de transmitirse y debatirse el primero y presentando mayores incertidumbres, lagunas en su definición y sujeto a diferentes interpretaciones el segundo (Lever, 1999).

Si el crecimiento y desarrollo de la ciudad se orientan hacia aquellas actividades intensivas en conocimiento, debe otorgarse mayor atención a la mejora de aquellos factores que determinan la calidad de vida, factores que son, en general, más culturales y medioambientales que aquellos propios de los sectores productivos.

La creatividad no permite su apropiación por ningún colectivo o sector sino que está en manos de todos aquellos que se enfrentan ante dilemas y oportunidades. La creatividad consiste, en realidad, en adoptar un nuevo enfoque resolutivo ante los problemas, desde los más cotidianos a los más puntuales, tanto en esferas privadas como públicas. De este modo, la ciudad creativa aúna la búsqueda de nuevas soluciones por diferentes actores en escenarios diversos.

Aceptando que el talento y la creatividad son elementos fundamentales en los nuevos retos del mundo globalizado, la pregunta inmediata ante tal afirmación es: ¿qué papel resta a las ciudades? Tal y como señala Innerarity (2007), los individuos ya no pertenecen a una única comunidad, su vida se reparte entre diferentes redes sin garantía de exclusividad. De ahí que el territorio no desaparece, pero sí se transforma la relación del individuo con él.

Los entes locales, las ciudades, deben hacer frente al cambio que supone el reto globalizador teniendo en cuenta las transformaciones sociales que se están produciendo en la actualidad. Por otro lado, la competitividad económica que se les exige a los entes locales ha transformado su lugar en la jerarquía urbana y ha propiciado cambios en su proceso competitivo. Tanto la transformación interna como las exigencias externas pueden presentar tanto signos de conflictividad como también pautas de cooperación.

Tal y como señala Scott (2006), las ciudades con un alto componente de valor añadido procedente de sectores creativos se encuentran muy bien posicionadas en el proceso competitivo por cuatro razones: primera, la globalización favorece la expansión de los mercados y el aprovechamiento de las economías de aglomeración; favoreciendo la importancia de las regiones metropolitanas. Segunda, las nuevas actividades económicas, especialmente en sectores creativos, se caracterizan por su unicidad y singularidad siendo esto lo que las dota de ventaja competitiva respecto a otro tipo de actividades. Tercera, la mayor parte de empresas en ciudades creativas son capaces de generar acuerdos a escala internacional (*creative partnerships*) favoreciendo la emergencia de nuevos productos competitivos. Cuarta, la globalización permite que las actividades estándar (no creativas) se produzcan allí donde resulte más barato, independientemente de dónde se localicen.

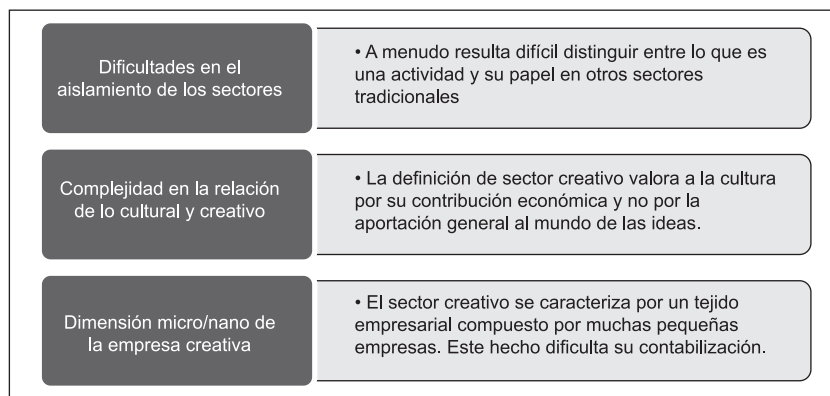
Por otro lado, muchos autores han reflexionado sobre los componentes adscritos a 'la' ciudad creativa: a modo de síntesis, Musterd *et al.* (2007) indican aquellas características que, según otros autores, convertirían a una ciudad en eminentemente creativa: la autenticidad y diferenciación basada en la propia cultura, historia y experiencia de la ciudad; la pequeña escala en la distribución conformando un tejido comercial diferenciado e intrínsecamente asociado a la ciudad; la existencia de barrios dinámicos y atracti-

vos tanto para vivir como para visitar, especialmente para gente joven, que ofrezcan una atmósfera ‘real’ y la convivencia de población diversa y estilos de vida múltiples.

El éxito no está únicamente garantizado por estos elementos, tal y como plantea Wu (2005), los *clúster creativos* deberían asociarse también con la investigación universitaria de alta calidad, la existencia de capital riesgo, la ubicación de empresas motoras con amplios efectos de arrastre en el resto de la economía, la disponibilidad de conocimiento y habilidades apropiados, la implementación de políticas públicas que orienten el crecimiento y también, con la existencia de una alta calidad de vida. Ciertamente, muchas de las ciudades que compiten en la jerarquía urbana se enfrentan al dilema de compatibilidad o exclusión entre su orientación hacia el conocimiento o hacia las actividades más creativas, no necesariamente vinculadas a la educación formal. En síntesis, ¿pueden las ciudades creativas ser simultáneamente ciudades del conocimiento?

Diagrama N.º 3

Aspectos que debe tener en cuenta la definición de sectores creativos



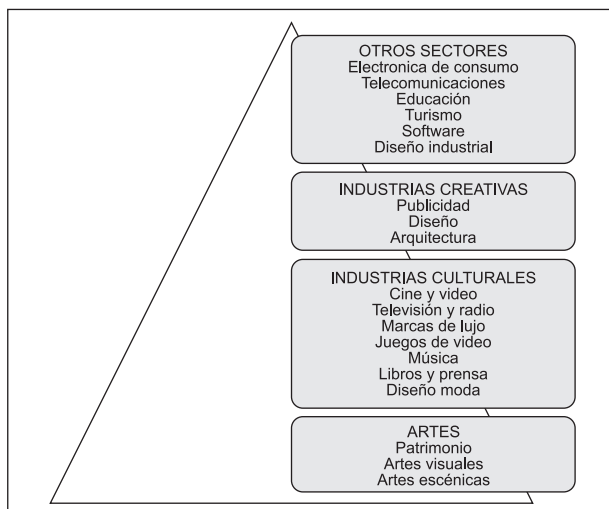
Fuente: Elaboración propia.

En Europa, los sectores culturales y creativos están creciendo en importancia tanto en términos de crecimiento económico como según parámetros de creación de empleo. Sin querer profundizar en la amplia discusión que rodea la definición exacta de lo que se considera por sector creativo (existe

mayor coincidencia con respecto a lo cultural), se puede decir que los sectores considerados como creativos adquieren diferentes dimensiones según el país o el investigador. Tal y como señala la Guía para invertir en industrias creativas del Reino Unido (2009), cualquier definición debería tener en cuenta las particularidades de los sectores creativos con respecto a otros sectores tradicionales de la economía (Ver Diagrama N.º 3).

Existe coincidencia al señalar la importancia de las actividades culturales como núcleo duro de la economía creativa. La repercusión y vínculos que se establecen con otros sectores se presentan en el Diagrama N.º 4, aunque no resulta una definición exhaustiva.

Diagrama N.º 4
Sectores culturales y creativos. Definición de KEA²



Fuente: KEA, 2008.

De acuerdo a los datos ofrecidos por KEA, en el año 2003 el sector supuso una facturación de más de 654 billones de euros; en el año 2004, 5,8 millones de personas trabajaban en el sector, equivalente a un 3,1 % del

2 Empresa de consultoría belga (www.keanet.edu). En el 2009 realizan un estudio para la Dirección General de Educación y Cultura de la Comisión Europea: “The impact of culture on creativity”.

total de población ocupada en Europa; el sector tiene una importancia comparable en términos de creación de lugares de trabajo y crecimiento económico parecida al sector de la automoción o fabricación de barcos.

De acuerdo al proyecto ACRE³, la definición de los sectores creativos engloba a publicidad, arquitectura, arte y antigüedades, artesanías, diseño, diseño de moda, video, cine, música, fotografía, artes visuales, edición, juegos de ordenador, publicaciones electrónicas, software, radio y televisión. Según ACRE, algunas de las ciudades del panorama europeo denotan porcentajes también significativos de empleo en los sectores creativos, independientemente de cuál sea su posicionamiento en cuanto a riqueza *per cápita* (ver Diagrama N.º 5).

Diagrama N.º 5
Porcentaje de empleo en sectores creativos (varios años)

Ciudades-región	Empleo en industrias creativas (%)	PNB per cápita en la región
• Milan	• 14	• Medio
• Helsinki	• 13	• Medio
• Budapest	• 13	• Bajo (<25,000)
• Barcelona	• 12	• Medio (25-50,00)
• Dublin	• 11	• Alto
• Leipzig	• 9	• Bajo
• Amsterdam	• 8	• Alto (50,000+)
• Munich	• 8	• Alto
• Sofía	• 8	• Bajo
• Pozman	• 7	• Bajo
• Riga	• 6	• Bajo
• Toulouse	• 6	• Medio
• Birmingham	• 6	• Medio

Fuente: ACRE.

3 *Accommodating Creative Knowledge. Competitiveness of European Metropolitan Regions in an Enlarged Europe* (ACRE): Proyecto financiado por la Unión Europea.

