



AUGUSTO BARRERA GUARDERAS  
Alcalde del Distrito Metropolitano de Quito

MIGUEL MORA  
Secretario de Cultura del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito

DIEGO MANCHENO  
Director del Instituto de la Ciudad

# Culturas y política cultural en el DMQ

Una colección de ensayos

INSTITUTO DE LA CIUDAD

Secretaría de Cultura

Equipo para la implementación del Sistema de gestión participativa  
para la formulación del Plan Distrital de Cultura al 2022

Secretaría de Cultura:

Nelson Ullauri, Coordinador General

Patricio Guerra

Joselito Santillán

Instituto de la Ciudad:

Raúl Moscoso

Fabián Regalado

Corporación Tiempo Social

© 2013, DMQ

ISBN: 978-9978-9995-7-8

Edición: Christian Arteaga

Diagramación: [www.azucaingenio.com](http://www.azucaingenio.com)

Foto portada: Paúl Rosero

Impreso por: Gráficas Ayerve C.A.

Quito, 2013

La reproducción parcial o total de esta obra,  
por cualquier medio, sin el consentimiento expreso  
de los titulares del copyright, está prohibida al  
amparo de la legislación vigente.

Impreso en Ecuador

Printed in Ecuador

Instituto de la Ciudad

Venezuela N° 976 y Mejía

(593 2) 3952300 (ext. 16004)

[www.institutodelaciudad.com.ec](http://www.institutodelaciudad.com.ec)

# Índice

|  |     |
|--|-----|
| Democratización y democracia cultural<br><i>María Fernanda López Jaramillo</i>                                       | 9   |
| Conceptualización de los derechos culturales, algunas ideas<br><i>Eduardo Puente Hernández</i>                       | 21  |
| Gestión del espacio público para la cultura<br><i>Irina Verdesoto</i>  | 33  |
| Los espacios públicos y la dinámica cultural en Quito: reflexiones críticas<br><i>Alfredo Santillán Cornejo</i>      | 47  |
| La memoria social y el patrimonio cultural inmaterial en el DMQ<br><i>Manuel Espinosa Apolo</i>                      | 59  |
| Reseñemos el patrimonio cultural inmaterial<br><i>Edizon León</i>  | 69  |
| ¡El arte es conocimiento!<br><i>Paulina León</i>   | 87  |
| Gestión de la creatividad y emprendimientos<br><i>Martín Samuel Tituaña Lema</i>                                     | 97  |
| Cambio social y nuevas tecnologías: el caso de la educación<br><i>María Belén Alborno</i>                            | 105 |
| Entrada básica general para el análisis y discusión temática<br>en torno a la cultura digital<br><i>Milton Cerda</i> | 115 |
| Culturas urbanas populares: patasucias y gogoteros, una deuda pendiente<br><i>Carlos Celi H.</i>                     | 131 |
| Culturas urbanas: estéticas y corporalidades alternativas en Quito<br><i>Mariana Alvear</i>                          | 155 |

|  |     |
|--|-----|
| Clase, poder y estética: centralidades en la cultura<br><i>Eloy Alfaro</i>   | 167 |
| Construyendo (des) centralidades desde la quiteñidad<br><i>Carla Daniela Simbaña Rengifo</i>   | 177 |
| La creación escénica de riesgo a partir de la gestión municipal de la<br>creatividad: memorias, rupturas y alternativas<br><i>Javier Andrade Córdova</i> | 191 |
| Las nuevas centralidades y la cultura<br><i>Sara Serrano Albuja</i>  | 211 |
| Epílogo, a modo de conclusión y sistematización para la política pública<br><i>Raúl Moscoso y Fabián Regalado</i>  | 225 |

# Presentación

Los ensayos que integran esta compilación, nacen de una suma de esfuerzos que aunque colectivos parten desde múltiples perspectivas, visiones y construcciones de lo cultural en la ciudad. Su intención, que constituye su denominador común, es contribuir a la interpretación del momento histórico y a la definición consecuente de prácticas y políticas culturales que demanda la actual coyuntura del país, en general, y del Distrito Metropolitano de Quito, en particular. Por su complejidad y heterogeneidad se debe reconocer que este ejercicio debe contar con la activa participación del Estado en sus distintos niveles de gobierno y con sus diferentes institucionalidades; pero también con la de entidades privadas, de la sociedad civil y sus organizaciones y grupos comunitarios. Será como resultado de este amplio, serio y propositivo diálogo que la ciudadanía podrá dar continuidad, sin duda, a la ruptura y al cambio cultural histórico que la sociedad ecuatoriana está viviendo.

Esta compilación pretende, pues, constituirse en uno de los argumentos o fundamentos de la formulación de la propuesta de política cultural para el Distrito Metropolitano de Quito, atendiendo y reconociendo siempre a su diversidad y a su complejidad en el contexto del Sistema de Gestión Participativa–Concertada y de lo que ha sido y es el proceso de formulación del Plan Distrital de Culturas.

La amplia variedad de ensayos críticos, elaborados alrededor de nuevos ejes temáticos, permiten ordenar/desordenar el análisis y los aportes desde la praxis local y desde las diferentes dimensiones de la cultura en el afán de lograr visiones complementarias o, en su defecto, enriquecer las posturas a partir de la diferencia.



Este libro pretende dar continuidad al debate sobre los significados y contenidos de las políticas culturales locales y, además, convocar desde el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, a un lugar de encuentros y desencuentros para actores, promotores y activistas de la cultura. Intenta establecer un diálogo con la economía, la salud, la educación, el medio ambiente; e invita a la economía creativa, al turismo, a las industrias culturales, a la competitividad y a la innovación, a intentar una construcción conjunta y multidisciplinaria para la vertebración de un proyecto distrital basado en el reconocimiento de la diversidad y entendido como factor de calidad de vida, progreso colectivo, convivencia y cohesión social.

Queremos agradecer a todos quienes participaron en la elaboración de estos ensayos, pero, y por sobremanera, a toda la ciudadanía del Distrito Metropolitano de Quito que se involucró en este proceso de construcción del Plan Distrital de Cultura al 2022, en el entendido de que la cultura se “va haciendo”, se transforma a diario influenciada por el paso del tiempo social y del tiempo vital. Desde el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, nos comprometemos a tomar el tiempo a cada esfuerzo y en cada momento, para hacer de este un proceso vivo, permanente y rico.

*Diego Mancheno*  
*Director Instituto de la Ciudad*



# Democratización y democracia cultural

*María Fernanda López Jaramillo*

El proyecto democratizador se refiere a una progresiva consolidación de la democracia radical en las escalas micro social, nacional y global, con nuevos discursos de derechos, participación, pluralismo, desnaturalización de las dominaciones (muchas de ellas conformadas por el sistema capitalista), redefinición de la autoridad y el poder.

*Graciela di Marco*

Hablar de democratización y democracia cultural en los actuales momentos, conlleva mantener una mirada eminentemente crítica. Es importante dejar a un lado la universalización de conceptos y emplear un abordaje de perspectiva regional. Si nuestro lugar de enunciación es América Latina, espacio desde donde se intenta dismantelar los discursos dominantes y encontrar una voz propia, el concepto de democracia se torna complejo, ya que propone dinámicas que cuestionan su significado en sí mismo. Desde las profundas fisuras causadas por las dictaduras, la crisis de las izquierdas atravesada por la brecha económica causada por el neoliberalismo, surgen las interrogantes de: ¿Dónde? ¿Cómo? y ¿Cuándo? hablamos de democracia. Por otra parte, si a este deleznable escenario sumamos el elemento “Cultura”, esto nos transporta a integrar a la sociedad civil con presencia y prerrogativas propias frente al Estado.

Consideramos que este vocabulario se presenta como un constructo inacabado y alejado de la esfera cotidiana del colectivo. Las condiciones propias de nuestros países y ciudades, nos sugieren que estos dos conceptos: democratización y democracia, se mantienen en la sección de una utopía latente. De tal forma y con cierto anhelo nostálgico podemos referirnos a la radicalidad propuesta por Chantal Mouffe y Ernesto Laclau en los años ochenta, cuya resonancia se mantiene hasta nuestros días, sin cristalizarse más allá del pensamiento. Nos atrae mucho más la potencia de mirar desde lo político a la cultura como lo proponen los autores: Arturo Escobar, Evelina Dagnino, Graciela di Marco, entre otros.

Esta corriente interpela la esencia misma de lo que entendemos como democracia y sugiere retomar los preceptos gramscianos que muestran a la cultura como parte del tejido social, traducándose como un motor de cambio que asuma las pluralidades.<sup>1</sup> De tal forma la democracia se ha visto como

<sup>1</sup> Este punto hace referencia a la influencia del pensamiento de Gramsci en los pensadores latinoamericanos. Desde la década de los setenta aproximadamente empezó la lectura de este pensador italiano en nuestro contexto, como una salida a los preceptos marxistas que imperaban, mismos que anclaban a cuestiones de clase e ideología a la cultura (Dagnino, 2001:56)x (Maccioni, 2002:3).

la plataforma partidista por excelencia y como respuesta frontal en contra de los totalitarismos.

La democratización, en cambio, toma un tinte de diálogo directo con las capas sociales, se transforma en una estrategia de diseminación de la democracia. Lo que la teórica argentina Graciela Di Marco mencionaría como: “las relaciones susceptibles de ser democratizadas” (Di Marco, 2009, 38).

Como se pudo advertir en este preámbulo, los elementos constitutivos de la llamada democracia y lo que se contempla como democratización está en continua circunspección. El repertorio bibliográfico resultaría inagotable enumerarlo en este documento. Sin embargo, todas estas elucubraciones de carácter ontológico parecen quedarse únicamente en el plano discursivo. Existe una brecha entre el trabajo realizado en la Academia y el día a día de los actores sociales. Se torna necesario entonces “democratizar la democracia” –retomando a Boaventura de Sousa Santos– intentar confluir las consideraciones conceptuales con el devenir de las prácticas.

La presente reflexión busca interpelar también aquellos reduccionismos que por otra parte, pretenden instrumentalizar la democracia y pensar que la democratización se traduce únicamente en indicadores numéricos de accesibilidad a bienes y servicios culturales. Así, este debate se inscribe en el territorio de las políticas públicas sobre cultura. Nuestra mirada incluirá la reflexión académica, sin dejar de lado aquellos desplazamientos hacia la sociedad civil en el que los vacíos dejados por la administración estatal, han configurado marcos de oportunidad para el surgimiento de iniciativas marginales en el campo de la cultura.

De ese modo, los ejes temáticos que guiarán este trabajo son: democracia, democratización cultural y política cultural.

Diversos pensadores como Judith Butler, Slavoj Zizek y el mismo Ernesto Laclau han visto la necesidad de renovar el concepto de hegemonía para poder explicar un proyecto democrático políticamente movilizador. Como dijimos anteriormente, retomar a Antonio Gramsci trajo consigo el replanteamiento de este ideal democrático. Se propuso mirar la hegemonía como esa brecha que posibilitara la construcción de una democracia, que logrará subsumir las particularidades en un todo. El objetivo era mediar el asunto de las diferencias:

Lo universal es un lugar vacío, una falta que sólo puede llenarse con lo particular, pero que, a través de su misma vacuidad, produce una serie de efectos cruciales en la estructuración-desestructuración de las relaciones sociales (Butler, Zizek, Laclau, 2003: 64).

Esta afirmación permite determinar la necesidad de incorporar las diversidades a un espacio común que integre todas las presencias. Bajo esta perspectiva, juntar las minorías y las prácticas marginadas es el meollo de la demo-

cracia. De esa manera, la necesidad por confluir en una hegemonía múltiple a través de las demandas colectivas en materia cultural y la presencia de los distintos protagonistas de este sector, han movilizado y evidenciado la necesidad de una normativa clara. Si las dimensiones: económicas, políticas y sociales sobre este punto son problemáticas, más aún lo son el campo cultural. Estos planteamientos conceptuales pueden traducirse en el plano de la praxis donde realizaron varios cambios estructurales en materia de cultura. De tal manera, para implementar procesos de democratización cultural se agrupó a todas aquellas experiencias independientes y las instituidas bajo las nuevas regulaciones y la implementación del aparato institucional.

En este punto queremos exhibir la reflexión situada en un contexto social y temporal concreto: año 2012, ciudad de Quito. No basta con remitirnos a los ejes conceptuales anotados, sino cohesionar el universo subjetivo en torno a estas categorías. Bien lo señala de Soussa Santos en su introducción a *Las Epistemologías del Sur*: “los diagnósticos dependen mucho de la posición política que uno tenga y también de la región del mundo en la que uno viva.” (Soussa Santos, 2011:11). El Distrito Metropolitano de Quito presenta un arraigado centralismo que se presenta en todas las esferas locales. En este sentido la producción cultural y artística específicamente, se ha ubicado en el centro norte de la capital. Así numerosos escenarios como: Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión” con sus diversos espacios como el Ágora, Teatro Nacional, Teatro Prometeo y sala de cine Alfredo Pareja Diezcanseco. Espacios privados como el Centro Cultural Benjamín Carrión, Asociación Humboldt, la Alianza Francesa, Casa de la Música y otros independientes como la Casa Mala Yerba, el Teatro Patio de Comedias, Humanizarte, Cine Ocho y Medio, por enumerar algunos sitios que no se ubican más al norte de la Avenida Mariana de Jesús o más al sur que incluyen el Centro Histórico.

La distribución brevemente sugerida en el párrafo anterior evidencia la tendencia local de centralizar el movimiento cultural artístico, como si la producción simbólica fuese patrimonio únicamente de cierto sector de la ciudad. Nos encontramos entonces de cara a una urbe en la que se miden fuerzas, existen tensiones y luchas de poder; una ciudad que responde a dinámicas coyunturales propias de los continuos cambios que se han venido dando en materia de cultura.

Es necesario contextualizar el ámbito al que nos referimos y señalar algunos hitos que han permitido la implementación y búsqueda de una institucionalidad cultural, que viabilizará el ejercicio de los llamados derechos culturales o de tercera generación en el ámbito local.

La carrera por la democratización cultural supuso varias modificaciones en la normativa jurídica e incluso reformas desde el poder Ejecutivo, como fue la creación del Ministerio de Cultura en el año 2007. La aparición de esta Cartera de Estado reconfiguró en gran medida el desatendido sector

cultural hasta ese entonces. La necesidad de condensar toda la actividad relativa a la Cultura en una sola institución y que de allí vertiera un cambio estructural frente al colectivo fueron uno de los detonantes de su aparición. Luego de décadas de acciones dislocadas, de tratar a la cultura como un tema “recreativo” por parte de gobiernos seccionales y municipales<sup>2</sup>, de una falta de claridad en el tema de subvenciones y auspicios, sin directrices que consolidaran una gestión pública de la cultura, la solución se pensó, llegaría con la creación de dicho Ministerio. Tal como se resume en el texto “Políticas para una revolución”, insumo teórico que contiene los ejes pragmáticos del Ministerio de Cultura citado anteriormente:

Este proceso ha otorgado centralidad a la cultura, expresada en varios aspectos: la declaración de desarrollo cultural del país como política de Estado (2007); la creación del Ministerio de Cultura (2007); la declaratoria de emergencia patrimonial (2007); y la creación del Sistema Nacional de Cultura en la nueva Constitución (2008). Con ello se posibilita desarrollar una política pública estratégica en el campo cultural orientada a construir hegemonía y cohesión nacional, así como la organización sistémica encaminada a superar su dispersión histórica (Silva: 10).

De este párrafo se desprende la búsqueda originada desde el Estado por implementar un marco institucional. Consideramos importante hacer estos apuntes en torno al tema ya que la democracia más allá de un concepto, precisa de estrategias para su implementación. Incluso, el propio texto constitucional vigente recoge en su articulado diversos lineamientos para este fin. Por ejemplo: en el Art. 22.- establece que:

Las personas tienen derecho a desarrollar su capacidad creativa, al ejercicio digno y sostenido de las actividades culturales y artísticas, y a beneficiarse de la protección de los derechos morales y patrimoniales que les correspondan por las producciones científicas, literarias o artísticas de su autoría.

Asimismo, en el Art. 23 se señala que:

Las personas tienen derecho a acceder y participar del espacio público como ámbito de deliberación, intercambio cultural, cohesión social y promoción de la igualdad en la diversidad. El derecho a difundir en el espacio público las propias expresiones culturales se ejercerá sin más limitaciones que las que establezca la ley, con sujeción a los principios constitucionales.

---

2 Nos referimos al artículo 165 literales i, j y l de la Ley Orgánica de Régimen Municipal.

Tanto el nuevo esquema organizacional, como la normativa en materia de cultura pretenden apuntalar lo que se denomina como democracia cultural, para dotar de vías de acceso para garantizar la participación colectiva. De lo revisado podríamos expresar que los procesos de democratización cultural se afianzan en tres puntos clave:

1. **Descentralización:** es la cobertura y la proliferación de espacios que canalicen las iniciativas culturales de la ciudadanía en tanto en cuanto pertenecientes a una colectividad. Para este fin se intenta llegar a aquellos sectores tradicionalmente excluidos de toda dinámica cultural. Como anotamos anteriormente la distribución del Distrito Metropolitano implica una necesidad de cubrir aquellos sectores periféricos, romper con el excesivo centralismo que presenta la ciudad.
2. **Participación:** relacionada con el respeto a la diversidad y el aprovechamiento de los bienes de la cultura por todos los miembros de una comunidad. Este estamento está estrechamente ligado a la accesibilidad.
3. **Acceso:** se traduce en la oportunidad de participar de la vida cultural de manera activa, con una visibilidad y respaldo institucional. Como pudimos observar la producción y gestión de bienes y servicios culturales, así como su reparto equitativo son una preocupación del Estado. En esta línea también está el derecho a la inversión cultural, que lejos de concebirse como una actitud paternalista es la posibilidad de acceso a fondos públicos para el desarrollo de la cultura.

Con estos tres elementos: participación, accesibilidad y descentralización se construye desde lo institucional el marco democrático en términos culturales. De tal forma la cultura debe entenderse como un lugar para la reivindicación. Todo esto conforma un amplio abanico de cuestiones que desde diversas trincheras se analizan. Incluimos las palabras de Evelina Dagnino al respecto:

Al incorporar características de las sociedades contemporáneas, como el papel de las subjetividades, el surgimiento de sujetos sociales y derechos de un nuevo tipo y la ampliación del espacio político esta estrategia reconoce y hace énfasis en el carácter intrínseco de la transformación cultural con respeto de la construcción de la democracia. En este sentido la nueva ciudadanía incluye construcciones culturales como las que subyacen tras el autoritarismo como objetivos políticos fundamentales de la democratización (Dagnino, 2001: 75).

Son precisamente estas transformaciones en los marcos referenciales las que dan cuenta de la diseminación de la idea de priorizar la cultura y adoptarla como un instrumento de cohesión social y cambio político. Democracia y democratización son dos categorías que van de la mano con la oportunidad de poder ocupar dimensiones políticas a la comunidad. Vivimos momentos



de una institucionalización pública de la gestión cultural, en este contexto, la construcción de este andamiaje organizativo responde a la puesta en marcha de la democratización cultural, entendida como la viabilidad de la democracia cultural a través de la ejecución de las políticas culturales como veremos más adelante.

Cabría entonces volver un tanto atrás de estos acontecimientos y recordar donde se ha ubicado el colectivo. Más allá de la masificación en cuanto al acceso o la búsqueda del cumplimiento de índices y estadísticas que demuestren en cifras que hay más capacidad de acción por parte del Estado, en nuestro medio, el papel de la sociedad civil ha sido clave. La iniciativa popular ha logrado una participación activa, que en muchas ocasiones ha suplido al mismo Estado, ya que ha dado solución a múltiples deficiencias en cuanto a la oferta cultural. Muestra de ello es que los promotores culturales se han desenvuelto al margen de toda regulación durante años y de forma empírica; autogestión y la autoconvocatoria han sido la tónica de este accionar. El trueque, la minga y los afectos fueron por mucho tiempo los primeros recursos de los ahora reconocidos como “gestores culturales”<sup>3</sup>.

La aparición de la sociedad civil en el mapa cultural no es una novedad. Al respecto señala el teórico peruano Víctor Vich:

El viejo modelo que insistía en ubicar al Estado como el agente central para dirigir la política cultural se encuentra debilitado por la aparición de otros actores que, con su propias lógicas, también contribuyen a la construcción de cánones culturales y a la gestión de lo simbólico (Vich, 2006:78).

Como se advierte en esta cita, el ejercicio de la actividad cultural se mantuvo por largo tiempo en el sector independiente. Si desde el año 2007 se ha intentado “poner la casa en orden”, todo lo sucedido con anterioridad puede considerarse como iniciativas privadas de gestión. Según Néstor García Canclini: “en los últimos siglos se abrieron cada vez más las posibilidades de elegir vías no convencionales de producción, interpretación y comunicación del arte, por lo cual encontramos mayor diversidad de tendencias que en el pasado” (García Canclini, 1989:39). Y son estas vías no convencionales de trabajo donde se encuentra aquella pluralidad que intenta incorporar la democracia cultural.

Al respecto volvemos a citar a García Canclini “podemos concluir que una política democratizadora no es sólo la que socializa los bienes “legítimos”, sino la que problematiza lo que debe entenderse por cultura y cuáles son los derechos de lo heterogéneo” (García Canclini, 1989:40). En este sentido, la democratización busca articular estos procesos de doble vía. Incorporar estos

3 En la actualidad ha empezado un brote de profesionalización de los que anteriormente fueran promotores de cultura, Existe una variada oferta académica sobre gestión cultural que va desde licenciaturas hasta el nivel de postgrado tanto a nivel nacional como internacional.

usos y costumbres del campo cultural, por entender estas formas orgánicas de asociación por parte de la comunidad y regularlas mediante una política pública adecuada. La participación de la comunidad en este sentido otorga a la actividad cultural un sentido emancipatorio: “Estos actores, precisamente por su rol, pueden contribuir a democratizar el acceso a los bienes y servicios culturales y a garantizar el cumplimiento de los derechos culturales a un número cada vez más creciente de personas.” (Silva, 2011: 13)

Es importante en este punto anotar un ejemplo de acción cultural que ha transitado desde la autogestión hasta la institucionalización de su propuesta. Nos referimos al “Festival del Sur” Jornadas Internacionales de Artes<sup>4</sup> que a partir del año 2001 emerge como un proceso comunitario, barrial, e incluyente en el sector sur de la ciudad de Quito, liderado por el dramaturgo quiteño Patricio Guzmán. Este festival vio la luz debido a la ausencia de iniciativas culturales para la zona donde estuvo afincado, pues la distribución geográfica del Distrito Metropolitano de Quito crea espacios de exclusión; para la fecha en la que inició sus operaciones dicho festival, era la única opción cultural para los habitantes de ese sector de la ciudad, específicamente del sector de La Magdalena.

El apareamiento del Festival del Sur confrontó a todo el quehacer artístico cultural del Distrito, que vio el esfuerzo comunitario plasmarse y abrir espacios que ninguna otra instancia ni municipal ni estatal había concretado:

De esta manera, las nuevas definiciones de conceptos como democracia y ciudadanía apuntan hacia direcciones que enfrentan la cultura autoritaria a través de una nueva significación de nociones como derechos, espacios públicos y privados, formas de sociabilidad, ética, igualdad y diferencia, etc. Estos múltiples procesos que otorgan nuevos significados revelan de manera clara definiciones alternativas de aquello que cuenta como político (Escobar, 2001:50).

En ese horizonte podemos reforzar la idea de que el Festival del Sur propició una participación de diversos actores en una verdadera apuesta política incluyente desde la cultura. De tal forma este tipo de proyectos resultan atractivos en lo posterior, al momento de posesionarse en el imaginario colectivo, ganar afluencia y proponer actividades directas. Es en ese punto en el que el Estado apoya a este tipo de encuentros, esto debido a que fomenta la circulación de bienes y servicios culturales. Muestra de esto último es el ejemplo de una cifra, la Secretaria de Cultura del Distrito Metropolitano de Quito en su Plan Operativo Anual para el año 2013, destinará 8 millones de dólares para la inversión directa en proyectos propuestos por la sociedad civil.<sup>5</sup> De esta forma

4 La información sobre este festival se la ha obtenido de primera fuente por entrevistas con sus creadores y también por el trabajo en la coordinación de logística realizado por la autora desde el año 2003 al 2005.

5 Esta información fue recabada en la entrevista realizada a Edizon León, funcionario de la Secretaría de Cultura del Distrito Metropolitano de Quito.

se evidencia el volumen de fondos públicos que se encaminan para apoyar este tipo de propuestas. Esta sería pues, otra veta de la democratización, el acceso a los fondos públicos para mantener experiencias venidas desde los sectores independientes. Actualmente, el Festival del Sur cuenta con doce ediciones y ha incorporado a otros barrios en el diseño de sus actividades como: Solanda, Villaflores, Chillogallo, La Colmena, Chimbacalle, Ferroviaria y Guamaní. De los primeros años en los que incluso el trueque sirvió para sacarlo adelante, ahora posee el apoyo directo del propio Ministerio de Cultura, la Secretaría de Cultura del Distrito Metropolitano de Quito y otras instituciones.

Nos resultó atractivo este modelo pues dicho producto cultural transitó desde la marginalidad en sus inicios hasta los actuales momentos donde mantiene una relación de trabajo con los organismos culturales locales. Nos encontramos entonces frente a una experiencia mixta, que inició al margen de las regulaciones y los marcos de acción estatales y hoy por hoy es parte de los rumbos trazados para promover la democratización.

Así, la apuesta cultural puede mirarse como un horizonte emancipatorio, partiendo de la noción de una democracia inacabada en la que las condiciones económicas, políticas y sociales todavía no se han resuelto. Democratizar la cultura es propiciar espacios de participación, no solo promover un consumo pasivo por parte de los individuos que muchas veces son entendidos como meros receptores de la oferta cultural, sino como entes activos y propositivos de un cambio estructural. El fin último de la democracia cultural permite a los sujetos incidir y fomentar la toma de partido. Esto es mantener redes de trabajo constituidas y concretar las iniciativas de la sociedad civil. La democracia cultural funda el nivel narrativo y la democratización cultural, el práctico.

Por ello son conceptos complementarios que deben ir en sintonía. Coincidimos con el académico chileno José Joaquín Brunner que plantea mirar a la democracia como “una oportunidad”. Brunner sostiene que es necesario se afiance la proliferación de circuitos culturales y se mantengan los ya existentes. Para este efecto, incluso, llega a mencionar que las políticas culturales deben ser democráticas. (Brunner, 1988). La política cultural configura la instrumentalización de la democratización, por lo que:

Las premisas del pluralismo político, concibe las políticas culturales como intervención formal. En efecto, sostiene que las intervenciones de los Estados democráticos en el campo cultural deben restringirse a optimizar los circuitos o estructuras institucionales de manera tal que quede garantizado el funcionamiento irrestricto de un mercado de bienes simbólicos al que, formalmente, puedan acceder todos los sujetos en igualdad de condiciones (Maccioni 2002:3)



La democracia cultural se plantea entonces como un sistema conformado por diversos actores que coexisten y cuya visibilidad por parte del Estado tampoco debe percibirse como una cultura del evento. Es decir, se debe tener cuidado con la excesiva espectacularización de las propuestas, y más bien tomar en cuenta las proposiciones que se apoyen en procesos sostenidos y que tiendan a la continuidad. Del mismo modo, resulta peligrosa la participación en ciertos momentos, cuando se tiende a la masificación y esta es pensada únicamente desde el consumo: estadios repletos, grandes convocatorias que reducen la participación a la contribución de índices numéricos únicamente.

Cabe mencionar esta especie de boom de los festivales a partir de la creación del Ministerio de Cultura. Desde al año 2010 aproximadamente dicha Cartera de Estado implementó el Sistema Nacional de Festivales, registrando en aquel entonces 20 postulaciones, para los siguientes años, las grandes convocatorias se habían triplicado, según datos arrojados por la misma institución. En esta línea, el tema de la gestión y política cultural; la producción de bienes y servicios culturales, se insertan en la dinámica del mercado. Como lo sostienen Mattelart y Neveu:

Estas instituciones cuya finalidad es la de desarrollar una reflexión susceptible de influir en las políticas públicas, han contribuido explícitamente al éxito de la sociedad prometida por la revolución neoliberal, ese proyecto de nuevo orden en el que el mercado se convierte en el árbitro esencial de todas las transacciones (Mattelart y Neveu, 2004:82).

El Estado buscará aliados capaces de maximizar y masificar las opciones, crear en muchas ocasiones una ilusión de cobertura. Abrir espacios para el más voraz espectáculo en el que “miles” sean los beneficiados. Serán pues estas agendas estatales “socializadoras”, las que miren con deseo la presencia del promotor cultural para cooptar espacios.

Por lo tanto, mantenemos que la democratización cultural debe rebasar la tónica mercantilista y tender a una mirada crítica de lo que implica la cultura en sus diversas dimensiones. Lograr la inclusión de varios sectores sociales es la consigna, pero tampoco a nombre de la accesibilidad se pueden poner en circulación productos culturales carentes de sentido. Finalmente, diremos que la democracia cultural es realizable en medida de que la democratización logre sus cometidos, propiciando la presencia de los diversos sectores sociales y afianzando su propias prácticas. Para este efecto es necesaria la definición de políticas culturales claras como el vehículo e instrumento de estas dos instancias: la democracia y democratización cultural.

En esta parte incorporamos el concepto de política cultural propuesto por George Yúdice y publicado en el Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos en el que sostiene que las políticas culturales mantienen dos



estadios definitorios, el primer es la intervención estatal y regulación desde el ámbito gubernamental; mientras que el segundo, la carga ideológica implícita en los reglamentos y ordenamientos destinados al campo cultural, de tal manera que:

La política cultural es una de las políticas públicas y, como tal, responde a los objetivos de gobierno [...] mediante el diseño, gestión, administración, planificación, y evaluación de programas puntuales. Por lo general, una institución estatal (ministerio, secretaria, consejo) a escalas nacional, estatal o local implementa la política cultural.” Este párrafo introductorio nos ubica en un territorio de regulación estatal definido por directrices marcadas desde la institucionalidad pública. En este sentido es evidente que la labor de creación, formulación y propuesta de política cultural recae en el Estado.

Al igual que el ordenamiento de las demás facetas de la vida comunitaria, la cultura es una preocupación que le atañe al sector público. Se podría pensar que existe una absoluta claridad y que las políticas culturales son particularmente identificables y exigibles dentro de un marco regulatorio de estas características. Pero como hemos visto a lo largo de la presente reflexión, el campo cultural implica un acuerdo de voluntades y concreciones que no se incluyen a fuerza en el ordenamiento pues siempre quedaran espacios de maniobra para la sociedad civil.

Retomando las consideraciones hechas por Yúdice podemos advertir que en nuestro contexto es el Estado quien determina estos instrumentos jurídicos pero creemos que aún carecen de un sustento ideológico claro. Llegamos pues a un punto conflictivo respecto a nuestra escena, los continuos cambios y reformas en todo este andamiaje de reciente creación, provocan un ambiente de incertidumbre. Si bien reconocemos la valía de la presencia tanto del Ministerio como la difusión de reglas de juego claras que condensen los elementos que hemos señalado anteriormente: accesibilidad, descentralización, participación, fondos públicos; hace falta una mayor difusión y trabajo directo con los actores sociales.

Como sostiene la teórica argentina Laura Maccioni el tema de las políticas culturales pasa también por una permisibilidad del lenguaje, deben ser accesibles para todos en cuanto a su diseño y escritura. Así mismo esta autora sostiene que al pensar en un proceso de democracia cultural en países como los nuestros es indispensable el trabajo con los sectores populares, afirmación con la que estamos plenamente de acuerdo. (Maccioni: 2002). El camino en torno a la democratización cultural debe mantenerse como una tarea diaria y es imprescindible que se conecte estas esferas académicas a institucionales con el que hacer cultural de las bases sociales.

#### A MODO DE CONCLUSIONES

Democracia cultural y democratización cultural son conceptos que deben mirarse en conjunto. Luego de nuestro análisis que propuso tres entradas: identificar el soporte teórico, definir el ámbito institucional e incorporar la presencia del colectivo, podemos definir que la democracia es un asunto que requiere trascender el reparto de bienes y servicios culturales. La accesibilidad no debe colegirse únicamente con ojos de consumo sin una agenda clara, pues se continuará produciendo eventos masivos carentes de resonancia y volviendo a la inversión cultural un despilfarro de recursos públicos.

Reducir la democracia cultural a talleres programados y caravanas artísticas itinerantes, vacía de contenido las apuestas de los actores culturales y despolitiza al movimiento. Democratizar no constituye tan solo un expandir sino dotar de herramientas de análisis a la comunidad, democratizar no implica agrandar la oferta cultural, sino generar debates y reflexión en torno a lo que se consume. Asimismo, una descentralización sin un soporte adecuado puede convertir las intervenciones culturales en zonas periféricas como acto violento contra esas comunidades. Es necesario hacer varias apuestas encaminadas a una reestructuración total del sistema cultural, no basta una institucionalidad presente sino una institución que congrege sin cooptar. En el contexto ecuatoriano y específicamente en la ciudad de Quito se necesita una democratización cultural que defina los marcos de acción desde la institucionalidad, pero que integre las distintas iniciativas desde la comunidad. Esto es juntar las prácticas instituidas desde la iniciativa del colectivo e integrarla como accionar político desde la gestión.

La discusión no termina de ninguna forma en estas páginas, pero si hacemos hincapié en la necesidad de aterrizar la producción textual en la cotidianidad, confrontamos la mirada académica con el estudio de casos y nos abrimos al diálogo con los diversos sectores involucrados en este debate.



## Bibliografía:

- Butler, Judith, Laclau, Ernesto, Žižek Slavoj. Contingencia, Hegemonía, Universalidad. México: Ed. Fondo de Cultura Económica. 2000
- Constitución Política de la República del Ecuador
- De Sousa Santos Boaventura. Introducción: Las Epistemologías Del Sur. 2011
- Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos. México: Siglo XXI Editores.
- García Canclini, Nestor Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Editorial Grijalvo. 1989
- Hoertmer, Raphael. Repensar la política desde América Latina: Cultura, Estado y movimientos sociales
- Maccioni, Laura Valoración de la democracia y resignificación de “política” y “cultura”: Sobre las políticas culturales como metapolíticas. En Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder. Daniel Mato (compilador). CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Caracas, Venezuela. 2002
- Mattelart, Armand y Neveu, Erik Neveu. Introducción a los estudios culturales. México: Paidós. (2004)
- Silva, Eryka. Políticas para una Revolución Cultural. 2011
- Vich, Víctor. Gestionar riesgos: agencia y maniobra en la política cultural. En Guillermo Cortés y Víctor Vich Editores. Políticas Culturales. Lima: IEP Ediciones. (2006)
- Yúdice, George “Política Cultural” En Mónica Skurmuk y Robert MckeeIrwin (comp). 2009
- Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos. México: Siglo XXI

# Conceptualización de los derechos culturales, algunas ideas

*Eduardo Puente Hernández*

## *LOS DERECHOS CULTURALES COMO DERECHOS INDIVIDUALES Y DERECHOS COLECTIVOS*

Los derechos culturales, ubicados inicialmente como derechos de segunda generación, conjuntamente con los derechos económicos y sociales, han sido el resultado de procesos de lucha por el reconocimiento de identidades –hasta hace poco invisibilizadas–, diferentes culturas, colectivos e individuos y su derecho a la libertad de creación, expresión y difusión en el espacio público. Pero además de la capacidad de dotarse de un derecho propio como parte de los derechos colectivos inscritos dentro de los derechos culturales.

### *El derecho a la cultura*

A partir de la concepción antropológica de la cultura, todos los seres humanos somos portadores de cultura. Por lo tanto, no hay pueblos. Sin embargo, históricamente desde el poder colonial se ha negado todas aquellas culturas diferentes a la cultura hegemónica. Actualmente todavía vivimos los rezagos de identificar a la cultura exclusivamente como sinónimo de las Bellas Artes; incluso el acceso a los bienes culturales ha estado restringido para la mayoría de la población de nuestros Estados. De allí que, cuando hablamos de derecho a la cultura, damos cuenta del derecho a participar activamente de la vida cultural de la sociedad en la que nos hallamos inmersos; así como al derecho de la comunidad a expresar su cultura, a vivir su cultura y finalmente, también hacemos alusión al derecho de la población de acceder a conocer otras culturas y a disfrutar de los bienes y servicios culturales.

El derecho a la cultura así entendido, se vuelve más tangible para el individuo y para el colectivo en el espacio de la cotidianidad. Por lo que se vuelve un elemento fundamental a la hora de diseñar políticas de gestión en general y de gestión cultural del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito en particular.

### *Derechos culturales*

Cuando hablamos de derechos culturales estamos haciendo alusión a esa facultad que tiene un individuo o un colectivo a vivir, crear, expresarse, relacionarse, acceder, disfrutar, hacer uso de un conjunto de códigos, comportamientos y representaciones que lo identifican como sujeto que forma parte de una o varias culturas; o que lo identifican como colectivo precisamente portador de una o múltiples culturas; pero además los derechos culturales también realizan mención a la posibilidad de conocer, disfrutar y relacionarse con otras culturas diferentes a las que se asumen como propias.



Para poder ejercer estas facultades, se precisa un conjunto de normas que deben poseer características especiales y que se ubican como fundamentales en el ordenamiento jurídico de un Estado.

Para Jesús Prieto de Pedro:

En este caso, no estamos ante derechos comunes, subjetivos y generales. Por el contrario, hacemos referencia a unos derechos singulares y fundamentales poderes jurídicos superiores, especialmente protegidos por un sistema de garantías que no disfrutaban los derechos subjetivos ordinarios definidos como derechos humanos (Prieto De Pedro, 2004:1).

Podemos decir que en este complejo mundo en el que han fracasado paradigmas que se los percibía como estables e inamovibles –en lo económico, político, social y cultural– estos derechos han cobrado una gran importancia, pues pasan de ser los “parientes pobres” de los derechos humanos a constituirse en un tipo de derechos humanos fundamentales presentes en textos constitucionales de varios de los países, donde se establecen varias garantías para su pleno ejercicio<sup>6</sup>. En esa línea Prieto de Pedro colige:

Considero que esa es su fortaleza dentro del sistema jurídico, pues hay toda una serie de mecanismos jurisdiccionales, como los juicios de amparo, que son procedimientos sumarios, privilegiados y urgentes de protección a estos derechos. Por otro lado, éstos también constituyen fines primarios del Estado que deben orientar la actuación de los poderes públicos. Por este motivo, propongo entender los derechos culturales como aquellos derechos que garantizan el desarrollo libre, igualitario y fraterno de los seres humanos en esa capacidad singular que tenemos de poder simbolizar y crear sentidos de vida que podemos comunicar a otros (Prieto De Pedro, 2004: 2).

Esta realidad contrasta con la emergencia de un nuevo tipo de de derechos que por su génesis se ubican también dentro de los derechos culturales. Nos referimos a los derechos colectivos que, al menos desde nuestra perspectiva, no son antagónicos a los derechos culturales individuales, sino que son complementarios, lo que no excluye, excepcionalmente tensiones y conflictos entre unos y otros. El surgimiento de los derechos colectivos se produce a partir de la visibilidad de las culturas comunitarias, en donde el individuo no puede ser entendido sino en función de la comunidad a la que pertenece. De allí que:

---

6 Este tipo de derechos, además, rompe con la tradición del derecho occidental, que se erigió sobre la base del derecho del individuo y que tuvo y aún tiene en la propiedad privada individual uno de sus mayores desarrollos jurídico doctrinales que se remontan al Derecho Romano.