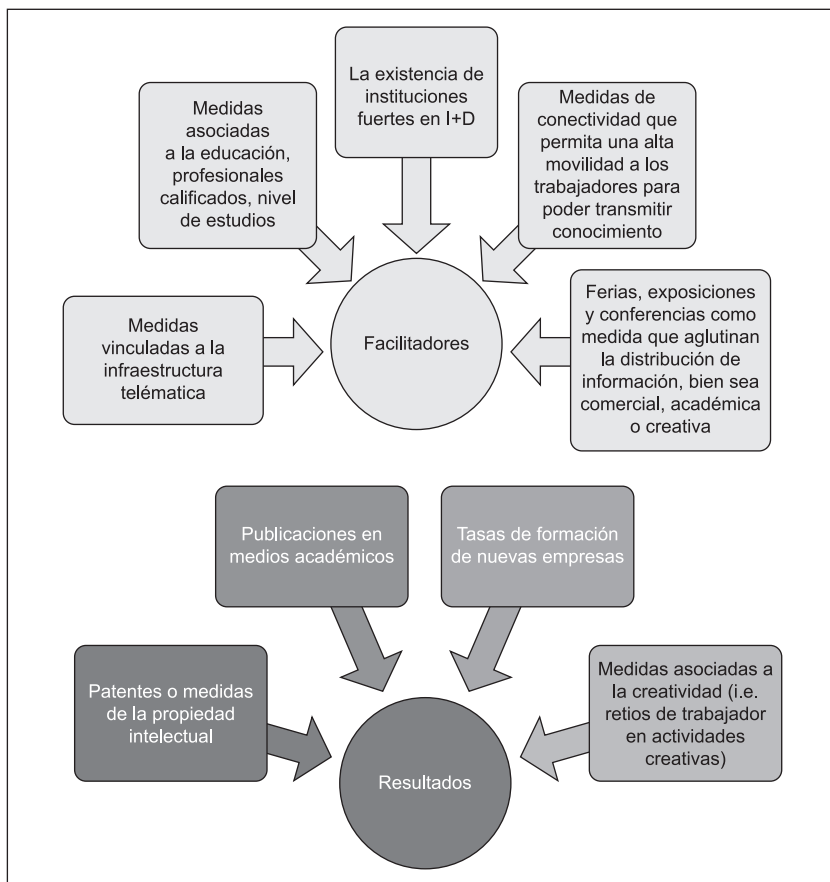
Dejando a un lado el problema de las definiciones y las jerarquías entre ciudades, la creatividad y la cultura contribuyen al bienestar de la ciudadanía tanto desde una perspectiva económica como social. La sociedad europea y, en particular, la española, ha iniciado un proceso acelerado de cambio en el que la orientación hacia la cultura y la creatividad como motores de conocimiento es fundamental.

Sin embargo, no es menos importante el punto de inflexión que, paralelamente al cambio de modelo social, político, económico y productivo, se está produciendo: un cambio revolucionario en el acceso a la creatividad, la cultura y el conocimiento basado en el desarrollo de las tecnologías de la información y comunicación (Castells, 2003). En este sentido la universalidad de las redes económicas y sociales está modificando decididamente patrones de comportamiento y definiendo nuevos elementos competitivos para la ciudad.

Los ritmos de adaptación a este nuevo contexto van a determinar, a su vez, mejores oportunidades para las ciudades. Reconocer que no hay vuelta atrás posiciona bien a la ciudad que identifica sus puntos fuertes y sus amenazas en relación a esta transformación. Así, obviar la importancia del acceso público a la banda ancha o el reconocimiento de nuevas formas de comunicación entre profesionales limita, de entrada, las posibilidades de competir.

La distribución, el acceso y la calidad del conocimiento en una sociedad particular es difícil de medir. Lever (1999) propone una vía alternativa, identificando las condiciones y los *outputs* que dan forma a este conocimiento. Aplicando estos indicadores a la ciudad, es posible asignar valores a cada uno de los facilitadores para la transmisión y generación de conocimiento así como contabilizar el resultado de estos pre-requisitos (ver Diagrama N.º 6).

Diagrama N.º 6
Facilitadores del conocimiento y resultados ‘medibles’



Fuente: Basado en Lever (1999).

La asunción de los costes asociados a las transformaciones de los sistemas productivos en general y de los sectores creativos y culturales en particular, han generado largos debates tanto entre académicos como entre profesionales del sector. La responsabilidad entre lo público y lo privado resulta difícil de asignar ya que para unos supone lanzar a la ciudad en primera línea de ‘modernidad’ y, para otros, maximizar su beneficio económico. En

cualquier caso, ambos, sector público y privado deben acompañarse, trazando puentes de comunicación fluidos, buscando el beneficio compartido ante un objetivo consensuado.

El mundo local: claves para entender la relación con las industrias culturales y creativas

La nueva modernidad nos reclama innovación, creatividad, predisposición al cambio, polivalencia, flexibilidad, tolerancia, curiosidad intelectual, intercambio, imaginación, conocimientos varios. Y asumir transgresión. Como siempre, la modernidad, nace, se instala y se desarrolla en las ciudades.

Jordi Borja, *Ciudades Creativas I*, 2009.

La UNESCO ha considerado a la cultura como *la fuerza motora de la economía del siglo XXI*. Este cambio de escenario con nuevas reglas del juego supone un reto para las ciudades las cuales se encuentran con la necesidad de desarrollar estrategias de adaptación para poder participar.

Tal y como señala Landry (2000) se pueden apreciar un conjunto de factores que, de acuerdo al valor de sus indicadores, determinan si una ciudad puede o no convertirse en creativa:

- *Cualidades personales*: es imposible que ciudades u organizaciones subsistan en el contexto actual sin personas creativas que aporten sus capacidades a un círculo virtuoso de creación y recreación.
- *Voluntad y liderazgo*: el reconocimiento de los retos y la necesidad de enfrentar dificultades y problemas con nuevas aproximaciones es fundamental para la capacidad de acción en la ciudad creativa. El liderazgo promueve un determinado tipo de ciudad a la que se quiere llegar; plantea con habilidad la estrategia a seguir y promueve el consenso entre actores.
- *Diversidad humana y acceso al talento*: una sociedad civil activa facilita la generación de creatividad y talento. Mejora la vitalidad de la ciudad y estimula la atmósfera.

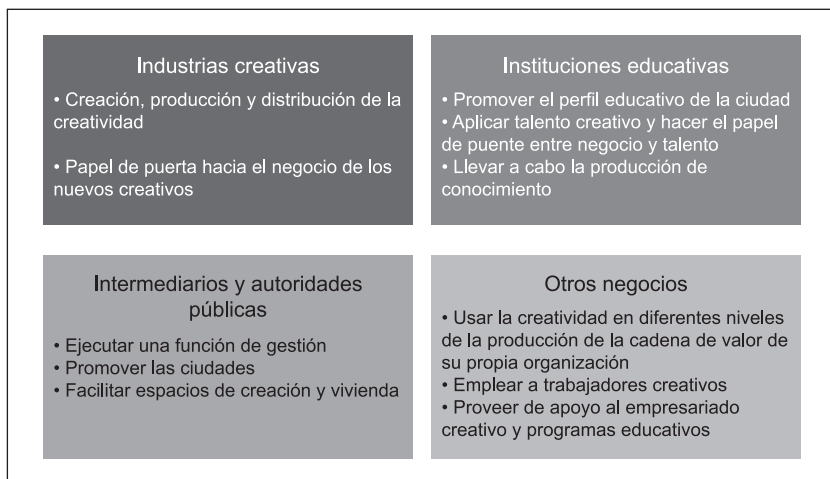
- *Cultura organizativa*: los modelos de gestión de las ciudades y de las organizaciones han cambiado. La ciudad creativa se apoya en pilares dominados por nuevas formas de convivencia empresarial y social. La innovación social y tecnológica surge de estos entornos.
- *Identidad local*: una identidad fuerte contribuye a la existencia de una ciudadanía vinculada al territorio más allá de vínculos residenciales. Se generan así aspectos que promueven aquello que es distintivo y único de la trayectoria histórico-cultural de la ciudad.
- *Espacios urbanos y equipamientos*: la existencia de lugares de encuentro, de lugares de creación, posibilita territorios creativos de intercambio y aprendizaje; mejora los canales de comunicación y favorece la creación de redes.
- *Dinámicas de red*: el trabajo en red tanto a escala interna de la ciudad como con el exterior (otras ciudades, otros países) mejora la capacidad de absorción de sinergias creativas entre sectores y actores.

La presencia de alguno o de todos estos requisitos contribuye al éxito en la comedia estratégica que hace de un entorno local, una ciudad creativa. Del mismo modo, a estas condiciones es necesario añadir la integración del conjunto de actores clave que participa en el proceso, apostando por la colaboración y aprovechando el conjunto de sinergias producidas por cada uno. Así, todos ellos tienen asignada una función individual que se complementa e interacciona con el resto (ver Diagrama N.º 7).

Las autoridades locales se benefician de las inversiones en las industrias creativas debido al elevado potencial que éstas tienen para afectar a un buen número de prioridades políticas. Las industrias creativas no solo tienen el potencial de generar lugares de trabajo, innovación y productividad sino también de mejorar la calidad de vida en un área determinada, estimulando el surgimiento de nuevas ideas y filosofías en el conjunto de la sociedad.

Aun así, este conjunto de beneficios no están, en absoluto, garantizados y dependerán tanto del sector como de las características de las áreas locales. Es de una importancia fundamental que cada autoridad local sea capaz de reconocer tanto la contribución de las industrias locales a su economía como la identificación de qué tipo de política y ayuda puede resultar más adecuada y generar mejores resultados.

Diagrama N.º 7
Funciones de los actores claves en la ciudad creativa



Fuente: Basado en Haggoort y Kooyman (2009).

Las industrias creativas se pueden beneficiar también de forma significativa de la ayuda recibida desde las entidades locales. Estos beneficios pueden, de forma sintética, adoptar la forma de las inversiones ajustadas a sus necesidades, *tailor-made*, por ejemplo a través de mejoras en las infraestructuras físicas, habilidades del capital humano disponible y ayudas directas a la creación de redes y de empresas.

La evidencia muestra la aparición de nuevas ‘agencias’ de intermediarios⁴, fundamentalmente procedentes del sector privado, que facilitan ayudas a los sectores creativos y del conocimiento, contribuyen al papel que, hasta ahora, era exclusivo de lo público. Este proceso va a crecer probablemente en el futuro. Sin embargo, los entes locales deberían garantizar la coordinación de la multiplicidad de medidas tanto en la esfera privada como en las mismas intervenciones públicas (i.e planeamiento, otorgamiento de licencias, mantenimiento de estándares, apoyo a la educación y *procurement*) en este proceso de apoyo a las industrias culturales y creativas. Ellos son quienes se encuentran en una posición privilegiada para hacerlo.

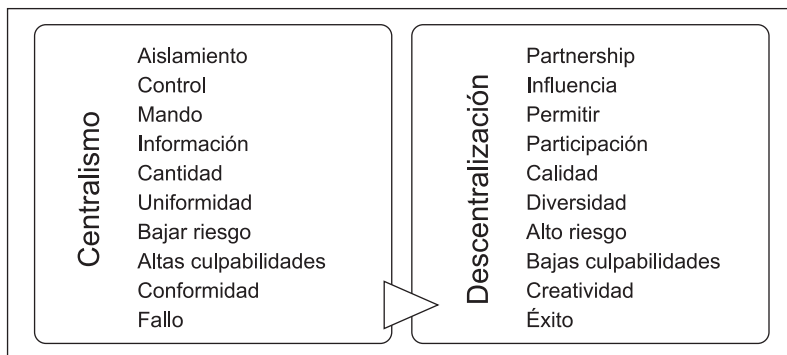
4 Agencias facilitadoras de préstamos y créditos con alto riesgo, *lobbies* de asociaciones, etc.

Una de las dimensiones que tiende a ser infravalorada al hablar de las ciudades creativas es el aspecto vinculado a los ‘efectos’ del desarrollo urbano bajo este prisma (Musterd y Murie, 2010). El crecimiento y desarrollo de la ciudad creativa y/o del conocimiento se asocia, a menudo, con un aumento de la desigualdad social en términos de renta, resultando de este modo inevitable tener que asociar las líneas de desarrollo económico fundamentadas en el estímulo a la creatividad y el conocimiento a otras que aseguren la mejora de las condiciones de vida de la población.

Oportunidades que las industrias culturales y creativas ofrecen al mundo local

Según los expertos, el sector de las industrias culturales y creativas es el único que puede compensar la desindustrialización y la deslocalización de empresas en el ámbito local debido a la capacidad que, incluso ante la recesión económica, tienen para generar nuevas oportunidades de negocio y de empleo. Además, la cultura y la creatividad implican un cambio organizacional que proporciona a la ciudad los elementos que contribuyen al cambio institucional que requiere el nuevo panorama para favorecer la emergencia de un entorno propicio a la creatividad (ver Diagrama N.º 8).

Diagrama N.º 8
Cambios conceptuales clave para ser una organización creativa

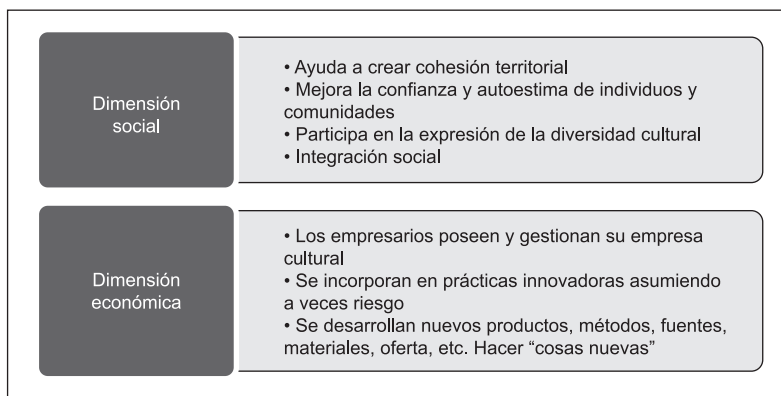


Fuente: Basado en Landry (2000).

Los cambios que refleja el cuadro anterior pueden adaptarse tanto a las diferentes organizaciones que trabajan en sectores culturales y creativos como también a las instancias públicas, en particular, al gobierno local. Tal y como se verá más adelante, un cambio en las actitudes es referente para las apuestas del siglo XXI que optan por la cultura y la creatividad como motor de cambio. No es despreciable tampoco el efecto que este cambio organizativo puede tener en el funcionamiento de la economía como un todo, en particular, en los sectores tradicionales que también requieren de una transformación en profundidad para poder incorporar las ventajas que una ciudad creativa puede ofrecer.

Una economía local basada en la cultura y en la creatividad asume formas organizacionales distintas, pero también incorpora dimensiones que otras actividades económicas no consideran (ver Diagrama N.º 9). Así, la cultura es poliédrica en cuanto a vertientes a las que se vincula, yendo más allá de los que son los ejes competitivos propios de la economía.

Diagrama N.º 9
Dimensiones de la cultura

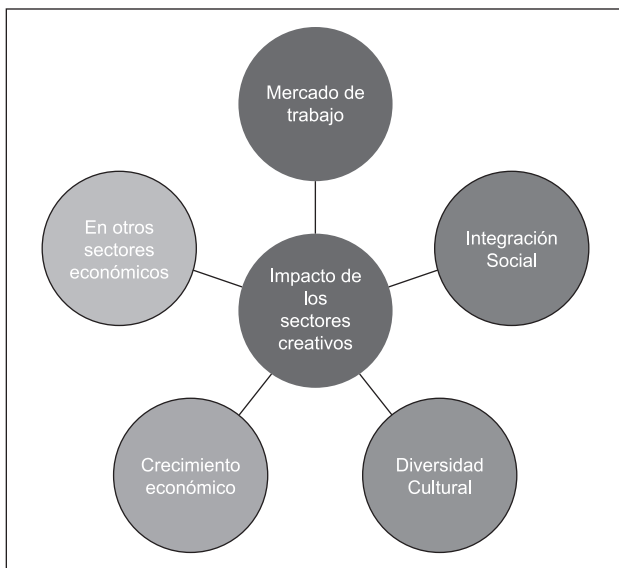


Fuente: Elaboración propia.

Tal y como se ha mencionado anteriormente, el mundo local se ve directamente afectado por los retos y oportunidades que ofrece la nueva economía. A modo de síntesis, las industrias creativas afectan directamente a la economía local (productividad, creación de lugares de trabajo, innovación

en productos y mercados, efecto arrastre sobre otros sectores económicos) así como a otros aspectos intangibles que mejoran la calidad de vida de los ciudadanos (regeneración física y social, cohesión social, refuerzo de la identidad local, diversidad del tejido cultural) (ver Diagrama N.º 10).

Diagrama N.º 10
Importancia de los sectores creativos para el mundo local



Fuente: Elaboración propia.

Ante el reto de recuperar el pulso económico después de la recesión, las industrias creativas son, para la mayoría de gobiernos locales en Europa, una de las fuentes con mayor potencial de crecimiento e innovación con capacidad de actuar como catalizadores ante el resto de sectores de la economía. En este sentido, resulta de gran interés cuantificar el conjunto de estos efectos ya que no todos los sectores representan el mismo impacto para todos los gobiernos locales. En España, aún puede percibirse un crecimiento generalizado de los sectores con un alto valor añadido procedente de la creatividad y la cultura, pero no todos los entes locales se han visto beneficiados por igual.

Las industrias creativas tienen pues, un elevado efecto ‘arrastre’ o motor con respecto a otros sectores de la economía. De acuerdo con el estudio “Guía para invertir las industrias creativas” del Reino Unido, las empresas que participan de redes creativas industriales tienden, a su vez, a ser más innovadoras. Del mismo modo, aquellas que tienden a cooperar con industrias creativas ofrecen un mayor abanico de productos y una mejor calidad en sus productos y servicios.

Un elemento importante que aportan las industrias creativas a través de su capacidad para conectar con redes internacionales es que ayudan a los gobiernos locales a encontrar soluciones comunes que surgen de un conjunto de ideas y experiencias que proceden de fuera, transformándolas en innovación a nivel local.

Uno de los elementos de mayor impacto para algunas ciudades pequeñas es lo que se denomina el impacto de la *economía visitante*, es decir, quizá las industrias creativas del lugar no sean excesivamente productivas o no generen muchos lugares de trabajo pero sí que se produce un aumento en el número de visitantes y turistas. Este es el caso, por ejemplo, de festivales o acontecimientos de carácter internacional. En cualquier caso, las autoridades locales deben cuidar y vigilar el impacto que la economía visitante pueda provocar en el área, especialmente si éste no es totalmente positivo.

Las industrias creativas tienen un considerable efecto sobre una de las políticas más típicamente locales, las políticas de renovación urbana. Los efectos multiplicadores que pueden surgir de las industrias culturales y creativas pueden contribuir decisivamente a la mejora de un área, más allá del mero impacto económico. Algunas experiencias en el Reino Unido sugieren que las industrias creativas y culturales tienen un potencial enorme que garantizaría el éxito de cualquier operación de renovación urbana.

Los entornos deprimidos económicamente y físicamente hablando, pueden también beneficiarse de la inversión en industrias creativas por parte del gobierno local y otros agentes. Proyectos emblemáticos de desarrollo cultural pueden mejorar considerablemente el espacio y entorno público si se adecúan lo suficiente a las características de los que usan mayoritariamente ese espacio, esto es, los residentes. Habitualmente, estos proyectos se asocian a su vez con estrategias de imagen de la ciudad; reinventar y reimaginar la ciudad puede atraer a empresas y trabajadores creativos altamente

cualificados o con talento. Los esfuerzos en alimentar la producción cultural y creativa de una ciudad así como el estímulo a la demanda de productos culturales son fundamentales para mantener industrias creativas en la ciudad. Este tipo de actividad también sirve para incrementar el imaginario colectivo, aumentando la cohesión social.

La reutilización de espacios que hayan podido quedar obsoletos por el cambio de orientación productiva de la ciudad por la localización de actividades creativas, mantiene el legado histórico y lo revitaliza en otros usos.

La inversión en industrias creativas puede generar, a su vez, beneficios sociales y culturales en la comunidad, facilitando la integración de colectivos minoritarios, aumentando el capital humano, educación formal y habilidades, del conjunto del colectivo local. Sin embargo, para que este fenómeno se produzca, sin los efectos perversos de mayor polaridad social que antes se apuntaban, el cambio en la actitud y en las formas organizativas del mundo local es fundamental.