Es preciso comprender que los derechos colectivos no equivalen a la suma de los derechos individuales del grupo, tal como sostiene el liberalismo, sino que implican mucho más. Estos grupos son portadores de universos simbólicos del conjunto de sus miembros, y generan la identidad como repertorio de sentido compartido (Prieto De Pedro, 2004: 2-3)

Por lo dicho anteriormente, los derechos colectivos forman parte de los derechos culturales, junto con aquellos que consagran la libertad de creación cultural y artística, la libertad para usar el espacio público, para construir la identidad y la memoria social, la edificación de conocimientos y saberes; también como la igualdad de acceso a bienes y servicios culturales, acceso a recursos para la información y el conocimiento, al reconocimiento de la obra a favor del creador y no de los intermediarios a través de los derechos autorales, que se compaginen con los derechos de la sociedad de acceder a los bienes culturales, a la información y al conocimiento, etc.

Sin duda pueden generarse tensiones y hasta conflictos entre derechos individuales y colectivos, así como entre el libre acceso al conocimiento y la propiedad intelectual. Pero precisamente es en la legislación sustantiva y adjetiva de los derechos culturales, donde se deben establecer las preeminencias y los procedimientos de resolución de conflictos. Este desarrollo jurídico legislativo todavía no se ha producido en la extensión deseable, ciertamente, hay debilidad en la legislación secundaria, lo que se presenta como problema más allá de que constituciones como la ecuatoriana sean garantistas. Por tal motivo el Estado debe fortalecer la legislación de los derechos culturales a fin de garantizar su efectividad. Como lo expresa Mejía Arango:

No tenemos un Estado que garantice los derechos culturales surgidos de las constituciones y los haga efectivos; son débiles e incapaces de trabajar para abolir las diferencias sociales. Resulta difícil pensar en un desarrollo humano sin una garantía de los derechos humanos y culturales. Desde mi perspectiva, esta tarea es imposible sin un Estado que los garantice. La realidad de América Latina enfrenta, entonces, una gran encrucijada (Mejía Arango, 2004: 2)

Ahora bien, si ubicamos el ejercicio de los derechos culturales en el espacio de la ciudad, debemos reconocer precisamente que por la complejidad de la urbe, estos derechos también deben ser vistos no solamente en el plano del “ciudadano” o del artista, sino también de manera colectiva o si se quiere comunitaria, pues las redes culturales, los colectivos artísticos, por un lado, pero también las comunidades de migrantes que llegan de distintas partes del país a la capital y que transportan un bagaje cultural que los agrupa y los identifica, merecerían un reconocimiento sobre la base de un nuevo tipo de derechos colectivos –los derechos colectivos culturales. Tal pretensión sin duda es hete-



rodoxa desde el punto de vista del derecho occidental, pero obedece a nuevas realidades que viven las ciudades contemporáneas.

#### *Derechos individuales vs derechos colectivos*

A partir del apareamiento de la modernidad y del proceso de centralidad que asume Europa, se va configurando lo que Immanuel Wallerstein denominó sistema/mundo que devendrá luego de quinientos años en lo que conocemos como la globalización. En ese lapso se ha constituido una estructura basada en la economía de mercado que va acompañada de un conjunto de valores anclados en el individualismo, y en un sistema político que en su expresión más visible es la democracia formal. Luego de la Revolución Francesa, se dictó la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, con lo cual se estableció un tipo determinado de individuo como el portador de varios derechos como: ser hombre, europeo, ciudadano y propietario.

Luego de alrededor de 150 años, en 1948 y posterior a las dos Guerras mundiales que devastaron Europa, la Organización de las Naciones Unidas formuló la Declaración Universal de los Derechos Humanos, partiendo de la condición humana para ser portador de esos derechos. Esto significó un avance en la medida de que a partir de entonces, se fue constituyendo no solo uno, sino varios sistemas de derechos humanos que han paliado sucintamente, la violencia del poder en contra de la gente. Son los derechos a la vida, a la libertad, a la dignidad, a la participación política, a la seguridad de su persona y a su intimidad los primeros en ser reconocidos. Junto a ellos, los derechos al asilo, a la nacionalidad, a la libertad de pensamiento y de religión, a la libertad de expresión y reunión, al trabajo y al descanso, a la educación y al bienestar, a la participación cultural.

Estos derechos individuales se han ido multiplicando para proteger a sectores vulnerables como mujeres, niños, indígenas, afrodescendientes, minorías nacionales, etc; pero además, se han ido extendiendo para cubrir distintos ámbitos de la vida humana como los derechos económicos, sociales y culturales.

Esta cobertura ampliada desde lo cuantitativo hasta lo cualitativo, sigue sosteniendo al individuo como portador de esos derechos. La individualidad es protegida como lógica consecuencia de una sociedad basada en esa misma singularidad. Empero, la diversidad de culturas que existen en el mundo ha puesto últimamente en cuestionamiento las limitaciones de esa individualidad. Por ejemplo, el sistema de derechos humanos africano establece en la Carta Africana de Banjul, la protección y defensa de los Derechos Humanos y de los Derechos de los Pueblos. Es decir, no se trata únicamente de los derechos de los humanos como individuos, sino de los humanos como comunidad. Por otro lado, la creciente aceptación de los derechos de la naturaleza, así como el reconocimiento de los derechos colectivos de las nacionalidades y pueblos indígenas en las legislaciones regionales, ponen en evidencia los límites de los



derechos humanos individuales frente a nuevas lógicas y realidades; lo que no significa menospreciar al individuo, por el contrario, busca su ubicación en un contexto cultural y ambiental que dé cuenta de la necesidad de nuevos mecanismos de prevención y protección ante los nuevos peligros que se ciernen en contra de la vida en este planeta.

Para el caso que nos ocupa, debemos partir del hecho de la existencia de culturas que se explican y tienen sentido como colectivo humano y comunidad. De tal suerte que el bien jurídico que se tutela es la comunidad, no exclusivamente entendida como la suma de individuos, sino como un constructo en la que la vida del individuo no se explica sino en función y desde la comunidad.

Por qué no pensar en derechos colectivos que protejan y garanticen la actividad y la creación de colectivos artísticos y colectivos culturales en general. Mismos que a la luz del derecho ordinario deberían seguir todo el proceso para constituirse en personas jurídicas; trámite que aparte de no estar presente en el imaginario de los artistas, se convierte en gestión engorrosa que no termina con la concesión por parte del Estado de dicha personaría. Las organizaciones colectivas del mundo del arte y cultura, pero que realizan trabajo cultural comunitario, son en su gran mayoría sociedades de hecho, cuyos derechos como colectivos no son reconocidos sino muy marginalmente.

Actualmente asistimos a un debate interesante sobre la colisión entre los derechos individuales y los derechos colectivos: ¿Qué sucede en caso de conflicto entre estos dos derechos? ¿Cuál prevalecería? ¿Cómo tratar casos en los que aludiendo a la cultura se puede afectar uno o varios derechos individuales? Desde la antropología jurídica existe un acuerdo al hablar de los mínimos jurídicos que sirven como referentes para resolver casos conflictivos; esos mínimos jurídicos hacen relación al respeto a la vida y a la dignidad de la persona, que no pueden verse afectados bajo pretextos de tradiciones, de costumbres o de manifestaciones culturales.

El Buen Vivir como horizonte que reemplaza o debería reemplazar a la visión occidental del proceso del desarrollo, recoge la necesidad de pensar y actuar en función social y colectiva, donde el reconocimiento de los derechos individuales y de los derechos colectivos se complementa y se asumen en la práctica como derechos fundamentales. Precisamente, es en este marco donde los derechos culturales atraviesan a los unos y a los otros, y cobran sentido e importancia trascendental por cuanto dan cuenta y potencian el ejercicio de ellos y aquellos.

#### *IDENTIDAD, DIVERSIDAD, PLURINACIONALIDAD E INTERCULTURALIDAD*

Sostenemos que la identidad no es algo estático e inamovible, por el contrario es dinámica, cambiante, condicionada temporal y espacialmente; por lo que podemos referirnos a identidades múltiples, individuales y colectivas.



Justamente uno los derechos culturales más importantes se relaciona con el derecho a la identidad, pues a partir de éstas nos constituimos como individuos y colectivos. El derecho a la identidad se contraponen a la discriminación étnica; además, en un mundo cada vez más complicado, donde prevalece la sociedad adultocéntrica y patriarcal. La identidad es una construcción múltiple que atraviesa sobre todo a los jóvenes de los sectores urbanos, dada la enorme concentración humana en las grandes +, muchas de ellas de los países de la periferia. Los jóvenes y mujeres son víctimas de actitudes discriminadoras extremas que incluyen violencia física y simbólica, o en el caso de los migrantes pueden llegar a criminalizarlos, al igual que a las personas con orientación sexual distinta. En estos casos, el bien jurídico a proteger es la diferencia, el derecho a ser distinto.

La visión colonial del poder ha legitimado una perspectiva monocultural eurocentrista negando a otras culturas o las ha construido con una mirada hegemónica. Muestra de aquello es la constitución de “lo indio” por el conquistador europeo, representado –posiblemente– el primer acto de usurpación simbólica que se hace del otro. De igual modo, cuando se constituye desde esa misma matriz a “lo negro”, usurpación que homogeniza en lo indio y en lo negro a los otros de América y de África.

Los procesos de independencia, cuyo bicentenario estamos celebrando, si bien como anota Aníbal Quijano, determinaron el fin del régimen colonial, mantuvieron la matriz de la colonialidad del poder que existe hasta ahora y que ha significado una negación y una agresión permanente a las otras culturas. Esa negación y esa agresión tomaron la forma de racialización. Es notorio que actualmente el “reconocimiento” a las otras culturas, más que un reconocimiento real se ha convertido en una suerte de cooptación por la cultura hegemónica. La pluriculturalidad y su reconocimiento jurídico vía constitucional, se ha traducido en simples reformas que no van al fondo del problema. La evidencia de que somos sociedades multiculturales tampoco se ha traducido en reformas integrales, por ello, se plantea la interculturalidad como un proceso cualitativamente diferente en tanto proceso constructor de nuevos sentidos.

La interculturalidad no es un diálogo armónico de saberes; más bien como sostiene Arturo Escobar es un diálogo de saberes en contextos de poder, en el que se trata de repensar la totalidad de las relaciones entre culturas, desde las asimetrías que produjo la colonialidad hasta la conformación jurídica y administrativa de los estados, sustentadas en la exclusión y la discriminación. Se trataría entonces de visibilizar los conflictos para resolverlos y no de negarlos.

*CREACIÓN ARTÍSTICA Y CULTURAL, MEMORIA, SABERES, CONOCIMIENTOS Y PATRIMONIO, DERECHO DE PROPIEDAD INTELECTUAL VS. DERECHO COLECTIVO. DEMOCRATIZACIÓN Y ACCESO A LA INFORMACIÓN Y DIFUSIÓN, APROPIACIÓN SOCIAL DEL CONOCIMIENTO*

Uno de los derechos culturales importantes, hace relación a la creación artística y cultural, velando fundamentalmente por el respeto a la libertad de dicha creación. De todas maneras, falta profundizar sobre las garantías para que este derecho se lo ejerza en condiciones adecuadas, ya que este derecho

debe estar ligado a la formación artística en dos niveles: creación, apreciación y disfrute mediante la formación de públicos para las artes.

Otro derecho cultural que no podemos descuidar es el de la promoción y difusión de las obras, bienes y productos culturales, mediante la creación y fortalecimiento de circuitos que democratizen la difusión y que no respondan a lógicas de mercado ni que obedezcan a relaciones clientelares. Por el contrario, estos puedan permear las políticas públicas culturales para favorecer a los creadores con el objetivo de que su obra sea difundida interna y regionalmente.

En estos procesos de difusión juegan un papel cardinal las denominadas industrias culturales, éstas deben obedecer a una política cultural clara que anteponga objetivos culturales a los objetivos meramente mercantiles. La idea de una industria cultural comprometida con nuestros países es mostrar el verdadero rostro de nuestras culturas y no distorsionar nuestras imágenes con espejos exotistas y folckloristas, que buscan exclusivamente réditos económicos y que causan perjuicios a los procesos culturales. En ese horizonte, la producción de cine y audiovisuales, junto con la producción fonográfica y editorial, nos permitirá conocernos mejor.

#### *Memoria, saberes, patrimonio y conocimiento*

Debemos partir de una definición de lo que consideramos como memoria social. Para el efecto nos parece pertinente adoptar aquella que consta en el proyecto de Ley Orgánica de las Culturas que se encuentra en debate en la Asamblea Nacional, allí se dice:

Para efectos de la presente Ley, se entiende por memoria social a las interpretaciones, resignificaciones y representaciones que hacen las personas, colectivos, pueblos y nacionalidades de su vida presente y futura a partir de su experiencia histórica y cultural. El Patrimonio Cultural es un soporte de la memoria social y debe entenderse como el conjunto de bienes materiales e inmateriales que las sociedades consideran representativos de su cultura en un momento histórico determinado. Huelga decir que la memoria social es un derecho cultural que se halla inseparablemente unido al derecho a la identidad.

Una ciudad que ha construido su historia oficial en desmemoria y el olvido, demanda recobrar precisamente la memoria histórica, pero además comprendiendo que en el presente es portadora de memorias actuales y múltiples que dan cuenta de la vida colectiva de barrios y parroquias, espacios públicos emblemáticos, lugares de encuentro que van configurando una trama, un tejido de imaginarios que se alimentan desde la cotidianidad y que dan sentido al mundo de la vida. Esas memorias sociales ameritan ser visibilizadas y constituyen junto con la memoria histórica, precisamente la cantera de la que se nutre o de las que se debería nutrir el patrimonio cultural de la ciudad. Las declaraciones de patri-



monio siempre constituyen actos de poder, por ello es indispensable posicionar el tema de la memoria como un derecho cultural de nuestros pueblos.

Como habíamos expresado más arriba, la colonialidad del poder legitimó una visión que ha negado a las otras culturas o las ha construido con una mirada hegemónica. Una de esas expresiones ocurre en la producción y legitimación del conocimiento en lo que algunos autores denominan “colonialidad del saber”; y no es que se trate de desconocer los inmensos aportes del conocimiento y la ciencia occidentales, se trata de poner en evidencia la deslegitimación histórica que se ha hecho de esos “otros” conocimientos que han nutrido a las culturas no occidentales reivindicados en los últimos tiempos como conocimientos, saberes y sabiduría ancestrales. La relación asimétrica y la represión de aquellos conocimientos evidentemente los han puesto en desventaja frente a la ciencia occidental, pues ésta ha logrado estructurar todo un sistema epistemológico que para el conocimiento de las culturas de nuestros pueblos ancestrales hay que reconstruirlo y reconfigurarlo, lo que de ninguna manera lo descalifica ni lo deslegitima; por el contrario, demuestra la necesidad de fortalecerlo y de apoyarlo.

Ese “otro” conocimiento junto con el occidental debería ser accesible para toda la sociedad; pero no lo son debido a las relaciones de desigualdad e inequidad que en este campo han generado la denominada brecha digital. Precisamente desde los derechos culturales se debería reivindicar el derecho de la población al acceso al conocimiento, cuya concreción pasaría por la difusión masiva de los códigos de acceso abierto, gratuidad del servicio de internet en los espacios públicos y en las bibliotecas de todo el país.

#### *Derecho de propiedad intelectual vs derecho colectivo*

No es desconocido que varias de las leyes de propiedad intelectual y derechos de autor de la región, obedecieron a un mismo patrón fuertemente vinculado con el mercado, e impuesto por los Estados Unidos. De allí que en el mismo cuerpo legal se encuentran aspectos relacionados con la creación cultural y artística con aquellos vinculados al ámbito del mercado como son las patentes y marcas dentro de la propiedad industrial.

Ciertamente el reconocimiento de los derechos de autor es un derecho cultural –en tanto busca proteger al creador ante el uso indiscriminado de la obra por parte de personas que lucran de la creación de otros y ante posibles formas de explotación económica de la obra por parte de intermediarios–, lo cual resulta legítimo como derecho individual. Lo propio sucede con el derecho colectivo respecto a los usos, saberes y conocimientos de las comunidades frente a usurpaciones de las que se aprovechan sin el reconocimiento de estos derechos culturales. Dentro de la lógica capitalista hay que regular no simplemente el derecho sino también su expresión económica. Sin embargo, lo que sucede en la práctica es que grandes empresas involucradas en las industrias

culturales “compran” los derechos de los creadores para negociarlos como mercancías convirtiéndolas en tales, sin que el reconocimiento formal de estos derechos reporten beneficios económicos en algo significativos respecto a los réditos que cosechan las grandes empresas. Este aspecto exige una regulación normativa en las legislaciones nacionales y regionales.

De ahí que en el proyecto de Ley Orgánica de las Culturas se dice al respecto:

El apoyo a la creación y producción de bienes artísticos y culturales deberá favorecer el pluralismo y desalentar las prácticas monopólicas. Por tanto, es prioridad del Estado apoyar en particular a los creadores y productores independientes, entendidos como los que están libres de influencia dominante por parte de los circuitos de distribución, exhibición pública o difusión masiva, así como a las industrias culturales nacionales, entendidas como las que no se encuentran vinculadas a capital extranjero, en función de sus órganos ejecutivos, su accionariado, su capacidad de decisión o su estrategia empresarial.

#### *DERECHOS CULTURALES, TRANSVERSALIDAD Y POLÍTICAS PÚBLICAS.*

Una vez que hemos realizado una breve revisión del aspecto conceptual, podemos abordar la inscripción de los derechos culturales en la gestión de las políticas públicas de nuestro país. Diremos primeramente que los derechos culturales no son exclusivos de la Ley de Cultura, ni su campo de gestión administrativa en cuanto a su implementación se agota en el Ministerio de Cultura; su alcance es mucho más complejo, de allí que hablamos de transversalidad de tales derechos que impregnan las relaciones sociales en los distintos ámbitos en los que se producen tales relacionamientos y que van desde la familia, la escuela, los lugares de trabajo, el barrio, etc., siendo que es en el espacio público donde adquieren visibilidad y se potencian. Por lo que deben existir políticas claras que posibiliten la apropiación social del espacio público y no su privatización o su control disciplinario vertical y autoritario como ocurre en varias ciudades y de la que no escapa la ciudad de Quito.

Sobre esta materia el proyecto inicial de la Ley Orgánica de las Culturas en la exposición de motivos sostenía sobre el espacio público:

Es responsabilidad del Estado generar y ampliar el espacio público y garantizar el ejercicio de los derechos de libertad en el mismo. Conforman el espacio público, a los fines de esta Ley, las calles, plazas, parques y demás bienes de dominio público destinados a la libre circulación de las personas. Tendrán el mismo carácter, bajo las condiciones establecidas en la Ley, los demás lugares abiertos al público con el fin de realizar actividades de comercio, alimentación, recreación, entretenimiento o enseñanza. También se considera como espacio

público a la esfera mediática conformada por bienes y servicios de propiedad privada o pública destinados a la transmisión o comunicación de contenidos informativos, culturales, publicitarios o destinados al entretenimiento, independientemente del soporte y las tecnologías utilizadas en su difusión.

A continuación sobre el ejercicio de los derechos en el espacio público señalaba el mismo proyecto normativo:

Todas las personas tienen derecho a ser admitidas, con carácter general y en las mismas condiciones, sin discriminación alguna, en todos los establecimientos destinados a la concurrencia del público. Los propietarios o administradores sólo podrán restringir el acceso por las causas contempladas en la Ley y los reglamentos. Habría sido pertinente completar esta disposición señalando que en todo caso los reglamentos no podrán afectar a los derechos culturales. El acceso a los parques, paseos y calles no está sujeto a ningún derecho de admisión de conformidad con esta ley.

Una de las políticas públicas más importantes en torno a los derechos culturales aparte del manejo del espacio público, es el de la educación y no solo respecto al currículo, sino también, y acaso con mayor fuerza, en el espacio escolar que tradicionalmente ha sido reproductor de formas excluyentes y discriminatorias frente a la diferencia y a la diversidad, que llegan hasta la violencia física y simbólica en el trato con el “otro”.

Los denominados reordenamientos urbanos muchas veces pierden de vista los derechos culturales y afectan con sus intervenciones a las culturas juveniles y urbanas que se multiplican en la ciudad. Una política pública sobre esta materia que está en manos del Municipio, debe tomar muy en cuenta a los derechos culturales.

Las políticas de seguridad frente al crecimiento de la delincuencia, entendemos que han superado los estrechos límites de la represión para abrirse a medidas preventivas; precisamente uno de los factores que va a contribuir a generar seguridad en los barrios y en las ciudades de la región, tiene que ver con la apuesta cultural en donde los derechos culturales juegan un rol estratégico.

Las políticas sociales respecto a los sectores más vulnerables como los integradas por mujeres, indígenas y afrodescendientes, personas con capacidades especiales, niños de la calle, etc., no deben descuidar el tema de los derechos culturales.

De igual forma los derechos culturales deben permear la administración de justicia con el reconocimiento de la diversidad y la diferencia, todo el tema del reconocimiento al derecho indígena ya es un avance que requiere de todas maneras ser profundizado, de igual forma lo relacionado con el reconocimiento a las diversas identidades y a ciertos derechos de la colectividad GLBTI.

Otro aspecto significativo respecto a las políticas públicas que viabilizan y garantizan el ejercicio de los derechos culturales en la ciudad, tiene que ver con el acceso a los bienes y servicios culturales, para lo cual una política cul-

tural democrática buscará la forma de implementar servicios culturales como bibliotecas, museos, centros culturales interactivos con el uso de las TIC, galerías, etc., en los barrios populares y en las parroquias.

Esbozamos aquí varias líneas de políticas públicas que deben estar atravesadas por los derechos culturales, que de ninguna manera se agotan en ellas sino que demuestran su creciente importancia dentro de las políticas públicas en general.

#### *LEGISLACIÓN Y DERECHOS CULTURALES. SOCIALIZACIÓN, RECONOCIMIENTO, GARANTÍA Y TUTELA*

El reconocimiento constitucional en nuestros países abren las puertas a una legislación secundaria que detalle los derechos culturales en sus aspectos más puntuales, así como los mecanismos de exigibilidad, tutela, procedimientos para resarcir posibles daños por su violación.

Las posibilidades en el ámbito de la legislación no deben agotarse en la adecuación normativa de leyes preexistentes, sino en la generación de una nueva legislación que busque normar las garantías para el ejercicio de tales derechos. Una muestra sería la apropiación social del espacio público mediante la expedición de las denominadas ordenanzas en los Gobiernos locales, el reconocimiento y plena garantía para el ejercicio de los derechos colectivos de los pueblos y nacionalidades indígenas de la región, o el de construir y asumir su propia identidad; así como su pertenencia a una o más comunidades culturales, incluso derechos como el de la libertad estética, deben contar con una normativa que permita su ejercicio y la tutela en caso de habérselos vulnerado.

Como es un asunto que no es manejado por la justicia ordinaria, debería existir una instancia especializada para conocer los casos de violación a los derechos culturales, mediante la adopción de una normativa ad-hoc; pero que, en vía administrativa bien pueden ser los ministerios de cultura o las instancias culturales de los Gobiernos locales, las encargadas de su vigilancia.

La adopción de nuevos conceptos en el mundo del derecho se vuelve cada vez más necesaria como es el caso de lo que significaría el bien cultural como categoría jurídica, que los diferencie de la clásica división de bienes fungibles y no fungibles o de la no menos clásica de bienes muebles o inmuebles. Esta categoría de bienes culturales permitiría ampliar la gama de posibilidades para, desde el mundo jurídico, velar por su integridad y por su protección frente al embate, por ejemplo del mercado, para determinar un estatuto especial del bien cultural que evite que se la convierta en simple mercancía. Para el efecto conviene citar lo que al respecto contiene el proyecto de Ley Orgánica de las Culturas de Ecuador:



Las actividades, bienes y servicios de carácter cultural y artístico, en tanto portadores de valores y contenidos de carácter simbólico, preceden y superan la dimensión estrictamente económica comercial de otros ámbitos de la producción, por lo que recibirán un tratamiento especial en convenios, contratos y tratados internacionales de comercio.

De igual manera términos como los de reciprocidad, complementariedad, equilibrio, armonía, buen vivir, que aparecen en la Constitución de Ecuador deben atravesar a la legislación secundaria en vías de construir una nueva legislación más acorde con los cambios de época en los que estamos viviendo.

El procedimiento para hacer valer los derechos culturales en caso de desconocimiento y vulneración de los mismos por parte de autoridades o particulares, debe ser un procedimiento sumario que permita en el menor tiempo resarcir los derechos al estado anterior a su desconocimiento o vulneración; pero además debe también exigirse la indemnización correspondiente por el daño causado. Tal indemnización debe ser parte integrante de la solución del conflicto, esto con el fin de evitar la dilatación del proceso.

El recurso de protección y tutela respecto a los derechos culturales debe tener una normativa ad-hoc que resalte el carácter especial de lo cultural, como determinante en la constitución de estos derechos que los vuelven derechos fundamentales, lo cual los convierte en derechos preeminentes.

## Bibliografía:

- Asamblea Nacional Constituyente. Constitución de la República del Ecuador. 2008.
- Declaración de Friburgo sobre los Derechos Culturales. Friburgo, el 7 de mayo de 2007 [www.catedradh.unesco.unam.mx](http://www.catedradh.unesco.unam.mx)
- Declaración Universal de los Derechos Humanos. Organización de las Naciones Unidas. 1948 <http://www.un.org/es/documents/udhr/index.shtml>
- Mejía Arango, Juan Luis. ¿Derechos sin Estado? Tres momentos de la institucionalidad cultural en América Latina en *Pensar Iberoamérica Revista de Cultura* N° 7 septiembre - diciembre 2004. OEI. Revista electrónica. <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric07a07.htm>
- Ministerio Coordinador de Patrimonio Cultural y Natural. Plan Plurinacional para la eliminar la Discriminación Racial y la Exclusión Étnica y Cultural. Quito, 2009
- Prieto De Pedro, Jesús. Derechos culturales y desarrollo humano en *Pensar Iberoamérica Revista de Cultura* N° 7 septiembre - diciembre 2004. OEI. Revista electrónica. <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric07a07.htm>
- Quijano, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina en [http://www.4shared.com/minifolder/-LypoSqd/Anbal\\_Quijano.html?woHeader=1](http://www.4shared.com/minifolder/-LypoSqd/Anbal_Quijano.html?woHeader=1)
- SENPLADES. Plan Nacional para el Buen Vivir. Quito, 2009



# Gestión del espacio público para la cultura

Irina Verdesoto

El presente artículo analiza la dinámica del Centro Histórico de la ciudad de Quito, su mirada sobre la plaza y la calle como espacios públicos donde se realizan manifestaciones culturales y dinámicas de ocupación, expulsión, renuncia y permanencia de expresiones artísticas. En esta entrega se discrimina las actividades en parques y en espacios destinados a las prácticas deportivas.

Este documento consta de ciertos momentos, el primero sirve como antecedente histórico de la conformación del espacio público, concretamente la Plaza Grande y la Avenida 24 de Mayo, posteriormente se analizan las relaciones políticas de la cultura popular en el espacio público; luego se continúa con las dinámicas de inclusión y expulsión en el espacio público en el centro de Quito para aterrizar en la gestión del espacio público para la cultura, finalizando con las respectivas conclusiones y recomendaciones, bibliografía y anexos gráficos.

## *Antecedentes históricos de la conformación del espacio público*

La fundación española de Quito se realizó en 1534 y hasta fines del siglo XIX la ciudad mantenía como límites naturales las quebradas y las montañas (Kingman, 2006). La ciudad surgió desde la plaza mayor, denominada Plaza Grande donde se acata la Ordenanza de Damero y las calles Benalcázar y García Moreno cumplen el papel de “calles cuerda para trazar vías paralelas y perpendiculares de la cuadrícula” (Ortiz, et. al., 2007: 208) en expansión. En la Plaza Grande:

[...] se realizaban los encuentros entre la gente, de modo que a ésta se acudía de manera frecuente; pero el centro no era sólo la Plaza Mayor, como a veces se cree, sino un universo más amplio, organizado alrededor de plazas y plazuelas. Se trataba de espacios interconectados, aunque con su propia dinámica (Kingman, 2006: 190).

El Monumento a la Independencia se colocó en el centro de la Plaza Grande en 1906, bautizándole como Plaza de la Independencia, nombre que se mantiene en paralelo al de Plaza Grande. A partir de ese momento, la Plaza Grande es regulada con un cerramiento de hierro forjado, horarios de circulación y control policial mediante normas de urbanidad prohibían el paso a personas descalzas.

En dicho instante la ciudad asiste a la “estructuración social” que se genera como “resultado del desarrollo del capital comercial, la modernización terrateniente y el surgimiento de nuevos sectores sociales urbanos” (Kingman, 2006: 175).

Así el “universo de plazas y plazuelas” del centro de Quito se articuló con el Mercado San Roque y con la efervescente vida social y comercial de la Avenida 24 de Mayo, antigua quebrada de Jerusalén que fue el principal cruce de esta a oeste de la urbe y su primer relleno se hizo en 1898 por iniciativa privada de Francisco Andrade Marín, relleno que pasó a ser proyecto municipal a partir de 1905 y se inauguró en 1922 como parte de las obras del Centenario de la Batalla de Pichincha.

Esta avenida se convierte en el eje de actividades de toda índole. A la altura de la calle Imbabura (hacia el Pichincha) era la prolongación del mercado de abarrotes “San Roque”, allí se encontraba el teatro “Puerta del Sol”, el Molino de Don Chacón, la Capilla del Robo, el teatro “La Avenida”, la Cervecería, la estación de Buses Interprovinciales y talleres de oficios varios como: peluquerías, zapaterías, almacenes, restaurantes, chicherías, cantinas, pensiones, hoteles y el bullicio del comercio callejero de diversos productos como los comestibles que olían a espumilla de guayaba. Además los charlas<sup>7</sup>, los merolicos<sup>8</sup>, y juglares como en los años treinta el Poeta Clavijo “que acostumbraba vender sus poemas en hojas sueltas en la Avenida 24 de Mayo, mientras tocaba la guitarra y una de sus hijas cantaba versos al estilo juglar” (García, 2002: 59); y desde fines de los años sesenta aparecen los poetas de la calle.

De este modo, el “campo literario” (Chartier, 2007) se instaló en las plazas y calles a partir de la “transmisión oral”, pues “incluso aquellos que no saben leer pueden entrar en la cultura de los escritos como oyentes de lecturas hechas en voz alta por quienes aprendieron el abecé” (Chartier, 2007: 103). Por tanto, la emergencia de la palabra contribuyó al “espíritu de la plaza pública” y estos ruedos callejeros se sumaron a los “espacios compartidos” de los habitantes de la ciudad que según una crónica del siglo XIX se caracterizaban por “el gusto por la música indígena o de origen indígena [que] era frecuente entre blanco-mestizos (...), así como el manejo del quichua como segunda lengua (...) [y también las] creencias compartidas, como muestran las devociones de santos y

7 Vendedores ambulantes quienes gracias a su capacidad de convocatoria y persuasión oral logran rodearse de transeúntes para vender sus productos. Las mercancías suelen ser ungüentos para toda enfermedad, talismanes y demás. En ocasiones usan barajas mágicas y pequeños animales amaestrados que por unas monedas pueden dar respuestas insólitas o hacer rutinas acrobáticas. Entre los años treinta y mediados de los ochenta en la 24 de Mayo se tiene testimonios de la Mujer Flor, del Lorito que sacaba las barajas de la suerte y de Marta Julia, ésta última era una culebra de la que el charla decía extraer “manteca” para curar las reumas, el mal de amor, el colerín, la suerte o cualquier carencia emocional, espiritual o económica. A la par del pregón de la venta, el charla le decía a su maleta: ¡quieta Marta Julia! ¡quieta! y ofrecía mostrarla, generando de este modo mayor expectativa y curiosidad por la gente que se mantenía arremolinada a su alrededor. Pocas veces se vio salir de la maleta a Marta Julia, pero cuando el charla la sacaba la gente daba un salto hacia atrás de “metros” por el miedo al reptil; luego en silencio se acercaban incluso más personas a mirar a la serpiente colgada en el cuello del charla, mientras él seguía pregonando y vendiendo sus elixires.

8 Vendedores que caminan por zonas de comercio recitando pregones para vender las mercancías por tanto sus cuerpos se convierten en vitrinas o escaparates móviles y parlantes.

vírgenes” (Kingman, 2009: 7) Es decir, en los nuevos “espacios compartidos” se empezó a producir de manera material y simbólica la cultura popular del centro de la urbe.

#### *Relaciones políticas de la cultura popular en el espacio público*

En la década de los años sesenta en Ecuador se produjo “la primera insurrección contra el orden instaurado en la cultura y contra los valores políticos y estéticos expresados por la generación del 30” (Arcos, 2006: 148). Surgen expresiones artísticas “que colindan con los intereses de liberación, con el feminismo, con la lucha por los derechos civiles [...] [y emergen agrupaciones de creadores/as] hartos de los cánones occidentales [...] quienes rompen con los roles pasivos del espectador y activo del actor” (AOT, 4 de febrero de 2010, citado en Verdesoto, 2011: 38). Es así que:

[...] la cultura de esta sanfranciscana ciudad no podía ser otra que la contrapropuesta, la contracultura, en el caso del arte, esa posición contraria a los sitios, a los círculos de artes: museos, sitios de educación, universidades, galerías, en fin. Por lo que algunos sectores de trabajadores del arte buscaron espacios alternos: un café de calle, un bar, cualquier cosa menos lugares tradicionales (MC, 4 febrero 2010, citado en Verdesoto, 2011: 39).

A partir de la ruptura, los “roles pasivos del espectador y activo del actor” empiezan a generar una suerte de irrupciones sistemáticas a las plazas y calles del centro y la “sanfranciscana ciudad” vive una etapa de disputa por el uso no oficial del espacio público, por parte de los poetas de la calle<sup>9</sup> perseguidos por la policía. Estos exponentes no nacen por generación espontánea, sino que responden a los ideales de liberación de los años setenta donde se planteaba “una entrega del poeta al pueblo [de este modo] romper, ser iconoclasta, no obedecer las normas establecidas [...] dar la voz al pueblo (RT, 4 febrero 2010, citado en Verdesoto, 2011: 43) porque:

¡Ojo! que la gente espera en las plazas  
historias para no ser contadas  
canciones que nadie canta  
retretas que suena como botellas  
cayendo de su soledad vacías.  
Los poetas decimos:

<sup>9</sup> En esta etapa los principales poetas de la calle fueron Bruno Pino y Héctor Cisneros. Ellos conformaron el Grupo Los Canchis (siete en kichwa) junto a Germán Núñez Barrera, Eduardo Muñoz, Mauro Ávila corresponsal desde Colombia, Mario Vargas (encarcelado) y Mario Cicerón, militantes del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) pero como recalca Cicerón “quizá militantes de una facción política, pero sobre todo militantes de la humanidad” (MC, 4 febrero 2010, citado en Verdesoto, 2011: 43).

hemos venido a contar las historias  
en busca de los puentes  
que no se han levantado  
y también las piedras  
cuyo corazón ha de servir para recabar  
frases lindas y tristes. (Versos atribuidos a Bruno Pino)

Los poetas de la calle y de modo seguido los teatreros de la calle<sup>10</sup> se autodescriben a la cultura popular (Bajtin, 2003; Revel, 2005; Kingman, 2010) en los espacios abiertos donde el poder adquisitivo no discrimina a los espectadores. Esta postura se ubica en franca oposición a las expresiones culturales y artísticas de “alta cultura” (Bourdieu, 1997) a la que tenía acceso la élite y que se desarrollaban como parte de consumos de “distinción” (Bourdieu, 1997) mediante invitaciones personales y/o costo de las entradas a salas cerradas con telones de rojos y decorados dorados como el Teatro Sucre, el Teatro Bolívar, el Círculo Militar, entre las más destacadas.

La riqueza de la “cultura popular” generada en el centro de Quito como indica Bajtin (2003) se da allende de las actividades de la cultura oficial y religiosa donde participan quienes ocupan la plaza en tres ámbitos. Primero, por el contenido y la forma de los espectáculos donde se rompen los roles jerárquicos y ponen en la escena callejera a las autoridades y el manejo político del Estado, además se aflojan las ataduras de comportamiento moral y se propicia la interrelación lúdica de los/as participantes, pues el ruedo de teatro callejero es una tribuna efímera de denuncia social. En segundo lugar la producción de obras para la calle tenía alto componente de comicidad verbal y gestual. En tercer punto se despliega el “lenguaje de la plaza pública” conformado por refranes, chistes, trabalenguas, insultos y las llamadas malas palabras y todo confluye en la “risa que es patrimonio del pueblo: universal y ambivalente: burlona/sarcástica, niega y afirma” (Bajtin, 2003: 17).

El concepto de “cultura popular” se enriquece con el enfoque de Revel (2005) mediante tres aristas. La primera debe ser entendida como propiedad del pueblo y es así que “parece identificarse preferentemente con prácticas más que con obras; con comportamientos colectivos y no individuales” (Revel, 2005: 104); por lo que en segundo punto discute la dicotomía entre “popular / erudito” y “popular / élite” buscando que la mirada no se sitúe de modo vertical desde estas polaridades. Como punto tres señala que la “cultura popular sólo tendrá significado si es captada en la (...) larga duración de una historia” (Ibídem.) Lo que advierte que un estudio de “cultura popular” merece la reflexión de un acumulado histórico que analice los puntos de tensión y comparación

10 Las primeras escenas para teatrales fueron de Bruno Pino y Diego “Tamuka” Piñeiros, a quienes se sumaron Santussa Oberholzer, Héctor Cisneros, Iván Pino entre quienes formaron el Grupo Umakantao, al que se sumó al final de sus actividades en 1978 Carlos Michelena, el actual decano del teatro de la calle ecuatoriano (Verdesoto, 2011).

del contexto, y podría partir de la recolección de huellas de los años 70 a la actualidad a través de volantes, poemarios, folletines, afiches y a partir del siglo XXI con discos compactos, videos; insertándose estos productos materiales y simbólicos en la “cultura popular” de los espacios públicos históricos de Quito. Es decir en “un espacios de producción, circulación y consumo que atraviesa a distintas clases y grupos sociales, aunque no necesariamente haya sido vivida del mismo modo por todos” (Kingman, 2010: 124).

Sin embargo, la producción simbólica y material de la “cultura popular” callejera del centro se desborda hacia la tugurización del centro histórico de la ciudad, por lo que urge preguntarse: ¿Cómo gestionar el espacio público para la cultura a partir de las características socio históricas de la formación de la ciudad y la presencia de décadas de expresiones de “cultura popular” callejera?

#### *Dinámicas de inclusión y expulsión en espacio público en el centro de Quito*

El concepto de espacio público de Manuel Delgado (1999) afirma que la urbs está constituida por espacios colectivos, la construcción urbanizada, las formas urbanas territorializadas, en tanto que la civitas se identifica con el espacio público y con la construcción social de la urbanidad, por lo que la polis es el espacio político de la ciudad. En este sentido, el entramado entre la urbs, la civitas y la polis ya es de per se un modo de gestión social del espacio público en una ciudad.

Ahora bien, el espacio público es el espacio físico o el contenedor del “espacio social” (Bourdieu, 1997) a partir de “una aprehensión relacional del mundo social donde los seres directamente visibles, trátense de individuos o grupos, existen y subsisten en y por la diferencia, es decir tanto que ocupan posiciones relativas en un espacio de relaciones” (Bourdieu, 1997: 47). La “aprehensión relacional” de esta expresión callejera se sustenta en la práctica de las expresiones artísticas que se realizan de modo sistemático desde finales de los años 60 y sostenido en plazas y parques centrales de la capital.