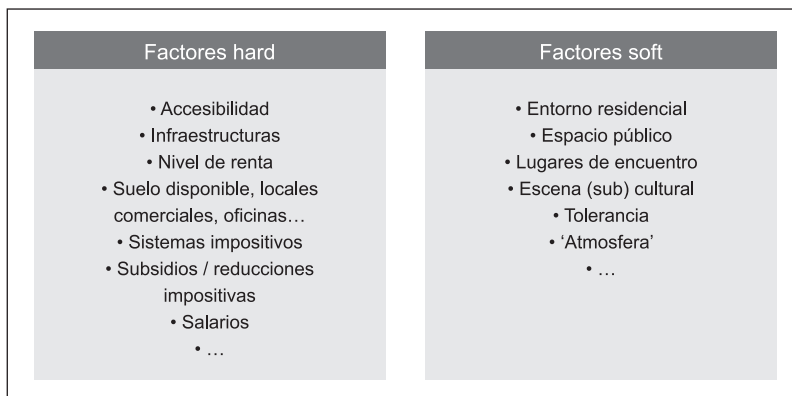
El entorno y las industrias culturales y creativas

Recientemente, algunas ciudades emergen en el panorama de la competitividad urbana con una capacidad de atracción de ciertas actividades —especialmente aquellas con un gran poder de crecimiento en una economía globalizada— que otras no tienen. Los sectores creativos y del conocimiento son, en su mayoría, algunas de estas actividades susceptibles de una localización que no sigue los típicos patrones clásicos de asentamiento.

En este contexto aparecen conceptos vinculados a la ‘clase creativa’ y a las ‘ciudades creativas’. Richard Florida, autor norteamericano, populariza estas ideas y traslada el debate intelectual acerca de los factores de localización empresarial a un nuevo escenario. Según Florida (2002) una nueva clase creativa, constituida por profesionales creativos de diversos sectores, se ha convertido en el principal motor de desarrollo económico de las ciudades contemporáneas. El crecimiento y éxito en el panorama de la competitividad internacional de las metrópolis depende menos del movimiento de capitales y de la inversión empresarial, entendida de un modo ‘tradicional’ y, en definitiva, de los factores clásicos de localización de la

actividad productiva (factores *hard*) y mucho más de la circulación de la clase creativa y, por lo tanto, de los factores atribuidos a las ciudades que favorecen dicha circulación (factores *soft*) (ver Diagrama N.º 11).

Diagrama N.º 11
Factores *hard* (de localización tradicional) y factores *soft*
(de atracción de la clase creativa)



Fuente: Elaboración propia.

Así pues, el éxito de una ciudad dependerá hoy en día de su capacidad para atraer y retener a esta mano de obra peculiar o 'clase creativa'. Siguiendo a Florida, los creativos tienen unos atributos claramente particulares como, por ejemplo, su alta movilidad residencial determinada fundamentalmente por la búsqueda de una alta calidad de vida más que por razones estrictamente económicas.

Los argumentos de Florida han suscitado un considerable debate intelectual así como también han afectado los discursos políticos de muchos responsables de ciudades y de metrópolis internacionales. Algunos de ellos intercambian la necesidad de retener por la alternativa de convertir en *golden reference* su estancia en la ciudad.

Existe un cierto consenso acerca de los límites de los factores *hard* como únicas variables explicativas de la localización de las empresas en la actualidad. Sin embargo, mientras los factores clásicos aún siguen siendo importantes para la localización empresarial, el debate académico se concentra

en la actualidad en la capacidad de los factores *soft* para atraer talento y actividad económica. Así, estos factores *soft* incluyen, entre otros, un entorno residencial agradable, tolerancia hacia estilos de vida alternativos, una actividad cultural dinámica y la existencia de espacios de encuentro tanto para los negocios como para disfrutar del tiempo de ocio. La importancia de estos factores es creciente a medida que la economía global se ha transformado, al pasar de un sistema *fordista*, basado en la producción masiva, a un sistema postfordista anclado en la fortaleza de la economía del conocimiento.

Estudios recientes (ACRE) añaden más elementos para el debate desde el momento en que aparecen nuevos determinantes para que los trabajadores de los sectores creativos se localicen en una determinada ciudad. El discurso en el que se asocia inequívocamente la ciudad creativa a la clase creativa (Florida, 2002) queda puesto en tela de juicio desde el momento en que otro tipo de consideraciones deben tenerse en cuenta, a saber, el papel que juegan aquellos que, trabajando en sectores creativos, se encuentran vinculados estrechamente a la ciudad.

En la discusión académica, estos factores se resumen en factores relacionales o *network* en donde el haber nacido en esa ciudad o el haberse formado y establecido junto con la proximidad a amigos, familiares y otros profesionales resulta altamente determinante para su ubicación.

De ese modo, tal y como señalan Musterd y Murie (2010), la aportación de Florida debe ponerse en perspectiva, sin necesariamente quitarle la importancia que tienen los factores *soft* como motor de atracción de talento y estimulantes de las ideas (creativas), pero sí matizando su verdadera relevancia en las decisiones.

El binomio cultura/creación y rendimiento económico La dimensión empresarial en el contexto de las industrias creativas

Las ciudades creativas pueden acertar o fracasar en sus proyectos públicos o privados pero lo que no deberían hacer es permitirse no aprender, especialmente no aprender de sus fracasos.

X. Marcet, *Ciudades Creativas*, 2008: 141

Las industrias culturales y creativas tienen una vertiente empresarial particular que requiere de un conocimiento en profundidad con el objeto de generar medidas de apoyo adecuadas. Algunos de los elementos a tener en cuenta por su particularidad en el sector (o sectores) de las industrias creativas y culturales: la importancia para el sector de la existencia de *ambientes creativos*; la importancia del peso específico de la *pequeña empresa*, en particular, de los *freelance* y de las nano-empresas; la importancia del *momento en el que se produce la creación*, más allá de determinantes económicos sino puramente artísticos o creativos, teniendo en cuenta que son actividades que no proporcionan un beneficio económico inmediato y, por lo tanto, sin un paraguas protector son difícilmente llevadas a cabo; la importancia de la *gestión cultural* y la necesidad de proveer al mercado de buenos profesionales. El *training*; la consideración de que una industria cultural de alta calidad no necesariamente implica altos *beneficios económicos*; la importancia de las *redes* y el efecto ‘arrastré’ de las industrias creativas, entre ellas y también hacia otros sectores de la economía. No existen muchos elementos transversales en los sectores creativos y culturales. Prevalcen las *especificidades de cada sector*; cada tradición económica y cada modelo de origen proporciona un *punto de partida diferente* para las industrias creativas y culturales.

Siguiendo el trabajo de la Utrecht School of Arts (2010) en el contexto de la dimensión económica de las industrias creativas es importante señalar la especificidad de su *mercado de trabajo*, especialmente con vistas a entender qué medidas pueden adaptarse mejor: es un mercado complejo, no existen formas convencionales de empleo; se fundamenta en iniciativas numerosas pero pequeñas; se detecta una alta participación

de *freelance* y compañías muy pequeñas; emerge, en este contexto, un nuevo tipo de empresario que nada tiene que ver con el empresario *full time* dedicado a su labor, el empresario creativo es *multi-tasking*, habitualmente combina el trabajo creativo con otras fuentes de ingresos y va más allá de lo que tradicionalmente se entendía como profesional de un determinado sector; aparece un alto grado de heterogeneidad del capital humano empleado en estas industrias: del artesano al profesional con estudios universitarios.

Del mismo modo, las características del *producto* ofrecido por las industrias culturales y creativas presentan igualmente ciertas particularidades que requieren de un trato específico por parte de las medidas de apoyo procedentes del sector público. Primero, el producto que implica en su cadena de valor activos vinculados a la creatividad y el conocimiento es un producto único y a la vez sujeto a un entorno de alta competencia. Segundo, el producto creativo o cultural es trabajo-intensivo y a menudo expresa identidad cultural; independientemente de la calidad, algunos productos tienen un ciclo de vida muy pequeño mientras que otros aparecen como atemporales (i.e. los *best sellers*). Tercero, los productos culturales y/o creativos son, a menudo, no rivales en el consumo y se basan en la experiencia de los mismos. No todos los consumidores experimentan lo mismo a raíz del consumo de un determinado bien cultural. La subjetividad del consumidor es un elemento relevante.

Tampoco es equiparable el modo de producción en las industrias creativas a la forma de producir de cualquier otro sector. Así, es imposible reemplazar, a través de la rutina, las peculiaridades de las habilidades del autor en que se basa el producto.

La provisión desde fuera –*outsourcing*– es prácticamente imposible a diferencia de otras industrias tradicionales; el proceso creativo no puede desdoblarse.

La oferta del mercado se compone de múltiples oferentes de dimensiones muy variadas participando tanto los semiprofesionales como los amateurs. Al no existir barreras a la entrada, el mercado está sujeto a una alta variación en los componentes de la oferta, especialmente en aquellas empresas pequeñas que entran y salen del mercado mientras que las grandes habitualmente se quedan más tiempo.

Se desarrollan los productos sin unas condiciones de demanda claras, ‘nadie sabe’ si el producto en cuestión resultará un gran éxito o un completo fracaso.

Los empresarios creativos son precio-aceptantes, nadie tiene la fuerza suficiente para dictar el precio.

Una de las características transversales de este sector es su alto nivel de variabilidad en cuanto a la composición de la oferta: coexisten grandes empresas editoriales con el artesano o el arquitecto. Cualquier política orientada a estimular y ayudar al sector debe tener en cuenta esta realidad.

Los aspectos habituales de la cultura empresarial adquieren una relevancia particular para el caso de las empresas culturales y creativas.

Acceso al capital financiero

Empleo no convencional: aquellos que trabajan *full time* con un sueldo mensual estable no es habitual; los negocios pequeños tienen igualmente que enfrentarse con los bancos que, a su vez, se han convertido en más adversos al riesgo debido a la crisis; el efecto de la incertidumbre acerca del futuro de los mercados de ciertos productos creativos aún dificulta más, si cabe, esta situación.

Acceso a R + D y tecnología

La digitalización afecta a todas las actividades; la tecnología como elemento cambiante al que hay que adaptar nuevos servicios, nuevos modelos de negocio; la investigación y el desarrollo se encuentra intrínseco en las actividades culturales; SME en CCI⁵ no reciben el *output* producido en las universidades ya que éstas se enfocan más hacia las grandes empresas.

5 Acrónimos en inglés de pequeñas y medianas empresas; e industrias culturales y creativas, respectivamente.

Habilidades emprendedoras y cultura empresarial

Los artistas no tienen, habitualmente, capacidades adquiridas de gestión; de ahí que existe una división entre el oferente y el gestor del producto; los perfiles profesionales que forman a artistas no tienen en cuenta este aspecto en su carrera educacional; simultáneamente, la educación tradicional en los negocios tampoco se adapta a las exigencias de los trabajadores en las industrias creativas. Entre otros, no tiene en cuenta la importancia de las redes (el *know-who*).

No parece que las ciudades estén escasas de ideas o de bienes culturales sino que se requiere de un buen método y de profesionales cualificados para su gestión. En la actualidad, deberían conjugarse tanto los aspectos que consideran la cultura como un bien eminentemente social como aquellos que apuestan por una visión más economicista de la misma. Los ámbitos culturales y creativos son diversos y presentan funcionamientos muy distintos que deberían tenerse en cuenta para mejorar la eficiencia en su funcionamiento sin perder el compromiso que adquieren por definición de su actividad con la sociedad.

Políticas públicas locales e industrias culturales y creativas: hacia una agenda local de las industrias culturales y la creatividad

Dentro del panorama del sector cultural, el papel de los agentes públicos es clave como dinamizador y potenciador tanto de las industrias como de la demanda, la formación y las actividades artesanales. Las administraciones públicas han de comprometerse a establecer vías de ayuda económica y de difusión de los proyectos culturales [...] así como de establecer instrumentos financieros de ayuda indirecta y de fondos reintegrables, de programas de carácter plurianual o de subvenciones a fondo perdido ICIC, *Llibre Blanc de les Indústries Culturals a Catalunya*, resumen, 2006.

Las ciudades en general y las ciudades creativas en particular buscan elementos diferenciadores para aumentar su competitividad en los nuevos en-

tornos económicos. Ello no debe llevar a malas interpretaciones: las nuevas políticas locales no buscan nada que no se haya buscado anteriormente. Lo que sucede es que el cambio en el contexto y en los nuevos parámetros competitivos ha determinado el surgimiento de nuevos instrumentos y, sobre todo, la aparición de actores conformando un nuevo sistema de gobernanza (Boddy y Parkinson, 2004).

Tal y como señala el informe COMPETE (2008) basado en diferentes experiencias de ciudades europeas, el papel de los gobiernos locales para la consecución de ciudades competitivas es fundamental. Para ello, he elaborado un listado de mensajes a tener en cuenta para la transformación de las ciudades en ciudades competitivas.

Mensaje 1.- Las políticas nacionales y regionales son cruciales en la actuación de las ciudades. Así, en la mayor parte de países europeos las políticas nacionales están subrayando la contribución que pueden hacer las ciudades en la competitividad del país. Para ello es necesario apoyarlas y crear el marco institucional adecuado para ello.

Mensaje 2.- La inversión del sector público es fundamental para el éxito de las ciudades. El sector privado participa obviamente en la estrategia pero de acuerdo a la evidencia europea, el sector público debe proveer de la inversión básica y asumir el riesgo inicial cuando el sector privado no se muestra dispuesto a hacerlo.

Mensaje 3.- La competitividad económica y la cohesión social son complementarias y no contradictorias. Ambos objetivos deberían reforzarse el uno al otro. La preocupación por mantener un equilibrio entre lo económico y lo social pretende evitar que los beneficios del éxito solo vayan a unos cuantos, ya privilegiados.

Mensaje 4.- El equilibrio y la relación fluida entre los diferentes niveles de gobierno de un país son importantes para la competitividad. Dos aspectos se deben tener en cuenta, por un lado la progresiva descentralización de poder hacia niveles de gobierno más bajos. Por otro, las ciudades competitivas no solo tienen mayores recursos sino que asumen los poderes y responsabilidades para usarlos de forma eficiente.

Mensaje 5.- La importancia del liderazgo en promover la competitividad de las ciudades. Éste emerge en formas diferentes: desde la universidad, desde el mismo gobierno local, desde los sectores empresariales...

Mensaje 6.- Las actitudes son más importantes que los instrumentos. No existe una receta para la ciudad competitiva: hay diferentes mecanismos que pueden favorecer que una ciudad lo sea. Sin embargo, la coincidencia se encuentra en una actitud emprendedora por parte de los que llevan a cabo las estrategias.

Mensaje 7.- La importancia del largo plazo en el planteamiento de objetivos y procesos relacionados con la competitividad. El éxito no llega de forma inmediata.

Mensaje 8.- Las redes y los *partnerships* suponen mayores beneficios que costes para la ciudad. Este aspecto surge en la mayoría de los casos analizados por COMPETE. Las barreras que dificultan la creación de ambos mecanismos tienen que ver con la falta de liderazgo, la selección errónea de los *partners*, la falta de confianza entre ellos, la pérdida de motivación para seguir perteneciendo al *partnership*, intentar que el sector privado piense en otros términos que no sean los estrictamente económicos y conflictos entre responsabilidades asignadas por nivel de gobierno. El caso de Barcelona ilustra las ventajas e inconvenientes de este funcionamiento (ver Diagrama N.º 12).

Mensaje 9.- Una vez superadas las políticas de renovación urbana (orientadas a la renovación física de la ciudad) se necesitan políticas de estrategia competitiva, apuesta por sectores clave para la ciudad.

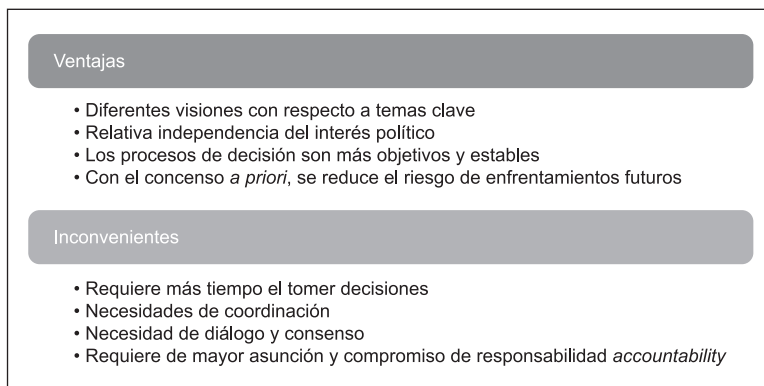
Mensaje 10.- Las ciudades deben trabajar a una escala que va más allá de sus límites jurisdiccionales. El reconocimiento de las influencias y proximidades en las áreas regionales de las ciudades mejora la probabilidad de éxito en su estrategia competitiva.

Mensaje 11.- Uno de los elementos de la competitividad económica es la calidad del entorno que la ciudad proporciona contribuyendo a la atracción de talento y de empresas.

Mensaje 12.- La innovación puede ser estimulada desde 'arriba' y contribuye, sin lugar a dudas, a la competitividad. No se trata de un proceso aleatorio sin resultados previsibles.

Mensaje 13.- Los centros de producción de conocimiento como las universidades y los institutos de investigación son importantes para la competitividad de las ciudades.

Diagrama N.º 12
Ventajas e inconvenientes del *partnership* en Barcelona



Fuente: Basado en COMPETE (2008).

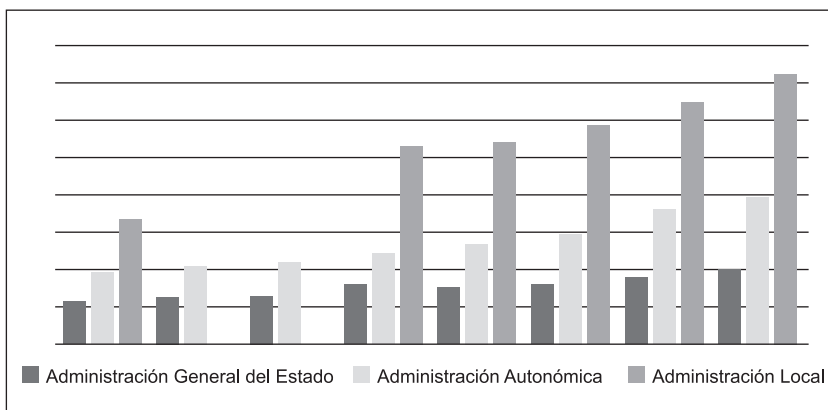
Estas 13 recomendaciones a las ciudades en su camino hacia la competitividad encajan perfectamente para las ciudades que hacen una apuesta decidida por el sector cultural y la creatividad como motores de competitividad. Las industrias culturales y creativas han sido el eje central de muchas políticas urbanas de ciudades europeas como Berlín, Viena o Barcelona orientadas al desarrollo económico. Sin embargo, aunque comparten estrategia, los resultados son muy difíciles de comparar. La unicidad de la ciudad –su bagaje histórico y cultural, su tejido productivo y su especialización junto con unos contenidos sociales definidos– es uno de los valores clave en el desarrollo de políticas urbanas de estímulo a la creatividad y la cultura.

Ante esta situación, la pregunta crucial es ¿qué pueden hacer los gobiernos regionales y locales para beneficiarse y, asimismo, potenciar los elementos que identifican el desarrollo local con la cultura y la creatividad? Hay razones suficientes para pensar que la importancia de los sectores creativos y culturales para el mundo local en general es indudable. En este sentido, las políticas públicas tienen una responsabilidad decidida en el encauzamiento de la fuerza de estos sectores para el beneficio global de la comunidad. Para ello es necesario que se aúnen esfuerzos y se definan contenidos estratégicos de largo plazo.

Uno de los primeros pasos que el mundo local debe dar es profundizar en un conocimiento exhaustivo de aquellos activos que ya posee y en el potencial que ofrece cada uno de ellos. La elaboración de un diagnóstico consensuado es una pieza clave en la situación de partida, entendiendo la visión colectiva y no individualizada como *leiv motiv* en el discurso. En estos términos, no existe una aproximación estandarizada al mecanismo que vehicule el desarrollo económico local. Las singularidades históricas tanto económicas como políticas o institucionales marcan el camino hacia el futuro.

Sin duda, la capacidad de acción de las autoridades locales depende de la cantidad de recursos, económicos y no económicos, que puedan dedicar a potenciar el sector. En España, la Administración Local es la que más recursos destina a la financiación de la cultura (ver Diagrama N.º 13). Esta importancia ha crecido en un 117 % aproximadamente desde el año 2000 al año 2007.