Fernando Carrión (1983, 2004, 2008) conceptualiza el “espacio público” como “un ámbito o escenario de conflictividad social que puede tener una función u otra, dependiendo de los pesos y contrapesos sociales y políticos (Carrión, 2004: 56). Según Guillermo Dascal (2003) el espacio público “puede cumplir distintas funciones en la ciudad (...) como un espacio de aprendizaje (Joseph, Isaac), ámbito de libertad (Jürgen Habermas) o lugar de control (Michel Foucault, 1998)” (Ibíd.). En relación a las irrupciones de expresiones artísticas, el espacio público se autodenomina como un “espacio de aprendizaje” donde el/a creador/a interactúa en la ciudad a partir de su obra, sea esta: performática, plástica, musical, interactiva y para diversión para del público. Por lo que se considera un “ámbito de libertad” para la interrelación de creadores/as y el público, en tanto que para las autoridades del gobierno local es uno de los “lugares de control” permanente en la ciudad.

Quiénes planifican el espacio público son los urbanistas y desde el urbanismo moderno se define tres corrientes dominantes sobre esta noción que “hacen referencia exclusiva a un lugar físico (espacio) que tiene una modalidad de gestión o propiedad (pública)” (Ibíd., 57). La primera corriente parte de la especulación inmobiliaria y la segunda corresponde al área jurídica como “concepto de propiedad y apropiación del espacio (Ibíd.). Mientras que la tercera define al espacio público como “un conjunto de nodos –aislados o conexos–” (Ibíd., 58). No obstante, no puede perderse de vista que el espacio público se interrelaciona con la ciudad y avanza con ella en la construcción histórica y social.

Este conjunto de “nodos” que se entraman según la construcción histórico-social del espacio público, en el caso de Quito emerge junto a relaciones de poder, género, etnia y comerciales; puesto que los propietarios de las viviendas acostumbran vivir en el segundo piso y dejan el primero para el alquiler a talleres y negocios pequeños, lo que en gran medida son regentados por indígenas. Por tanto, indígenas y mestizos construyen su mundo social intermediado por los oficios y los servicios que las poblaciones aledañas ofrecen a la ciudad.

La dinámica del comercio a menor escala, la venta de víveres de abarrotes ocurre de manera masiva en plazas y mercados; también en el comercio callejero. Empero, entre los flujos peatonales que este convoca, surgen expresiones artísticas en el espacio público que tributan a la noción de “espíritu de la plaza pública” (Bajtín, 2003) en permanente movimiento; donde se muestran productos simbólicos y materiales de la cultura popular acorde a la época y circunstancias sociales concretas, muestra de aquello son las hojas volantes de los años setenta y los discos compactos en la actualidad.

Sin profundizar en el estudio jurídico, los actores institucionales argumentan que el manejo y control del espacio público es meramente legislativo, por lo que exigen a los agentes policiales que hagan cumplir las respectivas ordenanzas que son parte de la planificación urbana; sin que hubiera existido un diálogo entre lo que realmente ocurre en el espacio público y lo que consideran que debe hacerse o no, en dichas ordenanzas.

Por su parte, la planificación urbana concibe la “construcción y la definición del espacio público como una de las claves del ordenamiento urbano [puesto que] son una formulación “siempre vigente” entre los planificadores de la ciudad” (Goldwaser, 1995: 96) y hacen parte de las constantes reformas de la ciudad.

En el caso de Quito debe abrirse un terreno de estudio del espacio público no sólo desde el mantenimiento y revalorización de la urbanística monumental a secas, sino de todo espacio habitado por transeúntes, comercio, burocracia y vecindad; posibilitando las opciones de trabajar prácticas incluyentes o excluyentes de la población que los habita, según el enfoque de la política pública del cabildo.

Para conceptualizar la exclusión seguimos a Joam Subirats y Quim Burgué (2005) quienes establecen un marco conceptual con cuatro entradas. La primera, indica que la exclusión es un fenómeno estructural pues el concepto de “exclusión social se empieza a usar en Europa cuando los impactos de la “post-industrialización” generan déficit significativos en las políticas de bienestar construidas tras la Segunda Guerra Mundial”, en tanto que, en América Latina la exclusión social se relaciona con “las políticas de ajuste de matriz neoliberal”.

La segunda perspectiva observa a la exclusión como un fenómeno dinámico que nos afecta, y se orienta a grupos específicos, porque “las fronteras de la exclusión son móviles, fluidas y altamente cambiantes” (Atkinson et. al., 2002, citado en Subirats y Burgué, 2005: 371).

La tercera puntualización señala que la exclusión es política donde “los grupos marginados no conforman ningún sujeto homogéneo y articulado de cambio histórico, visible y con capacidad de superación de la exclusión” (Pier-son, 2002: Castells, 2000, citado en Subirats y Burgué, 2005: 372). Entonces, la noción de “exclusión política” es el espectro conceptual del análisis de las relaciones de las manifestaciones artísticas en la disputa por el uso del espacio público. Porque en torno a la novedad de la plaza, del callejón, del parque se aglutinan personas de disímiles condiciones sociales, quienes comparten el discurso estético mientras desarrollan su opinión al respecto. Es decir, es un foro callejero abierto y apto para la conspiración constante.

La exclusión es política en relación a manifestaciones callejeras que emergen desde los márgenes sociales, por la postura del discurso contestatario de la mayor parte de sus exponentes, sea desde el humor, el gesto, el street art, el graffiti o la canción.

Las políticas urbanas de los años 70 al 2007 se alinearon bajo la idea de control del espacio público-físico, y las han efectuado sin fuertes disputas en el espacio público social, lo que en términos de Delgado (1999), sería ejercido por la civitas en el constante proceso de construcción social de la urbanidad que se ha subvertido con la presencia de larga data de los callejeros y la emergente de graffiteros, performeros, ciclistas, a más de actores sociales del margen que conforman el paisaje humano del centro de la ciudad.

Uno de los mecanismos institucionales de inclusión para el uso del espacio público es la obtención del permiso municipal de trabajo temporal en dicha época. Algunos de los teatreros mantuvieron una postura radical y no tramitaron dicho permiso; en ocasiones se presentaron sin que la autoridad los distinga, en otras, se enfrentaron a los policías municipales de modo verbal y hasta físico, hasta que estos últimos los desalojan. Han ocurrido casos de teatreros quienes tramitaron y obtuvieron el permiso y lo utilizaron a pie juntillas, es decir, exactamente para los sitios, días y horas que fueron emitidos. Pero han existido otros que lo consiguieron a su nombre e incluyeron en su puesta en

escena a otros colegas. Unos y otros acostumbraron seguir trabajando sin el permiso vigente, mientras tramitan el próximo salvoconducto. La vigencia de los permisos iba entre un día hasta un mes, y los testimonios indican que en promedio el tiempo de trámite era dos semanas laborables.

Entonces, el ruedo teatral entre los setenta y finales de los noventa se ejecutó en constante zozobra e incertidumbre, con o sin permiso de la institución, configurando una situación de permanente “estado de excepción” siguiendo a Giorgio Agamben (2004) porque no hay distinción entre la norma por la suspensión del orden jurídico de manera provisional o extraordinaria. El “estado de excepción” no puede confundirse con las reglas, sino con el terreno movedizo entre las políticas que legislan dichos espacios de la ciudad: el orden jurídico y la vida.

La concepción de Gobierno Local se modificó y en esta segunda década del siglo XXI los “derechos urbanos” en términos de Jordi Borja y Zaida Muxí (2000) son las respuestas políticas a las nuevas problemáticas. Pues el espacio público configura no solamente los encuentros en los espacios abiertos como plazas y calles, sino complejas dinámicas de ocupación, utilización, disfrute, trabajo o paseo, en una ciudad que pregona la igualdad política y jurídica a sus habitantes.

#### *Gestión del espacio público para la cultura*

La gestión del espacio público para la cultura en términos de Doreen Massey (2005) debe tener como condición la multiplicidad de actividades donde cohabiten distintas trayectorias y sea posible la existencia de más de una voz. En el caso de Quito, por su conformación histórica, el espacio público se construyó por interacciones del intercambio comercial, étnico y de género.

En los años sesenta y setenta el espacio público fue asumido como tribuna y foro de denuncia social. En el presente, al irrumpir nuevas formas de expresión artística y cultural, el tejido social histórico y político logra enfoque de multiplicidad, constituido por interacciones donde los espacios de ocupación temporal de los grupos sociales son procesos, atravesados por otros procesos y todos con legítimas voces y oídos receptores.

Se trata que la gestión urbana de espacios públicos en la ciudad deba partir de una base jurídica que otorgue:

derecho al lugar [de vivienda de las personas que habitan entorno a estos lugares] [...] a la identidad colectiva [...] a la movilidad y accesibilidad [...] derecho al acceso y uso de tecnologías de información y comunicación [...], a la calidad del medio ambiente [...] [y] al mismo status político-jurídico ciudadano (Borja y Muxí, 2000: 77-81).



Lo que en términos nacionales se podría enmarcar en la ejecución del Sumak Kawsay que reza en la Constitución vigente de 2008. La gestión del espacio público en el territorio requiere partir del mapeo de los espacios públicos “formales” y los “alternativos” para establecer diagnósticos de las condiciones de infraestructura y prácticas de ocupación. Este mapeo debe realizarse con el acompañamiento de profesionales en investigación social, gestores culturales y artistas que entre sus prácticas realizan creaciones en y para el espacio público. Aquí es fundamental rastrear cuáles son los canales de difusión y comunicación para que sean fortalecidos y paulatinamente contribuyan a la formación de públicos.

La formación de públicos para eventos en el espacio público es una tarea en construcción que debe apuntalarse con la democratización del acceso a la infraestructura cultural pública: teatro y museos. Donde la gratuidad no es necesariamente el único mecanismo de atraer a flujos de visitantes, sino que deben crearse estrategias de convocatoria donde cada uno de los participantes en procesos culturales se convierte en co-gestor de la producción y difusión de su trabajo. Es decir, retomar prácticas de colaboración donde la población se sienta partícipe y corresponsable del uso y manejo del espacio público.

Si se busca emprender una nueva gestión del espacio público para la cultura y las expresiones artísticas la ciudad requiere ofrecer espacios de formación y capacitación en prácticas artísticas (tarea que podría cumplir los Centros de Desarrollo Cultural, CDC) donde se impartan constantemente cursos, talleres, seminarios y conferencias donde los mismos exponentes sean invitados a reflexionar sobre las prácticas.

En la ciudad de Quito es vox populi que las entidades estatales no logran solventar las presentaciones artísticas a tiempo, generando especial malestar en los sectores creativos. Este tema económico de patrocinio y auspicio del Estado requiere optimizar recursos y presupuestos y adaptarse al ritmo sonante del cobro de impuestos que sí respeta el calendario.

La seguridad en el espacio público de la ciudad, así como en el espacio privado, acorde a las estadísticas del Observatorio de Seguridad Ciudadana del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito está en ciernes y con tendencia al incremento del robo a personas en la calle. La respuesta de varias capitales ha sido la securitización, que no resuelve el problema de fondo. La violencia menor callejera en Quito, obedece a factores estructurales donde la ciudad, por ser capital, es atrayente en términos de migración permanente y flotante y este tema debe atenderse dentro del compromiso de vigilancia policial y la participación de la comunidad. Por tanto, se requiere campañas constantes de control, pero no de discriminación o segregación de los usuarios del espacio público para mantener la ciudad “limpia y en paz”, sino profundizar en la complejidad de la seguridad desde fuentes expertas que conozcan la conformación socio histórica de la capital.



### *Consideraciones finales*

La ciudad es un sistema estético, decían a fines de los años sesenta los artistas que se lanzaron a la calle para darle “voz al pueblo” y compartir su arte lejos de los circuitos formales. Por lo que el espacio público de la ciudad es un “mecanismo fundamental para la socialización de la vida urbana” (Borja y Muxí, 2000: 67). Consecuentemente, el espacio público se vuelve inclusivo y democrático cuando brinda accesibilidad y seguridad al encuentro, al cruce, al intercambio de bienes materiales y simbólicos. Claro está que no todos los sectores de la sociedad se sienten convocados ni interesados en el espacio público, pero éste debe convertirse en un sitio de acogimiento sin discriminación.

El espacio público se torna inclusivo y democrático cuando las actividades que se realizan en él, parten de la premisa de redistribución social. En el caso de Quito, cada espectáculo financiado por el Estado es una retribución de los impuestos para la población y para el artista, es el derecho al trabajo que debe ser dignificado en el trato con la institución y en la remuneración económica.

Se requiere fortalecer al espacio público mediante el mantenimiento de la infraestructura existente, a mediano plazo con la construcción de nueva infraestructura como será el Centro Cultural del Sur, donde se canalicen expresiones culturales y artísticas que muestren la diversidad de la ciudad. En cuanto a la presencia y participación de los artistas debe tomarse a consideración que “la calle”, “la plaza” y “el escenario” tienen dinámicas de inclusión, expulsión o renuncia, atravesadas por los procesos de trayectoria de los creadores y gestores culturales que se interrelacionan o se distancian con los procesos de política cultural de la ciudad, a veces de modo orgánico y en otras ocasiones desde posturas críticas negociables o no negociables.

La agenda cultural de la ciudad puede programar y planificar actividades temáticas según los territorios y obtener buenos resultados. Sin embargo, se sugiere establecer contacto con los creadores y gestores de los territorios para: i) conocer cuáles son sus procesos creativos, ii) cuáles son sus necesidades de difusión en la ciudad, iii) cuáles son los espacios públicos que son de su interés, ya que sectorizar las prácticas culturales por lugar de vivienda, es sólo un acercamiento preliminar del alcance de las prácticas culturales y artísticas del distrito.

Los artistas callejeros son exponentes de la “cultura popular”, ya que establecen en sus trayectorias procesos de inclusión, permanencia, renuncia y exclusión de la plaza pública. Con cincuenta años de ocupación permanente de los espacios públicos, merecen respeto pues son memoria viva de la ciudad, por ser entes que desde la crítica, la “risa y el lenguaje de la plaza pública” (Bajtin, 2003) alimentan retroalimentan y hacen “escuela del humor quiteño” en los espacios públicos centrales de la ciudad. Piénsese en Carlos Michelena que ocupa desde los años ochenta la esquina sureste del parque El Ejido y tiene una trayectoria de más de cincuenta años en el teatro de sala y de espacio abierto; o en el Enano “Araujo” a quien le rompieron seis veces la cabeza durante la

alcaldía de Gustavo Herdoiza que corresponde al gobierno de León Febres Cordero (1984-1988).

O en el Grupo Eclipse Solar y su ocupación permanente de la Plaza del Teatro desde 1992 hasta la presente fecha, en Manicho, en el Hombre Orquesta y su actual grupo familiar, en Gerardo Caicedo, en Paolo Ladino, en Fernando Huertas y Jaime Alencastro, entre los que tienen una presencia de veinte años en promedio, tiempo en el cual se han dado a conocer mediante hojas volantes, folletines, afiches y últimamente CD de “sus películas”.

Ahora bien, los niveles de participación en el espacio público, como se observó en el primer acápite de este artículo, inician en las plazas del centro de la ciudad con mayor circulación de peatones y ensimismados del comercio callejero. En resumen, con los actores de teatro callejero de oficio, como con los emergentes, la institución sí puede negociar su participación, siempre y cuando ellos no se perciban utilizados y sean valorados en términos de trato personal y económico con los demás artistas que hacen propuestas estéticas para el espacio público.

La acción municipal en el espacio público debe ser consciente que los límites de su gestión –en relación a las dinámicas de la creación cultural y artística– son las holguras sociales necesarias para su desenvolvimiento mediante las tensiones, carencias, disputas y malos ratos que implica la construcción en sociedad. Los límites de la gestión del espacio público en más de una ocasión han sido a la vez sus avances. Por ejemplo, en los años noventa ocurrieron de modo paralelo al auspicio de proyectos como la Peatonización (dirigido por Martha Sofía Vargas) y el programa Agosto Mes de las Artes. La peatonización tuvo la opción de ser vitrina de artistas nacionales e internacionales, construyó un público domingueero en varias plazas del Centro Histórico y fue un pilar importante para repensar el derecho de la ciudad con menos vehículos en circulación los días domingos. Por su parte Agosto Mes de las Artes programó actividades en espacios públicos de la ciudad y su principal logro fue impulsar procesos artísticos emergentes; mientras que su límite fue iniciar la cultura de la total gratuidad a los eventos artísticos, tema cardinal del que no se reflexiona en este documento.

Tras la visión de securitización del espacio público se pueden esconder políticas de exclusión y discriminación, que en Quito se aplicaron de modo tácito desde los años setenta hasta la primera década del siglo XXI. Como se ha visto en este documento, en las plazas y calles del centro de la ciudad, el ruedo callejero rompe la tranquilidad urbana e irrumpe con altisonantes carcajadas la vida cotidiana, pues se constituye en una tribuna evanescente donde el poder será cuestionado desde la risa. En la aglomeración masiva de manera voluntaria se dan cita oficinistas, obreros, amas de casa, estudiantes, turistas, desempleados y personas de los márgenes que con su “presencia física” muestran la composición social de la urbe. La presencia física de las personas del margen hace ruido en el imaginario de la autoridad que cree haber erradicado estos flujos urbanos de la

ciudad Patrimonio de la Humanidad, por tanto, es una visión miope creer que el espectáculo callejero convoca “ladrones, drogados y prostitutas” y que la misión de la Policía Municipal es dispersarlos de inmediato por el bien de la ciudadanía.

Finalmente, la gestión del espacio público para la cultura en Quito no puede olvidarse de que el turismo es un renglón en la economía de la ciudad. Al respecto, en décadas anteriores este sector ha sido maltratado y a veces defraudado con la única presentación de espectáculos folclorizantes de la cultura local y nacional. El turismo es un nicho laboral para las artes, los oficios, las expresiones artísticas y culturales locales, por lo que una gestión municipal del espacio público no puede desconocer la importancia y auge de esta actividad en sus agendas de i) formación y capacitación a los actores locales, ii) difusión y comunicación de eventos en la ciudad, iii) diseño de mapas y guías turísticas, y iv) estudios y publicaciones de turismo donde se imbriquen la producción material y simbólica de los espacios públicos de la ciudad.

## Bibliografía:

- Agamben, Giorgio. Estado de excepción: homo sacer II, 1. Valencia: Pre - Textos. 2004
- Arcos, Carlos. “El duro arte de la reducción de cabezas: ruptura y continuidad en la literatura ecuatoriana contemporánea” en la Revista de Ciencias Sociales Iconos de Flacso Ecuador, N°25, pp 147-160, Quito. <http://www.flacso.org.ec/docs/i25arcos.pdf> (visitado el 13 de noviembre de 2010) 2006
- Bajtín Mijail. La cultura popular en la edad media y en el renacimiento: el contexto de François Rabelais. Alianza Editorial, Madrid. 2003
- Bourdieu, Pierre. Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción, Editorial Anagrama, Barcelona. 1997
- Borja, Jordi y Zaida Muxí. El espacio público, ciudad y ciudadanía. Barcelona. Versión digital disponible en <http://pensarcontemporaneo.files.wordpress.com/2009/06/el-espacio-publico-ciudad-y-ciudadania-jordi-borja.pdf>. 2000
- Carrión, Fernando. Renovación urbana en Quito. Centro de investigaciones de la Ciudad, Editorial Fraga. 1983
- “Punto de partida para la alteridad” en Ciudad e inclusión: por el derecho a la ciudad. Compilador Fabio Velásquez Carrillo. Pp. 55-79. Bogotá Corporación Región. 2004
- “Centro histórico: la polisemia del espacio público”, en la Revista Centro-h, No. 2, diciembre 2008, pp. 89-96, Quito. 2008
- Delgado, Manuel. Ciudad líquida, ciudad interrumpida. La urbs contra la polis. Medellín: Universidad de Antioquia. 1999
- Foucault, Michel. Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión. Madrid: Siglo XXI de España Editores. 1998
- Chartier, Roger. “Lo privado y lo público. Construcción histórica de una dicotomía” en Coherencia Revista de Humanidades de la Universidad EAFIT, Vol. 4, N°. 7 julio – diciembre de 2007, pp. 65-81. Medellín: Universidad EAFIT. 2007
- García, Paco: Cultura callejera contestataria en Quito. Tesis de la Licenciatura en Ciencias Sociales y Políticas, Universidad Central del Ecuador, Quito. No publicada. 2002
- Goldwasser, Beatriz. “Los espacios públicos en los barrios populares del Área Metropolitana de Buenos Aires. ¿Integración o exclusión social” en Territorios Revista de Estudios Regionales y Urbanos No. 13, pp. 87-98. Bogotá : Universidad de los Andes. 1995
- Kingman G., Eduardo. La ciudad y los otros. Quito 1860-1940 Higienismo, ornato y policía. Colección Atrio. Ediciones Flacso Ecuador – Universidad Rovira i Virgili, Quito. 2006
- Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana. Coordinadoras Valeria Coronel y Mercedes Prieto. Quito: Flacso, Sede Ecuador y Ministerio de Cultura. 2010
- Massey, Doreen For Space. London: Sage. 2005
- Melé, Patrice. “Sacralizar el espacio urbano: el centro de las ciudades mexicanas como patrimonio mundial no renovable”. Revista Alteridades, julio-diciembre, volumen 8, número 16. México: Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa, pp. 11-26.
- Ortiz, Alfonso, Mathías Abraham y José Segovia Nájera (2007). Dameró, Quito: Fondo de Salvamento, Fonsal. 1998



- Pacheco, Juan Carlos. Delincuencia callejera y políticas de seguridad ciudadana en Quito 2001-2005. Quito: Flacso Sede Ecuador. 2006
- Revel, Jacques. Un momento historiográfico. Trece ensayos de historia social Buenos Aires: Manantial. 2005
- Subirats, Joan y Quim Burgué. "Políticas sociales metropolitanas" en Gobernar Metrópolis. Editores Eduardo Rojas, Juan R. Cuadrado-Roura y José Miguel Fernández Güell. Pp: 351-407. Washington, DC: Banco Interamericano de Desarrollo y Universidad de Alcalá de Henares. 2005
- Verdesoto, Irina. Espacio y memoria del teatro de la calle en Quito. Disputa actual por el espacio público. Tesis previa a la obtención del título de Máster en Ciencias Sociales, mención Antropología. Quito: Flacso. 2011

# Los espacios públicos y la dinámica cultural en Quito: reflexiones críticas

*Alfredo Santillán Cornejo<sup>11</sup>*

## INTRODUCCIÓN

El presente ensayo busca proponer algunas reflexiones conceptuales y empíricas en torno al uso del espacio público como mediador en el acceso a las expresiones culturales que surgen desde la ciudadanía. Para esto se utilizan reflexiones académicas dentro del campo de los estudios urbanos, a fin de articular la reflexión local con los debates que se vienen desarrollando tanto en América Latina como en otros contextos culturales. Además se intenta sustentar las reflexiones con los aportes de varias investigaciones recientes sobre procesos culturales en Quito, que representan algunos puntos de vista de los gestores culturales respecto al acceso al espacio público y también se presentan algunos testimonios –de las tensiones del manejo institucional de los espacios públicos– producidos informalmente y que resultan sumamente valiosos para este ensayo.

## UN CONCEPTO CON DOS VERTIENTES

La noción de ‘espacio público’ tiene un largo recorrido en el pensamiento social y en términos generales remite a dos campos del conocimiento concomitantes pero con particularidades inherentes: el ámbito de la política y el ámbito del urbanismo. Dentro del pensamiento político, la idea de espacio público remite a la práctica de la deliberación como momento esencial del procesamiento de las discrepancias propias de la diversidad de puntos de vista. Es en el espacio público donde se establecen los consensos básicos que soportan el funcionamiento de la sociedad. Bajo el modelo de la polis griega, el espacio público es sustancial para el ejercicio de la política, pues en él se expresan de manera directa la voluntad de los ciudadanos respecto a los asuntos que involucran a la sociedad en su conjunto. Este modelo de espacio público tiene su expresión material-arquitectónica en el ágora, siglo V antes de Cristo.

Por su parte, dentro del urbanismo como disciplina científica dedicada al ordenamiento de la ciudad, desarrollada a partir del siglo XIX, el espacio público remite por una parte a un componente sustancial de la trama urbana, -la disposición de lugares y la manera en que se conectan- en tanto las plazas y parques forman parte de las centralidades que articulan la ciudad como puntos de confluencia. Además, su importancia radica en el hecho de que se trata de elementos necesarios para la vida urbana en sí, pues generalmente tienen

---

<sup>11</sup> Profesor-Investigador de FLACSO Ecuador, Dr.(c) en Estudios Sociales por la Universidad Externado de Colombia.

como principal funcionalidad tanto el esparcimiento y la recreación, elementos que dotan de calidad de vida a la población, como su valor simbólico de materializar los referentes cívicos de cohesión social seculares en las plazas. Su funcionalidad también está relacionada con la dotación de “espacios verdes” como elemento que contribuye a la reducción de los niveles de contaminación al ser los “pulmones” de la ciudad. El modelo de espacio público en este momento serán el parque y la plaza cívica.

En muchas ocasiones estas dos acepciones se confunden o se entremezclan sin considerar los distintos contextos históricos y culturales que las constituyeron y frente a los cuales resultaron pertinentes. En el primer caso, bajo el modelo de la ciudad-estado, en el ágora (circular) se reúnen quienes adquieren el estatus de ciudadano (no está de más recordar el sentido restringido de la noción originaria de ciudadanía), iguales en derechos y deberes, principio social que se expresa en el principio geométrico de la equidistancia de cualquier punto del perímetro de la circunferencia con relación al centro (radio).

En el segundo caso, considerando el desarrollo de la “ciudad industrial”, las plazas y parques adquieren cada uno su sentido en función de las características de una sociedad de masas. La plaza cumple una función cívica en tanto exhibe públicamente los referentes simbólicos de la nación (monumentos) que representan el sentido de pertenencia moderno; mientras que el parque permite el descanso físico y mental indispensable en la sociedad organizada en torno a la producción industrial. Los principios de civismo y circulación se materializan en el diseño de estos espacios pensados para el uso individualizado, evitando las multitudes consideradas políticamente peligrosas luego de la Revolución Francesa.

Pese a las diferencias, en ambos casos vale la pena anotar que el espacio público está definido por las necesidades hegemónicas de la época, y resulta de vital importancia para el orden y el funcionamiento social. Como emplazamiento físico, la morfología del espacio público no es neutral ni únicamente técnica, ya que está impregnada de la ideología de la época ya que la configuración espacial promueve, permite o intenta prohibir determinadas formas de uso. Como lugar de escenificación de la vida pública en cada época, los espacios públicos han resultado sustanciales para el fomento de la urbanidad, que como bien señala Erving Goffman (1979) no es otra cosa que la puesta en práctica del orden moral vigente, la escenificación de las normas de sociabilidad que rigen las interacciones humanas.

Sin embargo, en el momento actual, caracterizado por la privatización de los espacios públicos y en general por un “declive de la vida pública” en palabras de Richard Sennett (2011), surge una imperiosa necesidad de repensar los espacios públicos como elementos articuladores de la vida urbana contemporánea. La expansión de la llamada “agorafobia”, el miedo a los espacios públicos, recluye a las personas en la vida doméstica debido a la desvaloriza-



ción de los lugares públicos vistos como caóticos y peligrosos. En su reemplazo proliferan espacios definidos como “semi-públicos” como son los Centros Comerciales, en tanto permiten la sociabilidad en un lugar ordenado y seguro, o como sostienen otros autores, una urbanidad cobijada por la fuerza ordenadora del consumo sea a modo de adquisición de bienes, o de manera simbólica a través de la exhibición y admiración de las mercancías que condensan las aspiraciones sociales dominantes.

La urbanidad como elemento sustancial de la vida en las grandes ciudades representó una novedad histórica al hacer posible la convivencia entre extraños. Las reglas de la individualización, privacidad y anonimato, permitieron la interacción entre personas con las más diversas matrices culturales, y los espacios públicos fueron los escenarios privilegiados para estos encuentros. En contraste la contemporaneidad, según Zygmunt Bauman (2003), se basa en el lema “no hables con extraños” y esta nueva hostilidad frente al encuentro y al intercambio social es sintomática de la pérdida de sentido de vida colectiva.

Sin duda, la potenciación de espacios públicos puede constituir un importante contrapeso a la agorafobia. No obstante, en el momento actual su conceptualización requiere algunas consideraciones importantes. En su acepción política, en las metrópolis por su tamaño y densidad, no es posible mantener los principios originarios del ágora: reunir en un mismo espacio y al mismo tiempo a todos los ciudadanos. En tal virtud, la política se desplaza hacia la ‘esfera pública’ definida por Jürgen Habermas (1992) como dominio de las deliberaciones respecto a los asuntos en común a través de la comunicación y del principio de representación política.

Esto no implica un vaciamiento del sentido político de los espacios públicos, más bien en la actualidad, como lugar de encuentro y ‘publicidad’ de la gran diversidad socio-cultural de los centros urbanos, los espacios públicos adquieren un nuevo sentido, pues las tensiones de la convivencia entre diferentes, alberga el sentido de “lo político” de la vida social antes que el ejercicio formal de la política.

Por su parte, el modelo industrial del espacio público, la funcionalidad cívica de la plaza y el esparcimiento asignado a los parques, requieren innovaciones para dar respuesta a las necesidades actuales. Si el componente monumental de los espacios públicos decimonónicos celebraba el sentido unitario de la nación, el siglo XXI demanda el reconocimiento público de la alteridad y la mixtura. Si el esparcimiento en la era industrial era considerado necesario para reponer las energías perdidas en el desgaste del trabajo, en la actualidad el ocio está relacionado con el goce estético como una necesidad en sí misma.

#### *¿QUÉ HACE QUE UN ESPACIO SEA PÚBLICO?*

Esta pregunta es pertinente para evitar la dicotomía entre espacios públicos y espacios privados en donde cada uno se define por la oposición al otro.



Jordi Borja (2003) sostiene que “la ciudad es el espacio público” en referencia a que la ciudad en su conjunto es un lugar de encuentros, es decir que esta cualidad no sucede de manera exclusiva en los sitios considerados públicos. De la misma forma Hernán Neira (2007) sostiene que un espacio es público en tanto su uso está definido de manera colectiva. Es decir, que no es público porque todos los ciudadanos accedan a él, sino porque sus características y posibilidades de uso han sido establecidas de manera colectiva. En este sentido muchos de los considerados “espacios públicos” no lo serían realmente porque si bien son generalmente accesibles, sus características y usos son establecidos desde la visión unilateral de la planificación urbana, pudiendo ser ocupados bajo ciertas condiciones que han sido necesariamente consensuadas.

Juntando ambas reflexiones tenemos que los considerados “espacios privados”, la vivienda por ejemplo, es de alguna manera pública, en tanto el establecimiento de su pertenencia a alguien, su propiedad, es producto de un acuerdo social, y por ende, está adscrita a determinadas regulaciones. De igual forma los considerados “espacios públicos”, las plazas por ejemplo, permiten el acceso libre a las personas, pero tienen regulaciones que restringen directa o indirectamente su uso al punto que su sentido público se reduce a que nadie genere usufructo de él.

Lo principal de esta reflexión es de-construir la idea de que el libre acceso es lo que caracteriza a un espacio como público. Si bien la libertad de acceso es un componente, la restricción directa o indirecta en las formas de uso puede menoscabar seriamente sus posibilidades de medio para la vida pública. Es en los usos en que el espacio puede adquirir su verdadero sentido público, y es en este terreno en donde surgen las disputas entre actores sociales frente a las instituciones responsables del gobierno de la ciudad. El uso implica apropiación como condición sustancial y por tanto no puede pre-determinarse por la política urbana, situación que no es fácil de admitir para las diversas instancias de gobierno de la ciudad, pues la tradición urbanística se ancla fuertemente en el principio de regulación y control de la sociedad a través del ordenamiento urbano.

Finalmente, vale reflexionar sobre los “riesgos” que implicaría la apropiación como esencia del uso del espacio público. El temor esencial radica en que la apropiación del espacio se convierta en privatización y como tal, dichos lugares pierdan sus características públicas, el ejemplo del comercio informal que “se toma las calles y plazas” suele usarse como la evidencia más palpable de este riesgo. Si bien este temor tiene algunos fundamentos que se deben considerar mantiene algunos sesgos poco enunciados.

En primer lugar, la privatización de espacios públicos tiene varias escalas y actores, los procesos de renovación urbana que se llevan en la región en las dos últimas décadas dan muestras claras de que el mercado es el principal impulsor de las transformaciones urbanas, y los intereses que están detrás no son preci-

samente en defensa de lo público. Las denominadas alianzas público-privadas muchas veces dejan ver cómo la inversión pública genera beneficios privados, de tal forma que la privatización del espacio público en manos de actores como vendedores informales, artistas callejeros, puestos de comida e incluso micro-trafficantes, es sustituido por la privatización en manos de fuertes capitales comerciales e inmobiliarios. En ese sentido el problema no es precisamente el uso del espacio público en beneficio particular, sino que existen usos privados del espacio público legitimados y otros considerados ilegítimos y peligrosos.

En segundo lugar, las regulaciones sobre el espacio público se anclan en el respeto a la normativa urbana, pero mantienen una visión “legalista” de la relación entre los marcos normativos y la sociedad, en el sentido de que no se reflexiona sobre el origen de las normas y las implicaciones que tienen para la sociedad. Donde impera el sentido positivista de la norma que la asume dada, objetiva, neutral e imperativa, desconociendo que la presión por ocupar el espacio público como estrategia de supervivencia está relacionada con profundas desigualdades sociales y urbanas.

Las condiciones críticas de empleo, los desequilibrios territoriales en la dotación de equipamiento urbano, y las limitaciones de la zonificación de los usos de suelo, hacen que los espacios públicos cumplan una función de “zona de amortiguamiento” de los conflictos socio-espaciales en las ciudades actuales. En el primer caso, frente a la escasez de empleo, los espacios públicos se convierten en oportunidad económica para el comercio informal. En el segundo caso, la concentración de equipamientos y servicios urbanos atrae inversiones inmobiliarias en las centralidades para captar la plusvalía que genera dicha concentración, produciendo generalmente procesos de gentrificación. Y en último lugar la zonificación, que determina las actividades posibles en cada zona de la ciudad, reduce las opciones de uso de los espacios públicos en zonas residenciales, lo que acentúa las disputas por el espacio público de las centralidades que resulta más susceptible de ser apropiado.

Siguiendo estas consideraciones, la gestión del espacio público no puede plantearse de manera aislada del conjunto de políticas urbanas, pues estos lugares están orgánicamente articulados tanto a la estructura espacial como a la dinámica social de la ciudad. Su sentido público no depende únicamente de las intervenciones institucionales sino principalmente de la manera en que se procesen las disputas por su ocupación, desde las micro-negociaciones que se generan cotidianamente entre individuos y/o grupos, hasta los procesos de disputas organizados a fin de hacer explícitas unas demandas específicas de su uso. No existe el “buen” (adecuado) o el “mal” (inadecuado) uso del espacio público, sino que cada forma de usarlo responde a una necesidad social, de ahí su potencial democratizador pues hace visible la alteridad y permite el reconocimiento del ‘Otro’ al posibilitar la expresión de tales necesidades. Las restricciones que pueda tener el espacio público pueden ser definidas mejor por los



niveles de tolerancia que tiene una sociedad, su capacidad tanto para incluir las necesidades diversas como para procesar las disputas por su uso, antes que por las restricciones normativas predefinidas por la legislación urbana.

#### *GESTIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO Y DINÁMICA CULTURAL*

Un profundo reclamo flota en el ambiente de Quito y es la falta de espacios para las expresiones culturales. Varias investigaciones respecto a géneros musicales como el rock en sus múltiples variantes, el rap y la cultura hip-hop, el punk, entre otras manifestaciones artísticas como el teatro callejero, señalan que uno de los mayores obstáculos para el desarrollo de eventos que permitan la interacción entre creadores y públicos, son las regulaciones en el uso de espacios públicos. De igual manera investigaciones sobre artistas populares como grupos de teatro callejero, expresiones circenses, músicos populares, entre otros, señalan la hostilidad que deben enfrentar en su quehacer cotidiano por el uso de espacios públicos. (Naranjo 2011, Muñoz 2012)

El testimonio de un humorista callejero es decidor:

Si la gente puede detenerse a mirar una vitrina, ¿porqué no puede detenerse a mirar un espectáculo callejero? De ver vitrinas se va frustrado porque no puede comprar, del espectáculo se va alegre porque al menos se ha reído un poco (Entrevista informal, junio, 2011).

Esta reflexión desafía en buena medida el sentido común del ordenamiento urbano pues, pone en el centro los efectos sociales del uso del espacio antes que el cumplimiento de la norma. En esta apreciación, el uso permitido del espacio puede generar el malestar de la frustración, mientras que el uso no permitido puede generar satisfacción.

¿Cómo entender este sentir en una ciudad que promulga tener una amplia actividad cultural? Para responder a esta interrogante se necesitaría mirar la política cultural en su conjunto y su articulación con los distintos circuitos culturales locales. No obstante, en algo se puede aportar si se observa las formas en que se gestionan los espacios públicos con fines culturales. Varias preguntas pueden hacerse: ¿Cómo se establece la agenda cultural de eventos masivos auspiciados por el Municipio?, ¿De qué manera se seleccionan los artistas que serán considerados?, ¿Qué alternativas se les da a los artistas no considerados?, ¿Cuál es el impacto que tienen estos eventos en los circuitos culturales autogestionados de la ciudad?

Estas preguntas surgen a partir de las reflexiones de un integrante de un grupo de rock considerado en la “Velada Libertaria” del año 2011.

Estuvo bien tocar con buen sonido y que te paguen, pero después no nos ha ido tan bien porque la gente ya se acostumbra a escucharte gratis, y es difícil

que asistan a un concierto de los que hacemos y tienen entrada (Conversación informal, agosto 2012).

Este testimonio revela un problema clave y es que los eventos públicos que organiza la municipalidad no están pensados para fortalecer el circuito local, en este caso particular de música, y por ende su impacto en el fortalecimiento de la escena local resulta muy restringido.

Al contrario, confunde accesibilidad a la cultura con gratuidad, y refuerza el modelo en que el público no reconoce económicamente el trabajo de los artistas, que es precisamente la lógica que los gestores locales tratan de transformar desde distintos frentes. El público que accede a estos eventos no está compuesto necesariamente por personas que si no fuera por las condiciones de gratuidad no tendría la oportunidad de acceder a las expresiones culturales.

Por otro lado, no se observa un aporte de los eventos públicos a contrarrestar de alguna forma los sesgos en las preferencias de las industrias culturales. La difusión de expresiones artísticas a través de los medios de comunicación masivos está sujeta a la rentabilidad que pueda significar su inclusión. A partir de este filtro es que los artistas forman parte de circuitos de difusión masiva o en su defecto restringida. (Yúdice 2002) Si la cartelera de los eventos públicos prioriza la inclusión de “artistas renombrados” bajo la consigna de que el valor monetario no sea un obstáculo para disfrutar de su producción artística, termina por fortalecer las industrias culturales hegemónicas. Si tales expresiones tienen amplia cabida en los circuitos culturales que la lógica del mercado acoge: ¿Qué sentido tiene invertir recursos públicos en su difusión?

Tendría mucho más sentido público acoger una cartelera de expresiones artísticas que no tienen la apertura del mercado para su inclusión, pero que tienen gran valor para la sociedad pues generan procesos de autoreconocimiento. El sentido incluyente de un evento artístico con recursos públicos no se mide únicamente por el número de personas que asistieron, como suele presentarse generalmente, sino principalmente por el valor sociocultural que esa producción artística transmite y que amerita su reconocimiento y socialización.

En definitiva, el aporte que puede generar la gestión de espacios públicos para el desarrollo cultural depende de cómo se establezca la relación entre los eventos patrocinados con recursos públicos, tanto con los circuitos de difusión cultural autogestionados por los propios actores culturales, como con las pequeñas y medianas industrias de difusión cultural en la ciudad. Sin esta articulación los eventos artísticos públicos no solo que no aportan a la escena local sino que pueden resultar contraproducentes, como lo pone en evidencia el testimonio citado, y produce un beneficio institucional (político) antes que contribuir al desarrollo de las expresiones artísticas.

La manera en que se ha gestionado hasta el momento el espacio público para acoger las expresiones culturales que se originan en la ciudad, deja más réditos al Municipio como instancia de gobierno de la ciudad, antes que a los creadores y gestores culturales, en tanto la inversión de recursos económicos visibiliza a la institución y la legitima como incluyente y preocupada por la cultura; mientras que los circuitos de difusión y circulación de producciones artísticas en la ciudad siguen siendo precarios. Y esto no parece modificarse cuando se aumenta la inversión pública, por el contrario, bajo esta lógica una mayor inversión económica produce una mayor dependencia de los creadores en ser incluidos en las agendas institucionales.

#### LA RESISTENCIA A LA COOPTACIÓN

Justamente la legitimación institucional por encima del desarrollo de las expresiones artísticas ha conducido al fortalecimiento de varios circuitos “subterráneos” de producción y circulación de manifestaciones culturales en la ciudad. En estos círculos se plantea que entrar a formar parte de las agendas culturales impulsadas por el Municipio implica perder independencia y sentido crítico frente a la autoridad, asumiendo que las expresiones artísticas críticas a la sociedad y sus instituciones deben mantenerse clandestinas para conservar esta característica. En este horizonte se habla de “cooptación” al momento de vincularse con las dependencias responsables de la programación cultural.

Esta desconfianza requiere estudiarse mucho más y las investigaciones referidas no aportan los elementos necesarios para su esclarecimiento, sobre todo pensando críticamente si la clandestinidad es una alternativa viable para el fortalecimiento de expresiones artísticas. Empero, deja ver claramente que la posibilidad de inclusión implica una negociación asimétrica, en donde las condiciones de la inclusión están determinadas por las dependencias responsables de la gestión cultural. En este sentido, la aparente “autoexclusión” de los grupos que mantienen esta postura puede interpretarse más bien como una resistencia a una suerte de “inclusión subordinada”, en tanto las condiciones están predeterminadas y no contemplan la posibilidad de incluir los términos que esperarían negociar las agrupaciones, una suerte de “tómalo o déjalo” que deja poco margen a una verdadera negociación.

Adicionalmente existen dudas sobre los procedimientos de selección de los/as artistas bajo la sospecha de que los mecanismos no son transparentes y existen favoritismos hacia determinados/as creadores/as. Uno de los temas más sensibles y difíciles en la gestión cultural es sin duda los procesos de filtro y selección de artistas y/o obras que recibirán el auspicio público. Toda decisión que se tome al respecto dejará inconformidad y es susceptible de ser cuestionada, por esta razón es que la gestión cultural debe profesionalizarse y transparentarse, a fin de establecer reglas del juego claras y sobre todo democráticas en tanto no reproduzca las visiones jerárquicas de “alta” y “baja” cultura.

Los sesgos y estereotipos en torno a lo que se considera “cultura” son otro elemento que desalienta el interés de los creadores en formar parte de las políticas culturales locales. Las expresiones culturales de grupos subalternos son reconocidas como “populares” y de menor valía que las expresiones que se asumen de antemano como propiamente culturales, sin discusión como puede ser el caso de la música académica o las exposiciones de pintores renombrados y expresiones similares. La diversidad de expresiones culturales implica necesariamente la diversidad de estéticas, lo cual no puede apreciarse desde la noción de cultura entendida como “bellas artes”.

Las prácticas tradicionales de llevar “la cultura” a las clases populares a través de espectáculos públicos gratuitos con expresiones “cultas”, conciertos sinfónicos por ejemplo, no solo que reproducen el prejuicio de “culturizar” a la población, sino que han desvalorizado las expresiones artísticas propias que contribuyen a una sociedad a reconocerse. En parte esta lógica aún se mantiene vigente sobre todo si se miran las prioridades de las agendas de eventos gratuitos y la posición marginal que ocupan las expresiones artísticas de grupos subalternos: jóvenes, pueblos ancestrales, mujeres, entre otros.

En síntesis, la jerarquía del campo cultural y las lógicas burocráticas en el manejo de la política cultural producen reacciones diversas en los actores culturales, hay actores empeñados en alcanzar el reconocimiento institucional como conquista de sus reivindicaciones, y hay también actores que deciden mantenerse al margen de los procesos institucionales en tanto cuestionan los alcances mismos del reconocimiento institucional. En este panorama, la gestión de espacios públicos como medio de promoción cultural debe considerar la desconfianza de varios actores no como una simple opción de autoexclusión, sino como una resistencia a las posibilidades de cooptación que puede implicar la inclusión.

Una tarea urgente en Quito es la respuesta institucional al fuerte circuito clandestino de eventos culturales que se producen en la ciudad, para lo cual se deben reconsiderar los mecanismos de negociación desarrollados hasta el momento en tanto han marcado más la distancia entre los circuitos oficiales y los clandestinos. La tragedia de la “Factory” sacó a la luz el problema, pero aún no existe un proceso que permita reconocer el valor de los circuitos culturales clandestinos, y lastimosamente el debate ha girado en torno a la seguridad de los eventos masivos en espacios públicos.

#### *EL APOORTE DE LAS EXPRESIONES ARTÍSTICAS PARA EL FORTALECIMIENTO DE ESPACIOS PÚBLICOS*

Hasta el momento se ha desarrollado la reflexión en torno al aporte que pueden tener los espacios públicos para el desarrollo de las expresiones culturales que se gestan en la ciudad. En la dirección complementaria es preciso analizar la forma en que las expresiones culturales pueden fortalecer los espacios públicos.

El estudio de Sara Serrano (2012) respecto a la falta de equipamientos destinados a eventos culturales en las zonas de mayor expansión de la ciudad pone en evidencia la hiperconcentración de la gestión cultural institucional en las plazas del Centro Histórico. Sin duda que fomentar la ocupación del Centro Histórico es importante pues permite conectar a la ciudadanía fragmentada entre el norte y el sur. Sin embargo, esta prioridad tiene una contraparte negativa que es la desatención del resto de plazas y parques de la ciudad que no cuentan con una programación cultural sistemática.

Al contrario, los parques y plazas en los barrios son usados principalmente como espacios para prácticas recreativas ligadas al deporte, lo cual en sí es valioso, pero llama la atención que sean casi exclusivamente los espacios públicos del Centro Histórico los que tengan actividad cultural mientras que el resto de espacios públicos, los que están ligados a la cotidianidad de los residentes, carezcan de esta visión. Al menos dos efectos se pueden establecer de esta diferenciación. El primero es que no posibilita que los eventos culturales sean cotidianos y cercanos a los habitantes, por el contrario, fortalece la idea de que los eventos culturales son excepciones que requieren de movilizarse para acceder a ellos. El segundo es que reafirma la monoutilización del espacio público en donde se asume que la única manera posible de recreación es la práctica deportiva.

Esto no implica de ningún modo que las prácticas deportivas deban desincentivarse en beneficio de las prácticas culturales, pues estos y otros usos pueden fomentarse simultáneamente. Lo que se busca plantear es que las necesidades de vida colectiva son diversas y que los referentes culturales son un elemento importante de la recreación considerando que el goce estético es gratificante también como experiencia compartida y no únicamente individualizada. La recreación cultural puede aportar a reinventar el sentido de la convivencia, más aún en los contextos urbanos densificados.

Como se mencionó anteriormente, uno de los problemas en las ciudades actuales es el declive de la vida pública, la desconfianza y el temor a los “otros”. Quito no es ajeno a este fenómeno y existen datos reveladores de una sociedad poco tolerante con la diversidad. En este sentido reactivar los espacios públicos barriales como lugares de encuentro y sobre todo como lugares para el reconocimiento de la diversidad es un aporte para una mejor convivencia. Muchas de las canchas barriales de la ciudad se han ido enrejando en la última década a partir de la priorización de los problemas de seguridad, pero tal medida no ha tenido impactos positivos en el mejoramiento de la seguridad y más aún ha generado mayor violencia social pues quienes han sido restringidos en el uso de estos espacios son principalmente los jóvenes.

En este marco es que la reactivación de los espacios públicos, mediante propuestas culturales, son un mecanismo idóneo para un diálogo intergenera-



cional, en tanto permita socializar la creatividad y puntos de vista de los grupos juveniles y de esta manera romper la visión que criminaliza estas expresiones culturales. La clausura de espacios públicos ha repercutido ampliamente en la clandestinidad de las expresiones juveniles con efectos contraproducentes: su rechazo por considerarlas prácticas generadoras de violencia y por ende atentatorias a la seguridad las ha vuelto verdaderamente inseguras por las condiciones de precariedad en las que se han desarrollado.

Los “mega-eventos” en los espacios públicos de las centralidades consagradas (Centro Histórico, Parque La Carolina y Plaza Quitumbe) tienen poco impacto en la integración social en el mediano y largo plazo ya que luego de la congregación multitudinaria quedan pocos vínculos. Por el contrario, el trabajo sobre los espacios públicos barriales tiene varias virtudes como son ampliar el circuito de difusión cultural desconcentrándolo en el territorio, formar nuevos públicos para la cultura en las generaciones más jóvenes, y generar una relación orgánica entre los habitantes y los espacios que tienen en común. En consecuencia podrían ocupar un lugar estratégico en la gestión del espacio público como medio para el desarrollo cultural.



## Bibliografía:

- Bauman, Zygmunt. "Comunidad: en busca de seguridad en un mundo hostil", Madrid, Siglo XXI de España Editores. 2003
- Borja, Jordi. "La ciudad es el espacio público" en Ramírez Patricia, (coord) espacio público y reconstrucción de ciudadanía, FLACSO, México. 2003
- Duhau E; Giglia A. "Las reglas del desorden: habitar la metrópoli", México, Siglo XXI-UAM. 2003
- Goffman, Erving. "Relaciones en público: microestudios del orden público", Madrid, Alianza Editorial. 1979
- Habermas, Jürgen. "Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública. Barcelona: Editorial Gustavo Gili". 1994
- Muñoz, Magdalena. "Gestión cultural del rock metal en Quito: ejercicio de derechos culturales en Quito desde la experiencia del movimiento metalero" Quito: Flacso-Sede Ecuador. 2012
- Naranjo, Amapola. "La música tradicional ecuatoriana: elementos de identidad y expresión de pobreza, exclusión y subalternidad en el Centro Histórico de Quito". Quito: FLACSO - Sede Ecuador. 2011
- Neira, Hernán. "La naturaleza del espacio público. Una visión desde la filosofía" en Segovia Olga (ed), Espacios públicos y construcción social, Ediciones SUR, Santiago. 2007
- Sennett, Richard, 2011, "El declive del hombre público", Barcelona, Anagrama.
- Serrano, Sara. "Centralidades, cultura y libro para el Distrito Metropolitano de Quito", Quito: FLACSO - Sede Ecuador. 2012
- Yúdice, George. "El recurso de la cultura" Gedisa, Barcelona. 2002

# La memoria social y el patrimonio cultural inmaterial en el DMQ

Manuel Espinosa Apolo

## EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL Y LA MEMORIA SOCIAL

¿A qué nos referimos cuando hablamos de Patrimonio Cultural Inmaterial? Según la Convención para la salvaguarda del mismo realizada en el 2003 por la UNESCO, es el conjunto de todas las prácticas, representaciones, expresiones, conocimientos y habilidades “así como los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales asociados con ellos, que las comunidades, los grupos y, en algunos casos, los individuos reconocen como parte de su patrimonio cultural”, mismo que es transmitido de generación en generación, a la vez que es recreado por la comunidad y grupos en respuesta a un entorno, en interacción con la naturaleza y su historia, de ahí que les proporciona su sentido de identidad<sup>12</sup>.

Dado su carácter intelectual y sensitivo, el patrimonio cultural inmaterial se manifiesta a través de expresiones orales y gestuales específicas. Por esa razón, el idioma es en primer lugar, el vehículo de dicho patrimonio, gracias al cual el individuo ha podido conservar y transmitir sus conocimientos culturales. En segundo lugar, dicha gestualidad específica se traduce en expresiones artísticas como bailes, comparsas, escenificaciones de mitos y demás actividades de carácter ceremonial. En estos rituales la oralidad juega un papel preponderante, pues interconecta y transmite esas tradiciones a través de cantos, poemas, cuentos y leyendas, incluyendo las directrices para desarrollar un adecuado ritual o ceremonia<sup>13</sup>.

En ese sentido, el patrimonio cultural inmaterial juega un papel fundamental en la construcción de la memoria y en la percepción de la identidad. Pero, ¿Qué es la memoria? Ante todo, es necesario destacar que la memoria tiene que ver con la capacidad de recordar; por tanto, la memoria social o de un colectivo en particular es el conjunto de los recuerdos y los lugares donde éstos quedan asentados; recuerdos que se expresan fundamentalmente a través de expresiones orales y gestuales. En segundo plano, la memoria social tiene que ver con el registro y la conservación, que nos permiten guardar imágenes, documentos, audios y conocimientos. Por esa razón, podemos afirmar que la memoria, contribuye notablemente a la construcción de la identidad cultural, siendo un componente fundamental del patrimonio cultural inmaterial.

---

12 Pajuelo, Ramón. (coordinador), *Experiencias y políticas de salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial en América Latina*, UNESCO, CRESPIAL, Cuzco, 2010.

13 Repetto, Luís. “Memoria y patrimonio: algunos alcances”, en: *Revista de Cultura, Pensar Iberoamérica*, No. 8, abril-junio, 2006.

### *La importancia social y cultural de la memoria*

Solo después de experimentar el olvido, los individuos son capaces de apreciar el recuerdo. Sin memoria, la persona vive apenas el momento. El recuerdo es la condición imprescindible para la conciencia de uno mismo, apartándonos al mismo tiempo, de la nada. Sin memoria, la identidad se desvanece.

Pero no solo a nivel individual sino en la vida social misma, la memoria ocupa un lugar central, en la medida que garantiza el saber, la permanencia de las convenciones que regulan la convivencia, las alianzas entre los sujetos. Sin memoria no hay vínculo social. Las sociedades construyen su identidad a partir del deber o necesidad de la memoria.

Si bien la función principal de ésta es la actualización del pasado, no hay duda que el recuerdo de los tiempos idos es un desafío lanzado al futuro que consiste en hacer hoy un balance de lo que uno hizo y de lo que podría haber hecho. El entusiasmo contemporáneo por la memoria no es por tanto un gusto exclusivo por el pasado, sino que responde a una preocupación por el futuro.

### *La estrecha relación entre memoria e historia*

Al contrario de lo que creían los positivistas, el vínculo entre memoria e historia es estrecho, a pesar que la primera solo aspire a ser verosímil mientras que la segunda tenga como objetivo la exactitud de la representación o la búsqueda de la verdad. Se trata simplemente de dos formas distintas pero reconciliables de representación del pasado.

Sus diferencias únicamente son de forma. Mientras la memoria es oral, vivida y corta, la historia es escrita, larga y unificada, pero ambas buscan ordenar el tiempo y transmitir conocimientos. Es más, la historia al igual que la memoria es interpretativa: recompone el pasado a partir de “pedazos elegidos”, lo que significa que es selectiva, plural y arbitraria. Y lo es porque solamente a partir de estas operaciones, el pasado se vuelve inteligible, aunque tales acciones conviertan a dicha labor en una praxis falible.

Sin duda, historia y memoria están estrechamente relacionadas. En ciertos casos, la memoria es portadora de una verdad reveladora que no aparece en documento alguno. Incluso un testimonio erróneo o alterado por el olvido permite alcanzar el sentido de un acontecimiento. Por tanto, la verdadera historia jamás puede ignorar a la memoria, más aún cuando la labor misma de los historiadores se inserta en un trabajo de construcción social de la memoria. Hay que concluir por tanto que historia y memoria son complementarias.

### *La memoria, la historización de lo local y la recuperación del patrimonio inmaterial*

En la historización de lo local y de la vida cotidiana, la memoria juega un papel irremplazable. Paradójicamente, en la época de la globalización, el interés por lo local está cobrando cada vez más presencia en los países de América Latina, ya sea porque se trata de una forma de resistencia a una homogeniza-

ción empobrecedora o porque constituye precisamente el lógico correlato a la actitud globalizante. Sea como fuere, lo cierto es que lo local -hoy en día- ofrece una nueva posibilidad de pensar la historia, la cultura y el problema de la identidad desde una perspectiva más dinámica y menos esencialista.

En el caso de la historización de las diversas sociedades coloniales y postcoloniales, así como la comprensión de sus diversas culturas, la recuperación de la memoria colectiva, oral o no escrita, a través de los testimonios de los memoriosos ha jugado un papel central. Basta tener en cuenta el papel que jugó la memoria clandestina de los antiguos sabios de la América indígena para reconstruir la historia de las altas civilizaciones de América: mayas, aztecas e incas, labor que llevaron a cabo ciertos funcionarios de la corona española y en general los llamados Cronistas de Indias.

Posteriormente, la labor de los folkloristas, etnólogos y antropólogos, se dedicó por entero a explorar las memorias colectivas de los descendientes de los pueblos ancestrales en búsqueda de esa información necesaria para poder reconstruir aquellas prácticas culturales y cosmovisiones ignoradas por occidente. Para el caso de nuestra sociedad, es demás conocida la labor desplegada por el Padre Juan de Velasco, quien pudo escribir su Historia sobre el Reino de Quito, en gran parte, gracias a la información proporcionada por los memoriosos indígenas.

#### *La importancia de la recuperación de la memoria social y el patrimonio cultural inmaterial para las sociedades de América Latina*

Hasta fines del siglo XX era patente en las sociedades latinoamericanas una des-pasadoización y desapropiación de la memoria, las tradiciones y del patrimonio cultural inmaterial en general, situación que afectaba principalmente a las nuevas generaciones. Esto, si bien está empezando a revertirse en los últimos años, aún permanece en las grandes ciudades del continente como Quito. Tanto en los barrios tradicionales como en los recientemente formados; o ya sea en las parroquias rurales devoradas por la ciudad y en aquellas otras que aún quedan distantes de la urbe, los nuevos vecinos de origen migrante que constituyen la mayoría de pobladores de los barrios o los actuales descendientes de los antiguos vecinos, viven un déficit de identificación con los lugares de residencia, lo que obstaculiza seriamente los procesos de adaptación y arraigo.

En estas localidades urbanas y rurales, el fenómeno de desapropiación de las tradiciones y del patrimonio cultural inmaterial supone en definitiva la ruptura del círculo virtuoso de transmisión transgeneracional, de información cultural e histórica que, hasta unas décadas atrás, fluía normalmente de ancianos a jóvenes. A ello ha contribuido de manera directa, fenómenos como la descomposición familiar, provocada especialmente por las migraciones al exterior en un contexto de permanente crisis económica. Como segundo punto, la desarticulación de las relaciones vecinales y comunales ocasionada por un proceso de modernización



urbano, precipitado y violento. De esta manera, el contacto permanente y la comunicación fluida entre ancianos y jóvenes, padres e hijos, abuelos y nietos, es cada vez más compleja.

*LINEAMIENTOS Y ESTRATEGIAS PARA UNA ADECUADA GESTIÓN DE LA MEMORIA Y EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DEL DMQ*

*Un nuevo discurso sobre la realidad histórico-cultural de Quito*

En los discursos acerca del significado histórico y cultural de Quito y, también, sobre la quiteñidad, generados desde la institucionalidad municipal y la intelectualidad vinculada a la élite social, desde la década de 1930, es por demás notorio un acentuado hispanismo, en virtud del cual la ciudad de Quito se presenta como un producto de la empresa civilizatoria ibérica.

Desde esta óptica, la ciudad y los rasgos que la definen, son parte de la cultura hispánica implantada en el Nuevo Mundo. La impronta ibérica resulta incuestionable y para ello se citan ejemplos concluyentes: la presencia innegable de la religión y cultura católica, el uso de la lengua castellana o las costumbres de la alta sociedad.

Al mismo tiempo, la historia de la ciudad resulta la suma y narración de los hechos más notables protagonizados por los conquistadores y las personalidades descollantes de la colonia, al punto que casi eclipsan los sucesos vinculados a la Independencia, recientemente puestos en justo realce gracias a la celebración de los doscientos años de la proclamación de independencia del 10 de agosto de 1809.

Tal es la sobrevaloración de los períodos vinculados con la llegada de los españoles y su afincamiento, que cuando se piensa en el pasado remoto de la ciudad, automáticamente se rememora la época colonial. No podía esperarse menos, cuando se enseña y proclama que la ciudad fue fundada por los españoles, en una fecha que ni siquiera corresponde con la del acto celebrado por los mismos conquistadores.

El hispanismo en el que se sustenta el discurso dominante de la ciudad, permite explicar la abundancia de monumentos dedicados los conquistadores, así como la titulación excesiva de calles y plazas con los nombres de una infinidad de funcionarios coloniales, en contraste con los contados monumentos dedicados a los patriotas o la denominación de callejones y pasajes insignificantes bautizados con los nombres de importantes protagonistas indígenas del pasado prehispánico, colonial y republicano. Y como si esto fuera poco, las más altas autoridades de la ciudad, han tenido el desacierto en un sinnúmero de ocasiones de repetir mecánicamente en sus discursos, la que se supone es una frase históricamente superada: “la muy noble y leal ciudad de Quito”, sin percatarse de que dichas palabras constituyen una declaración de fidelidad a la corona española; fidelidad definitivamente rota en el proceso independentista.

No hay duda de que existen claros indicios de un vergonzoso culto al invasor -a la vez que son pruebas por demás claras de una sesgada y parcializada- en

pro de unos actores históricos y en contra de otros protagonistas de la historia de Quito; a favor de un legado que ha sido realizado en demasía al precio de olvidar y minimizar el resto de las herencias histórico-culturales. Se trata de un enfoque y actitud cargado de complejos; de una posición insana, injusta e incongruente con una ciudad que siempre fue plural, diversa, compleja, y por lo mismo, dueña de una gran riqueza social, étnica, cultural e histórica.

Hoy sabemos que tal visión fue parte de un proyecto de la elite social conservadora de inicios del siglo XX, en respuesta al proyecto liberal alfarista nacionalista, a cuyo líder se apodó el “indio Alfaro” y se sospechó de su catolicismo por su adscripción a la masonería. Fue un proyecto que reinventó a la ciudad e imaginó un Quito al gusto y la medida de aquella élite social; proyecto que con todo acierto ha sido llamado “la invención hispánica de Quito”.

A estas alturas de la historia, es por demás necesario proceder a archivar el discurso hispanista sobre la ciudad de Quito y reemplazarlo con otro discurso elaborado desde una actitud inclusiva, intercultural, democrática y respetuosa con los diversos legados histórico-culturales de la ciudad.

No se trata, por tanto, de forjar un discurso anti-hispanista que desprecie el aporte español ni lo minimice, sino de construir una apreciación que basada en el aporte de las ciencias humanas y sociales, justiprecie la herencia mediterránea, indígena y africana, al mismo tiempo que ponga en realce y torne comprensible el factor cultural mestizo.

Es hora de valorar la presencia inca en la ciudad, la misma que ha sido permanentemente escamoteada o minimizada en razón de prejuicios nacionalistas. Es tiempo de superar aquella memoria anti-inca que fue creada por los conquistadores españoles para justificar la empresa del avasallamiento a las sociedades locales a nombre de su supuesta liberación de los “advenedizos incas”. Memoria que fue acogida e institucionalizada por el nacionalismo a raíz de los conflictos fronterizos con el vecino país del Perú. La superación de dicha ideología debe realizarse en nombre de la verdad histórica y como un elemental homenaje a personajes tan descolantes como Atau Wallpa y Rumi Ñawi. Es el momento de tener en cuenta las investigaciones arqueológicas y etnohistóricas propiamente científicas que permiten concluir que la ciudad fue fundada por Tupaj Yupanki en el último tercio del s. XV. La valoración de la huella inca resulta además, una necesaria terapia psicosocial y un paso en firme en aras de fortalecer la paz e integración de los pueblos en el área andina.

Sin embargo y al mismo tiempo, se debe tener en cuenta que el nuevo discurso referencial que exige la ciudad, no puede quedarse atrapado en el pasado remoto sin tener en cuenta el pasado reciente y el presente. Así como es necesario poner en valor el legado indígena prehispánico, subestimado por la visión hispanista, es necesario visibilizar a las castas coloniales, a los indios actuales, olvidados y despreciados; paralelo a esto es fundamental destacar el

papel que han cumplido los forasteros en la construcción de la ciudad y la sociedad urbana: los inmigrantes provincianos.

Se trata, por tanto, de avanzar a una visión holística y abarcadora sobre la ciudad, su historia y su realidad cultural, para de esta forma, superar las actitudes segregacionistas y discriminatorias. En esta línea, es de cardinal importancia redefinir los criterios de pertenencia a la urbe. No pueden seguir siendo considerados como “quiteños” únicamente los nacidos en la ciudad, sino quienes han decidido convertir a Quito en su residencia permanente o temporal.

Teniéndose en cuenta que el acto de nacer, si bien es un accidente, resulta tan importante como el hecho de escoger un lugar de residencia, un escenario para ejercer la vida y realizarse como sujeto y ciudadano.

Esta nueva perspectiva acerca de Quito, garantizaría la salvaguarda no solo del patrimonio colonial sino también prehispánico, del patrimonio tangible, como del intangible y, en especial, del patrimonio vivo; así como la promoción no solo de la alta cultura sino de las culturas populares tradicionales y no tradicionales en todo el Distrito Metropolitano.

#### *Redefinición del papel de las instituciones culturales del MDMQ*

La construcción de este nuevo enfoque y de un correspondiente discurso incluyente, intercultural y democrático sobre Quito y la quiteñidad, supone y exige la resignificación histórica y cultural de la ciudad. Puesto que la mirada hispanista ha logrado arraigarse en las instituciones y las mentalidades de los sujetos, es necesario que el proceso de sustitución se realice de manera paulatina, gradual y sostenida en el tiempo, sin quebrantos ni pausas.

Para lograr este cometido de forma adecuada y sin convulsiones, es necesario cimentar una nueva mentalidad a través de la puesta en marcha de una serie de programas y proyectos puntuales que deberán implementarse desde las instituciones municipales encargadas de la gestión cultural e histórica; algunas de las cuales están avocadas a redefinir sus propósitos y acciones.

Entidades como: el Museo de la Ciudad, el Archivo Histórico, el Instituto Metropolitano de Patrimonio Cultural, la Secretaria de Cultura y los diferentes centros culturales municipales, deben tener entre sus líneas de acción prioritarias el impulso a las investigaciones arqueológicas, históricas, antropológicas, culturológicas y sociológicas, junto con la puesta en valor, salvaguarda y promoción del patrimonio cultural material, inmaterial y vivo; así como de las diversas identidades y expresiones culturales de la ciudad y sus parroquias rurales. Los museos, archivos y bibliotecas, deben dejar de asumirse como contenedores de la memoria para pasar a ser dispositivos de difusión de la misma.



El Museo de la Ciudad tiene que adoptar como su misión fundamental la reformulación de la exposición del pasado prehispánico de Quito. Resulta muy lamentable que dicha entidad haya dado acogida y continuidad a la memoria anti-inca. Pues, tal posición queda evidenciada cuando en la exhibición de la historia de la ciudad se omite sin escrúpulo alguno la existencia de una ciudad inca. De ahí que se exhiban murales en donde, por ejemplo, el Monasterio de San Francisco se levanta sobre un terreno baldío, cuando se conoce perfectamente que dicha construcción colonial se hizo sobre los basamentos de las casas de los qhapaqkuna de Wayna Qhapaq, cuyos vestigios fueron redescubiertos apenas unos años atrás en los trabajos de restauración del convento financiados por el Fondo de Salvamento (FONSAL). Asimismo es preciso ahondar en la exposición y explicación de las sociedades preincásicas y su relación con las culturas de la costa y otras culturas del Mundo Andino. En definitiva, en la exhibición y presentación de la época prehispánica se debe sustituir la visión nacionalista por la panandina, para desextrapolar la historia y obrar con rigor científico.

Por su parte, el Archivo Histórico debe modernizarse, dejando de ser el anticuario en que se ha convertido. Esta institución tiene que asumir como una de sus tareas fundamentales, el acopio de todo el material documental, bibliográfico y audiovisual producido acerca de la ciudad, ya sea por las instituciones públicas como por las privadas y, ponerlo a disposición de todos los ciudadanos, a través de mecanismos y herramientas modernas de información. Por esta razón, sería recomendable su acoplamiento orgánico y funcional con la Biblioteca Municipal. Junto con la labor de acopio de información, el Archivo está llamado a llevar adelante la catalogación y clasificación de la información sobre la ciudad en las diversas temáticas de la realidad urbana, para facilitar la labor de investigadores, estudiosos, estudiantes y el público en general.

El Instituto Metropolitano de Patrimonio Cultural, debe invertir no exclusivamente en la recuperación del patrimonio material eclesiástico sino en el patrimonio prehispánico del Distrito Metropolitano de Quito, tanto en parroquias como en el centro histórico. Para ello es necesario proceder cuanto antes a una prospección histórica y, en lo posible arqueológica, de los lugares prehispánicos de mayor significación dentro del Centro Histórico, para construir un mapa de la ciudad precolonial y la correspondiente rotulación in situ; todo lo cual servirá para definir nuevas rutas de promoción cultural y turística. Pues, no es posible que el Centro Histórico de Quito siga promoviéndose solamente como una reliquia colonial, olvidándose que la ciudad como conjunto residencial y administrativo existe desde la época de los incas y como espacio simbólico y geográfico desde mucho tiempo atrás.

El Instituto Metropolitano de Patrimonio Cultural debe dar mayor énfasis a la recuperación del patrimonio cultural inmaterial y la puesta en valor del patrimonio vivo. En este sentido, es fundamental que financie los proyectos de recuperación de la memoria colectiva en las parroquias urbanas y rurales del Distrito

Metropolitano en coordinación con la Secretaria de Cultural del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito. Es urgente asimismo, emprender cuanto antes en la salvaguarda, promoción y difusión del patrimonio musical, las festividades y la literatura oral popular del Distrito Metropolitano. Para este propósito sería importantísima la puesta en marcha de diferentes festivales dedicados a proteger y promover el uso de instrumentos musicales y ritmos tradicionales que están en riesgo de extinción como por ejemplo: el rondador, el bandolín, el estilo de la escuela quiteña y popular de guitarra y del ritmo yaraví. Igualmente, es imperioso la realización de eventos o festivales tendientes a reunir y difundir los diversos tipos de la literatura oral y a los narradores populares, a través de la puesta en marcha de eventos como los que se realizan en los países vecinos, por ejemplo los llamados encuentros de cuenteros populares.

Es de importancia crucial que las instituciones culturales de la municipalidad lleven adelante una labor editorial fructífera, enfatizando en la publicación de documentos históricos, libros clásicos acerca de la ciudad, pero también, a los nuevos trabajos realizados por los nuevos intelectuales, académicos y escritores, tanto nacionales como extranjeros. Libros que deben ponerse al alcance de todos los ciudadanos, con amplios tirajes y precios accesibles.

En la medida que se impulsen estos quehaceres se irá implementando la resignificación histórica y cultural que exige la ciudad y sus ciudadanos. Pues, en base a este proceder, se forjarán referentes básicos para la construcción de una nueva visión y discurso que estarán llamados a constituirse en la base filosófica de todas las acciones municipales.

#### *La recuperación de la memoria*

En virtud de la situación existente en torno a la memoria y el patrimonio cultural inmaterial, es apremiante y vital la definición, desarrollo y fortalecimiento de políticas públicas destinadas a la recuperación y difusión de las memorias colectivas, para contribuir al registro, rescate, revalorización, conocimiento y reapropiación del patrimonio cultural inmaterial de Quito, al mismo tiempo que permitan conocer de una manera más amena, significativa y entrañable la historia de la ciudad. Todo esto repercutirá en la afirmación de los lazos de pertenencia de todos quienes han decidido hacer de Quito su lugar de residencia. En este sentido se requiere que, las instancias comprometidas con la promoción cultural, jueguen el papel de mediadores entre las viejas y nuevas generaciones, para contribuir de esta manera, a restablecer el libre flujo de transmisión de valores culturales e información histórica entre ellas.

Sólo de esta manera, el círculo virtuoso de transmisión transgeneracional podrá ser restablecido, asegurándose de esta forma la reproducción cultural y la conservación de una elemental memoria en la sociedad.

### *Los talleres de historia oral*

Una estrategia de crucial importancia para la recuperación de la memoria colectiva es la implementación y conformación de talleres de historia oral, recogiendo la valiosa experiencia boliviana llevada a cabo por Silvia Rivera Cusicanqui y sus colaboradores. Los talleres de historia oral son grupos focales, integrados en primer lugar por promotores culturales de la comunidad que representan a las nuevas generaciones y, en segundo lugar, los informantes más idóneos, los mismos que se seleccionan en virtud de la cantidad y calidad de información que guardan en su memoria, razón por la cual son conocidos también como “memoriosos”. Los primeros son los encargados de dirigir los conversatorios y registrar la información proporcionada por los segundos.

La idoneidad de los informantes está definida por tres condiciones básicas: 1) han entrado en una etapa de vida que se denomina “recuento de vida”, y que por lo general empieza a partir de los 50 años en adelante; 2) han recibido y conservado memoria de sus antepasados inmediatos; y/o 3) han cultivado la memoria con el apoyo de la investigación y consulta de fuentes documentales o a partir de comunicaciones personales realizadas por expertos con los que alguna vez se relacionaron.

La idea de agrupar a varias personas se hace fundamentalmente con la intención de que los informantes confronten sus recuerdos en conjunto, reduciendo las posibilidades de engaño, todo lo cual permite precisar la información y obtener en consecuencia testimonios más veraces.

### *El registro y la transcripción de la oralidad*

En los talleres de historia oral, los recuerdos de los memoriales son guardados en cintas magnetofónicas y en la actualidad en archivos virtuales. No obstante, la construcción de la historización oral exige un arduo proceso de sistematización, confrontación documental y construcción de un relato.

En la transcripción de la oralidad no se ha de convertir a esta en lenguaje escrito sino que es necesario encontrar una correspondiente forma escrita para ella. La concatenación del relato se realiza a partir de la técnica del hilvanado o montaje, es decir, uniendo diversos fragmentos procedentes de diferentes informantes acerca de una temática en particular. La estructuración en capítulos y temas se hace asimismo en función de la división temporal que aparece intuitiva en las reminiscencias de los memoriales y de acuerdo a las materias de mayor recordación.

En esta labor no debe desautorizarse las diversas interpretaciones acerca de los fenómenos naturales o las diversas creencias en energías y seres maravillosos, para no desalojar el recuerdo de lo sagrado. Procediendo de esta manera, se logrará poner en valor a todos los elementos de la memoria y tratarlos como fuentes viables y legítimas de conocimiento. Las publicaciones que recojan el fruto de esta experiencia son por tanto textos polifónicos que incorpora todas las voces posibles: la de los muertos exhumada de los

documentos antiguos, y la de los vivos, ya sean las voces de los viejos y de los jóvenes, las de las mujeres y la de los hombres, las de los vecinos que se han ido y las voces de los recién llegados.

Estos son los lineamientos básicos para dar inicio a una política decidida y decisiva en la recuperación, puesta en valor y reapropiación del patrimonio cultural inmaterial y la memoria social en el Distrito Metropolitano de Quito.

# Reseñemos el patrimonio cultural inmaterial

*Edizon León*

Hablar del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI), es referirse a un amplio campo de manifestaciones culturales -que atraviesan diversos ámbitos de la vida de un pueblo, comunidad, región y país- como son las expresiones artísticas, conocimientos y saberes, festividades, rituales, ceremonias, memoria, medicina, cosmovisiones, etc. Este se ha constituido con prácticas que son valoradas desde su importancia simbólica, sus usos culturales, sociales, económicos, todos ellos articulados alrededor de la identidad y pertenencia a un colectivo determinado y asentados en un territorio específico. Por ello, este patrimonio tiene grandes potencialidades para las comunidades que lo recrean, pues es la base de su identidad y representan sus raíces históricas y culturales.

En el país el tema del patrimonio en general empezó a cobrar relevancia a partir del robo de la custodia de Riobamba en el año 2007. De hecho nuestra nación tenía una ley desactualizada de patrimonio cultural expedida el 19 de junio de 1979, lo cual muestra el poco interés sobre este tema. El Decreto Supremo 3501, publicado en el Registro Oficial N° 865, llevó a que el Presidente de la República expidiera un Decreto donde se declaraba en emergencia el Patrimonio Cultural (PC) del Ecuador (N° 816). Esta declaración si bien partió de un hecho coyuntural, inmediatamente reflejó el estado de abandono en que se encontraba el patrimonio cultural del país.

Esto hizo que se tomen acciones desde la Unidad de Gestión de Patrimonio Cultural, como el desarrollo de programas de rescate y puesta en valor del patrimonio, para ello se planteó realizar el Inventario o Registro Nacional de Bienes Culturales de todo el patrimonio cultural, además se creó el Sistema Nacional de Bienes Culturales con el fin de iniciar campañas de concientización ciudadana del patrimonio.

Para el año 2008, dentro de la sección de Cultura de la nueva Constitución se establece en el artículo 379, cuatro numerales que explican la importancia del patrimonio, la necesidad para la memoria e identidad y el compromiso del Estado de salvaguardar dicho precepto. Actualmente se está discutiendo dentro de la Asamblea, la Ley de Cultura, donde se incorpora toda una sección relacionada al patrimonio cultural.

*¿Qué entendemos por patrimonio cultural inmaterial?*

La UNESCO como organismo internacional rector de la cultura, ha definido al patrimonio inmaterial como:

Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” 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, art. 2).

La aparición del concepto de inmaterial se crea con la finalidad de diferenciarlo del patrimonio cultural material o tangible, expresado en bienes materiales dentro de los cuales se encuentran los bienes muebles e inmuebles (objetos, monumentos, etc.). Con ello, se remarca el sentido simbólico y también el agenciamiento que tiene la cultura y los individuos que la recrean, llevándonos a dos reflexiones; la primera es que los bienes muebles, no sólo contienen un valor material, sino también un valor simbólico que está determinado por los usos históricos, sociales, culturales y religiosos; pero sobre todo por los sentidos que los sujetos dan a determinado “artefacto” cultural, bajo unas condiciones históricas determinadas. La segunda reflexión, es que dichos artefactos no sólo son resultado de una determinación histórica, sino que son construidos por unos sujetos a quienes que de igual forma les atraviesa un condicionamiento histórico, social y económico, con lo cual se visibiliza al sujeto que los construye.

Así, cuando se determina a un bien como patrimonio arquitectónico, éste lleva implícita una “inmaterialidad”, que va más allá de la técnica y los materiales empleados en dicha edificación, en un tiempo y espacio determinado. La inmaterialidad de este bien arquitectónico se expresa en el conjunto de conocimientos y saberes empleados para su construcción, los mismos que pueden ser colectivos o individuales, y tienen a unos sujetos concretos-históricos que son los poseedores de dichos conocimientos.

Por tanto, no hay bien material sin sujetos pero estos siempre están impregnados de inmaterialidad. Esto quiere decir que las taxonomías empleadas en torno al patrimonio, deben entenderse en complementariedad y nunca por separado. Se puede llegar a entender que dichas clasificaciones, pueden ser útiles en función de la investigación y el estudio a “escarpelo” del patrimonio, pero no hay que dejar de lado el sentido de complementariedad e integralidad que tiene el “bien” cultural, llámese material o inmaterial, porque es justamente esta totalidad la que da sentido al patrimonio.

El ejercicio analítico sirve también a la inversa, es decir, todo bien inmaterial se encuentra dotado de una cierta materialidad, la misma que puede ser

visibilizada a través de sus usos, por ejemplo, los conocimientos de la agricultura en función de los ciclos de la luna, se encuentran determinados en el movimiento lunar en el campo de la astronomía y se los concreta en la tierra, a través de las siembras o cosechas.