Diagrama N.º 13
Financiación y gasto público en cultura



Fuente: MC. Estadística de financiación y gasto público en cultura, MEH. Liquidación de los presupuestos de las comunidades autónomas y de las entidades locales.

Las características propias de cada municipio –sociales, culturales, económicas, etc.– y la particular presencia de estos sectores hace de cada ciudad un caso distintivo según sean sus circunstancias.

La política urbana tiende habitualmente a limitarse a las políticas de renovación de ciertas áreas así como a identificarse con la resolución a corto plazo de los problemas urgentes. Las políticas que hagan hincapié en la promoción de la industria creativa no pueden estar aisladas de otras políticas urbanas que, sin duda, tienen un componente fundamental en el potencial creativo de la ciudad. Este es el caso de las políticas orientadas al mercado del suelo, las cuales representan los tradicionales factores *hard* de localización. Incluso aceptando la relevancia de otros aspectos unidos a la calidad del espacio medioambiental o a la atmósfera residencial, no hay dudas acerca de la importancia de la disponibilidad de suelo y espacio como condición necesaria para que una ciudad se vea en condiciones de atraer y retener inversiones. El buen funcionamiento del mercado del suelo es una condición de largo plazo que asegura una economía local competitiva. La identificación de fallos de mercado en este sector conlleva también posibles mejoras correctivas desde las instancias públicas.

El planeamiento debe utilizarse como instrumento de largo plazo y no como herramienta que apuesta por el crecimiento inmediato. Resulta pues un reto para la agenda pública local el transformar la tendencia a usar el planeamiento del suelo en respuesta al interés local por una apuesta decidida por la integración de medidas que consideren los vínculos entre desarrollo económico, empleo, oferta de trabajo y vivienda.

Un elemento decisivo en el futuro de la ciudad creativa es la educación y la formación desde los inicios. La educación sufre también un proceso de transformación debido a la necesidad de adaptación a los requerimientos de nuevos profesionales creativos. Así, debería fundamentarse en la flexibilidad en los métodos de enseñanza, la mente despierta a los procesos de creación, la posibilidad de incorporar la cultura y la creatividad en otros ámbitos educativos que no estrictamente son los que se le atribuyen y, en definitiva, sentar las bases para facilitar el cambio organizacional que requiere la apuesta por la creatividad y la cultura como motores de crecimiento.

Las políticas educativas van a menudo más allá de las responsabilidades en el ámbito local. Sin embargo, queda un buen trecho por recorrer para maximizar la vinculación entre educación y oportunidades de empleo dignas y, en ese aspecto, los entes locales pueden trabajar. Por otro lado,

en el caso de las industrias culturales, la gestión eficiente y perfectamente asociada a la actividad cultural tiene también muchos elementos a mejorar.

La provisión de infraestructuras de servicios para las industrias culturales y creativas por parte de los gobiernos locales facilita directamente uno de los grandes problemas de este sector. Así, aprovechando la herencia del pasado, transformando espacios destinados a antiguos usos en nuevas oportunidades ligadas a la industria creativa, los ayuntamientos están propulsando el efecto arrastre que la creatividad puede ocasionar.

Tal y como se ha señalado anteriormente, las soluciones con una duración de largo plazo solo tienen cabida si se analiza cada ciudad individual en el contexto de los cambios urbanos como un todo. La aproximación integral a la política local orientada a las industrias culturales y la creatividad es decisiva. Así, a modo de síntesis, la agenda local partiría de los siguientes supuestos: primero, una política unidireccional no es la solución. Segundo, debe mantenerse un balance entre lo social, lo económico y lo ambiental. Tercero, los gobiernos locales reaccionan de forma desigual a las políticas nacionales. Son necesarias mejoras en los canales de transmisión. Cuarto, la mejora de la competitividad pasa por una diagnosis de la situación de la ciudad, identificando sus principales activos, sus puntos fuertes y débiles así como sus competidores y posibles aliados. Quinto, el planeamiento estratégico contribuye de forma decisiva al trazado de objetivos a largo plazo que aseguren una competitividad durable. Sexto, los ejercicios de *benchmarking* a escala local ayudan a la clarificación de aspectos débiles y fuertes de la ciudad. La ventaja del *benchmarking* no se centra solamente en la identificación de buenas prácticas sino que también permite preguntarse qué ha ocasionado un fallo, por qué no se ha triunfado en la competitividad local.

Reflexiones

El fenómeno de la globalización afecta a la totalidad de la actividad económica y en particular a los sectores culturales y los basados en la creatividad. Las relaciones clásicas de producción proveedor-empresa-cliente y la relación competitiva entre empresas se han transformado completamente en

muy poco tiempo. La necesidad de adaptarse al cambio y actualizarse ante las exigencias de este nuevo orden mundial emerge como factor decisivo para el conjunto de las economías de los países.

Sin embargo, estas nuevas reglas del juego marcadas por el ámbito mundial refuerzan, a su vez, el valor de lo territorial y los factores locales. Para la mayor parte de industrias que usan la creatividad, la cultura y/o el conocimiento como el elemento más distintivo en su proceso de producción, el reto de la internacionalización y la expansión se conjuga con el mantenimiento del arraigo a las particularidades de lo local. Las ciudades sometidas a los procesos globales tienden a parecerse en términos económicos. Grandes cadenas comerciales, establecimientos de comida rápida y crecientes desigualdades sociales están presentes en la mayor parte de ciudades europeas. Sin embargo, los nuevos ejes de competitividad se fundamentan en la valoración de lo propio, aquello basado en el acervo cultural y artístico, la tradición y el aprovechamiento de las nuevas oportunidades que ofrece la creatividad.

Las ciudades quieren ser creativas y no necesariamente globales. El sustrato histórico en lo económico, lo artístico o lo social fundamenta el potencial de los activos existentes para competir en este mundo global.

El gobierno local no debe ser neutral a este cambio y se le supone la capacidad para orientar estratégicamente la ciudad. El cambio cultural en las formas organizativas influye decisivamente en los entes locales y su trabajo: se les exige coordinación y no siempre ello es posible.

El reconocimiento de las oportunidades pero también las amenazas ha de suponer la base para un planteamiento estratégico de largo plazo. Las políticas deben fundamentarse en una acción integral que vaya más allá de lo propio y genere sinergias cooperativas entre las administraciones locales. Trabajo en red, trabajo compartido, voluntad de cooperación.

Las pautas de competitividad urbana han cambiado, también lo debe hacer la actitud de los gobiernos locales. Las industrias culturales y la creatividad suponen un reto para muchos de ellos. Las características de este sector hacen que se imbrique perfectamente con el contexto: hacen falta mecanismos que favorezcan a que esto suceda. Y eso está en manos del gobierno local.

Ejes del debate
<p>EJE 1. La competitividad de una ciudad no es un juego de suma cero entre ciudades. Se deben buscar sinergias con otras agendas locales para mejoras globales en la zona.</p> <p>Mecanismos</p> <ul style="list-style-type: none">• Coordinación de políticas.• Aproximación regional en red.
<p>EJE 2. La atracción y retención de empresas y talento son decisivas para el posicionamiento competitivo de la ciudad. Los actores locales son quienes mejor conocen el tejido productivo, resultan los más adecuados para llevar a cabo políticas de atracción selectiva en connivencia con el sector privado.</p> <p>Mecanismos</p> <ul style="list-style-type: none">• Políticas directas de atracción (movilidad de trabajadores en sectores creativos y culturales).• Mejoras en las condiciones de vida y de trabajo de los trabajadores.• Mejoras en las infraestructuras de conectividad y transporte.
<p>EJE 3. La generación de sinergias entre sectores es clave para el posicionamiento competitivo local. Las características de los sectores culturales y creativos favorecen el aprovechamiento indirecto de estos factores externos.</p> <p>Mecanismos</p> <ul style="list-style-type: none">• Creación de milieus (de innovación, culturales) en la esfera local.
<p>EJE 4. Promoción de redes de profesionales y creativos. Es de importancia clave la mejora de la conectividad tanto a escala nacional como internacional. De igual modo, las redes empresariales pueden crearse desde arriba, siendo el gobierno local su principal catalizador.</p> <p>Mecanismos</p> <ul style="list-style-type: none">• Estímulo a la generación de redes.• Organización de jornadas temáticas y de debate que aglutinen a profesionales de diferentes sectores culturales y creativos.• Búsqueda de proyectos que aglutinen profesionales del sector.
<p>EJE 5. El éxito económico no necesariamente supone mejoras en los índices de exclusión social. La mejora de la competitividad no debe únicamente focalizarse en los aspectos económicos; las políticas de soporte social son fundamentales en la agenda local de la ciudad competitiva.</p> <p>Mecanismos</p> <ul style="list-style-type: none">• Reforzar políticas de acompañamiento dirigidas a la totalidad de la ciudadanía.• Generar oportunidades para la creatividad y el talento desde el inicio: mejora decidida en las políticas educativas.• Garantizar el puente entre los creativos y artistas y el mercado de trabajo.

<p>EJE 6. La competitividad implica a diferentes políticas, no solo la económica. Se requiere de un enfoque integral en la generación de mejoras en la agenda de la competitividad local.</p> <p>Mecanismos</p> <ul style="list-style-type: none">• Identificar los puntos de contacto entre políticas locales.• Mejorar la coordinación por áreas departamentales del gobierno de la ciudad.
<p>EJE 7. Se necesita un cambio en la cultura política de las ciudades. Del mismo modo que han cambiado los condicionantes y las consecuencias de la intervención pública a la de los años cincuenta, la colaboración y no la competencia debe marcar las relaciones entre municipios de una misma región metropolitana.</p> <p>Mecanismos</p> <ul style="list-style-type: none">• Proyectar estratégicamente la ciudad en el largo plazo.• Establecer líneas continuistas de política local.
<p>EJE 8. Existe fragmentación en las políticas públicas a escala local. La formulación de estrategias conjuntas locales a escala regional requiere de instancias supramunicipales que reviertan en objetivos y procesos de integración a esa escala, evitando duplicidades e innecesarios antagonismos.</p> <p>Mecanismos</p> <ul style="list-style-type: none">• Creación de canales de transmisión adecuados que aúnen voluntades y garanticen la confianza.
<p>EJE 9. Todos los actores relevantes deben ser incluidos en la definición de estrategias de largo plazo. El refuerzo de los sistemas de gobernanza permite asegurar el éxito en la consecución de objetivos consensuados <i>a priori</i> por todos aquellos afectados.</p> <p>Mecanismos</p> <ul style="list-style-type: none">• Identificar actuaciones que correspondan a innovación social.
<p>EJE 10. Los trabajadores en industrias culturales y creativas tienen necesidades específicas de apoyo por parte del sector público. Especialmente en el momento inicial de la creación de la actividad se presta este tipo de apoyo.</p> <p>Mecanismos</p> <ul style="list-style-type: none">• Facilitando espacios de creación (incubadoras, laboratorios, etc).