El patrimonio sea éste material, inmaterial, histórico, cultural o natural, siempre es una construcción social y cultural y por tanto no sólo responde a condiciones históricas en el momento que es o fue creado, sino que es cambiante y nunca estático. No es “natural”, algo que es per se, sino que fue construido en un tiempo y en un lugar determinado, inclusive, hay bienes patrimoniales de orden natural como cascadas, en el que su valor de uso no radica en su naturaleza de cascada, sino en el valor simbólico que ofrece, y así se convierte en un espacio de ritualidad (inmaterialidad), lo cual confiere al fenómeno natural una significación dentro del orden de lo sagrado, transformándose en un lugar sacrosanto, donde se desarrollan una serie de prácticas culturales que responden a la identidad de una comunidad o de un pueblo.

Estas prácticas culturales son construidas en un momento determinado para unos fines específicos, por lo que están sujetas a transformaciones y cambios circunstanciales, sean de carácter endógeno o exógeno. Este carácter implícito de la cultura permitió que se hable en términos de conservación y preservación; ambos se convirtieron en leitmotiv del patrimonio por lo que referirnos a él es referirse a la conservación y preservación. Sin embargo, estos términos fueron entendidos desde una concepción fija, poniendo énfasis en el hecho cultural en sí, y no en sus sentidos, significaciones y resignificaciones.

Esta reflexión nos lleva a concebir que la cultura sea política, pues se encuentra construida por sujetos históricos, dentro de unos condicionamientos sociopolíticos. Por ello se definió a la cultura como un campo de lucha de significaciones. Debatir sobre cultura es debatir sobre relaciones de poder y por tanto de hegemonías, mismas que han venido subalternizando a otras culturas que no responden a un orden occidental y de perspectiva eurocéntrica. La UNESCO, consciente de este problema, se atrevió a hablar de culturas tradicionales y/o populares, como definía la antropología y la sociología de los años 80.

Llorenç Prats (1997), hace referencia de una “invención” del patrimonio refiriéndose al concepto de Eric Hobsbawm, que remite a la idea de “manipulación”, a lo que ha llamado “composiciones”:

[...] realidad no se refiere única y exclusivamente a elementos creados (en nulo o transformados en un alto grado) sino también a composiciones, cuyos elementos pueden haber sido extraídos inalterados de la realidad, pero cuya ubicación en un nuevo contexto ayuda a crear otra realidad, con otros sentidos. La invención de la realidad se refiere, por tanto, también, y entiendo que con mayor frecuencia, a estos procesos de descontextualización y recontextualización [...] (Prats, 1997; 20).

La concepción del patrimonio como una invención, actualiza y amplía los horizontes de las expresiones culturales, porque considera los procesos de movilidad urbana como la migración, donde no sólo migran las personas, también migran elementos culturales al cual pertenecen dichos sujetos. Allí se teje una complicada trama de dinámicas culturales, que hace complejo el entendimiento de dichos procesos.

Generalmente los espacios donde se asientan éstas manifestaciones culturales, no son asépticos, por el contrario están ocupados por otras dinámicas culturales. Por ello se producen choques, confrontaciones, asociaciones, mezclas, fusiones, intercambios, dependiendo de las circunstancias socioculturales. A estos procesos se los ha definido de distintas maneras; culturas híbridas (García Canclini, 1989), transculturaciones (Ortiz, 1978) o sincretismos<sup>14</sup>.

Estas invenciones muchas veces no sólo transforman la cultura, en algunos casos crean nuevas expresiones culturales tomando diversos aportes culturales.

Por lo que las invenciones también se constituyen en construcciones. Lo interesante de toda esta reflexión conceptual, es mirar los sentidos, resignificaciones y contextualizaciones que proveen los actores de dichos procesos culturales; de ahí que dentro del contexto de patrimonio, esa constituye una vertiente importante por donde hay que explorar la inmaterialidad de dichas expresiones culturales, para luego determinar si pueden ser categorizadas como patrimonio a partir del cumplimiento de una serie de requisitos que las definen como tal<sup>15</sup>.

Las invenciones concebidas de esta manera, no son actos que ocurren de la noche a la mañana, son procesos y al mismo tiempo disputas de arraigamiento y asentamientos culturales que llevan tiempo y por supuesto, también conflictividad.

Entrar en el terreno del patrimonio inmaterial, implica tener claridad de estos procesos y sobre todo de los sentidos. Así, unas veces puede modificarse la materialidad del patrimonio expresado en ciertos elementos de una fiesta religiosa-popular, que “migró” de lo rural a lo urbano como: vestimenta, comida, música, etc. No obstante, los sentidos de la fiesta como la religiosidad, las relaciones de priestazgo pueden mantenerse “intactos”<sup>16</sup>. Sabemos que sufren ciertas transformaciones, pero que no terminan afectando su sentido primario.

Esto no es una regla, las cosas suceden también a la inversa donde la materialidad se mantiene “intacta”. Empero, los sentidos se han transformado

14 Se ha definido a la transculturación como un proceso gradual por el cual una cultura adopta rasgos de otra hasta culminar en una aculturación. Generalmente se ha supuesto que la enseñanza o intercambio de rasgos va desde una cultura “más desarrollada” (por ejemplo en cultura tecnológica) a otra “menos desarrollada” y que esto puede ocurrir sin conflicto. Empero, se observa que la mayoría de las transculturaciones son conflictivas, en especial para la cultura “receptora”, máxime cuando los rasgos culturales son impuestos

15 Muchos de estos requisitos se encuentran normados en convenciones establecidas por institutos y organismos rectores en cuanto a políticas patrimoniales.

16 Empleo el término intactos, no porque considere una perspectiva fija ni mucho menos, hago referencia a que dichos sentidos fueron transportados sin que existiese una manipulación fuerte que los cambió.



drásticamente, muestra de ello constituye la fiesta de la Mama Negra que se celebra en Latacunga. De hecho existen dos fiestas, la una realizada por las vivanderas<sup>17</sup> y la otra realizada desde la institucionalidad, en este caso la municipalidad. En estos dos festejos, la materialidad es semejante, los mismos trajes, personajes, comida; pero los sentidos son totalmente distintos. El antropólogo Patricio Guerrero (2004) ha denominado a este proceso como usurpación simbólica.

La Fiesta de la Mama Negra de noviembre la vemos como un claro ejemplo de este proceso de usurpación simbólica, puesto que, lo hemos visto en su desarrollo, son los sectores articulados al poder los que usurpan los símbolos de una celebración realizada por los sectores sociales subalternos en el mes de septiembre; es tal la fuerza y la belleza plástica de la fiesta que los sectores hegemónicos encuentran que la fiesta constituye un dispositivo simbólico ritual importante para la legitimación del poder, su ejercicio y construcción de un discurso de identidad y unidad en el que sostiene sus lealtades y hace posible la articulación social (Guerrero, 2004; 44).

En este modelo, podemos colegir que los sentidos construidos alrededor de un hecho cultural, se encuentran determinados por relaciones de poder que son las que en última instancia legitiman ciertos universos simbólicos a partir de su ejercicio como autoridad. Pero dicha legitimidad hace que entren en una disputa de significados, por el hecho de ser actores distintos, con concepciones y cosmovisiones disímiles, pero sobre todo con estatus social y cultural diferente. Por lo tanto, el ejercicio de legitimidad al igual que la invención y/o construcción de sentidos pasa por la identidad<sup>18</sup>, es decir, las significaciones se construyen desde una pertenencia a una determinada cultura, la misma que se encuentra espacial y temporalmente determinada. Y de hecho, lo inmaterial de cualquier manifestación cultural está revestida de esa pertenencia que es la fuente de la elaboración de los sentidos, lo que Prats (1997) llama “contextualización de los símbolos en prácticas y discursos y el nivel de consenso de que gocen referentes y significaciones”.

17 Mujeres que tienen un puesto de venta en el mercado central de Latacunga.

18 Es necesario aclarar que el concepto de identidad no está asumido como una entidad fija y estable, por el contrario, se entiende como una dinámica que permite el movimiento y la transformación. Sin embargo, la identidad por su carácter intrínseco busca ciertas continuidades: “La identidad consiste esencialmente en la búsqueda de la idea de continuidad de los grupos sociales, a través de las discontinuidades, los cruces y los cambios de rumbo, en forma de una confrontación dialéctica constante entre el bagaje socio-cultural simbólico identificado por el grupo como genuino y las circunstancias globales” (Pujadas citado por Prats, 31). Pero esta identidad es relacional, es decir nos es una construcción sólo desde la mismidad sino y sobre todo en su relación con la otredad, “La identidad no se construye en el vacío, sino en una situación relacional, en continua dialéctica de la alteridad. En esta relación de alteridad todo proceso de pertenencia construye otro de diferencia” (Guerrero, 2002; 102).

Dicho esto nos aclaramos cuando discutimos sobre el patrimonio inmaterial, pues lo entendemos como mundos simbólicos que se resignifican permanentemente, para dar sentido a los hechos culturales, los cuales también se encuentran compuestos de una materialidad y al mismo tiempo de unas identidades. Una afirmación muy contundente es que no hay patrimonio inmaterial sin identidad, en la medida en que está inscrito dentro de una cultura específica.

#### *PATRIMONIO CULTURAL*

Al acervo cultural propio de cada comunidad, pueblo o nación, se ha denominado como patrimonio cultural, a todo ese acumulado de bienes catalogados de “gran importancia” para la nación, a nivel de su significante es relativamente nuevo. Su significado tiene muchos años recorridos. En los inicios de la nación se lo denominaba tesoro nacional y luego se adhirieron los valores históricos y culturales. Con ellos empezaron a surgir las primeras inquietudes sobre la necesidad de rescatar y valorizar los bienes culturales.

El término patrimonio en general nos remite a la idea de propiedad (de ahí su nombre de bienes), y por otro lado hace referencia a los bienes que una persona hereda, de ahí su entendimiento como algo que se hereda y que automáticamente se convierte en propiedad común, colectiva, privada o incluso pública como bienes del Estado o de la nación. Antes de llegar al término de patrimonio cultural, éste pasó por el patrimonio artístico, cuyo condicionante para alcanzar este estatus era una alta valoración estética, por lo que habría nos preguntamos: ¿Cuáles eran los referentes estéticos con los cuales se valoraban las obras? Posteriormente se empezó ampliar el concepto a patrimonio histórico, con lo cual confería un valor histórico a los bienes, y con ello un anclaje a un pasado específico, pero siempre desde la materialidad.

Bien podríamos decir que el término de patrimonio cultural inmaterial en cierta medida revolucionó todas estas concepciones anteriores a nivel semántico y de políticas públicas. De hecho, fue a mediados del siglo pasado -con el aporte de la antropología como disciplina y siendo la cultura su principal objeto de estudio- que el término fue cobrando vida y con ello ampliando su campo de intervención. Esto determinó de igual manera que en algunos lugares se hable de patrimonio etnográfico. También permitió que la palabra incorpore la dimensión del presente dentro del patrimonio y no sólo se tenga la visión del pasado desde lo monumental y material.

#### *DIMENSIÓN POLÍTICA DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL*

El término y la definición de patrimonio cultural inmaterial es aún más reciente, con ello se trata de superar y llenar ciertos vacíos que había dejado la concepción tradicional del vocablo que estaba reducido a valoración desde la idea de antigüedad, exotismo o desde la “belleza estética”.

Paralelamente a la concepción del patrimonio se fue creando una institucionalidad que se encargaría de establecer las políticas ligadas a recuperación y conservación (restauración) de los bienes. Pero la aplicación de estas políticas exigía la aclaración de qué era considerado patrimonio y qué no lo era, y esto pasaba por un proceso de valoración que estaba determinado por técnicos y expertos.

Pero frente a esta institucionalidad estaban los actores y gestores del patrimonio cultural inmaterial, los mismos que comparten un conjunto de bienes y una práctica que los identifica convirtiéndose en un lugar de complicidad (García Canclini, 1999). De ahí que los patrimonios posean dimensiones locales, lo que quiere decir que todos tienen un proceso similar de reproducción cultural, y también de apropiación y por supuesto de valoración del patrimonio. Pero no sólo se apropian de diferente manera, también de manera desigual:

Las investigaciones sociológicas y antropológicas sobre las maneras en que se transmite en saber de cada sociedad a través de las escuelas y los museos, demuestran que diversos grupos se apropian de diferentes y desiguales de la herencia cultural. No basta que los museos y las escuelas estén abiertos a todos y que promuevan en todas las capas su acción difusora a medida que descendemos en la escala económica y educacional, disminuye la capacidad de apropiarse del capital cultural transmitido por esas instituciones (Canclini, 1999; 17).

En esta cita el autor pone de manifiesto que el patrimonio tanto en su reproducción, difusión y apropiación no es equitativo y que esto responde a sus estructuras sociales y económicas, donde está situado el nivel educativo. Así, el patrimonio al igual que la cultura no está por fuera de la situación social, pero se apela a que sus procesos de apropiación deben pasar por una institucionalidad como es la escuela o los museos, pero habría que tener en cuenta que al menos dentro del patrimonio inmaterial hay formas distintas de transmisión -que están por fuera de la institucionalidad formal- como la familia, la organización social comunitaria, etc., que son formas de enseñanza y apropiación de las manifestaciones culturales.

Además, las instituciones encargadas del ámbito cultural y patrimonial, al igual que otras instituciones que hacen parte de la estructura del Estado, han jerarquizado históricamente las expresiones culturales inscribiendo al arte sobre las artesanías, la medicina científica sobre la tradicional-popular, la escritura sobre la oralidad, en definitiva los capitales simbólicos de los subalternos tienen un lugar subordinado dentro de estas estructura de poder (García Canclini). Este autor acoge el término de capital cultural de Pierre Bourdieu, para enfatizar que es un proceso social que igual que el otro capital, se acumula, reproduce, y produce “plusvalía cultural” la misma que no es distribuida de manera igualitaria.

La dimensión política del patrimonio, no se debe concebir desde una perspectiva neutra, ya que al ser una construcción social no sólo se encuentra atra-



vesado por relaciones de poder, sino que se convierte en un dispositivo, en un instrumento para reproducir diferencia y desigualdades. Por ello, al igual que la cultura, se constituye también en un espacio de lucha material y simbólica entre los diferentes grupos económicos, étnicos y sociales. Esto lo podemos distinguir en la valoración de los bienes, donde se hace una estratificación de los mismos en función de quienes los produjeron.

El patrimonio cultural sirve, así, como recurso para reproducir las diferencias entre los grupos sociales y la hegemonía de quienes logran un acceso preferente a la producción y distribución de los bienes. Los sectores dominantes no sólo definen cuáles bienes son superiores y merecen ser conservados, sino que disponen de los medios económicos e intelectuales, tiempo de trabajo y de ocio, para imprimir a esos bienes mayor calidad y refinamiento (García Canclini; 18).

Estas concepciones teóricas son condicionamientos desiguales que producen desarrollos desiguales y que son medidos con un instrumental común. Por ejemplo: los procesos de aprendizaje de la música dentro de los grupos subalternos como indígenas y afrodescendientes, son muy limitados materialmente, así la música de la banda Mocha de la zona del Valle del Chota en Ecuador, cuya particularidad es que sus instrumentos han sido elaborados con elementos de su entorno y son “mochados” (cortados) como los puros. Desde ésta condición no se puede “competir” con el instrumental de una banda sinfónica. No es menos cierto, que dentro del capital simbólico, estas expresiones contienen una riqueza impresionante y con seguridad llevan ventaja a la de los grupos que interpretan música “clásica”. Ello se ve reflejado en su dimensión espacial, los unos están “destinados” a un ámbito más local, mientras los otros tienen una proyección más “universal”.

En términos más generales y abiertos podríamos considerar que todas las expresiones culturales, que se re-crean en una sociedad o grupo determinado y que responden a una cadena de elaboraciones basadas en un conocimiento o saber, ubicadas en un espacio determinado (llámese territorio) son patrimonio. Así, el patrimonio cultural se convierte en “...la memoria de dicho grupo, es la imagen del mismo y es, en definitiva la fuerza que alimenta su identidad” (Gómez Pellón, 2007; 379).

Empero, al transitar desde una valoración institucional se excluyen unas expresiones culturales, quienes no alcanzan al estatus de “patrimonio”, mientras que otras pasan a formar parte de un grupo selecto: los bienes patrimoniales.

Este juego de patrimonializar tanto a nivel global (bienes de la humanidad traducidos en patrimonios de la humanidad), como local o nacional, ha determinado una valoración al territorio-administración que los detenta. Justamente una ciudad que tiene mayores patrimonios de la humanidad, se convierte en una ciudad más “interesante” y “cultura” que otras que posee menos bienes

patrimoniales o simplemente carece (que no han sido declarados sería lo correcto), dando cabida a una lógica perversa de querer patrimonializar todo, con el fin de sacar el mayor provecho (no uso) de esa circunstancia. De ahí que lo exótico, lo raro, lo oculto, lo antiguo, siga siendo el elemento potencial que ayudarán a alcanzar dicho estatus.

Se ha visto que el patrimonio cultural y natural no ha escapado a la lógica del mercado, tal vez su vínculo directo ha sido el turismo cultural, donde el patrimonio se convierte en un valor agregado. Se cumple lo que Gómez plantea como la fabricación del patrimonio. Es decir, los países a través de sus gobiernos producen, inventan patrimonios, y este autor de hecho plantea que los países ricos (económicamente), son lo que más fabrican patrimonio, de esa manera:

Las sociedades ricas, a partir de su creencia en la innovación, fabrican patrimonio incesantemente, lo cual se traduce en un progreso muy acusado en muchos campos de la cultura, y muy especialmente en el científico-tecnológico. La ansiedad y la angustia que acompañan al progreso se explican por un permanente deseo de superación del pasado (...). Basta con que dentro de una cultura tradicional se produzcan pequeños cambios que aboquen a la modernización cultural para que, dentro de este grupo social, se genere inmediatamente una conciencia patrimonial de la cultura (381).

Con certeza se puede afirmar que el patrimonio no es una cuestión que compete al pasado, sino al presente. Se patrimonializa y se establecen políticas en torno al enfoque y a las necesidades del presente. De hecho, este proceso de mundialización o globalización, que no es más que la radicalización de la modernidad, ha debilitado las identidades locales. Es similar a un proceso de desarraigamiento, donde la voz del pasado se vuelve débil y lejana, y es ahí cuando se echa mano del patrimonio como una forma de “volver” a esas formas que configuran la pertenencia y la identidad, surgiendo la importancia de éste no en su dimensión de rescate o de conservación, sino de su valoración con una temporalidad presente. Es volver a hundir las raíces que reafirman pertenencia a ese territorio.

Se vuelve necesario salirse de la lógica de patrimonialización como recurso económico, hay que entenderla como un proceso identitario, de usos y valoraciones, pero dichas estimaciones tienen que estar ligadas a los sentidos que le asignan quienes producen y recrean el patrimonio (en especial del inmaterial). El patrimonio cultural no sirve para revivir el pasado y menos para volver a él, sirve para repensar el pasado desde el presente, para aprender de ese pasado, para proyectarnos en nuestra dimensión existencial.

El patrimonio no es un objeto como tal que se lo desempolva de la vitrina del pasado, no es sólo esa materialidad, no es la vasija o los restos arqueológicos que descubrimos, es lo que significó para esas sociedades que produjeron esos res-

tos, y cómo nosotros leemos ahora esas interpretaciones, los conocimientos con que se construyeron dichos objetos, y cómo nos ayuda a entender lo que somos, entender que somos resultado de un proceso. Eso nos da conciencia del tiempo, es lo que nos vuelve sujetos históricos, por ello el patrimonio es memoria viva, sabiendo que: “La memoria del hombre es insegura, inestable y frágil, pero es el mayor tesoro que tiene el ser humano para extender puentes con el pasado y de esta manera seguir nutriendo y enriqueciendo una vida” (Nora, 1984).

Plantearse la memoria y la historia como incompleta e inestable ofrece la dimensión de incomplitud, de lo no acabado, de lo que está por hacerse, es por ello que se puede (y de debe) intervenir, transformar, alimentar como parte de una política de la memoria ligada al patrimonio.

Un patrimonio no debe ser valorado por lo cuantitativo de su tiempo (cuántos años tiene el “objeto” cultural), sino por las nociones profundas de cómo se ha construido dichos bienes culturales. Pero existen corrientes que dan importancia al objeto, los sentidos y las significaciones se encuentran en el bien mismo, se dice que “...los objetos son la puerta hacia el pasado, aunque reconoce que el pasado es idea y cosa” (Ballart, 2002).

Patrimonializar debe ser un proceso que nos conduzca a una valoración de lo que tenemos y una concientización que eso es lo que nos constituye, aunque para ello no necesariamente debe pasar por una declaratoria de patrimonio. Se puede intervenir en las manifestaciones culturales, sin la necesidad de que sean declaradas como patrimonio, sino desde la importancia y la vigencia que tienen dichas expresiones para la comunidad. Y si la importancia de dicho bien cultural es determinante en el territorio y se encuentra amenazado sea por condicionamientos externos o internos, hay que establecer políticas no de recuperación sino de revitalización, de fortalecimiento de esas prácticas desde los sujetos. Es muy importante, tener en cuenta que dicho proceso no tiene que ser de afuera hacia dentro, tiene que nacer de la necesidad, conciencia y necesidad de la gente. De ahí la importancia de trabajar estos procesos patrimoniales de manera participativa, escuchando a los sujetos que recrean esas expresiones culturales.

Las responsabilidades deben ser compartidas tanto por las autoridades internacionales, regionales y locales; pero también por las personas que componen esas colectividades. Es ese modo, debe ser un trabajo conjunto mantener dichas manifestaciones culturales con la dinámica propia con la que fueron creadas. Hay que poseer la voluntad de construir un patrimonio vivo mediante permanentes cambios motivados por la dinámica cultural, y no por procesos de aculturación, que no son más que el debilitamiento y la desaparición o la sustitución de esos sentidos que hicieron posible el hecho cultural.

El patrimonio cultural inmaterial materializado en las diferentes expresiones artísticas y culturas, cumple una función social en donde se desarrolla: ayuda a la cohesión de la comunidad, permite el respeto a los mayores, da identidad a lo sujetos, consolida sentimientos de pertenencia, con lo cual ayuda a mantener y conservar el

territorio, cultiva los conocimientos y saberes que han sido transmitidos de generación en generación, permite un mayor respeto al ambiente. Por ejemplo, en ciertas comunidades afroecuatorianas a través de las fiestas religiosas proporcionan un descanso a la naturaleza, ya que durante el festejo el cerro cobra una dimensión sagrada y con ello se establece una prohibición de entrar y trabajar en él. Esos son los sentidos que expresan un equilibrio entre el hombre y la naturaleza y que se materializan en las fiestas religiosas.

#### *DIMENSIÓN TERRITORIAL DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL*

No cabe la menor duda que no podemos referirnos al patrimonio en cualquiera de sus formas. Este siempre nos remite a un referente cultural, que al ser una constructo social histórico, se encuentra localizado y asentado sobre un espacio determinado, pero la reflexión es más compleja. No sólo es el asentamiento de las manifestaciones culturales, sino que el territorio es un elemento fuerte en el proceso de significación.

En esta lógica, el espacio material habitado junto con la cultura hace que se convierta en territorio cargado de materialidad y concepciones simbólicas. Para los indígenas kichuas, la tierra es la Pachamama, la madre tierra. Hay muchos patrones que podemos ubicar para entender esta relación; hay cascadas, montes que se convierten en sagrados por sus usos y manejos de energía que se hacen de estos.

Así, la territorialidad es también una construcción social que esta determinada por sujetos concretos, y por ello tiene sentido señalar una cartografía, ya que esta permite identificar y situar las actividades culturales, en este caso las manifestaciones culturales que potencialmente pueden determinarse como patrimonio cultural, pues la identidad es la que determina la construcción del territorio.

En algunos casos lo territorial ha quedado limitado a la división política administrativa que se haga de él, cuando los límites del territorio están mucho más allá de esta lógica. De hecho la geografía genera diversos universos culturales, que son recreados cotidianamente por sus pobladores.

Para el caso concreto del Distrito Metropolitano de Quito esta territorialidad ha sido definida, planificada y zonificada. El elemento geográfico es muy importante, pero éste no se dimensiona sino se acompaña de lo cultural. Se puede hacer una división territorial tomando en cuenta la especialidad geográfica y clasificar en zonas: norte, centro y sur. Pero esto no garantiza una homogeneidad cultural de dichas zonas. La importancia de esta diferencia cultural, es que hay diversas formas de ocupar y percibir el espacio. Esta diferencia se ahonda más cuando cruzamos otras variables como clase social, origen étnico, lugar de nacimiento, etc. Por tanto, sobre ese territorio existirá diversas formas de expresión cultural, y también diversas maneras de dar sentido a los hechos culturales.



Dentro de la planificación del territorio dentro del Distrito ha estado determinado por tres variables: la vivienda, que ha implicado la planificación en cuanto asentamiento y construcción de unidades habitacionales; segundo, las necesidades básicas (agua, luz, alcantarillado, recolección de basura, transporte); tercero, saber que sobre esos territorios se puede garantizar estos servicios y zonas de riesgos, determinar cuáles son las zonas que presentan riesgos y por un lado prevenir y trabajar sobre esos potenciales riesgos y por otro lado, no permitir que se construya sobre esos espacios (sobre todo en laderas).

A estas variables se ha sumado el de autonomía, lo que hace más complejo al territorio. Esto por hablar únicamente de lo urbano, en los espacios rurales el asunto de complica aun más por varios elementos, uno de ellos ha sido la riqueza que contienen esos territorios, minería, petróleo, maderas, etc., lo que ha hecho que entren en una franca disputa por dichos territorios.

Lo que queremos dejar en claro es que la concepción cultural del territorio no ha sido tomada en cuenta en su verdadera dimensión. Precisamente, en algún momento desde las comunidades indígenas y afroecuatorianas se plantearon los territorios ancestrales, dando a esta categoría la connotación de propiedad ancestral basada en unos derechos consuetudinarios basado en los asentamientos históricos, usos y manejos de dicho territorio.

En esta definición de territorio se ve claramente como primaba la concepción de cultura en su conceptualización, con mucha razón manifestación que no sólo su cultura sino su supervivencia como pueblos originarios se encontraba amenazada en la medida en que su territorio estaba en amenaza también. Esto ha hecho que se discuta la identidad territorial construida (Schejtman; 2009).

A medida que la población de Quito ha ido creciendo, las demandas tanto de espacios de vivienda como de las necesidades básicas se han convertido en una petición y en un problema para los administradores del cabildo.

#### *VALORACIÓN Y USO DEL PATRIMONIO CULTURAL*

En la actualidad existe un avance conceptual y de perspectiva con respecto al patrimonio, pues ha pasado de una concepción conservacionista y proteccionista, hacia una puesta en valor y usos del patrimonio, al menos con lo que respecta al inmaterial. De esta manera, ya no sólo importa lo que se hereda<sup>19</sup>, sino el uso que se hace de él, para ello es necesario dotar una valoración. Esta valoración puede estar determinada por lo que significa el objeto en sí mismo, un valor implícito, pero también su valor puede estar en la pertenencia de ese objeto, si uno hereda un collar de perlas con seguridad esta joya tiene un valor comercial, material, monetario, pero si este collar perteneció a su abuela y pasó a manos de la madre, es posible que se construya un valor afectivo que estaría más allá del valor

<sup>19</sup> El concepto primario de patrimonio está ligado al hecho de heredar, de ahí que lo que se hereda constituye un patrimonio individual o colectivo



material que tiene la joya o tenga un doble valor debido al sentido complementario que habíamos hablado.

Algo similar ocurre, con el patrimonio cultural, por ejemplo si uno descubre una máscara de oro que perteneció a la época pre-incásica, con seguridad va a tener un valor en peso, material, pero también tendrá un valor histórico por pertenecer a una determinada época que remota siglos de tiempo.

Pero, ¿Qué sucede cuando los “objetos” son de naturaleza inmaterial?, ¿Cuál es su valor material?, por ejemplo, ¿Cuál es el valor material de la fiesta del Corpus Cristi que se la realiza en Pelileo?, ¿Desde dónde y con cuáles son los criterios que valoramos estos bienes culturales? ¿Cuál es su valor histórico? Estas son preguntas claves que ayudarán a desarrollar la puesta en valor y usos del patrimonio.

Los criterios que se han venido utilizando están determinados por el tiempo que tiene el bien cultural, y muchas veces la “originalidad” que tiene este, mismo que está determinado por su continuidad, más que por sus rupturas y discontinuidades. De esta manera, hay un énfasis mayor en el pasado como tal. En los bienes muebles o arqueológicos habíamos dicho que hay un valor implícito determinado por su sobrevivencia al tiempo, aquí estaríamos frente a una conciencia del paso del tiempo y que habría que pasar o complementar con una conciencia de pasado, la del tiempo que pasó y la del tiempo que perdura (Ballart; 2002).

Empero, para el caso del patrimonio inmaterial, el tiempo sigue siendo una constante de valoración al igual que un bien material. Si una celebración o expresión cultural inmaterial ha sobrevivido un largo periodo, como es el caso del IntyRaymi, su valor será mayor valor por haber sobrevivido a los tiempos con todas sus circunstancias adversas. Aparece dentro del patrimonio inmaterial, una categoría que está ligada no sólo a su puesta en valor sino su constitución misma, que es la resistencia.

Al haber sobrevivido esta fiesta a los tiempos de la Colonia se explica desde un proceso de resistencia, que no necesariamente por la confrontación, sino por procesos de recreación e imaginación cultural. Justamente, se han venido produciendo camuflajes, hibridaciones, sincretismos, transculturaciones como formas de resistencia. El haber camuflado la fiesta del sol dentro de la fiesta religiosa de San Juan, fue un proceso de resistencia, teniendo en cuenta que en estos procesos se producen transformaciones fuertes, tanto de forma como de contenido.

Con la categoría de resistencia, se trata de romper ciertos conceptos que han venido operando dentro del campo del patrimonio como la “autenticidad” y la “originalidad”, entendidas como un estado de “pureza”, asépticas a sus formas originarias. Es un trabajo infructuoso ponerse en el plano de la búsqueda de expresiones culturales puras, debido a que todas han pasado por procesos de contacto con otras culturas y unas veces han entrado en diálogo, otras han sido

violentadas y sobre ellas se ha pretendido imponer formas o significaciones que no corresponden a la realidad de los actores de la comunidad donde se da el hecho cultural.

La materialidad del patrimonio inmaterial, no tiene un valor cuantitativo sino cualitativo, es un valor de aprecio por la significación que tienen dentro del orden simbólico y social en la colectividad. Como ya mencionamos, a través de las festividades podemos advertir la manera cómo se refuerzan relaciones sociales, como el padrino por ejemplo, lo cual lleva a una cohesión de la misma. Es decir, hay un valor de orden funcional.

Por otro lado, ésta materialidad muchas veces es la expresión de ciertos saberes que están dentro del patrimonio inmaterial, por ejemplo, la construcción de determinadas máscaras que se emplean en la fiesta, expresan y conservan conocimientos que han sido transmitidos de generación en generación, el saber que tienen de los materiales, las técnicas de tratar y procesar los materiales y el arte de la elaboración de las máscaras. Las técnicas agrícolas basadas en terrazas, son otro ejemplo de cómo los saberes se expresan desde lo material, pero no únicamente se manifiestan por estos medios, también los conocimientos y saberes están imbricados en la inmaterialidad, en los sentidos y significaciones que dan al hecho cultural. En el mismo caso de las técnicas agrícolas, éstas suelen estar acompañadas de todo un conocimiento astronómico. Hay cortes de plantas y materiales que sólo se los puede hacer en determinado ciclo lunar (generalmente en luna menguante), para garantizar la dureza de la madera.

Ciertas fiestas religiosas están ligadas a ciclos agrícolas, la misma fiesta del IntyRaymi grafica los conocimientos milenarios de los pueblos originarios sobre la astronomía. Esta fiesta está determinada no sólo por la posición de los astros de la tierra frente al sol, sino que estos pueblos conocían mucho antes que Galileo Galilei, que el sol era el astro fijo sobre el cual giraban otros astros como la luna y la tierra misma, solo así pudieron determinar su cercanía y lejanía (equinoccio y solsticio) de la tierra con respecto al sol; además este conocimiento lo incorporaron en vida productiva.

Los conocimientos empleados en estas prácticas culturales son “conocimientos para la vida”, y muchas veces no están dotados de una complejidad, por el contrario, son de una sencillez extrema, saberes que han sido desarrollados para mantener un equilibrio y una convivencia razonada con el entorno. Además este es un valor inestable e impredecible, que está sometido a cambios, justamente porque que producto de un consenso colectivo.

[...] se trata (el valor) de una cualidad añadida por las personas, que puede crecer o disminuir, y que los hace inestimables. Se trata de un concepto relativo sometido a los vaivenes de la percepción y del comportamiento humanos y, por lo tanto, dependiente de un marco de referencias intelectuales, históricas, culturales y psicológicas que varía con las personas y los grupos que atribuyen valor (Ballart, 2002; 62).

Esto hace que tanto la valoración como el patrimonio inmaterial en sí mismo, es subjetivo, determinado por las personas que lo re-crean, y por lo tanto sujeto al tiempo y a las generaciones. Esto hace que se hable del valor instrumental como un recurso y también puede plantearse como un recurso cultural, “el valor como recurso de un objeto patrimonial difiere también poco o mucho del valor como recurso de un objeto del pasado, apreciado como tal, pero que no ha sido declarado bien cultural...” (Ballart; 63).

Es necesario establecer que el valor está determinado por los sentidos que se construyen alrededor del bien cultural inmaterial, pero este puede estar dotado de varios valores. Puede ser un valor de carácter cultural y al mismo tiempo puede tener una valoración de orden histórico, incluso puede estar el valor material-productivo. Con respecto a esta última valoración, se ha visto que el recurso de valoración como patrimonio cultural se ha aprovechado (utilizado) para generar recursos mediante el turismo. Al parecer este mecanismo se ha convertido en un instrumento efectivo para “conservar” una práctica cultural, lo que hay que cuestionarse es: ¿Hasta qué punto la conjugación de estos elementos transforma (acultura) los sentidos?

Tiempo atrás en nuestro país acentuó en la forma de las fiestas y se las promocionó desde esta perspectiva lo que hizo que estas prácticas culturales se folcloricen, quedando su sentido únicamente en materialidad y no en sus significados. Una muestra de ello son las fiestas religiosas que han sido fusionadas con las fiestas cívicas (cantonización, parroquialización, provincialización, etc.), dándole un valor cívico y minimizando su carácter religioso-sagrado.

Se han propuesto tres tipos de categorizaciones con respecto a la valoración: valor de uso, valor formal y valor simbólico o cultural. Como aludimos anteriormente estos pueden aparecer de manera individual o interactuando entre unas y otras, no hay regla que determine esta valoración, depende de las circunstancias y realidades (coyunturales, históricas, culturales, sociales) de las personas que conviven con dichas expresiones culturales.

En esta definición se refiere al valor de uso de la manera utilitaria que se hace del patrimonio, desde nuestro punto de vista, todo patrimonio tiene un valor de uso en el momento en que la gente o las instituciones con sus “expertos” declaran a un evento cultural como patrimonio inmaterial. El valor formal se refiere al bien en sí mismo, a la materialidad; si hablamos de la celebración, el valor formal serán los vestuarios, las máscaras, la música, los instrumentos, mientras que el valor simbólico es la significación.

Primero se debe otorgar una valoración del orden simbólico y luego extenderse al resto de valores. Lo simbólico constituye la parte esencial del patrimonio inmaterial (y de todas las manifestaciones culturales), por el hecho que lo simbólico es resultado de la conjunción de lo material con la memoria, con el pasado, con sus significados y relaciones que se construyen desde la subjetividad del imaginario colectivo.

El proceso de valoración y uso, deben ir juntos y trabajar con la gente para que procesos participativos de valoración colectiva, para crear consciencia y poder establecer no sólo posibles usos, no únicamente para preservarlo sino para revitalizar el patrimonio. Estos procesos deben ir más allá de una declaración de una expresión cultural como patrimonio inmaterial, hay que trabajar en ellos porque cumplen una función en la colectividad y ayudan a reforzar sentimientos de pertenencia e identidad.

García Canclini (1993), propone cuatro tipos de usos del patrimonio en general:

sustancialista que radica en lo expresado, es decir, el supuesto valor intrínseco que tendría un bien cultural, este tipo de valoración estaría más asociado a los bienes muebles e inmuebles, y en cierta medida valdría para el patrimonio cultural inmaterial.

mecantilista, que sería el ligado a la rentabilidad económica que generaría el patrimonio, y responde a una perspectiva estética exhibicionista, un ejemplo de ello, son los centros históricos de algunas capitales latinoamericanas, donde la plusvalía de los bienes inmobiliarios se han elevado sustancialmente por el entorno patrimonial donde están ubicados; el tercer tipo es:

conservacionista, que está ligado a los bienes monumentales cuya función de conservarlos responde al afianzamiento del discurso de la identidad nacional, en la medida en que exaltan un cierto tipo de nacionalismo, un ejemplo de ello son los monumentos a héroes nacionales o a batallas, en Quito la Cima de la Libertad que cuenta con un museo sobre la batalla del 24 de mayo de 1822.

participacionista, que refiere al patrimonio y a su preservación en relación con las necesidades globales de una sociedad determinada, este tipo de valoración estaría relacionado con las demandas y expectativas de los usuarios de este patrimonio.

Esta clasificación de los usos, de hecho pasa por una valoración que desde nuestro criterio tiene que ser de orden simbólico ligado a los sentidos de quienes intervienen en la producción de dicho patrimonio, luego de esta valoración pueden plantearse los posibles usos, que deben estar en armonía con las necesidades de estos mismos sujetos. Se ha explicado que el uso más específico del patrimonio cultural inmaterial estaría en consonancia con la revitalización de la identidad como una forma de legitimación de su acervo cultural.

De hecho las prácticas culturales son una expresión concreta de la identidad, ésta se manifiesta y se reconstituye a partir de la denominada cultura inmaterial. En el patrimonio no sólo se trabaja con el valor y el uso, también debemos incorporar la funcionalidad que éste tiene, que no es lo mismo que el uso debido a que los dos cumplen funciones distintas pero complementarias. La funcionalidad está más ligada a los sentidos del patrimonio y de ahí deben derivar sus posibles usos.

Con el desarrollo del patrimonio inmaterial, hemos visto que en los últimos tiempos su valor de uso se ha inclinado al horizonte mercantilista, aprovechando la condición cultural para generar rentas y reactivar una economía local, siendo el turismo cultural su máxima expresión. Muchas de las comunidades poseedoras de un mayor capital cultural: artesanías, fiestas “populares”, gastronomía, lugares sagrados, etc., han empezado a promocionar estos sitios con el atractivo turístico.

Si bien la cultura no es un elemento que se encuentra aislado de otros sectores de la sociedad como el económico, algunas veces es perverso observar como la cultura y el patrimonio son un paquete dentro del mercado del turismo. También no es menos cierto que este mecanismo mercantil ha permitido en algunos lugares una revitalización de las expresiones culturales que durante un tiempo estaban en proceso de deterioro. Hay que preguntarse si los esfuerzos se quedan sólo en la materialidad del hecho cultural o también revitalizan los sentidos, significaciones y funcionalidad en la sociedad.

Al parecer, el patrimonio cultural inmaterial no ha escapado a la lógica del mercado. Sine embargo, debería haber un equilibrio, alejándose de los extremos del purismo que no da cabida a la posibilidad de que la cultura sea concebida y desarrollada como un recurso que permita o al menos ayude a un bienestar de los pobladores que están inmersos dentro del patrimonio.



## Bibliografía:

- Ballart, Josep y Tresseras, Jordi. Gestión del Patirmonio Cultural. España. Ariel. 2001
- Florescano, Enrique. (comp.).México. Consejo Nacional para la cultura y las artes. Fondo de Cultura Económica. 1993
- García Canclini, Nestor. Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México D.F. Ed. Grijalbo. 1989.
- “Los usos sociales del patrimonio cultural”. En: El patrimonio cultural de México..
- Guerrero, Patricio. Cultura: estrategias conceptuales para comprender la identidad, diversidad, alteridad y la diferencia. Quito, Abya Yala. 2002.
- Usurpación simbólica, identidad y poder. Quito. Universidad Andina Simón Bolívar, AbyaYala y Editora Nacional. 2004.
- Prats, Llorenc. Antropología y patrimonio. España. 1997.
- Schetjman, Alexander. Analizando el territorio rural con identidad cultural a partir de los estudios de caso. Peru. Instituto de Estudios Peruanos. Centro Latinoamericano para el Desarrollo Rural. 2009.
- UNESCO. 2003. Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. Paris.

## ¡El arte es conocimiento!

La activación de la capital: nuevos emprendimientos en las artes visuales contemporáneas y la situación actual del sector

*Paulina León*

En nuestro país el arte contemporáneo (sobre) vive gracias a los artistas, curadores, gestores y emprendedores culturales que han hecho frente a una desoladora situación de crisis en el sector, generada a partir de la dolarización hace un poco más de una década. Frente a esta situación han nacido en los últimos años una serie de iniciativas independientes, fuera de toda institución pública, las que han posibilitado la existencia de un arte contemporáneo nacional. Nuevos espacios físicos con sus respectivos programas expositivos y de pensamiento y espacios transitorios como festivales, encuentros, laboratorios y residencias, han permitido que la producción artística salga de los talleres y escritorios de los creadores y sea ejecutada, expuesta, difundida y sociabilizada con un público local.

El panorama de la reciente producción es efervescente; varias promociones de noveles artistas egresados de las tres Facultades de Arte en Quito; la creación de cada vez más colectivos artísticos; y una serie de nuevas propuestas que trasgreden los límites mismos del arte y colaboran con disciplinas como de la educación, ciencias sociales y ciencias exactas.

En los últimos cinco años, Quito ha pasado de ser una “ciudad donde no pasa nada” a ser un centro activo de producción contemporánea con una agenda cada vez más nutrida. Esta creciente producción merece y le urge atención desde las distintas instituciones públicas, creando políticas públicas culturales que garanticen el crecimiento del sector y su fortalecimiento, así como la mejoría de la calidad de vida de los actores culturales.

### *EL ARTE COMO PRODUCTOR DE CONOCIMIENTO*

Debemos iniciar expresando que la actividad artística no es una actividad “extraña”, alejada de la realidad, elitista, o un pasatiempo de pocos. La actividad artística es una labor profesional que es transversal en la vida de una sociedad, constructora de identidad y sobretodo productora de conocimiento. Entendamos el arte como un espacio de investigación y de producción, de diálogo y confrontación, en el que se interacciona de manera real en un contexto social determinado, que comunica y plantea preguntas, que vuelve ambiguas las situaciones. Seamos conscientes de que el arte juega un papel importante como productor y direccionador del nivel simbólico de lo social, disputa o mantiene ciertas hegemonías de representación, aquellas formas que establecen un discurso, una construcción social.

El arte es productor de un pensamiento teórico y práctico establecido en un nivel específico del conocimiento humano y puede transgredir los

discursos establecidos. La producción de relatos simbólicos tiene la capacidad de recoger de manera ordenada la experiencia de los sujetos de un contexto y tiempo determinados, brindándonos información del mundo y de las otras dimensiones del conocimiento que están fuera del discurso científico. Los artistas son capaces de intervenir y crear narraciones simbólicas, reconfigurando los procesos de significación; reorganizando los signos; y, produciendo subjetividades. Estas nuevas subjetividades, al ser “narradas”, se transforman en conocimiento.

En ese sentido, los artistas enfrentan el reto constante de apostar por la subjetividad aún no cautivada por los mass media; todavía no teorizada por la ciencia, optando por un arte amplio, ambiguo, con múltiples lecturas y capacidad de intervención autónoma; edificador de momentos desestabilizadores en las narrativas dominantes. Su reto es indagar estructuras nuevas de pensamiento, articular nuevos parámetros en los mitos sociales, establecer paradigmas alternativos que incorporan ideas, culturas, seres, otrora excluidos.

El artista consecuente debe sumergirse en su búsqueda, sabiendo que después no va a volver a ser el mismo. Ha de hurgar en los rincones de las memorias colectivas, en los recuerdos personales, en las sensaciones y reflexiones que determinado territorio le suscitan. El artista -ojo crítico, mano hábil, filtro perverso- debe ser capaz de traducir el micromundo que percibe en imágenes, sonidos, palabras, ambientes y ha de creer en los procesos más allá de los resultados.

Sin embargo, no debemos entender al artista como un ser que se encuentra “fuera” del tejido social, sino al contrario, está totalmente inserto en este tejido. Partimos de que la producción artística, entendida en su dimensión social y política, es necesariamente colectiva, permeada por formas de vida, coyunturas políticas, emergencias sociales, espacios de cooperación, a los que les atraviesan subjetividades difusas dentro de los tejidos sociales. Debemos asumir que los agentes del sector capitalizan una cierta cantidad de riquezas generadas socialmente. Desde esta perspectiva, los procesos de autoevaluación del sector y la devolución de los mismos son una obligación social que dista de la producción singular.

#### *EMPRENDIMIENTOS CREATIVOS ENMARCADOS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS: ESPACIOS, PLATAFORMAS Y ENCUENTROS*

En la ciudad de Quito han encontrado cabida un sin número de artistas del país, en espacios y plataformas mayoritariamente independientes, que han nacido en la última década frente a la ausencia de instituciones públicas. Aquí realizamos un recorrido cronológico de las iniciativas que consideramos más relevantes.

Una de las primera iniciativas que nace en un contexto adverso, en el que se carecía de espacios para las artes contemporáneas, para los artistas emer-



gentes y sobretodo para un público amplio, es el Encuentro de Arte Urbano al Zur-ich que este año celebra su décima edición. Al Zur-ich combina arte, comunidad y espacio público teniendo como centro de operaciones el sur de Quito, aunque en las últimas ediciones han ampliado su territorio a otras partes de la ciudad e incluso del país. El colectivo Tranvía Cero, creador y gestor de esta iniciativa, se autodefine como un colectivo cuyos:

Planteamientos parten de la democratización de los espacios públicos, la interrelación y articulación de estos con la comunidad, así como una constante crítica a las formas de interpretar la cultura y a la museificación de la misma, cuestionando los registros formales y estéticos de las artes visuales; y en los que hacen frente a los ejercicios de poder institucional, académico, a los circuitos artísticos y a la misma ciudadanía, con la intención de reformular y de reflexionar desde una visión integral de la práctica artística.

Esta plataforma que ha tenido múltiples cambios en el trascurso de los años, desde los integrantes hasta la metodología utilizada en cada edición, ha afianzado la noción de ser uno de los festivales más importantes de la ciudad, con reconocimiento y participación internacional, cada vez mayor apoyo económico de la institución pública y la empresa privada.

Otro emprendimiento, también con diez años de existencia es La Naranja Mecánica<sup>20</sup>, espacio que combina la gastronomía con las artes contemporáneas y la moda, logrando un modelo de gestión autosostenible. Aquí se han desarrollado una serie de exposiciones, de carácter variado y ha dado cabida a toda una nueva generación de artistas.

Con seis años de presencia y actividad sostenida con una agenda anual potente está Arte Actual FLACSO<sup>21</sup>, espacio dedicado al arte contemporáneo. Desde su comité curatorial se plantea varios ejes de trabajo:

- El programa expositivo cuenta con 10 muestras anuales nacionales e internacionales, caracterizado por propuestas de calidad, que brinda cabida tanto a artistas reconocidos como emergentes. Este programa se complementa con el Formato Diálogo, espacio de mediación que brinda la oportunidad de diálogo directo entre público, artista expositor y otros actores culturales.
- El programa del Cuarto de Proyectos, espacio transitorio y flexible de intercambio de saberes, de trabajo multidisciplinar, de laboratorios de creación, en el que la concepción de proceso es lo más importantes.

---

<sup>20</sup> <http://lanaranjillamecanica.blogspot.com/>

<sup>21</sup> [www.artefactual.ec](http://www.artefactual.ec)

- El programa de reflexión en el que resalta el Encuentro anual de Arte, Trabajo y Economía, lo convierte en una plataforma regional para pensar la difícil relación entre arte y economía.
- Por último, la línea de publicaciones, tanto de las actividades anuales del espacio como de proyectos específicos, aporte indispensable para la construcción de una memoria de las artes contemporáneas del país.
- De esta manera Arte Actual FLACSO se ha convertido en la plataforma más importante de la escena local. Este espacio cuenta con financiamiento público y privado.

Galería Iliana Viteri<sup>22</sup>, nace en el año 2007 y se la puede considerar como la única galería comercial de la ciudad, dedicada a la venta de obra tanto moderna como contemporánea. Este espacio ha logrado establecer un pequeño círculo de coleccionistas, en un mercado todavía frágil y pequeño. Los artistas de esta galería tienen cierto reconocimiento en el medio y trabajan en formatos tradicionales (dibujo, pintura, grabado, escultura) que son los únicos posibles de comercializar en nuestro medio. Este emprendimiento es una iniciativa privada de parte de la galerista.

No Lugar<sup>23</sup>, plataforma de arte contemporáneo, nace hace tres años y se ha convertido en el espacio para la producción emergente local. Tres jóvenes artistas, con limitaciones económicas, han logrado mantener una actividad permanente que consta de exposiciones, talleres, residencias, conversatorios e intercambios. Es un espacio que ha logrado consolidarse en la escena local y que poco a poco va ganando terreno entre los espacios dedicados a artistas emergentes de la región. Se caracteriza por su dinamismo y se ha mantenido gracias a un modelo de gestión que combina distintas estrategias de autogestión con el apoyo de personas e instituciones públicas y privadas.

La Casa de Prácticas Artísticas S1-90<sup>24</sup>, ubicada en el Centro de Quito, nace en el 2009, con el objetivo de ser una plataforma de diálogo, desarrollo, estudio y exhibición del arte y la cultura involucrando a nuevas audiencias. Se han mantenido con una agenda intermitente y han buscado la relación con actores del barrio, como por ejemplo los artesanos, para el desarrollo de proyectos conjuntos.

Ceroinspiración<sup>25</sup>, espacio expositivo y residencia de artistas que funcionó por dos años (2010-2011) con una agenda interesante de artistas nacionales e internacionales y como la primera residencia de artes contemporáneas en el país. Actualmente se encuentra sin actividad.

<sup>22</sup> <http://ileanaviteri.com/>

<sup>23</sup> <http://nolugar.org/>

<sup>24</sup> <http://s1noventa.wordpress.com/>

<sup>25</sup> <http://ceroinspiracion-arte.blogspot.com/>

Dentro de la institución pública podemos resaltar la actividad el Centro de Arte Contemporáneo (CAC)<sup>26</sup>, bajo la dirección de la Fundación Museos del Municipio de Quito. Este espacio en su corta trayectoria - lleva poco más de un año- ha logrado generar una serie de actividades y programas que han activado el sector del arte. Actividades y exposiciones muy diversas en su planteamiento y acercamientos, que no permiten leer una línea definida de acción aún. Se destaca el programa de mediación que busca generar un nexo con la comunidad circundante, así como la generación de nuevos públicos y el proyecto Hubmediale que dará énfasis a la relación entre arte y tecnología. Este año iniciaron sus actividades con el reformado Premio Mariano Aguilera, que después de pasar por una transición, redefinición y reestructuración necesarias, se ha convertido en la primera beca para artistas a nivel nacional. Este espacio funciona con un presupuesto considerable de fondos municipales y apoyos externos de empresas privadas y organismos no gubernamentales.

En la ciudad existen además una serie de pequeños espacios autogestionados, de reciente creación, que contribuyen a la activación del sector como:

Interruptor Fanzine<sup>27</sup> aparece en el año 2010. Interruptor es una fanzine producida por artistas emergentes que surge de la búsqueda y necesidad de un espacio de encuentro donde mostrar sus producciones y dialogar con otros creadores. El proyecto muestra el trabajo de artistas visuales, fotógrafos, diseñadores gráficos y escritores jóvenes de la escena creativa emergente ecuatoriana. El objetivo es juntar la esencia de trabajos de diferentes artistas para crear una pieza única.

La Multinacional<sup>28</sup>, espacio de diálogo y prácticas artísticas, con énfasis en las prácticas performáticas en el espacio público. Data del año 2011. Ha realizado varios talleres y muestras.

Neural Industrias Creativas<sup>29</sup>, red colaborativa de producción creativa, da énfasis a la gráfica, la ilustración y el arte urbano. Se creó en el año 2012.

Panal de Arte<sup>30</sup>, espacio de intercambio y residencia de artistas, ubicado en el barrio de Guápulo. Erigida en el año 2012. Es una plataforma novel independiente de creación artística. Enfocada en la producción y reflexión cultural dentro de un espacio de residencia, cuya finalidad es promover proyectos por medio del intercambio entre artistas creadores a través de la experimentación y la interacción entre centros culturales y agentes artísticos, posibilitando el fortalecimiento y la generación de redes de creación nacionales e internacionales.

---

26 <http://www.centrodeartecontemporaneoquito.com/>

27 <http://interruptorfanzine.blogspot.com/>

28 <http://lamultinacional1.wordpress.com/multinacional-espacio-de-dialogo-y-practicas-artisticas/>

29 <http://www.neural.ec/>

30 <http://panaldearte.tumblr.com/>

Museo de Artes Gráficas, ubicado en el Boulevard 24 de Mayo, es un espacio que se activó en el 2012 bajo la administración del Colectivo Serial, con el propósito de desarrollar proyectos multidisciplinarios que conjugan la gráfica contemporánea con la investigación, el trabajo con la comunidad y la inmersión en el espacio público. Sus actividades consisten en muestras temporales, talleres de gráfica, eventos como ferias en la plaza, proyectos colaborativos con colectivos de arte y comunidad y proyectos de investigación y producción de memoria gráfica.

Los emprendimientos culturales, dedicados a las artes contemporáneas en la ciudad no son pocos, considerando las situaciones desfavorables del medio y la falta de políticas públicas que rijan el sector. La mayoría de estos espacios realizan un esfuerzo inmenso por sostenerse económicamente. Sin embargo se han convertido en importantes activadores de la escena no solo local, sino nacional e incluso regional en casos puntuales.

#### *ALGUNOS EJEMPLOS DE LA CONSTRUCCIÓN DE REDES COLABORATIVAS ENTRE ACTORES CULTURALES*

Ha sido fundamental para la mayoría de los emprendimientos descritos, el trabajo en red y las colaboraciones, tanto puntuales como a mediano plazo como estrategia para mantenerse en el medio. Desde el sector de las artes contemporáneas se ha trabajado fuertemente en entender la labor en red, basado en el intercambio, la horizontalidad y los procesos colaborativos, como una estrategia de beneficio mutuo y de crecimiento conjunto. El intercambio de recursos y servicios ha logrado en varias ocasiones suplir necesidades puntuales. Por otro lado, la presencia y difusión compartida amplía los canales de divulgación de actividades, propuestas y convocatorias, además de ampliar el mismo territorio de acción del arte. Todo esto responde a la necesidad de generar redes colaborativas y fórmulas de coproducción como estrategias de supervivencia, como método de enriquecimiento y como respuesta a un contexto cambiante, exigente y estimulante.

A continuación nombraré algunas iniciativas de colaboración o trabajo en red que consideramos relevantes:

Una alianza específica es la de No Lugar y ceroinspiración, que han decidido compartir un mismo espacio físico solventando los gastos de gestión y engrosando la agenda de actividades artísticas y residencias en el espacio.

Una iniciativa importante de trabajo en red que viene desarrollándose desde el 2009 y que año a año crece tanto a nivel nacional como regional es el proyecto/ plataforma Lablatino<sup>31</sup>, iniciativa conjunta entre Arte Actual FLACSO (Quito) y Pensart (Madrid).

En el contexto actual de Iberoamérica, muchos de los actores del arte viven en condiciones precarias debido, por un lado, a la falta de reconocimiento social, legal y fiscal de su labor y por el otro, a la falta de oportunidades para

---

31 <http://www.lablatino.com/>

profesionalizar su gestión en los distintos campos del tejido artístico. Por tales razones se crea el proyecto Lablatino, que tiene el derrotero de potenciar redes y vínculos en Iberoamérica, que permitan la profesionalización de sus actores e incentiven el intercambio internacional. Para ello se conciben estrategias de acción centradas en dos nodos activos: Quito y Madrid. Desde estos ejes se vertebran prácticas colaborativas que vinculan a otros núcleos de producción artística y cultural de la región. De ese modo se busca crear y fortalecer una red a nivel nacional, en la que se intercambien conocimientos, servicios y recursos, y en la que hasta el momento se han integrado alrededor de 20 proyectos de las siguientes ciudades: Quito, Cuenca, Guayaquil, Baeza, Ambato y Balzar.

Esta red nacional ha permitido una serie de intercambios fructíferos entre distintas iniciativas. A nivel regional, a través de distintos laboratorios presenciales y una plataforma virtual, se han incorporado a las sedes de Quito y de Madrid, La Paz (Bolivia) en el 2011 y la de Quetzaltenango (Guatemala) en el 2012. De esta manera la red articula una serie de intercambios y asesoría de proyectos en la región, y anualmente se planea incorporar una nueva sede.

Otra iniciativa interesante de trabajo en red es la de labSurlab<sup>32</sup>, originada en Medellín (Colombia) y que ha tenido su segunda edición en Quito en el Centro de Arte Contemporáneo (CAC).

labSurlab busca ser un escenario de confluencia, diálogo, creación y producción de conocimiento entre iniciativas y proyectos que se están gestando en torno a la cultura libre, el arte, la ciencia, la tecnología, el software libre y las comunidades, con el fin de tejer una red de redes en Latinoamérica conectada con el mundo. labSurlab rescata y recontextualiza el concepto ancestral de la minga, da prioridad a los laboratorios presenciales y por otro lado se soporta en herramientas de comunicación virtual.

Una tercera iniciativa es la Red de Residencias Tambo<sup>33</sup>. Esta se conforma con la participación de actores culturales y activistas de distintos lugares de Latinoamérica. A través de la red social “n-1” y anillo sur, las personas en tránsito pueden contactarse con la red y solicitar apoyo. La red cuenta con espacios de residencia en Ecuador, Chile, Perú, Colombia y Bruselas.

Otros espacios generadores del desarrollo de propuestas en colectivo han sido las Mesas de Trabajo (2011) y la Botica de Proyectos (2012) del Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía<sup>34</sup> que organiza anualmente Arte Actual - FLACSO en Quito.

En el caso de las Mesas de Trabajo del primer Encuentro, que contó con la participación de alrededor de 80 actores culturales de distintas partes del país y de Iberoamérica, se realizó el primer diagnóstico situacional de la Cadena

---

32 <https://quito.labsurlab.org/>

33 Tambo en la época de los Incas se llamaba a los albergues o los depósitos de alimentos, o las dos cosas juntas, que se ubicaban a la vera de las redes camineras longitudinales.

34 <http://www.flacsoandes.org/artefactual/?p=1572>

de Valor de las Artes Visuales en el país. Documento importante por varias razones. Una de ellas, es el primer estudio en este campo realizado en el país en donde se evidencia las precarias condiciones laborales, fiscales y legales que enfrentan los profesionales de la cultura en el Ecuador; es actualmente base para nuevas investigaciones como por ejemplo el Diagnóstico Situacional de las Artes a nivel nacional que realiza el Ministerio de Cultura; es base para el desarrollo de políticas culturales distritales de distintas ciudades del país; y ha sido generador de una serie de reflexiones y discusiones en el medio. A partir de este proceso se suscitaron además cuatro mesas permanentes de diálogo, para profundizar en varios de los temas propuestos. Lastimosamente la fragilidad del sector y la falta de compromiso a largo plazo de los mismos actores del arte no permitió sostenerlas por más de cuatro meses.

En el caso de la Botica de Proyectos del segundo Encuentro, espacio para la mediación y gestión múltiple de proyectos culturales enmarcados en las artes contemporáneas, se apuntó a la reflexión de la responsabilidad social entendida desde sus distintas posibles aplicaciones en el ámbito de la cultura. Se trabajó por primera vez estrategias colectivas de microfinanciación por parte de la ciudadanía y de macrofinanciación por parte de la empresa privada e institución pública. El laboratorio realizado el pasado octubre de este año dejó resultados muy interesantes, todavía en proceso de análisis, de las posibilidades de articulación entre los actores culturales, la institución pública y la empresa privada.

#### *SOBRE LA SITUACIÓN ACTUAL DEL SECTOR DE LAS ARTES CONTEMPORÁNEAS EN NUESTRO PAÍS: VACÍOS, RETOS Y RECOMENDACIONES*

A pesar de estas iniciativas y emprendimientos a los que nos hemos referido a lo largo de este documento, el sector y sus diversas entidades y colectividades viven profundas carencias y malas prácticas, que han dado lugar a la proliferación y naturalización de una serie de “reglas del juego”, bajo las que el creador suele enfrentar permanentemente condiciones de desvalorización profesional, inseguridad y explotación laboral.

El Ministerio de Cultura, que ha brindado ayudas puntuales y esporádicas a ciertos proyectos de arte contemporáneo bajo convocatoria de Fondos Concursables, Sistema Nacional de Festivales y auspicios – no sin procesos burocráticos bastante engorrosos– no ha logrado desarrollar aún políticas claras que favorezcan la formación, investigación, producción, difusión nacional e internacional de las artes contemporáneas. Así como tampoco ha logrado establecer bases legales, fiscales y tributarias que protejan a los creadores y potencien el comercio del arte. La Ley de Cultura, estancada hace varios años, sigue siendo un pendiente con la sociedad. Otras instituciones como la Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión” se quedaron estancadas en el tiempo hace algunas décadas y no han sido capaces de renovarse (ni en propuestas, ni en personal, ni en infraestructura) e ir a la par

de las demandas actuales. La Bienal de Cuenca, hasta hoy no logra crear una identidad propia en la región, pues cuenta con una normativa retrógrada que niega condiciones dignas de trabajo a los actores del arte, acarreando varios conflictos y malestares en las últimas ediciones de este certamen.

Las iniciativas municipales y provinciales son escasas y desarticuladas, no existen convocatorias públicas debidamente difundidas y con procesos transparentes (salvo la excepción del nuevo Premio Mariano Aguilera organizado por el CAC), no se vislumbran procesos con objetivos a largo plazo, con carencias de políticas culturales distritales, y en cuanto a la utilización de sus espacios pareciera todavía no estar clara la diferencia entre centro de convenciones y espacio dedicado a las artes. Las universidades no cuentan con suficiente personal cualificado en este campo; no brindan títulos superiores en varias de las áreas tanto de producción como de teorización del arte; y, sus mallas curriculares son en gran parte caducas, además de no haber asumido su rol de productores de conocimiento promoviendo la investigación y producción de arte contemporáneo. Y la mayoría de los espacios de exhibición, confundidos en sus principios, piensan que al acoger la propuesta de un curador o un artista están haciendo un favor, evadiendo honorarios por el trabajo o servicios realizados con la excusa de que se los está promocionando.

Por el otro lado, los creadores asumen varios roles de la actividad artística, son a la vez curadores, artistas, gestores, mediadores, críticos. Exhibiendo su capacidad de diversificación, pero también devela los profundos vacíos de especialistas en las diversas áreas. También es importante decir que los profesionales del arte no han sido capaces de encontrar una plataforma de representación colectiva, que les permita realizar demandas como sector, profesionalizando las relaciones.

Volviendo al primer diagnóstico sobre la Cadena de Valor de las Artes Visuales del Primer Encuentro iberoamericano e Arte, trabajo y Economía “De la adversidad ¡vivimos!”(Arte Actual FLACSO 2011), podemos reparar que los resultados son realmente lamentables para el sector y el país, pues no se ha logrado que el arte sea reconocido no sólo como generador de pensamiento y conocimientos, sino también como elemento clave para el desarrollo económico el país.

Los actores del arte se sienten en una situación de explotación, trabajan considerablemente sin diferenciación de espacio (trabajo - hogar) y son muy mal remunerados; además de estar desprotegidos y en constante riesgo, ya que escasean las políticas públicas y fiscales respecto a las profesiones artísticas.

Igualmente, al observar las dinámicas y funcionamiento de la escena local, se evidencia el aislamiento cultural en el que vive el Ecuador. La desconexión y la falta de vínculos reales con el exterior representan una forma de estancamiento. Para el desarrollo del sector, es clara la necesidad de confrontar la producción local con otros públicos, contextos y otros modos de hacer. La idea sería sobrepasar las fronteras, crear redes internacionales de intercambio fuertes y constantes, permitiendo que dialoguen los conocimientos, promoviendo procesos y estrategias transversales de investigación, producción, difusión y distribución.



Más allá de todo el capital simbólico y cognitivo que genera el arte para una sociedad, no debemos olvidar que esta actividad es además una actividad productiva que se inserta en los procesos económicos de una sociedad generando capital monetario.

Unos primeros pasos a seguir que se derivan de este primer diagnóstico podrían ser:

- Un estudio profundo sobre la situación del sector, con diagnósticos y análisis ajustados a las condiciones laborales de los trabajadores del arte, para diseñar y aplicar políticas públicas y culturales acordes que garanticen la profesionalización del sector y una vida digna de sus actores.
- La conformación de una plataforma de representación colectiva de los actores del arte, que en base al diálogo encuentre una “forma” (gremio, asociación, grupo, plataforma, otros) de organización. Esta plataforma deberá discernir las prioridades del sector con miras a ser un ente representativo frente a distintas instituciones e instancias tanto públicas como privadas.
- Subvertir el imaginario colectivo sobre la “inutilidad” de la producción artística (y por tanto de sus actores), redirigiéndola hacia la percepción positiva de la profesión, sus aportes simbólicos, sociales y económicos.
- La creación de garantías legales, fiscales y tributarias para el sector, a manera de un Seguro Social del Artista”, una categoría laboral-profesional en el Servicio de Rentas Internas (SRI), la exención de impuestos arancelarios de materiales de trabajo, la creación de incentivos fiscales a la empresa privada que apoye la cultura, entre otros.
- La creación de mecanismos estatales a largo plazo que fomenten el intercambio internacional de los actores del arte y de su producción.

El asumir que la naturaleza de la producción artística es colectiva y social, pone en tensión todo un modelo de organización basado en la capitalización individual y se transforma en una autoexigencia compleja y problemática que requiere una capacidad de organización que todavía no hemos sido capaces de imaginar y menos de aplicar.

Nos encontramos frente a una tarea inmensa, de mucha responsabilidad y trabajo por parte del sector artístico. ¿Será posible que, en las condiciones y coyuntura actual, se genere espacios de autoorganización política frente a los malestares y demandas de los trabajadores del arte? ¿Seremos testigos y protagonistas de cambios profundos en las políticas culturales y en la organización del sector?

Es indispensable para los actores del arte y toda institución relacionada con éste, atender los cambios que enfrenta el trabajo artístico en la actualidad, para ir más allá de la identificación de las condiciones adversas en que vivimos, y poder reflexionar, afirmar y proponer políticas públicas y prácticas autónomas que apunten hacia el bienestar colectivo y fomenten el sano crecimiento de las artes contemporáneas en el país.



# Gestión de la creatividad y emprendimientos

*Martín Samuel Tituaña Lema*

La gestión de la creatividad es un sistema administrativo y de inversión para promover los distintos niveles de creación, producción, circulación y difusión de los bienes artísticos. Es también el estudio de los niveles de recepción e impacto de los productos artísticos en la sociedad. En este sentido, la gestión actual del sector creativo parece encontrarse dispersa y desarticulada entre sus distintos componentes: artistas e instituciones culturales.

Durante varios años, estos dos polos –al menos en la realidad local– no han logrado generar diálogos y construcciones conjuntas respecto a políticas culturales y, mucho menos, en los sistemas de gestión administrativa. Como resultado, la elaboración de estas herramientas se ha remitido, en su mayoría, a visiones técnicas alejadas de las lógicas de gestión de los artistas. Esta realidad ha promovido un enfoque de las artes basado en el evento, el espectáculo y en la reproducción constante de referentes artísticos de la alta cultura, en desmedro de la producción independiente y comunitaria. A esto se suma la falta de una inversión económica en el campo creativo para ampliar el acceso y la participación democrática de los beneficios de los bienes culturales y artísticos en general.

Entonces, es necesario modificar la concepción de la gestión actual del campo creativo e ir hacia una gestión social de la creatividad. Para alcanzar este objetivo es necesario repensar al artista como parte de un todo diverso en el que convive, comparte necesidades y problemáticas comunes. Es indispensable, también, pensar al arte como un espacio de transformación social y producción responsable, de ampliación de las formas de representación; un espacio de constante producción de sentidos y significados. Estas prácticas deben entenderse como un accionar frente a un sistema que mantuvo y mantiene todavía ciertos niveles de relaciones socioculturales y sociopolíticas extremadamente verticales. Estas acciones deben apelar a esos imaginarios colectivos para cuestionarlos y transformarlos. Pensar al arte desde esta perspectiva es replantearla en torno a la institución del arte y cómo esta ha incidido en una forma casi unilateral de ver la producción artística en un ámbito elitista.

La búsqueda de alternativas de gestión cultural se produce, por lo tanto, como respuesta a una problemática cultural en la que la inversión económica ha estado concentrada en puntuales prácticas artísticas, artistas, colectivos e infraestructura ubicada en determinados sectores de la ciudad. La consecuencia: constante desatención de la realidad social y humana de los principales actores del sector creativo integrado por artistas, gestores, productores independientes, productores comunitarios y, sobre todo, de los sectores más alejados de la ciudad.

Hablar de gestión social de la creatividad y emprendimientos es el comienzo de un proceso de articulación de los distintos actores del sector crea-



tivo y la transversalización de las artes a nivel institucional y comunitario, pues estos dos polos han estado distanciados debido al enfoque que establecía la existencia de una alta cultura y una cultura popular. Esta transversalización implica diálogos y construcción conjunta de políticas públicas, procedimientos administrativos y de gestión con el fin de que todos sostengan un mismo discurso respecto a los parámetros técnicos de manejo institucional. Más allá de estas herramientas, este modelo avanza hacia la elaboración de un sistema amplio de gestión, que incluye programas, planes y proyectos a largo, mediano y corto plazo.

Al hablar de sistema y retomando los aportes de los procesos comunitarios, hacemos referencia a un escenario mixto de gestión que involucra a actores culturales, organizaciones culturales de base e institución pública. El objetivo de este trabajo conjunto sería establecer planes de inversión social para los artistas, la creación y la producción artística. Las siguientes metas son revitalizar los espacios de circulación comunitarios -que no se remiten únicamente a una infraestructura física- y abrir los espacios oficiales para la producción comunitaria, crear fondos de inversión comunitaria y democratizar la producción y la circulación de los significados. Esta reconsideración pretende subsanar las distancias generadas en los procesos y la gestión anterior de la política cultural, los estigmas generados entorno a los artistas en la sociedad y regresar a ver su realidad social y la de gestión del sector institucional.

Para llegar a esta apertura en el manejo del sector creativo es primordial tener la claridad de que este proceso requiere un nivel de aprendizaje colectivo y sostenido, pensando que una alternativa posible de gestión a futuro debe propender a reforzar y articular los lazos comunitarios, creativos y productivos con las instituciones públicas, sin que esto signifique exacerbar aún más la burocracia del sector creativo. Esta articulación es una opción, desde los sectores comunitarios, de transparentar la gestión del sector de la artes, ampliando el acceso de la diversidad de los actores culturales y creadores a los espacios de decisión, construcción y diseño de políticas públicas, sobre todo, en los temas de gestión, producción, administración y emprendimiento. Este fin requiere de un estudio y del uso de los insumos desarrollados al interior de las experiencias de gestión cultural comunitaria de las organizaciones de base: trabajo de base social, procesos creativos en colaboración, recuperación o fortalecimiento del tejido social, formación, gestión de significados, disputa, cuestionamiento a la centralidad de la ciudad, generación de formas de financiamiento mixto (instituciones-artistas-vecinos-pequeños negocios), creación de microcircuitos donde se fomentan mercados y escenarios emergentes de circulación para la economía cultural responsable y flujos culturales para la ciudad. Además de los insumos mencionados, esta forma de gestión genera microprocesos organizativos y de movilización.

Lo que se observa en los hechos afincados en los sectores comunitarios es que la gestión social del sector creativo es un agente importante en los niveles

de producción, redistribución y circulación económica, así como de creación de fuentes informales y temporales de trabajo. Indistintamente el sector artístico incentiva y activa la economía local, mucho más cuando los proyectos buscan generar procesos artísticos: creación y producción conjunta, charlas, talleres y la conformación de pequeños grupos para movilizar la gestión local. Esta visión hace que el arte vincule lo estético, lo formal, metodologías de trabajo, economía, reflexión en torno a la realidad humana, social y política de un sector. Como se evidencia, la gestión social de la creatividad genera conocimiento, herramientas y un grupo humano altamente eficiente y técnico en el trabajo de campo y el arte. Es decir, podemos mirar la existencia de un campo emergente e integral del arte. Enfatizar en la economía significa hacer conciencia sobre la valoración económica de las prácticas artísticas en cuanto a generación y usos de ideas, tiempo, servicios, materiales, difusión, etc. En fin, los sectores creativos insertan nuevas formas de economías responsables y solidarias que además movilizan contenidos.

En esta manera de hacer gestión desde los sectores comunitarios y como referencia para lo que sería una gestión social de la creatividad y emprendimientos vemos también la generación de metodologías de trabajo en lo que respecta al espacio creativo y de producción. Una de esas metodologías es la interrelación del artista con la comunidad y el espacio público. En definitiva, este método requiere de un artista dispuesto a conocer el contexto de un barrio antes de iniciar su proceso creativo para el planteamiento de sus iniciativas.

Éstas deben ser puestas a consideración de los diversos actores socioculturales y sociopolíticos. A esto se debe sumar la capacidad de inserción en los ritmos, dinámicas y formas de los actores locales, quienes desarrollan el saber hacer, no como una especialización separada de los quehaceres cotidianos, sino como un todo. En estos escenarios vemos también la valoración del proceso colectivo de creación y producción para la comprensión de un contexto específico, actores, niveles de conflicto, entre otros elementos que a su vez detonan el carácter de las iniciativas artísticas.

En este ejercicio los datos recabados de las fuentes reales son al mismo tiempo un diagnóstico barrial y facilitan pautas concretas para llegar con mayor eficiencia a la producción de significados y símbolos.

Este entramado vincularía –a partir de mesas de trabajo y diálogo– a las dirigencias barriales, sector deportivo, educativo, iglesia, grupos culturales, familias o personas en tanto actores primordiales del espacio público, aportaría a que los discursos de las artes tengan que replantearse, acoplarse, transformarse y aterrizar en la población más amplia. Esta adaptación, transformación y acoplamiento a las necesidades de los nuevos espacios, tiempos, formas, concepciones y nociones de hacer arte, usos de los espacios públicos y formas de administración es la que hace falta en la gestión institucional para poder construir un sector. A decir de estas formas y métodos comunitarios de gestión

cultural, observamos cómo paulatinamente contribuyen a visibilizar demandas de los sectores menos favorecidos, pero también a posicionar sus aportes desde el quehacer cotidiano de las artes, ubicando en la palestra de la discusión cultural, las construcciones culturales y artísticas de los barrios. Estos procesos también aportarían a generar un nivel de afirmación de sus múltiples identidades que se conjugan y se transforman constantemente.

Este reposicionamiento político y social hace del barrio un referente para el desarrollo de las artes contemporáneas, cuando estos sectores, hace pocos años atrás, no eran considerados como espacios para la creación, producción y circulación. No era el sitio en donde la alta cultura podía reposar, habitar, crearse, producirse y mucho menos, difundirse y circular. Empero, lo primordial es que este sector se vuelva sustentable y para este objetivo es necesaria una construcción de líneas generales de acción para fortalecer los circuitos artísticos emergentes, políticas culturales comunitarias, economía cultural emergente, articulación de los diversos actores culturales, generación de conocimiento, metodologías de creación y producción artística, producción de significados y simbología, uso de espacios y mayores niveles de articulación entre los procesos institucionales y comunitarios.

Si partimos de lo práctico y existente, podemos hacer referencia al proceso organizativo cultural de base de la Red Cultural del Sur (RCS), que acoge a alrededor de 35 organizaciones. En este proceso observaremos cómo estos grupos se han transformado en espacios de producción, circulación y difusión de bienes artísticos, haciendo la función de nodos culturales comunitarios y que al integrarse a la RCS constituyen un microcircuito emergente en la ciudad.

El mayor problema de estos nodos ha sido la dificultad para posicionar las propuestas artísticas y culturales en la ciudad, pues éstas han sido opacadas por los circuitos oficiales que rebasan sus altos índices de inversión económica, difusión en los medios de comunicación y producción a gran escala, mientras lo comunitario en la mayoría de los casos se mantiene de la autogestión. Por este motivo se menciona la necesidad de articulación entre la institucionalidad y los procesos culturales comunitarios.

¿Qué se requiere para alcanzar este fin? Un mapeo de organizaciones, grupos, colectivos, de sus representantes (existente ya en la institucionalidad), de su infraestructura, equipos técnicos, personal y capacidades, niveles y formas de gestión e inversión y crecimiento económico, impacto de su producción en el sector comunitario y aporte en cuanto herramientas gestión cultural. Es decir, un perfil completo de cada organización con el objetivo de reforzar sus acciones y dignificarlas, si es pertinente.

Este proceso facilitará la llegada de múltiples y diversas actividades para que estos nodos culturales comunitarios periféricos hagan sostenibles sus procesos. De esta manera, las actividades estipuladas en las agendas culturales que se ejecutan en la ciudad, y a partir de una normativa, estarían en la obligación

de circular por estos grupos concebidos como puntos estratégicos de movilización cultural de la ciudad. Esto aportará al fomento de los flujos culturales alternativos existentes en los sectores barriales que permitirían, tanto a los artistas nacionales y extranjeros, tener una visión integral de la ciudad, de su gente, de su composición social, mercado y consumo. Esta apertura de la urbe contribuirá a los barrios para su afirmación cultural, para empoderarse de sus espacios públicos, a entender sus historias y memorias, reconocer a sus personajes, respetarlos y sentirse orgullosos de sí mismos. Los barrios mostrarán su producción cultural como: gastronomía, turismo, oficios, festividades anuales, su religiosidad, espacios educativos, artistas o simplemente visualizarían sus actividades cotidianas.

Estos nodos culturales además de recibir propuestas externas, mostrar sus referentes y producción, se constituyen también en espacios de intercambio de experiencias, saberes con la perspectiva de que en un momento determinado se constituyan en nodos de residencias comunitarias para la producción creativa. Al referirnos a espacios de residencias pensamos en un programa que permita y fomente la llegada de artistas extranjeros y nacionales de las distintas provincias a los sectores barriales a generar proyectos artísticos colectivos y a fortalecer los niveles de gestión local. Este programa en determinado momento consolidará los circuitos y microcircuitos barriales, ampliará las fuentes y entradas de trabajo y generará a su vez una demanda considerable de las manifestaciones artísticas y un compromiso de contribuir al consumo de productos culturales locales de calidad, nivel crítico, técnica con aportes a nivel estético, formal y conceptual frente a lo existente en el campo del arte y la cultura en general.

Por esta razón, estos contornos no deben ser entendidos exclusivamente en la lógica del mercado sino como espacios de replanteamiento, ruptura, creación y producción de nuevos referentes y como una vitrina de promoción y legitimación de la diversidad cultural. Como podemos evidenciar, esta actividad busca insertar al mercado cultural a otros sectores de la ciudad y mostrar a ese otro Quito como potencial destino turístico local, de carácter social y comunitario, ejes de desarrollo de nuevos patrimonios tangibles e intangibles que serán el sustento de las identidades y de la construcción de una ciudad contemporánea y equitativa.