Bibliografía

- Andersson, A. (1985). "Creativity and regional development". *Papers of the Regional Science Association* N.º 56: 5-20.
- Boddy, M. y M. Parkinson (Eds.) (2004). *City Matters. Competitiveness, cohesion and urban governance*. Bristol: The Policy Press.
- Bonet, LL. (2003). "Les indústries culturals". *Trípodos* N.º 14, Barcelona.

- Castells, M. (2003). “La interacció entre les tecnologies de la informació i la comunicació i la societat xarxa: un procés de canvi històric”. *Coneixement i Societat* N.º1: 8-21.
- Landry, C. (2000). *The creative city. A toolkit for urban innovators*. Londres: Earthscan.
- Lever, W. (1999). “Competitive Cities in Europe”. *Urban Studies* [versión electrónica en [http://www.informaworld.com/smpp/title-content=t713449163-db=all-tab=issueslist-branches=36 - v3636](http://www.informaworld.com/smpp/title-content=t713449163-db=all-tab=issueslist-branches=36-v3636) Issue 5 & 6: 1029-1044.
- Malecki, E. J. (2000). Knowledge and regional competitiveness. *Erdkunde*, 54(4): 334-351.
- Ministerio de Cultura (2008). “Estadística de Financiación y Gasto Público en Cultura”. Informe.
- Musterd, S., M. Bontje, C. Chapain, Z. Kovacs y A. Murie (2007). “Accommodating Creative Knowledge. A Literature Review from a European Perspective”. Reporte de ACRE N.º 1.
- Musterd, S y A. Murie (2010). *Making creative cities*. USA: Wiley-Blackwell, Hoboken.
- OCDE (2006). *OECD Territorial Reviews: Competitive Cities in the Global Economy*. Paris: OCDE Publicaciones.
- Sassen, S. (1991). *The global city. New York, London, Tokyo*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Scott, A. J. (2006). “Creative cities: Conceptual issues and policy questions”. *Journal of Urban Affairs* 28 (1): 1-17.
- (2008). *Social economy of the metropolis. Cognitive-cultural capitalism and the global resurgence of cities*. Oxford: Oxford University Press.
- Törnqvist, G. (1983). Creativity and the renewal of regional life. En *Creativity and context: A seminar report. Lund studies in Geography. B. Human Geography*, A. Buttimer (Ed.): 91-112. Lund: Gleerup.

Epílogo:

Todas las industrias y consumos son culturales. Crítica de las ideas de *industrias culturales* y *consumo cultural* para abrir nuevas posibilidades de investigación e intervención¹

Daniel Mato*

Desde hace décadas, las categorías *industrias culturales* y *consumo cultural* juegan un papel significativo en numerosas publicaciones, en varios idiomas, así como en diversas prácticas profesionales desarrolladas en muchos países. Sin embargo, estas categorías acarrear problemas que hacen necesaria su revisión crítica.

En mi estudio procuraré llamar la atención acerca de cómo el uso de estas categorías obstaculiza y/o condiciona seriamente algunas posibilidades tanto de investigación como de intervención, y cómo someterlas a revisión crítica permite abrir nuevas posibilidades tanto de investigación, como de gestión.

Destacar el atributo *cultural* de algunas industrias y consumos, por vía de contraste, conduce a ocultar la relevancia cultural de todas las demás industrias y consumos. Esto tiene efectos tanto en el ámbito de la investigación, en el cual obstaculiza el estudio de otras industrias y consumos desde perspectivas culturales, como en el de las políticas públicas y la gestión cultural.

Aunque existen casos excepcionales, usualmente estas categorías se aplican a ciertos tipos de industrias en específico y al consumo de sus produc-

1 Versión breve de mi artículo "Todas las industrias son culturales. Crítica de la idea de industrias culturales y nuevas posibilidades de investigación" (publicado en la revista *Comunicación y Sociedad*, Universidad de Guadalajara, N.º 8) especialmente preparada para ser presentada en la inauguración del I Congreso Ecuatoriano de Gestión Cultural, Quito, 22 al 24-09-2011.

* CONICET-Universidad Nacional Tres de Febrero. Buenos Aires, Argentina.

tos. Este universo usualmente incluye las siguientes industrias y consumos relacionados: publicaciones impresas y electrónicas (incluyendo periódicos, libros, revistas, afiches, tiras cómicas, etc.), radio, cine, video (incluyendo juegos), fotografía, música (incluyendo espectáculos, grabación e impresión), televisión, publicidad, e Internet (páginas *web*, portales). En algunos casos, la idea de *industria cultural* se utiliza para incluir ampliamente los medios de comunicación masiva y algunas industrias del entretenimiento y espectáculo, pero no todas, ya que, por ejemplo, no suele incluirse a la *industria* del espectáculo deportivo. Algunas de las visiones más abarcadoras de la idea de *industrias culturales* incluyen el turismo, otras no. Pero otras industrias o actividades humanas susceptibles de ser consideradas como *industrias* usualmente no se incluyen bajo la categoría *industrias culturales*. Entre las exclusiones más significativas en este respecto cabe mencionar no solo industrias como la del juguete, el automóvil, el vestido, la comida rápida, cuyo carácter eminentemente cultural he examinado brevemente en el artículo publicado en *Comunicación y Sociedad*, sino también muchas otras, como, por ejemplo, la de la salud, la farmacéutica, la de cosméticos, la de alimentos (no solo la ‘comida rápida’), bebidas, la de la cooperación internacional a la que haré solo breve referencia en este texto pero que he analizado más ampliamente en publicaciones anteriores, entre otras.

De manera un tanto diferenciada, la idea de *consumo cultural* suele aplicarse no solo al consumo de los productos de las industrias llamadas *culturales*, sino también a otros tipos de *consumo*, como, por ejemplo, visitas a museos de historia, arqueología, antropología, ciencias y tecnología, arte, artesanías y *cultura popular*; visitas a galerías de arte; asistencia a conciertos y obras de teatro, visitas a sitios arqueológicos, históricos y de valoración similar, entre otros. En otras palabras, la idea de *consumo cultural* suele tener un ámbito de aplicación más amplio que la de *industrias culturales* aunque, aún así, todavía bastante limitado.

Por ejemplo, no suele imputarse como *cultural* el consumo de alimentos, indistintamente de que éstos sean producidos industrial o artesanalmente, sean de tipo masivo y estandarizado, sean *tradicionales* de algún país en particular, o *típicos* de algún cocina, por exótica que esta sea. Lo mismo puede decirse del uso del vestido, incluso haciendo los mismos matices que con respecto a la comida, y otros más. Entonces surgen algunas preguntas:

¿por qué el pararse frente a una vitrina de un museo a observar un vestido senegalés se considera un *consumo cultural*, pero vestir una prenda o accesorio de Senegal no sería considerado un *consumo cultural*? O bien, ¿por qué asistir a un Festival de China se consideraría un *consumo cultural*, pero preparar y degustar comida china en la propia casa, o bien consumirla en un restaurant, no habría de serlo? ¿Porqué habrá de ser cultural asistir a una exhibición sobre el maíz en la historia de los pueblos americanos, sus usos y modos de industrialización, y no habría de serlo producir, o comer, maíz, o comidas y bebidas elaboradas con maíz? Así, podríamos formular preguntas semejantes respecto de otros productos y orígenes.

En fin, podría continuar presentando muchos otros ejemplos que nos llevan a cuestionar tanto la pertinencia y fertilidad de la categoría *industrias culturales*, como la de su asociada, aunque diferenciada, *consumo cultural*.

Quisiera prevenir con respecto a un posible malentendido: de ningún modo estoy diciendo *todo es cultura*. Lo que estoy diciendo es que toda práctica social, proceso productivo, acto de consumo, es susceptible de ser analizado desde un punto de vista cultural. Es decir desde un punto de vista que ponga especial atención a la creación, circulación, apropiación y recreación de *sentido*. Cualquier industria o consumo puede ser analizado desde un punto de vista cultural, como puede serlo también desde un punto de vista económico, o desde el de cualquier otra disciplina. Ninguna industria o consumo es económico *per se*, o cultural *per se*. Todas las industrias y consumos, involucran aspectos que resultan significativos tanto desde el punto de vista económico, como desde el punto de vista cultural. Por tanto, es necesario estudiarlas y gestionarlas teniendo en cuenta ambas dimensiones analíticas a la vez, de manera articulada.

Coda:

El primer observatorio ciudadano de cultura del Ecuador

Fabián Saltos Coloma*

El I Congreso Ecuatoriano en Gestión Cultural tuvo fructíferos resultados y varios productos; entre ellos el volumen que tiene en sus manos. Otro de los productos relacionados con el Congreso fue el establecimiento del primer *Observatorio de Gestión y Derechos Culturales*, en concordancia con la creación de redes de información de gestión cultural, mediante tecnologías de comunicación y como unos de los mecanismos de participación y control social en nuestras democracias.

Los observatorios culturales son organismos encomendados de facilitar el traspaso y acceso a la información y el conocimiento, con el fin de servir de soporte al proceso de toma de decisiones en materia cultural por medio de sistemas de información cultural. Existen observatorios en los que, además de dicha función, tienen otras, como el intervenir directamente en el proceso cultural con acciones que van desde la presentación de propuestas o recomendaciones, el impulso de estudios de consultoría, hasta la confección de tácticas y eventos de mediación.