Al tomar en cuenta el número de barrios por Administración Zonal y concibiendo que cada barrio cuenta con una organización cultural representativa que haga la función de un nodo cultural, cuya agenda promocióne una actividad artística mensual (teatro, danza, capacitación, taller de artes visuales, exposiciones), la demanda de empleo para el sector creativo superaría la realidad laboral de hoy. En los barrios está otro espacio de inserción que no se ha mostrado: las festividades barriales, en las que las actividades creativas pueden ser complementarias y acrecentar el movimiento económico del sector. Está implícita la idea de abrir un mercado emergente en coherencia con las posibi-



lidades y al movimiento económico barrial, entendido como parte de un circuito económico y como polos de desarrollo artísticos, culturales y turísticos.

Entonces, las manifestaciones artísticas concebidas y activadas como espacios de movilización pueden aportar a un desarrollo sostenible y enfatizar en la difusión masiva y práctica de los derechos culturales en los sectores barriales, pues ahí tenemos un déficit amplio del posicionamiento del tema, lo que afecta a la comprensión del ámbito cultural y de las artes en los espacios de convivencia cotidiana como lugares de construcción y afirmación individual y colectiva de las múltiples identidades que transitan en la sociedad. Entendemos como derechos culturales a la libertad para participar e incidir en la vida cultural y en las prácticas y expresiones artísticas, no sólo como espectadores sino como movilizados de los distintos niveles de creación y producción, teniendo una participación activa y plena en la construcción de sentidos, símbolos y significados.

Únicamente cuando dialoguemos entorno a la importancia de la cultura y las artes en los barrios y en la sociedad en general podremos hacer de los sectores creativos un ente con mayor capacidad de movilización y transformación social. Este posicionamiento debe ampliar los referentes y conceptos de arte que se maneja no sólo en los espacios comunitarios, sino a nivel de la ciudad. No podemos seguir anclados en manifestaciones artísticas tradicionales y redundando en los mismos nombres, espacios físicos de circulación y difusión porque esto reduce la capacidad de crecimiento y apertura de otros mercados. Es preciso que una política cultural decidida y sin compromisos reoriente los referentes de creación, fortalezca las otras centralidades que mencionamos y genere un engranaje incluyente. Este proceso enriquecería las referencias culturales, artísticas y de memoria en la capital e incentivaría y ampliaría la demanda en los sectores barriales en donde el consumo y relación con la producción artística es mínima.

Asumiendo la posibilidad de un sistema integral para el sector creativo podemos expresar que la producción artística podría satisfacer las necesidades económicas, sociales, de diversidad cultural de ésta y futuras generaciones. Mientras haya una sociedad consciente del valor de las artes y la cultura en su cotidianidad, observaríamos un sector creativo en constante crecimiento. Crecimiento que implica a la vez una disputa de los espacios y de la generación de significados desde procesos participativos.

En la gestión social de la creatividad no podemos dejar de lado al sector académico, pues muchas de las visiones de las artes están direccionadas a la constitución de un artista en términos tradicionales: el “artista genio” que debía ser un individuo dedicado a crear bajo una idea estética. Una concepción del artista que está por encima de los demás y tienen una relación casi vertical con los otros. Esto nos permite colegir cómo la Academia ha limitado la formación integral de los estudiantes que al terminar su ciclo se encuentran con un entor-

no que no les brinda posibilidades reales de fuentes de producción y empleo. De allí, las propuestas realizadas para que en las mallas curriculares se articulen materias vinculadas a la gestión de proyectos.

Por eso el interés de articular al sector creativo con los ámbitos comunitarios, académicos e institucionales locales y nacionales. Sólo este engranaje permitirá tener un sector sustentable a largo plazo. Este reposicionamiento no significa la negación de los procesos creativos individuales en pos de los colectivos mencionados anteriormente, sino que implica un proceso que aporta transformaciones en las formas de ver y comprender los procesos creativos y sus metodologías de gestión. No obstante, la opción colectiva va más allá, porque además de trabajar desde contextos específicos rompe con la centralidad del artista y el arte, estableciendo otras formas de relación con la comunidad.

El hecho de fortalecer esos otros espacios creativos también aportará a expandir el empoderamiento de la ciudad, a descentralizarla y mostrar su diversidad creativa. Si existe este engranaje en el largo y mediano plazo, habremos creado un sustento social que mantenga y sustente una política cultural incluyente, teniendo como eje primordial a la comunidad. Pero es importante que estos niveles creativos (las artes) sean transversales en ámbitos específicos como salud, jóvenes, niñez, sectores vulnerables, educación, entre otros.



## Bibliografía:

Athur Danto, *After the End of Art*, 1997

Ecuador siglo XXI. Una cultura entre la democracia y la crisis. Escenarios y propuestas culturales para el futuro. En: *Cultura, sociedad y crisis. La cultura en el Ecuador de las próximas dos décadas*. Quito, Proyecto CONADE/GTZ

Red Cultural del Sur en: [www.redculturalsur.blogspot.com](http://www.redculturalsur.blogspot.com).

María Fernanda Cartagena, *Entrevista a Tranvía Cero*, Archivos del Colectivo. Quito 2011.

Red Cultural del Sur en: [www.redculturalsur.blogspot.com](http://www.redculturalsur.blogspot.com).



# Cambio social y nuevas tecnologías: el caso de la educación

*María Belén Albornoz*

La modernidad ha concebido dos categorías ontológicas que le han permitido ordenar el mundo: lo natural y lo social. La dicotomía naturaleza–sociedad ha organizado las ramas de gobierno, las ciencias exactas y ha explicado los vínculos y relaciones establecidas entre ellas. De igual modo, ha devenido uno de los puntales de la constante separación entre la esfera científica y la esfera política, recreando un lenguaje capaz de delimitar entre lo interior y lo exterior de la ciencia y otorgándole a cada una un contexto y una demarcación. La relación entre naturaleza y sociedad ha sido traducida durante el siglo XX a los lazos entre tecnología y sociedad, concibiéndolas en términos modernos, como categorías autónomas e independientes. La división entre lo tecnológico y lo social ha construido una versión artefactual de la tecnología, provocando que esta última sea imaginada por fuera de sus cualidades políticas y de los juegos de poder de la que es parte, continuando con la versión heredada de ciencia neutra, ahora traducida a tecnología neutral.

Este artículo analiza la relación entre cambio social y nuevas tecnologías desde los procesos de co-construcción entre el tejido social y tecnológico de la sociedad. Proponiendo en primer lugar que el mundo moderno no estaba divorciado de la tecnología, sino que, como lo señala Hanna Arendt, el mundo moderno en un sentido profundo ya era tecnológico (1996). Con ello no se pretende invisibilizar el poder modelador que tiene la tecnología, todo lo contrario, explicar el tejido tecnológico de la sociedad implica revelar las cualidades políticas, económicas y culturales de los artefactos y la fuerza dominante de la tecnología en la configuración del cambio social.

La tecnología tiene la capacidad de reorganizar las coordenadas de la experiencia y con ello, abre las puertas de nuevos sistemas de dominio sobre la naturaleza y sobre los seres humanos. Desde la revolución industrial, estos nuevos órdenes se han fundamentado en la razón técnica imponiendo -de facto- una especie de constitución, que no se deriva de una política institucional particular, sino del cambio tecnológico y las estructuras sociales que lo acompañan (Winner, 1987).

La tecnología se va entrelazando en la cultura a través de procesos, artefactos, instrumentos, regulaciones y “metáforas”. Del mismo modo que las leyes, la tecnología es capaz de regular y ordenar la sociedad, al punto de contribuir a la producción de paradigmas como el de la Sociedad de la Información. Las nuevas tecnologías aparecen así como las abanderadas de un cambio global que no puede dejar de reconocer su dimensión tecnológica. Sin embargo, el mayor problema de este reconocimiento es asumir la tecnología desde una óp-



tica causal. En vez de intentar explicar las relaciones entre cambio tecnológico y cambio social como parte de un mismo fenómeno, el enfoque determinista de la tecnología mantiene la separación entre sociedad y tecnología diseñada desde la modernidad, perdiendo con esto la oportunidad de explicar la tecnología como parte misma de la transformación social.

Para estudiar la cultura digital, el ciberespacio, el gobierno electrónico, la educación y las Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC), debemos ser capaces de comprender las cualidades políticas de la tecnología, porque si no logramos descubrir los intereses y las intencionalidades que están inscritos en ella, es muy difícil que podamos explicar sus mecanismos de control, de ejercicio del poder y el modo en que éstas afectan el estilo de vida de los ciudadanos. Por ello es importante adquirir consciencia sobre los sistemas técnicos con los que convivimos y tomar elecciones de carácter político sobre ellos. Una de las razones que ha impedido el cuestionamiento tecnológico es su vinculación desde un inicio con la idea de progreso y la división entre el “hacer tecnológico” y el “uso de la tecnología”. El hacer tecnológico promueve una versión de tecnología neutra donde el peso del impacto tecnológico recae sobre el uso que de ella se hace por parte de los sujetos. No obstante, las tecnologías tienen una poderosa fuerza para moldear la sociedad una vez que se inscriben en la cotidianidad, ya que a medida que la tecnología es usada va alterando significativamente los patrones de las actividades y las instituciones humanas. La tecnología es parte misma de la actividad social y contribuye a generar formas de vida. Así:

Con la tecnología nos vamos involucrando en una serie de contratos sociales cuyas condiciones se revelan poco después de haberlos firmado. Es por ello que las aproximaciones a la tecnología basadas en el impacto social o el efecto que producen son limitadas, porque no consideran la “segunda naturaleza” que provoca la tecnología (Winner, 1987: 68).

El avance tecnológico en la sociedad parece ejercer una presión en los sistemas educativos para responder al mismo (Boody, 2001), lo cual es todavía más evidente bajo el paradigma de la sociedad de la información donde la educación debe cumplir las demandas de la “economía del conocimiento” y proveer el capital humano que requieren los estados postindustriales. Muchos gobiernos consideran que la tecnología en la educación juega un rol importante en la generación del recurso humano nacional y uno de los imperativos externos más importantes, es formar a los estudiantes en destrezas tecnológicas para el trabajo que la economía del conocimiento exige. En ese sentido, las instituciones educativas están presionadas a introducir la tecnología en sus aulas para acortar el “analfabetismo digital” (Plowman et al. 2010) o para mantener las expectativas de uso de la tecnología de sus propios estudiantes.

Los jóvenes que han nacido en la época digital y que se han familiarizado con este tipo de tecnología desde muy temprano esperan seguir utilizándola en las escuelas. Como lo señala Mahiri (2011), los estudiantes ya no son el tipo de personas que nuestro sistema educativo estaba diseñado a enseñar y la presión por incrementar la tecnología en las escuelas se debe también a las creencias personales y experiencias de padres y profesores. Por lo que:

Se podría decir que existe una conexión casi inconsciente en la mente de muchos adultos entre la tecnología digital y la ‘calidad’ de la educación contemporánea. Todos estos imperativos externos para el cambio educacional pueden ser encontrados tanto en países desarrollados como en países en vías de desarrollo. Estas demandas y presiones han promovido esfuerzos considerables alrededor del mundo para incrementar el uso de tecnología digital en la educación. En los últimos veinte años se ha visto cómo la tecnología digital se ha convertido en un aspecto importante de las políticas de educación en el mundo. Casi toda nación desarrollada (y en vías de desarrollo) tiene estrategias detalladas de ‘educación y TIC (Selwyn, 2011: 24).

Estas estrategias inician con el énfasis en el acceso a la tecnología de estudiantes y profesores a través de la incorporación de Internet y computadores en las escuelas, en la capacitación de profesores y el cambio en el currículum para incluir componentes vinculados a la tecnología. Detrás de estas destrezas está la promesa de “la creación de una sociedad más humana e inclusiva, donde el desarrollo y la transformación de la enseñanza-aprendizaje sirva para fines sociales, emocionales y económicos” (Sutherland et al. 2008:5).

No es raro que con el cambio tecnológico aparezcan este tipo de entusiasmos, en la historia de la educación, la tecnología ha sido utilizada como un poder que ayuda a resolver problemas que no son de naturaleza tecnológica.

Ha existido una tendencia a ignorar los resultados poco efectivos del uso de la tecnología, la indiscriminada homologación que se ha hecho de la aplicación de la tecnología ha obviado analizar cómo esta ha reemplazado un problema por otro y, finalmente, incluso cuando su uso ha sido exitoso se ha olvidado incluir las intervenciones no tecnológicas que han acompañado el proceso (Robins y Webster, 1989).

La versión determinista de la tecnología ha otorgado una serie de cualidades que le permiten predecir sus impactos y efectos si es utilizada correctamente. Según esta corriente, la tecnología tiene en sí misma una capacidad de determinar el cambio social (Heilbroner, 1967) y en ciertos casos, es el único factor de cambio social. Incluso aquellos que no concuerdan con el determinismo tecnológico no pueden evitar reconocer que la tecnología puede influenciar el cambio social. El determinismo está presente también en la evaluación de las estrategias de inclusión de tecnología en la educación. Es usual que se culpe



a los profesores o a los centros educativos por el fracaso en el uso efectivo de las tecnologías digitales porque se considera que las nuevas tecnologías son “fuerzas autónomas que obligan a la sociedad a cambiar” (Nye, 2007:27). Pero si se empieza a examinar las interacciones y las negociaciones que se realizan con el artefacto tecnológico (Bijker, 1987), aparecen los contextos sociales, económicos y políticos que intervienen en la relación tecnología-educación, permitiéndonos abrir la caja negra de la tecnología. El enfoque del constructivismo social habilita la distinción de los factores de diseño, desarrollo producción, mercadeo, implementación y uso de los artefactos tecnológicos en la educación; nos concede la oportunidad de entender cómo las tecnologías son construidas y negociadas socialmente por todos los actores. Y con ello, el poder estudiar el uso de la tecnología en la educación como un proceso no oculto, que puede ser abierto al cuestionamiento y al análisis.

El interés de los gobiernos por utilizar soluciones tecnológicas a problemas mucho más complejos que los problemas tecnológicos, no ha permitido desarrollar la ingeniería social necesaria para resolver dichos problemas (Weinberg, 1966). En la educación esto ha llevado a la reproducción de ciclos de “bombo, esperanza y desencanto” del uso de la tecnología (Cassidy, 1998). Las tecnologías digitales se han asociado a formas de aprendizaje constructivista, donde se ha imaginado a Internet como parte del proceso social de construcción colectiva de conocimiento y como herramienta proveedora de comunicación e información casi instantánea (Scardamaila y Bereiter, 1994). Otro aspecto que se vincula a esta tecnología es la posibilidad de contacto entre estudiantes, profesores y expertos a nivel local y global. Finalmente, las TIC se asocian a las nuevas habilidades y destrezas que la sociedad de la información demanda en cuanto a construcción de conocimiento (Scardamalia y Beriter, 2006), el aprendizaje a lo largo de la vida (Voogt y Pelgrum, 2005) y la capacidad de cambio e innovación (Roschelle et al., 2000).

En términos generales se ha consensuado que la tecnología en la educación marca un antes y un después y se convierte en un elemento indispensable del sistema educativo, sin abandonar la noción de tecnología neutra; con lo que se impide abrir la caja negra de la tecnología en la educación, bien porque el imperativo interno de la tecnología parece tener una capacidad positiva; bien porque el imperativo externo actúa a través de una sociedad que se tecnologiza y ejerce presión sobre los sistemas educativos para incluir la tecnología en las aulas. Igualmente se crean nuevos parámetros para consolidar estas fuerzas que obligan a cambiar a la sociedad, como los de “analfabetismo digital” o “brecha digital”.

Nos preocupa abrir la caja negra de la tecnología, justamente para comprender las relaciones de poder que se ejercen dentro del nuevo paradigma en términos sociales, culturales, económicos y políticos; por ejemplo, el interés de los gobiernos por utilizar soluciones tecnológicas a problemas que no son tecnológicos, como el de “calidad de la educación”. La construcción del hecho

es que “las TIC representan desarrollo”, se inscriben en distintas materialidades: indicadores de TIC o las políticas. El hecho es traducido a actores como UNESCO, Banco Mundial, OCDE y gobiernos en los espacios internacionales de los Foros y Cumbres mundiales sobre la educación y la Sociedad de la Información, construyéndose nuevas inscripciones como las declaraciones de principios y los planes de acción regionales y nacionales.

El proceso de irreversibilización de las TIC en la educación se logra a partir de una situación que ya no podrá ser revertida por los actores, en el caso ecuatoriano, la adhesión al nuevo estatuto de la educación-tecnología deja de ser optativo y se inscribe en un punto de no retorno, a través de la política pública nacional de las Agendas de Conectividad y en los proyectos de los gobiernos seccionales como el de Quito Educa.Net.

Las políticas para adecuar la tecnología en las escuelas empiezan por enfatizar el aspecto del acceso a la información, con lo que se tiende a implementar programas de entrega de computadores a los planteles. Empero, la incorporación de tecnología al aula mantiene el tratamiento de cajas negras sobre los artefactos, a los que se les atribuye una serie de cualidades y acciones. Por una parte, se les permite representar un conjunto de valores: tecnología de punta, cambio, más conocimiento, mejoras en el perfil de los maestros o modernización de la gestión administrativa de la escuela. Y por otro lado, se los emplea como promesa justamente de lo que se han rehusado hacer: elevar el rendimiento escolar, mejorar la calidad de la educación, generar nuevos procesos de enseñanza e incrementar el nivel profesional de los maestros.

Cuando la tecnología no logra aquello que se pensaba había prometido, entonces se buscan otros orígenes al problema del fracaso de los computadores en el aula; encontrándose que los maestros poseen miedo a la tecnología porque pone en peligro su jerarquía frente a los estudiantes (quienes están mucho más familiarizados con ella), que no se ha invertido en capacitación informática y pedagógica, que los computadores son un bien que se mantiene secuestrado en laboratorios de cómputo fuera del alcance de los estudiantes porque los directores de los centros tienen miedo que dañen los artefactos al utilizarlos, o que no se ha resuelto el acceso a Internet en las escuelas.

Aunque las evaluaciones de los programas de TIC y educación en la región no son prometedoras (UNESCO, 2002) se insiste en apuntar las cualidades mágicas de los computadores y de Internet. Si bien en un primer momento se consideraba que el computador ayudaba a los procesos educativos simplemente por estar en el centro escolar, lo que implicaba una primacía del hardware, ahora se apuesta a la primacía del software, a los procesos en red y a la capacitación en línea. Empezando un nuevo ciclo de construcción de cajas negras para sostener la promesa tecnológica, como la presunción de que la capacitación mejora si se utiliza más tecnología, con lo que se fortalecen las plataformas tecnológicas para capacitar en línea, como mecanismo



de innovación frente al fracaso que implicó la primera tanda de capacitación de docentes de forma presencial.

En general, los directivos de los proyectos de introducción de TIC en las escuelas responsabilizan en una segunda instancia a los maestros, pues los acusan de no haber hecho “nada” con las primeras capacitaciones presenciales recibidas. Y así se apuesta a que la plataforma tecnológica haga lo que no alcanzó a hacer el computador, es decir “moverles el piso a los maestros” y permitirles cambiar sus lógicas presenciales por lógicas virtuales, donde la tecnología pueda ser mejor domesticada. Para ello se fortalece la creencia sobre la conectividad y su capacidad de establecer redes sociales, una de las nuevas cualidades que se asocia a la tecnología. Del mismo modo se afianza la relación entre computadores y servicios. El computador sin Internet es una tecnología que parece no funcionar en las aulas, por ende es necesario invertir en conectividad. Otro servicio que se considera un adelanto en la inclusión de tecnología en el aula es la gestión administrativa de la escuela en línea: registro a clases, publicación de calificaciones, mensajería entre profesores y padres de familia.

Se apunta a que la tecnología motiva a los estudiantes a estudiar y ubicándolos en el centro del proceso educativo, ahora la formación depende del estudiante, la tecnología le ofrece la posibilidad de una educación personalizada en la que cada estudiante puede encontrar su propio ritmo de estudio.

Las herramientas tecnológicas permiten un proceso educativo continuo y dinámico donde el protagonista ya no es el profesor y donde las redes sociales adquieren una función pedagógica.

También la definición de tecnología se va transformando en los procesos de implementación, pues al inicio la tecnología era sinónimo de laboratorios de computadores y poco a poco se ha ido convirtiendo en un concepto más amplio que tiene que ver con redes eléctricas dentro de la organización del aula y los puntos de conexión de red, la convergencia tecnológica de artefactos y aplicaciones (como computadoras portátiles, teléfonos celulares y redes inalámbricas), diseño y uso de datos. La nueva promesa de la tecnología es que los centros educativos sean capaces de poseer información de los estudiantes, al punto que cuando ingresen al centro, éste ya tenga todos sus datos. El sueño de la ciudad digital ya empieza a incorporar a la propia escuela y sus capacidades de interoperabilidad.

A pesar de que se mantiene todavía una visión artefactual, se comienza a ligar el cambio social al cambio tecnológico, pero en ninguna medida se vincula la tecnología a los fracasos de los proyectos. En los numerosos casos donde la implementación no ha sido exitosa, los argumentos detrás de este problema tienen que ver con la estructura municipal zonal, el interés y compromiso de los funcionarios públicos y la rotación del personal, pero por ningún motivo el fracaso aparece vinculado con la tecnología.

Los posibles beneficios socioeconómicos que se le atribuyen al uso y apropiación de las TIC siguen siendo objeto de discusión, a pesar del consenso internacional sobre el impacto de las TIC en el desarrollo humano. En particular en los países en vías de desarrollo, la fórmula adquisición de destrezas básicas en TIC = desarrollo económico, es poco probable, no hay evidencia de que el simple aprendizaje de las TIC impacte significativamente en términos económicos en la vida de las personas. Hay numerosos estudios que prueban los escasos resultados en este sentido de TIC en la educación.

La presunción de que las TIC como herramientas de gestión en la educación pueden efectivamente mejorar la gestión escolar y el proceso de aprendizaje, no tiene el suficiente respaldo empírico en la región. No se ha comprobado esta cualidad de la tecnología en estudios de los sistemas educativos de cada país (Hinostroza y Labbé, 2011). La correlación positiva entre infraestructura de TIC y mejora en el rendimiento escolar no ha logrado ser establecida con claridad (Balanskat et al., 2006), en particular en los casos en que la tecnología ha sido incorporada a partir de una estrategia integral a la par que mejoras en el currículo, las estrategias pedagógicas y la capacitación de los docentes.

Finalmente, la afirmación de que las TIC habilitan un nuevo escenario para la enseñanza aprendizaje -en particular desde la vertiente constructivista-, se resalta las potencialidades de las TIC para producir nuevas formas de representación y nuevos escenarios. Sin embargo, esta misma propuesta ha sostenido que las TIC son “herramientas”, es decir, son artefactos que tienen un rol instrumental.

Hinostroza y Labbé indican en su estudio: “Políticas y prácticas de informática educativa en América Latina y El Caribe” –realizado para CEPAL en el 2011– que las políticas de TIC en la educación en la región han sido implementadas de forma muy heterogénea. Casi todos los países han incorporado computadoras al sistema de educación (infraestructura) y han organizado soporte técnico para mantener la sustentabilidad de la inversión, un tercio de profesores y alumnos han sido capacitados en el uso de las TIC y se utiliza sólo el 50% de los laboratorios de computación en las escuelas.

Las TIC como elemento de innovación en la escuela han sido identificadas como uno de los elementos fundamentales de la transformación escolar, desde los años ochentas (Miles y Huberman, 1984) se pensaba que los computadores en las aulas actuarían como “caballos de Troya”, capaces de portar en su interior la semilla del cambio y la innovación (Olson, 2003).

Ahora la mirada sobre la relación innovación - TIC ha cambiado, según Fullan (2007), ya no es posible conocer cómo funciona una innovación exitosa con TIC y cuál es su impacto real en los estudiantes. No se puede aplicar una fórmula para generar innovación y hacerlo sistemáticamente en la escuela, ninguna organización es capaz de hacerlo en términos cotidianos. A este problema Smith y Fullan lo han llamado “dilema de sendero”.



En el mismo sentido, organizaciones como UNESCO moderan su entusiasmo sobre la tecnología y empiezan a reconocer por ejemplo que:

[...] la relación entre el uso de las tic y el aprendizaje de asignaturas no es lineal y que se requiere utilizar modelos más complejos para estudiarla [...] la revolución digital puede facilitar la inclusión social y la universalización de los derechos ciudadanos o, por el contrario, puede conducir a sociedades más polarizadas y más fragmentadas [...] si no se orienta a través de política pública la difusión y masificación de las tic quedará enteramente librada al mercado reproduciendo las brechas sociales existentes y creando nuevas y exponenciales diferencias.

Los computadores en contextos educativos son entonces híbridos que introducen la tecnología dentro de una red de asociaciones, que hacen posible que algo se establezca dentro de la sociedad. En este caso, una estabilización paradójica donde por un lado, se considera que los computadores son portadores de “desarrollo” y por otro, se plantea que aunque son fundamentales para la educación, no apoyan necesariamente los procesos educativos. Se trata por tanto, de una necesidad construida socialmente donde el computador y su uso es considerado “necesario” para actuar en la sociedad e incluso para desarrollarse laboralmente. Adicionalmente se considera desde los maestros y alumnos, que la información está en la red y que su acceso permite el conocimiento. Empero, como se mostró anteriormente, el conocimiento y el sentido que este adquiere en un proceso educativo no son lo mismo.

Se vuelve entonces un imperativo que los gestores del proyecto revisen la aproximación determinista que han realizado a la introducción de computadores en las aulas y traten de debatir sobre las controversias que la tecnología plantea dentro de las clases. Primero re-significando la noción artefactual que manejan de la tecnología y revisando las versiones que tiene sobre la tecnología los distintos actores que participan del proceso. En segundo lugar, revisando las prácticas de los estudiantes y maestros, para que estas puedan ser traducidas por los directores de los proyectos en estrategias que permitan la incorporación de la tecnología de forma menos vertical.



## Bibliografía:

- Arendt, H. (1997). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Balanskat, A. Blamire, R. y Kefala, S. (2006). *The ICT impact report: a review of studies of ICT impact on schools in Europe*. Brussels: European Schoolnet, European Commission.
- Bijker, W. Hughes, T. & Pinch, T. (Eds.). (1987) *The Social Construction of Technological Systems. New Directions in the Sociology and History of Technology*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Boody, R. (2001). "On the relationships of education and technology". Muffoletto, T. (Ed.). *Education and Technology: Critical and Reflective Practices*. Cresskill NJ: Hampton
- Cassidy, M. (1998). "Historical perspectives on teaching with technology in K-12 schools". En *New Jersey Journal of Communication*, 6, 2, 170-184
- Heilbroner, R.(1967). "Do machines make history". En *Technology and Culture*, Vol. 8 (3), 335-345.
- Hinostroza, E. y Labbé, C. (2011). "Políticas y prácticas informáticas educativas en América Latina y el Caribe". En *Serie de Políticas Sociales*, 171, 83. Santiago de Chile: Naciones Unidas.
- Fullan, M. G. (2007). *The new meaning of educational change*. London: Cassell. 2007
- Mahiri, J. (2011). *Digital Tools in Urban Schools: Mediating a Remix of Learning*. Ann Arbor MI: University of Michigan Press.
- Miles, M. B. y Huberman, A. M. (1984). *Qualitative data analysis: A source book of new methods*. Beverly Hills, CA: Sage.
- NYE, D. (2007). *Technology Matters: Questions to Live With*. Cambridge MA
- Olson, D. (2003). *Psychological theory and educational reform*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Plowman, L. y Peake, J. (2010) *Growing Up with Technology: Young Children Learning in a Digital World*. London. Routledge.
- Robins, K y Webster, F. (1989). *The Technical Fix: Education, Computers an Industry*. London. Macmilan.
- Roschelle, J.M. et al. (2008). "Changing how and what children learn with computer-based technologies". En *Children and Computer Technology*, 10 (2), 76-101.
- Sacardamaila, M. y Bereiter, C. (1994). "Computer support for knowledge-building communities". En *The Journal of the Learning Sciences*, 3, 3, 265-283.
- \_\_\_\_\_ (2006). "Knowledge building: Theory, pedagogy, and technology". En SAWYER, K. (Ed.). *Cambridge Handbook of the Learning Sciences* 97-118. Cambridge: Cambridge University Press.
- Selwyn, N. (2011). *Education and technogoly. Key Issues and Debates*. London: Continuum International Publishing Group.
- Sutherland, R. Robertson, S. y JOHN, P. (2008). *Improving Classroom Learning with ICT*. London: Routledge.
- Voogt, J. y Pelgrum, W. J. (2005). "ICT and curriculum change". En *Human Technology: An Interdisciplinary Journal on Humans in ICT Environments*, 1 (2), 157-175.
- UNESCO (2002). *Tecnologías de la información y la comunicación en la educación. Un curriculum para escuelas y programas del desarrollo de profesores*. 8- 9. Francia.



Weinberg, A. (1966). "Can technology replace social engineering?". En Hawisher y Selfe (Eds.) *Literacy and Society*. New York: Prentice Hall.

WINNER, L. (1987). *La ballena y el reactor: una búsqueda de los límites en la era de la alta tecnología*. Editorial Gedisa. Barcelona

# Entrada básica general para el análisis y discusión temática en torno a la cultura digital

Por Milton Cerda<sup>35</sup>

“Está entre los intereses económicos y políticos de Estados Unidos asegurar que si el mundo se está moviendo hacia una lengua común, ésta sea el inglés; que si el mundo se está moviendo hacia unas telecomunicaciones, seguridad y estándares comunes de calidad, estos sean (norte)americanos; que si el mundo se enlaza por medio de la televisión, la radio y la música, la programación sea (norte)americana; y que si unos valores comunes están siendo desarrollados, éstos sean valores con los cuales los (norte)americanos estén cómodos.”

David Rothkopf<sup>36</sup>

En los últimos seis años el Ecuador ha tenido un incremento notable de usuarios con acceso a la Internet y también se ha evidenciado una disminución no tan considerable de los costos de acceso. Recordemos que el Ecuador fue uno de los países pioneros en la región en tener acceso a la red de redes, en los últimos 15 años nacieron muchos proveedores de Internet “ISP”<sup>37</sup> con la característica que casi todos fueron privados; luego de esta etapa que controló el mercado por medio de la Asociación de Proveedores de Internet AEPRO-VI<sup>38</sup>, aparecieron iniciativas de empresas públicas que tradicionalmente proveían servicios de telefonía fija y que empezaron a proveer acceso a Internet.

Estas empresas públicas se salvaron de los intentos de ser privatizadas a precio de “gallina enferma”, pero como parte del proceso de privatización se las hizo “sociedades anónimas”, y debido a la poca duración de los gobiernos de turno, no se pudo concretar la privatización total de este sector. Finalmente, en el gobierno actual se las declaró Empresas Públicas (EP), se las fusionó y fortaleció intentando competir en la actualidad con empresas privadas convirtiéndose en proveedora de televisión satelital pagada, servicio de telefonía celular, servicio de internet, servicio de datos, entre otros.

---

35 Comunicador Social, promotor del uso de software libre, la democratización del conocimiento, la educación virtual y convencido del cambio de época.

36 Funcionario de la Administración Clinton en 1997 en el marco de los inicios de Internet.

37 “ISP” es la denominación de las empresas proveedoras de servicio de Internet.

38 Según la encuesta en línea en Infodesarrollo.ec la respuesta a la pregunta ¿por qué cree que tenemos el internet más caro? La respuesta más alta con 43% es “Sobreprecio de los proveedores” luego le sigue con 35% “Falta de voluntad política”.

En este proceso de nacimiento y fusión de empresas privadas en unos casos y desaparición de otras, tuvieron un débil papel las instituciones reguladoras –Consejo Nacional de Telecomunicación (CONATEL) antes del 2007- allanándose a la lógica neoliberal que en el caso de telecomunicaciones se reflejó en el dejar hacer, dejar pasar y dismantelar las telecomunicación públicas. En cuanto al Internet, no se respetaron estándares internacionales de telecomunicaciones, de calidad de servicio, tampoco ordenanzas locales; en este contexto aparecen absurdos como denominaciones de “banda ancha” para Ecuador, que no tenían relación con la velocidad de las mismas en el contexto internacional y menos a los estándares internacionales<sup>39</sup>, llegando a ser pregunta de análisis por qué nuestro país tenía el acceso a Internet más caro del mundo. En eventos realizados por activistas digitales, usuarios de Internet y algunas organizaciones, se analizaba la calidad y costos de acceso a la Internet. En estos eventos normalmente no podían ocultar la cara de vergüenza y/o descaro quienes defendían los intereses privados y los representantes de los organismos públicos de regulación.

Otra de las características de la última década y media fue la contaminación visual por medio de la proliferación de cientos de cables aéreos sobre los postes, principalmente del sector de las empresas de telecomunicaciones.

Entre protestas para hacer caer gobiernos, surgimiento de universidades “garaje”, debilitamiento de lo público, proliferación de empresas de seguridad privada, dolarización, congelamientos bancarios, crisis financiera, crisis de la partidocracia, cierre de bancos, migraciones masivas, protestas de jubilados, costosos servicios bancarios, de telefonía celular, de acceso a Internet; se creó la Ley de Propiedad Intelectual<sup>40</sup>. En el marco de la Internet, empezó a emerger la banca online, la educación virtual, el activismo digital ambientalista, los telecentros, info-centros, las páginas web de diversas organizaciones e instituciones, los “Cafenet” o “Cibercafé”, iniciativas de uso y defensa del software libre, periódicos con ediciones “online”, la “LOTAIP”<sup>41</sup>, etc.

A partir del 2007 con el ascenso del presidente Rafael Correa Delgado, se iniciaron procesos de regulación, fortalecimiento de lo público y así se in-

---

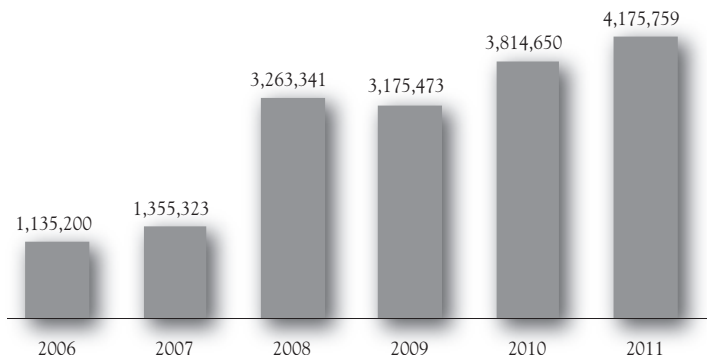
39 Resolución 534-22-CONATEL-2006, 14 de septiembre del 2006. Norma de calidad del servicio de Internet/ Banda Ancha Ecuador 256/128 kbps cuando la Unión Internacional de las Telecomunicaciones UIT especificaba la capacidad de Banda Ancha en 2.048 Mbps es decir 10 veces más.

40 Se publica en el Registro Oficial de Mayo de 1998 la Ley de Propiedad intelectual por aprobación del congreso.

41 La Ley Orgánica de Transparencia y Acceso a la Información (LOTAIP) entró en vigencia el 18 de mayo de 2004. Se creó con el objetivo de garantizar el derecho a acceder a las fuentes de información, como mecanismo para ejercer la participación democrática respecto del manejo de la cosa pública y la rendición de cuentas a la que están sujetos todos los funcionarios y entidades del Estado.

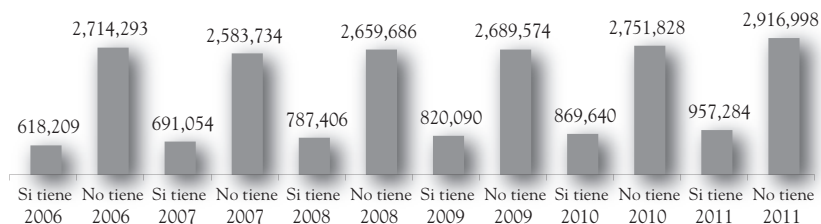
crementó la posibilidad de movernos en el tercer entorno<sup>42</sup> y de responder al desafío de aprender a relacionarnos e interactuar digitalmente entre sujetos y con servicios privados y públicos en línea, realizar trámites ciudadanos, declaración de impuestos, trámites de seguridad social, solicitudes de becas, etc. Los siguientes cuadros permiten distinguir el crecimiento de estos mecanismos:

### Uso de internet en Ecuador 2006-2011



Número de usuarios de Internet en Ecuador.  
Fuentes: CONATEL<sup>43</sup> año 2006, 2007; Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INEC) años 2008, 2009, 2010 y 2011

### Tenencia de computadores Ecuador



Tenencia de computadores en Ecuador. Fuente INEC

Uno de los principales aspectos en los que han incidido las tecnologías digitales en sus múltiples presentaciones, casi todas de ellas por medio de pantallas de diversos tamaños, ha sido la forma de comunicarnos. En este contexto propone nuevas formas en el lenguaje, la forma de aprender, imaginar, protestar,

42 Tercer Entorno plantea que las nuevas tecnologías de la información y las telecomunicaciones están posibilitando un escenario "que difiere profundamente de los entornos naturales y urbanos en los que tradicionalmente han vivido y actuado los seres humanos" (J. Echeverría, 1999, pág 14).

participar, ver, escuchar, consumir, recrear. El surgimiento de la cultura digital se manifiesta por medio del lenguaje, por ejemplo aparecen nuevos “verbos”: feisbuquear, googlear, tuitear, youtubear, taguear, rolear, instagramear<sup>43</sup>, entre otros.

Antes del apareamiento de la Internet, la escritura de una carta en papel para luego enviarla por medio del servicio de correo era mínima y se remitía solamente al saludo en una fecha especial. Desde mediados de los años noventa –en el caso ecuatoriano– la escritura de mensajes de correo electrónico tiene un crecimiento notable, la telefonía celular móvil sin duda aporta también a la necesidad de comunicarse de las personas por medio de cortos mensajes escritos. La comunicación de ida y vuelta de modo escrita se incrementa y paulatinamente surge el uso de estos canales de comunicación para procesos de información publicitaria por medio del envío masivo<sup>44</sup> de información con contenidos diversos: promoción de productos de consumo<sup>45</sup>, de servicios, difusión ambiental, publicidad electoral, etc.

En este proceso de cambio de la manera de comunicarse -cambio cultural- se evidencian procesos en los que las personas prefieren comunicarse por medio de las tecnologías y no cara a cara. La comunicación por medio de mensajes cortos -estos generan menos tráfico, por lo tanto menos costos- en los sistemas de chat como mensajes por medio de telefonía móvil popularizó el uso de “emoticons”<sup>46</sup> y de algunas “reglas” a manera de “etiqueta” en la red como por ejemplo: cuando en un chat, foro, mensaje de texto “SMS” o incluso texto de correo electrónico se escribe TODO EN MAYUSCULAS significa que estamos levantando la voz o gritando.

Por medio del surgimiento de la web 2.0<sup>47</sup> se inició un cambio de paradigma en como se había concebido hasta ese momento. El desarrollo de los servicios que ofrecían los sitios web fueron principalmente de información unidireccional –igual que un periódico en papel– y no tanto un servicio de comunicación, (entendiendo a la comunicación como un proceso de diálogo o por lo menos como un proceso cíclico emisor-receptor-emisor-receptor). Para satisfacer esta necesidad de comunicación surge el cambio hacia la web 2.0 en donde el consumidor de información se convierte en productor de infor-

---

43 Deviene del Facebook, google, tweet, roll, instagram.

44 Se llama Spam, correo basura o sms basura a los mensajes no solicitados, no deseados o de remitente desconocido.

45 Caso de promoción del producto Viagra de la Empresa Pfizer.

46 Son combinaciones mínimas de caracteres con diversos sentidos, estas nacieron con los primeros servicios de correo electrónico cuando las velocidades de comunicación era vía modem a 2.5 kbps y la comunicación vía voz, video eran cosas del futuro. Ejemplo la carita feliz J formada por dos puntos y el cierre de paréntesis : )

47 El término de Web 2.0 se utilizó en una conferencia en 2004 en este evento se hablaba de la evolución de la web. Uno de los actores principales en esta conferencia al que se asocia la creación del término es O'Reilly Media empresa editorial estadounidense principalmente enfocada a libros relacionados con la programación informática.

mación y puede publicar directamente la información producida; transitando de niveles de información y muchas veces manipulación mediática de “uno a muchos”, a procesos de comunicación de “muchos a muchos”, surgiendo así lo que se ha denominado “Prosumidor”<sup>48</sup>.