Entre las metas primordiales que precisan los observatorios culturales se hallan la vigilancia, supervisión y propagación de información, la profundización del análisis de las realidades culturales de cada país y la búsqueda y expansión de información que favorezca a visualizar los impac-

* Funcionario del Ministerio de Cultura, gestor cultural, cofundador de la Asociación Ecuatoriana de Profesionales de la Gestión Cultural y del Patrimonio (PROGESCU), e integrante del Comité Directivo del Congreso.

tos de los fenómenos culturales y prever escenarios culturales futuros. Los observatorios responden a la necesidad cada vez mayor de crear fuentes de información completas, integradas, fiables y accesibles, realizar estudios y sugerencias en torno al crecimiento y dinamización del sector cultural y las tendencias o movimientos sociales y culturales de los sectores público, privado, comunitario, mixto e internacional.

El Observatorio de Gestión y Derechos Culturales que nace a partir del I Congreso Ecuatoriano de Gestión Cultural (Quito, septiembre 2011) tiene por objetivo hacer un seguimiento y una evaluación del campo de la gestión cultural y del ejercicio de los derechos culturales en el país. Los objetivos específicos son: hacer un seguimiento a la aplicación de la legislación vigente en cuanto al ejercicio de los derechos culturales en el Ecuador; elaborar y difundir un informe anual sobre el ejercicio de los derechos culturales en el país; asesorar a los organismos públicos e instituciones que lo soliciten; desarrollar las capacidades del sector cultural; organizar espacios de reflexión y diálogo intercultural, y ser un repositorio de información clave sobre gestión y derechos culturales.

La estructura del Observatorio está orientada hacia los derechos y políticas; el ámbito de acción es a nivel nacional y funciona desde la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO-sede Ecuador), en coordinación con organismos internacionales y nacionales y asociaciones, tales como UNESCO, IPANC, AECID, ministerios de Patrimonio, Cultura, Turismo, PROGESCU, Red Cultural del Sur de Quito, y Coordinadora Cultural PAIS, entre otros. La metodología de funcionamiento del Observatorio es participativa e integra diversos campos de estudio.

La idea de este Observatorio encierra el concepto de trabajo con autonomía y capacidad crítica; labor que desarrolla en el ámbito de la investigación, la formación y la divulgación, realizando una función de apoyo y colaboración con distintos órganos. A nivel operativo está conformado por un Consejo Consultivo, compuesto por representantes institucionales y de la sociedad y de un equipo técnico que recoge, sistematiza y difunde la información recabada. La información disponible en el Observatorio Cultural se relaciona básicamente con: temas constitucionales de derechos culturales; políticas públicas y planes de cultura; legislación cultural; Sistema Nacional de Cultura; cartografía cultural (infraestructuras, equipamien-

tos, actores y eventos, estadísticas, etc.); información de las redes de artes/creatividad y de memoria/patrimonio; directorios de instituciones, organizaciones y empresas del ámbito cultural; información académica para el perfeccionamiento profesional; buenas prácticas de colectivos culturales; publicaciones, estudios, encuestas, e investigaciones en marcha.

Tanto las ponencias que han leído en este volumen como el Observatorio aquí presentado forman una unidad en los resultados del Congreso; una unidad que esperamos contribuya al avance en el ejercicio de los derechos culturales en el Ecuador.

I. Congreso Ecuatoriano de Gestión Cultural



Frenesí en la organización. De izquierda a derecha: Alana Ackerman, Amapola Naranjo, Ferrán Cabrero, Wendy Morán, Eduardo Puente, Ángela Mateus, y Paulina Tapia.



Prolegómenos del Congreso. Entre los espectadores se puede reconocer a Vicente Mas e Iván Gutiérrez, de la Sección Cultural de la Embajada del Reino de España en Quito; así como a Luis Páez, de la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI).

I. Congreso Ecuatoriano de Gestión Cultural



Juan Ponce, entonces director encargado de FLACSO-Sede Ecuador, en la inauguración del Congreso (jueves 22 de septiembre de 2011).



Durante la sesión inaugural, de izquierda a derecha: Susana Wappenstein, coordinadora del Programa de Estudios de Género y de la Cultura de FLACSO-Sede Ecuador; Federico Torres Muro, Embajador del Reino de España en Ecuador; Erika Sylva, Ministra de Cultura del Ecuador; Patricia Ashton, directora de Instituto Iberoamericano de Patrimonio Cultural y Natural; e Inés Pazmiño, directora del INPC.

I. Congreso Ecuatoriano de Gestión Cultural



Erika Sylva y Ferran Cabrero en la primera Mesa plenaria del Congreso: “Buen vivir y políticas culturales” (jueves 22 de septiembre de 2011). La polémica ante el poder público estaba servida.



Panorámica del auditorio de FLACSO-Sede Ecuador durante el desarrollo del Congreso.



Concurrida audiencia en la Mesa 3: "Políticas, programas, y proyectos institucionales" (jueves 22 de septiembre de 2011). De izquierda a derecha se puede llegar a identificar a: Enrico Dongiovanni (UNESCO), Nelson Ullauri (Municipio de Quito), Enrique Mediavilla (OEI), Patricio Sandoval (IPANC), y Francisco Germánico Sánchez Flores (INPC).



Acaloradas discusiones sobre nuestro futuro.

I. Congreso Ecuatoriano de Gestión Cultural



Valeria Coronel, del Programa de Sociología de FLACSO-Sede Ecuador, y Hernán Reyes, de la Universidad Andina Simón Bolívar-Sede Ecuador, en la Mesa plenaria “Memorias y patrimonios” (jueves 22 de septiembre de 2011).



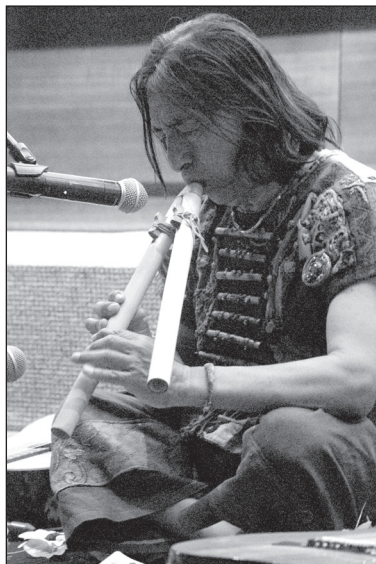
Eduardo Puente, director de la biblioteca de FLACSO-Sede Ecuador e integrante del Comité organizador del Congreso, sitiado por la alegría de la Costa (Lindberg Valencia sentado a su derecha).



Aire fresco desde Barcelona: Félix Manito, presidente de la Fundación Kreanta, en un momento de su conferencia magistral "Políticas para la creatividad" (23 de septiembre de 2011).



Eduardo Kingman, profesor investigador del Programa de Antropología de FLACSO-Sede Ecuador, en su conferencia magistral "Políticas de la memoria" (jueves 22 de septiembre de 2011).



El momento preciso para resarcir el alma: Enrique Males y su arte ancestral del presente (jueves 22 de septiembre de 2011).



Patricio Sandoval, del Instituto Iberoamericano de Patrimonio Natural y Cultural (IPANC), en pleno arte oratorio.



Lisset Coba, del Programa de Estudios de Género y de la Cultura de FLACSO-Sede Ecuador, disertando ante el público atento, cuando no apasionado, durante la Mesa plenary "Diversidades y Culturas" (viernes 23 de septiembre de 2011).



Freddy Simbaña, de la Red Cultural del Sur, junto a Eduardo Yumisaca Jiménez, del Frente de Kontraculturas Suburbanas (viernes 23 de septiembre de 2011).



Una sonriente Julia Mayorga luego de su exposición en la Mesa 9: “Cultura, artes y educación” (viernes 23 de septiembre de 2011).



Mamá Tránsito Amaguaña (Pushak Warmi) reencarnada por unos minutos en la artista joven y talentosa Sara Utreras (viernes 23 de septiembre de 2011).



Instante inmortalizado de Susana Wappenstein.



Exposición de artesanías (máscaras de Diabluma).

I. Congreso Ecuatoriano de Gestión Cultural



Fabián Paredes, del Ministerio de Turismo, y Rubén Guarderas, director del Ballet Ecuatoriano de Cámara (sábado 24 de septiembre de 2011).



Incansable Fabián Saltos, presidente de la Asociación de Profesionales de la Gestión Cultural, moderando el espacio de encuentro de gestores culturales. A su derecha Amapola Naranjo, presidenta de la Coordinadora Nacional de Organizaciones Culturales; a su izquierda: Roberto Guerra, presidente de la Asociación Latinoamericana de Gestión Cultural, y Romina Bianchini, de Proyecta Cultura (sábado 24 de septiembre de 2011).

Este libro se terminó de
imprimir en febrero de 2013
en la imprenta V&M Gráficas
Quito-Ecuador

“El I Congreso Ecuatoriano en Gestión Cultural tuvo fructíferos resultados y varios productos; entre ellos el volumen que tiene en sus manos”.

Fabián Saltos

“(…) los espacios para reflexionar sobre la gestión cultural han sido más bien escasos, la formación académica del gestor cultural es reciente y va en crecimiento, así como su importancia en el mundo laboral. Por todo ello FLACSO convocó al I Congreso Ecuatoriano de Gestión Cultural, planteándose como uno de sus objetivos establecer y dar seguimiento a sinergias entre los distintos gestores y asociaciones de gestores culturales de Ecuador. La activa participación de varios colectivos de la ciudad y del país que relacionaron sus trabajos y socializaron sus experiencias artísticas y de gestión cultural de varios años, confirmó el cumplimiento de tal objetivo”.

Eduardo Puente

“El volumen que tiene en sus manos es una selección de ponencias del Congreso. Como su título indica, éste se inscribió en el buen vivir, que supone tanto una vivencia como un proyecto en construcción innovador e ilusionante que se discute, fundamentalmente, en el eje andino de Ecuador y Bolivia. Esta perspectiva permitió acotar la temática de varias ponencias, que no todas lo hicieron ni fue preciso. La pluralidad de aproximaciones teóricas y prácticas que se maneja dentro de la gestión cultural; la amplitud geográfica del mismo evento (estatal); y su condición de primer Congreso, si bien en algunos casos pudo tener el desafío de la dispersión, permitió contar con una participación inclusiva y un proceso valioso inédito en el país”.

Ferran Cabrero



Oficina en Quito



Organización
de Estados
Iberoamericanos
Para la Educación,
la Ciencia
y la Cultura