Las formas de comunicarnos de muchos a muchos se efectúa en los foros, en la retroalimentación que se produce en los blogs, en la posibilidad de publicar o comentar un contenido, un producto, el servicio de una empresa, una noticia; la posibilidad de etiquetar, de hacer “Me gusta”, de publicar un video, una fotografía. Todas estas actividades son producciones de sentidos, de cultura que además generan autorregulación en las redes sociales y comunidades virtuales. De allí la importancia de políticas públicas que exijan que los sitios web de todos los tipos, en especial las web públicas, ofrezcan a los ciudadanos la posibilidad de comentar los contenidos y de que esos comentarios queden publicados. La web 2.0 es el cambio de sitios estáticos a sitios dinámicos que ofrecen a los usuarios posibilidades interactivas diversas incluso la administración de los contenidos y servicios de estos sitios –portales gestores de contenidos– deja de ser materia de informáticos y pasa a ser objeto de gestión y estudio de los comunicadores.

Esta posibilidad de “prosumir”<sup>49</sup> y de comunicarnos directamente de muchos a muchos crea nuevos sentidos, lenguajes, formas de narrativa hipertextual, y de esta manera, crea cultura que se manifiesta, incide y recrea en la forma de vida de las personas y de los pueblos.

Sin duda, las nuevas formas de comunicación y la altísima circulación de información han tenido mucho que ver en el cambio de época y cambios políticos que vivimos. La posibilidad de acceder a información, de informar e informarnos en las redes sociales, generan procesos de indignación locales y globales, que dan como resultado manifestaciones ciudadanas, procesos culturales potentes; muestra de ello fue la rebelión de los forajidos, los indignados, los ocupa Wall Street, que transforman la cotidianidad sobre la base de cuestionamientos profundos a la falta de respeto y poca sensibilidad con la vida en todas sus expresiones.

El surgimiento de nuevas formas de participación colectiva y colaborativa por medio de construcciones en línea son viables. No obstante, existen riesgos cuando se define estos procesos desde enfoques solamente tecnológicos, no de manera interdisciplinaria y utilizando la empatía. “La tecnocracia<sup>50</sup> puede ser la peor enemiga de la cultura digital”, hay que tener claro que no todo lo que sucede en la web o lo que queremos que suceda es responsabilidad de los profesionales de la informática. En el Tercer Entorno, los servicios, la forma de rela-

---

48 La palabra prosumidor, o también conocida como prosumer, es un acrónimo formado por la fusión original de las palabras en inglés producir (productor) y consumer (consumidor) = productor.

49 Consumir y producir contenidos.

50 El término tecnocracia significa literalmente «gobierno de los técnicos».

cionarnos, la manera de educar, etc., demandan de reflexiones y análisis propios de este nuevo entorno: el contexto virtual. Así como en el mundo urbano en el que vivimos –Segundo Entorno– necesitamos de personas que enfrenten los desafíos desde diferentes ámbitos del conocimiento; es importante que existan visiones y voces diversas en las iniciativas que se quieren desarrollar, en el marco de la cultura digital y de sus posibles manifestaciones en la red.

La definición de estrategias de comunicación y participación ciudadana mediante un sitio web, debe ser analizada y definida por los profesionales de la comunicación y analizando como el ciudadano se relacionará con esos mecanismos, qué dificultades tendrá en su utilización, etc. Las tecnologías de la información y la comunicación son transversales a todas las profesiones, es importante que comunicadores, educadores, administradores, abogados y demás profesionales sean formados, tomando en cuenta que vivimos una transición social que exige el desarrollo de una cultura digital en el ámbito de las actividades cotidianas domésticas y laborales.

#### APUNTES SOBRE LA LEY DE PROPIEDAD INTELECTUAL

El conocimiento es un bien de la humanidad.  
Todos los seres humanos deben acceder al saber.  
Cultivarlo es responsabilidad de todos  
(Ediciones Desde Abajo)

Con gran presión de Estados Unidos de Norteamérica por medio de su Embajada en nuestro país, la Ley de Propiedad Intelectual y con ella la “protección” de los derechos de autor fue aprobada por el Congreso ecuatoriano el 19 de mayo de 1998 y publicada en el Registro Oficial 320. Desde ese momento se vieron involucradas en problemas legales varias instituciones, mismas que finalmente pagaron por las licencias de uso de software. El sector público tuvo que pagar fuertes cantidades de dinero por concepto de licencias, capital que pudo ser invertido en educación, salud y otras urgencias sociales.

A partir de 1998 muchas instituciones y sobre todo las educativas tributan anualmente importantes recursos por motivo de licencias de uso de software. Esta misma ley ha sido aprobada en diferentes países en el marco del cumplimiento de acuerdos internacionales.

Trece años después, por primera vez a nivel mundial se levanta una protesta virtual en contra del intento propuesto por el país del norte por controlar y censurar el acceso libre a la red, por medio de las propuestas de la SOPA<sup>51</sup> y PIPA<sup>52</sup>

51 SOPA, Propuesta para el cese a la piratería en internet, tramitado en la Cámara de Representantes de los Estados Unidos, permite sin orden judicial filtrar el DNS (servidores de nombre de dominio) a cualquier web de todo el mundo con sólo recibir una queja del propietario de los derechos de autor.

52 PIPA, Ley de protección de la propiedad intelectual, tramitada en el Senado de Estados Unidos.



con la excusa de disminuir la “piratería” de productos con copyright en Internet y de esta manera proteger la propiedad intelectual. Entre las decenas de miles de sitios web que se unieron a la protesta en contra de estas propuestas, una de los más conocidos fue Wikipedia, la enciclopedia libre construida -en minga- por el aporte voluntario de miles de personas en todo el mundo, la que contiene más de 20 millones de artículos y está en 282 idiomas. Debido a las protestas y los cálculos políticos, la SOPA y PIPA no fueron aprobadas -hasta hoy- por la legislación norteamericana. En el marco de los Tratados de Libre Comercio, Estados Unidos, Australia, Canadá, Japón, Marruecos, Nueva Zelanda, Singapur y Corea del Sur firmaron el Acuerdo Comercial Anti-falsificación (ACTA), de esta manera logran en sus países censurar y vulnerar las libertades.

Uno de los países que más se beneficia con este tipo de leyes es Estados Unidos de Norteamérica, el mismo que tardó más de un siglo en reconocer el copyright de propiedad extranjera porque no le era conveniente:

A través del copyright se extendió la vigilancia a la propiedad intelectual, así como a las máquinas y similares. En el siglo XX cubrió a todo tipo de productos, objetos, ideas, hasta expropiar saberes y conocimientos colectivos acumulados por la humanidad en miles de años. En cuanto a uno de éstos -el software-, de reciente logro por la comunidad científica mundial, que desde su primer momento impulsó el código libre para que cualquiera pudiera apropiárselo, utilizarlo y complementarlo, ahora la minoría del uno por ciento pretende expropiárselo al 99 por ciento<sup>53</sup>.

En nuestro contexto, la “piratería” ha democratizado el acceso a la cultura y al conocimiento; y de alguna manera se ha vuelto una forma de resistencia anti-sistema, recupera -no hurta- aquellos recursos que nos ha sido robados desde hace 500 años y hace justicia con los procesos de sometimiento, endeudamiento, y saqueo de recursos naturales, de conocimientos, de utopías, de dignidad, de procesos de autodeterminación, a los que han sido obligados nuestros países. Además es imposible pagar el mismo costo en dicho país por un producto en formato digital -software, videojuegos, películas- cuando en nuestros países los salarios son menores que en el norte.

En el caso de los músicos ecuatorianos, han sido utilizados para campañas como la denominada “593 Ecuador original”<sup>54</sup> en la que se manifestaron a favor de sus derechos y en contra de la “piratería” y no se dan cuenta que estos “derechos” benefician principalmente a las discográficas, el músico principalmente tiene ingresos por sus presentaciones y no por la venta de discos. Entonces, en la medida

---

53 Gutierrez Carlos M. Un grito de alerta. <http://www.desdeabajo.info/fondo-editorial/le-monde-diplomatique/edicion-108/item/19142-un-grito-de-alerta.html> noviembre 2012

54 [http://www.ecuadorinmediato.com/Noticias/news\\_user\\_view/ecuadorinmediato\\_noticias--86487](http://www.ecuadorinmediato.com/Noticias/news_user_view/ecuadorinmediato_noticias--86487) noviembre 2012

que su música se difunde libremente por la red y por otros medios -ojalá con alguna de las modalidades de la licencia CreativeCommos-, más personas escucharán su creación, su mensaje y es altamente probable que muchos quieran pagar por asistir a sus conciertos. Se debe reconocer que ha existido una estrategia interesante que es la de vender originales -música y películas nacionales- a precio razonable al contexto del país incluso en los sitios que venden productos “piratas”.

Se debería analizar cómo apoyar y fortalecer procesos de producción y difusión cultural, cómo evitar la explotación de las disqueras a los músicos, cómo asesorar a los músicos para comprender los temas relacionados con la propiedad intelectual, también incidir para que Instituto Ecuatoriano de Propiedad Intelectual (IEPI) y Sociedad General de Autores y Compositores del Ecuador (SAYCE) cambien de paradigma en sus enfoques legales. No es lógico que los criterios de copyright pensados para la sociedad industrial y para productos tangibles se apliquen a productos intangibles en los que los costos de producción son casi cero. Esto genera desequilibrios económicos, enriquecimientos exorbitantes que lo único que hacen es engendrar mayor inequidad, aunque quieren hacernos creer que esos procesos generan riqueza y trabajo. En nuestro contexto seguramente son más los que trabajan y se benefician de la comercialización de productos “piratas” que los que se beneficiarían si no existiera esta actividad.

Con la web 2.0, el artista puede publicar sus creaciones directamente y en tiempo real, compartir fotos, videos y recibir comentarios; todo esto por medio de un blog. Esta posibilidad de relacionar los diversos servicios y software nos permite crear “mashups”<sup>55</sup> cada vez más avanzados y en tiempo real, esto permite al artista -músico, pintor, actor, etc., partir de un blog gratuito, incrustar recursos de diversas fuentes y en diversos formatos, logrando presentar su creación en un mismo sitio. De esta manera este espacio público, el blog, permite que el observador pueda interactuar y publicar sus comentarios y críticas.

En Ecuador sería difícil pensar que los estudiantes no pudieran fotocopiar los libros necesarios para su formación. Como ejemplos que llaman la atención tenemos el mexicano donde se ha ampliado el periodo de protección de copyright a 100 años después de la muerte de su autor, tomando en cuenta que ningún convenio internacional se extiende tanto y estas leyes finalmente no benefician a los autores mexicanos, sino a los dueños de obras producidas fuera de México que luego son distribuidas en el país, favoreciendo así a los titulares de esos derechos. En Colombia, el editor de la novela de Gabriel García Márquez “Memorias de mis putas tristes” -una empresa transnacional- ha expresado que todos los derechos están reservados, que ninguna parte del libro puede ser reproducida por ningún medio; asimismo ha establecido que el

---

55 (MASH-UP) Es algo así como “remezcla”. Ejemplo, si cogemos el servicio de mapas de GoogleMaps y lo combinamos con fotos salidas de Flickr obtenemos un nuevo contenido al estilo de la Web 2.0. <http://jhonlara.com/generalidades/glosario-de-terminos-de-la-web-20/>

libro no puede ser prestado por ningún organismo público, como bibliotecas, sin la autorización del autor y sin el pago de derechos suplementarios al titular del copyright. Otro ejemplo puede ser el siguiente: “Los precios impuestos por las empresas titulares de los derechos de propiedad intelectual, solo permiten que el 0,1% de los 25 millones de personas con VIH/SIDA en el África subsahariana puedan tener derecho a salvar su vida.”<sup>56</sup>

Desde esa lógica -que incluso juega con la vida de las personas- resulta difícil proponer que las leyes de copyright no se apliquen a materiales que son utilizados en procesos de formación en primaria, secundaria y universidad. Si la educación es un bien público, gratuita y es un derecho, que tiene total sentido que los libros sean gratuitos o de costo reducido y públicos, que puedan ser reutilizados y reproducidos. De ahí que: “el copyright, modelo de protección de la propiedad intelectual que beneficia a una minoría de países y creadores, y empuja y ahonda la brecha entre los países del centro y los de la periferia, con preservación de la desigualdad y la injusticia en el mundo.”<sup>57</sup>

CreativeCommons<sup>58</sup> (CC) es una organización no gubernamental sin ánimo de lucro que desarrolla planes para ayudar a reducir las barreras legales de la creatividad, por medio de nueva legislación y nuevas tecnologías. CC (en español: «bienes comunes creativos» o «licencia de bienes comunes creativos») es también el nombre dado a las licencias desarrolladas por esta organización.

Las licencias CreativeCommons o CC están inspiradas en la licencia GPL (General Public License) de la Free Software Foundation, compartiendo buena parte de su filosofía. La idea principal detrás de ellas es posibilitar un modelo legal ayudado por herramientas informáticas, para así facilitar la distribución y el uso de contenidos.

Existe una serie de licencias CreativeCommons, cada una con diferentes configuraciones, que permite a los autores poder decidir la manera en la que su obra va a circular en Internet, entregando libertad para citar, reproducir, crear obras derivadas y ofrecerlas públicamente, bajo ciertas diferentes restricciones.

---

56 Informe Desarrollo Humano, ed. cit. en Alvarez Lilian. Derecho de ¿autor?. Página 136  
[http://copysouth.org/imgs/derecho\\_de\\_autor\\_cuba.pdf](http://copysouth.org/imgs/derecho_de_autor_cuba.pdf)

57 Gutierrez Carlos M. Un grito de alerta. <http://www.desdeabajo.info/fondo-editorial/le-monde-diplomatique/edicion-108/item/19142-un-grito-de-alerta.html> noviembre 2012

58 [http://es.wikipedia.org/wiki/Creative\\_Commons](http://es.wikipedia.org/wiki/Creative_Commons)

Por tal motivo:

Algo importante a destacar, es que las licencias de CC no van contra el copyright, sino que buscan una forma de adaptarlo a los intereses del autor, basándose en el concepto de propiedad intelectual. Todas las obras creativas quedan automáticamente bajo la protección de los derechos de copia, y mucha gente prefiere una alternativa que le permita que su obra esté disponible para usos creativos y un beneficio simbiótico con la comunidad. Las licencias de CC ayudan a mantener el derecho de autor de una obra, a la vez que permiten ciertas excepciones bajo ciertas condiciones. En resumen, estas licencias buscan promocionar la ciencia y las artes aplicadas ayudando a los autores a ajustar sus derechos de forma precisa para que se adapte a sus preferencia<sup>59</sup>.

¿Por qué es necesario buscar alternativas al Copyright?<sup>60</sup> La idea del copyright se generó para medios físicos, de modo que era posible distinguir el acto privado de usar una obra, y el público de explotarla. Los derechos nos impedían distribuir un libro, pero no leerlo en la casa de un familiar o amigo. Los medios digitales, en cambio, no pueden definirse con la misma claridad. El uso y la reproducción de un archivo pueden ser la misma cosa, la infracción y lo legal son cuestionables, y una obra digital demasiado protegida, termina siendo perjudicada. Una licencia CC autoriza el uso de una obra digital sin dejar de protegerla.

Las licencias de CC se basan en cuatro condiciones que pueden combinarse en seis tipos de licencias diferentes. Estas son: Reconocimiento (Attribution), No comercial (Non commercial), Sin Obra Derivada (No derivate Works) y Compartir Igual (Share alike).

---

59 <http://www.neoteo.com/que-es-creative-commons>

60 <http://www.neoteo.com/que-es-creative-commons>

Las combinaciones posibles de Licencias CC son las siguientes<sup>61</sup>:

|   |   |
|---|---|
|    | <p><b>Reconocimiento CC BY</b></p> <p>Esta licencia permite a otros distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir de tu obra, incluso con fines comerciales, siempre y cuando te den crédito por la creación original. Esta es la más flexible de las licencias ofrecidas. Se recomienda para la máxima difusión y utilización de los materiales licenciados.</p>  |
|    | <p><b>Reconocimiento-SinObraDerivadaCC BY-ND</b></p> <p>Esta licencia permite la redistribución, comercial o no comercial, siempre y cuando la obra circule íntegra y sin cambios, otorgándote crédito.</p>   |
|    | <p><b>Reconocimiento-No Comercial-Compartir Igual CC BY-NC-SA</b></p> <p>Esta licencia permite a otros distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir de tu obra de modo no comercial, siempre y cuando te den crédito y licencien sus nuevas creaciones bajo condiciones idénticas.</p>  |
|    | <p><b>Reconocimiento-Compartir Igual CC BY-SA</b></p> <p>Esta licencia permite a otros remezclar, retocar, y crear a partir de tu obra, incluso con fines comerciales, siempre y cuando te den crédito y licencien sus nuevas creaciones bajo condiciones idénticas. Esta licencia suele ser comparada con las licencias “copyleft” de software libre y de código abierto. Todas las nuevas obras basadas en la tuya portarán la misma licencia, así que cualesquiera obras derivadas permitirán también uso comercial. Esa es la licencia que usa Wikipedia, y se recomienda para materiales que se beneficiarían de incorporar contenido de Wikipedia y proyectos con licencias similares</p> |
|   | <p><b>Reconocimiento-NoComercialCC BY-NC</b></p> <p>Esta licencia permite a otros distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir de tu obra de modo no comercial, y a pesar de que sus nuevas obras deben siempre mencionarte y mantenerse sin fines comerciales, no están obligados a licenciar sus obras derivadas bajo las mismas condiciones.</p>   |
|  | <p><b>Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivadaCC BY-NC-ND</b></p> <p>Esta licencia es la más restrictiva de nuestras seis licencias principales, permitiendo a otros descargar tus obras y compartirlas con otros siempre y cuando te den crédito, pero no permiten cambiarlas de forma alguna ni usarlas comercialmente.</p>   |

<sup>61</sup> <http://creativecommons.org/licenses/> Nov 2012

Es importante crear repositorios públicos de Objetos Reutilizables de Aprendizaje “ORA” orientados a la educación en todos los niveles (básica, bachillerato, universidad), este esfuerzo permitiría al país fortalecer los procesos educativos y optimizar los recursos asignados a las instituciones haciendo un fondo común que beneficie a todos y que fomente la producción de contenidos locales.

El software libre<sup>62</sup> “(en inglés free software, aunque esta denominación también se confunde a veces con “gratis” por la ambigüedad del término “free” en el idioma inglés, por lo que también se usa “libre software” y “logical libre”) es la denominación del software que respeta la libertad de todos los usuarios que adquirieron el producto y, por tanto, una vez obtenido puede ser usado, copiado, estudiado, modificado, y redistribuido libremente de varias formas. Según la Free Software Foundation, el software libre se refiere a la libertad de los usuarios para ejecutar, copiar, distribuir, estudiar, modificar el software y distribuirlo modificado.

El software libre suele estar disponible gratuitamente, o al precio de costo de la distribución a través de otros medios. Sin embargo, no es obligatorio que sea de ese modo, por lo que no hay que asociar software libre a “software gratuito” (denominado usualmente freeware), ya que, conservando su carácter de libre, puede ser distribuido comercialmente (“software comercial”). Análogamente, el “software gratis” o “gratuito” incluye en ocasiones el código fuente. No obstante, este tipo de software no es libre en el mismo sentido que el software libre, a menos que se garanticen los derechos de modificación y redistribución de dichas versiones modificadas del programa.

Tampoco debe confundirse software libre con “software de dominio público”. Éste último es aquel software que no requiere de licencia, pues sus derechos de explotación son para toda la humanidad, porque pertenece a todos por igual. Cualquiera puede hacer uso de él, siempre con fines legales y consignando su autoría original. Este software sería aquel cuyo autor dona a la humanidad o cuyos derechos de autor han expirado, tras un plazo contado desde la muerte de este, habitualmente a los 70 años. Si un autor condiciona su uso bajo una licencia, por muy débil que sea, ya no es del dominio público.

De acuerdo con tal definición, un software es “libre” cuando garantiza las siguientes libertades:

| Libertad | Descripción   |
|----------|---|
| 0        | La libertad de usar el programa, con cualquier propósito.                                       |
| 1        | La libertad de estudiar cómo funciona el programa y modificarlo, adaptándolo a tus necesidades. |
| 2        | La libertad de distribuir copias del programa, con lo cual puedes ayudar a tu prójimo.          |

62 [http://es.wikipedia.org/wiki/Software\\_libre](http://es.wikipedia.org/wiki/Software_libre)

|  |   |
|--|---|
| 3  | La libertad de mejorar el programa y hacer públicas esas mejoras a los demás, de modo que toda la comunidad se beneficie. |
| Las libertades 1 y 3 requieren acceso al código fuente porque estudiar y modificar software sin su código fuente es muy poco viable. |   |

Open Source en castellano Código Abierto<sup>63</sup> es el término con el que se conoce al software distribuido y desarrollado libremente. El Código Abierto tiene un punto de vista más orientado a los beneficios prácticos de poder acceder al código, que a las cuestiones éticas y morales las cuales se destacan en el software libre.

En Ecuador el presidente Rafael Correa expidió el Decreto 1014 el 23 de abril de 2008<sup>64</sup> que dice: “Establécese como política pública para las entidades de la Administración Pública Central la utilización del software libre en sus sistemas y equipamientos informáticos”. El impacto de este Decreto resultó un desafío para los profesionales de informática y puso en evidencia la descontextualización y caducidad de algunas propuestas curriculares de las universidades en esta área.

El impacto de este Decreto ha sido favorable, aparte de garantizarnos soberanía sobre la información pública del país –sobre los datos de todos los ecuatorianos– nos permite evitar la dependencia tecnológica de empresas extranjeras, mejorar la gestión pública, responder a los continuos cambios necesarios para el cambio de época, beneficiarnos del conocimiento colectivo –de la minga– más grande de la humanidad conformado por las diversas comunidades de software libre las mismas que garantizan soluciones a las necesidades de innovación, las posibilidades de convergencia tecnológica, de mejoramiento continuo de servicios, de generación de fuentes de trabajo y la creación de nuevas empresas locales son otra de las ventajas de este decreto.

Es importante resaltar que la libertad concedida por el software libre es totalmente compatible con los cambios necesarios y con la aplicación de políticas y servicios, posiblemente con el software privado o privativo de libertades no se podría hacer las cosas “extraordinariamente bien y extraordinariamente rápido”, sin mencionar los importantes ahorros por pago de licencias y de actualización de nuevas versiones.

Es importante evaluar rigurosamente el impacto del Decreto y los desafíos para el fortalecimiento del software libre en el sector público, como también garantizar que este cambio sea irreversible por lo que convendría elevarlo a ley. Además será necesario socializar esta experiencia y conocimiento con los países de la región.

Este documento es una “entrada básica general para el análisis y discusión temática en torno a la cultura digital”. El desafío será elaborar colectivamente

63 [http://es.wikipedia.org/wiki/Open\\_source](http://es.wikipedia.org/wiki/Open_source)

64 [http://www.derechoecuador.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=4314&Itemid=374](http://www.derechoecuador.com/index.php?option=com_content&task=view&id=4314&Itemid=374)

un análisis con diversos sectores y actores, poner en común diversas comprensiones sobre lo que es la cultura digital y su impacto en los diversos ámbitos, principalmente los siguientes: la educación, comunicación, gestión pública, artes visuales, plásticas, musicales, escénicas, sociología, antropología, política, informática, telecomunicaciones y derecho.

Finalmente, proporcionamos varios aportes que pueden ser considerados como sugerencias, entre ellas las del Foro de Cultura Digital del Brasil:

- Analizar el documento Factoría del conocimiento - Fundamentación filosófica elaborado por CONQUITO.
- Ampliar las líneas de financiación y el sostenimiento de la producción independiente de contenidos para medios de comunicación de radio, televisión, Internet y otros.
- Identificar y promover la formación de cadenas y la producción de arte digital, para apoyo a las actividades e iniciativas profesionales incluidos en este campo, así como las relaciones entre los centros académicos y las industrias creativas e instituciones culturales
- Fomentar las innovaciones tecnológicas en el área cultural para que prueben diálogo con los contextos regionales y los problemas socio-económicos del país.
- Apoyar las políticas de inclusión digital y la creación, el desarrollo de capacitación y el uso de software libre.
- Ampliar las políticas dedicadas a aumentar la creación de contenido local y regional.
- Promover el uso de tecnologías de la información y la comunicación para ampliación de los espacios de reflexión crítica y cultural.
- Fomentar redes de intercambio de experiencias y contenidos abiertos entre y para las universidades, colegios, escuelas, bibliotecas públicas, la radio y televisión pública.
- Apoyar las políticas públicas universales de acceso a redes metropolitanas para educación, comunicación, gestión pública (gobierno electrónico).
- Apoyar las políticas públicas universales de acceso a Internet.
- Apoyar la aplicación y calificación de los portales de Internet para la difusión de eventos artísticos y culturales nacionales e internacionales, con la disposición contenido que puede ser compartido.
- Asegurar la producción, transmisión y reproducción de bienes culturales de naturaleza inmaterial.
- Promover la instalación y mantenimiento de equipos y centros culturales polivalentes públicos, especialmente en las zonas marginadas del país.
- Fortalecer redes de artistas y grupos culturales.
- Desarrollar diversas actividades, tales como la recuperación y conservación de la memoria, la inclusión digital y la producción y distribución audiovisual.



- Promover el desarrollo de “software” libre y público para la producción, difusión y gestión cultural.
- Apoyar el desarrollo de un rápido acceso público y gratuito a Internet en todos los municipios.
- Fortalecer los espacios públicos y los servicios dentro de estos (museos, bibliotecas, audio y videotecas).
- Asegurar que las comunidades indígenas y afrodescendientes tengan acceso a las tecnologías de la información y la comunicación e Internet.
- Establecer programas en asociación con el sector privado y las organizaciones civiles para mantener redes de acceso digital en espacios públicos, como telecentros, cibercafés, bibliotecas multimedia, escuelas, museos y centros culturales, entre otros.





# Culturas urbanas populares: patasucias y gogoteros, una deuda pendiente

Carlos Celi H.<sup>65</sup>

## INTRODUCCIÓN

El presente texto reflexiona sobre las visiones que se han dejado de lado cuando se aborda el tema de las culturas urbanas juveniles de extracción popular. Las pocas investigaciones que se han realizado sobre este tema en Ecuador, apenas mencionan a las galladas, jorgas, patas, gavillas que tienen larga data, por el contrario; la mayoría de aquellos estudios, se desarrollan desde mediados de los noventa en adelante para hablar de pandillas y abordarlas desde el tema de la seguridad ciudadana.

Este texto pretende ubicarse en algún punto entre los años 80 y mediados de los 90 para esbozar un acercamiento a las jorgas o pandillas de ese entonces, que sin tener la repercusión mediática –desde la óptica de la seguridad ciudadana– que se les ha dado a lo largo del nuevo siglo, permite acercarnos a esta tradición bandosa (Urteaga, 2011) –que para Ecuador sería galladosa, jorgosa, patosa– que opera en nuestro medio desde hace bastante tiempo.

A nuestro entender, estas formas de agregación tienen que ver con procesos de configuración identitaria propios de una cultura androcéntrica, en las cuales, el joven (varón) ha tenido la potestad del espacio público como lugar de agregación entre pares, que se han dado en torno a espacialidades concretas, -lugares en los que se vive, escuelas, explanadas- así como también en pueblos y ciudades pequeñas de migración a ciudades más grandes, inserción mediática y urbanización paulatina.

Lo “pataleta” o lo “gogotero” han sido usados de manera peyorativa en sentidos de raza y de clase, para hablar de jóvenes que visten, hablan, bailan, de manera estafalaria o diferente a la standard. La intención de este escrito es abordar mínimamente a esta forma de ser joven que estuvo, ¿Está? presente en buena parte de las ciudades ecuatorianas y que obedecen a un tipo de juventud popular urbana –hijos de migrantes– y que a nuestro parecer son el antecedente local inmediato a la forma cómo entendemos las pandillas hoy en día.

---

65 Carlos Celi Hidalgo, Licenciado en Sociología y Ciencias Políticas Universidad Central del Ecuador. Maestría en Estudios Latinoamericanos con mención en Políticas Culturales. Estudiante de Doctorado en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Profesor de asignatura en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Carrera de Sociología en la UNAM, en Sociología latinoamericana: temas contemporáneos. Ha sido profesor de Historia de América Latina, Realidad Nacional Teorías Sociales y políticas, plan de tesis, en la FACSO (Facultad de Comunicación Social), profesor ayudante de Antropología Social, Teorías de la Cultura en la Escuela de Sociología y Ciencias Políticas de la UCE. Miembro del consejo editorial de la revista Malaideia: cuadernos de reflexión. Autor de artículos en diferentes revistas y publicaciones.

Partimos por definir este concepto en el sentido que le atribuye Bolívar Echeverría, en tanto dimensión constitutiva de la vida social humana, puede definirse como “cultivo dialéctico de la identidad”, la cual nunca es estable, homogénea y mucho menos pura, sino que se forma a partir del diálogo, intercambio y del conflicto con los otros. En tal sentido, la cultura está inmersa en la cotidianidad y en el sentido común, volviéndose política, aun cuando, dicha politicidad no sea explícita (Echeverría, 2001).

Es decir, vivimos inmersos en la cultura en tanto redes de significaciones, acciones, costumbres que se construyen desde las mismas y en oposición con otras formaciones culturales. Ésta forma de entender la cultura permite darnos cuenta que en el interior de una misma cultura existen diferentes maneras de estar insertos en ella, pero que habría canales compartidos para aprehenderla, estar a favor, oponerse, etc.<sup>66</sup>

Dentro de una misma cultura existirían formaciones hegemónicas que intentan explicar e imponer determinadas formas de ver el mundo, las cuales hacen que distintas prácticas culturales se vean como válidas o no válidas (con una amplia gama de intermedios), estableciéndose distinciones en el sentido que le otorga Pierre Bourdieu (2003). Así, la hegemonía trae aparejada la noción de consenso en su interior para poder explicar el hecho de que, dentro de una misma formación cultural se validen ciertas formas de comportamiento que en un periodo de tiempo aparecen como lo “normal”, naturalizando e invisibilizando formas de dominación que han pasado a entenderse como “mejores” o “peores” con respecto a diferentes maneras de entender el mundo.

Ahora, esta naturalización no ha sido pacífica, sino que ha supuesto múltiples modos de explotación, sujeción, invalidación, denigración, etc. Pero también, han existido varias formas de resignificación desde los grupos a los que se les ha intentado imponer modelos para pensar y actuar. De tal forma, es factible entender que dentro de una misma formación cultural<sup>67</sup> exista una permanente lucha por el control de los significantes y de los sentidos sociales.

### *Lo central y lo popular*

Luego de esta breve categorización de cultura, queremos evidenciar cómo esta se desarrolla en contextos como el ecuatoriano, construido sobre una fuerte base colonial y racial en el sentido que le otorga Aníbal Quijano, como una

---

66 Al mismo tiempo habrían construcciones culturales de las que podemos entender muy poco, y que en todo caso nos damos cuenta de ellas, porque sus soportes significacionales se relacionan muy poco o nada con las nuestras.

67 Las formaciones culturales se encuentran inmersas en dinámicas globales, regionales, nacionales, locales y en todas ellas existe una permanente búsqueda por el control del sentido. Además se encuentran atravesadas por diferencias raciales, religiosas, de género, de edad, de clase social, relación centro-periferia, época, etc. Todas estas se entrecruzan permanentemente y tienen distintas significaciones dependiendo desde donde se la enuncia.

“construcción mental expresa la experiencia básica de la dominación colonial” (Quijano, 2000: 201) en la cual, las diferencias raciales entre blancos y no blancos pasaron a establecer las diferencias entre dominado y dominador (Quijano, 2000: 203). Cabe anotar que las relaciones sociales a todo nivel se dieron desde esta base de entendimiento, así lo ciudadano (Guerrero, 1997, 2000, 2011) y la organización de lo urbano (Deler, 1996) se erigieron en función de este criterio de diferenciación.

Esto nos permite ubicar inicialmente lo que implica habitar en una ciudad y el lugar de la escritura en la configuración de la misma, en el sentido planteado por Ángel Rama en *La ciudad letrada* (1984): poder observar cómo se van generando esas cuadrículas en la configuración de las ciudades (Rama, 1984, Deler, 1996, González 1995) a partir de una geometrización del espacio que parte de los centros hacia los bordes, estableciendo la distinción cerca-lejos, y con ello, las relaciones con la pobreza, que se dan a partir de esta diferenciación geográfica, que también se vuelve mental si no olvidamos la diferenciación de clase-raza fuertemente asentada y que se expresa en distancias físicas, distancias socioeconómicas, y distancias culturales (Deler, 1996: 107)

Desde el parque central y la casa de hacienda -casi siempre ocupando y enterrando construcciones previas- se fueron estableciendo las relaciones de vecindad entre quienes habitaban alrededor de las casas centrales y quienes iban siendo alejados de manera cuadriculada por sus diferencias, por cualquier motivo, de los que habitaban en el centro<sup>68</sup>, generándose así un habitar dentro de la legalidad, del comercio y de la escritura.

Quienes vivían en las afueras de la cuadrícula eran casi siempre aquellos que habitaban en los márgenes de la ciudad y del saber, que estaban destinados a la servidumbre y a los trabajos manuales. En un primer momento no fueron consignados a la escritura, en tanto “ejercicio decisivo de la práctica civilizatoria sobre la cual descansaría el poder de la domesticación de la barbarie y la dulcificación de las costumbres: debajo de la letra (de las leyes, normas, libros, manuales, catecismos, etc.) se replugarán las pasiones, se contendrá la violencia: dicotomía entre realidad y escritura” (González: 22). Fue sólo con las necesidades de expansión del capital que se empezó a disciplinar escriturariamente a estas poblaciones.

---

68 Claro que esto es mucho más complejo de lo que parece, pues en las mismas casas de los buenos vecinos habitaba la servidumbre, pero claro, ésta era confinada a los espacios de intramuros, en funciones destinadas al servicio y a los ámbitos destinados para suplir las necesidades de los amos. Por otro lado, con el transcurso del tiempo los centros se fueron ocupando y tugurizando por la plebe, desplazándose así los vecinos hacia otros lugares de la ciudad y reconfigurando a la ciudad cuadriculada.

El poder del grafo-logo-centrismo (Derrida, dixit) logró generar adentros y afueras de la civilización, domesticando, excluyendo de manera sostenida y simultánea; como afirma González “su propio lenguaje está forjado a partir de la prohibición. Una cadena de compuertas que permiten y prohíben el ser o no ciudadano” (González: 34). En dicho horizonte se fue configurando a partir de lo no escrito, a “lo otro”, a lo incivilizado, que supone la penalización, pesquisa, juzgamiento, exclusión en lo jurídico; la degradación (“asqueroso”, “repugnante”, “incivil”, “desagradable”, “vicioso”) en el terreno ético-cultural, y el fracaso en lo social y económico (González: 36).

Continuando con Beatriz González, ella plantea: “En el borde de la escritura legal se acumula una otredad indeterminada, extraña especie de «deformidad», que las constituciones apenas alcanzan a designar en términos de vagancia, demencia, bandidaje o criminalidad, [...]” (González: 36) Por otra parte y en correspondencia con lo anterior, lo “otro” se convierte en todo aquello que desde los sentidos comunes ha representado, por ejemplo: lo indio, vulgar, grosero, enfermo, salvaje, sucio, etc., que habita en los márgenes de lo social, así como en los márgenes de las ciudades. Por ello, quienes pueblan los márgenes son seres difusos, borrosos, peligrosos, etc., poco o nada representables o protagonistas de algo; sombras que se encuentran en los márgenes de la civilización.

Así, las ciudades se fueron construyendo no sólo en la delimitación de los márgenes espaciales sino también mentales. Con ello se quiere afirmar que la población de los márgenes también se encuentra en los centros tuguizados, lumpenizados, hacinados, aquellos lugares que las administraciones municipales hacen todo por invisibilizar y esconder. De allí que, la relación existente entre lo racial y lo popular es indisociable a la hora de querer hablar de culturas urbanas.

En ese sentido lo popular-marginal se fue definiendo en oposición de lo citadino-central en términos raciales, de prácticas culturales, de acceso a servicios y de ingresos. El énfasis que queremos otorgar a este trabajo se halla en la relación con las diferencias de clase-raza y de marginalización simbólica del centro urbano, en tanto, apropiación desigual de los bienes económicos y culturales de un entorno. Lo popular se halla en permanente tensión entre la cultura de masas y las prácticas tradicionales arraigadas en la cotidianidad de una comunidad, así como, en relación con las visiones hegemónicas, en tanto se acercan o alejan de ellas; también hablaríamos de una postura política, consciente o inconsciente, con respecto de lo hegemónico en un contexto histórico.

#### LO URBANO Y LOS MESTIZAJES

Las ciudades ecuatorianas se fueron erigiendo sobre la base de sus migraciones internas tanto campo-ciudad, como intra e interregionales, que desde sus orígenes mostraron una tendencia hacia la bicefalia urbana Quito-Guayaquil

(Carrión, 1996: 70), por ejemplo: los años 20 con la crisis de la hacienda serrana y de las plantaciones cacaoteras costeñas, en los años 50 con la redinamización de la hacienda costeña a partir del banano, y en los años 70, con el descubrimiento del petróleo (Carrión: 59-64). Hacia los años 90 podríamos discutir acerca de una migración sostenida a estos dos polos y hacia otras ciudades intermedias como Cuenca, Santo Domingo, Ambato, Manta, etc. Para fines de esa década ocurrirá una emigración masiva de los ecuatorianos hacia Estados Unidos de Norteamérica y España, principalmente.

Estas migraciones a las ciudades grandes e intermedias, no podrán absorber a sus nuevos habitantes en términos habitacionales, ocupacionales, educativos, etc. Con la consecuente formación de suburbios en las periferias de las ciudades, la tugurización de los centros y una paulatina pero asimétrica asimilación de estas poblaciones en las dinámicas productivas y cotidianas. Generando grandes contingentes poblacionales que en términos identitarios se encontrarán a medio camino entre el campo y la ciudad, la costa y la sierra, lo “tradicional” y lo “moderno”. Si a esto le sumamos las construcciones raciales en las que estamos inmersos, donde el campo-lo rural en tanto pobres se relacionan con lo indígena o con el atraso o “como opuesto al modo de vida urbano” (Espinosa Apolo, 2000: 28). En esa dinámica, lo indígena es aquello de lo que hay que salir para volverse mestizos<sup>69</sup> lo antes posible; desde Espinosa Apolo, “al negar su bagaje cultural genuino en el ámbito público, renuncian a su autoestima, evidenciando con ello una identidad étnica negativa. (...) pero no en el ámbito privado” (Espinosa Apolo, 2000:16-18) a este proceso lo denomina simulacro cultural y consiste en un proceso de occidentalización que inicia en el siglo XVI con la peñadillización, luego en el XVIII con el forasterismo, y en los siglos XIX y XX le llamará cholificación, “en tanto estrategias asumidas para mejorar las condiciones sociales de vida” (Espinosa: 23)

En esa relación de aculturación degenerativa planteada en relación con el mundo urbano, Hernán Ibarra plantea que: “Lo mestizo es un mundo degradado en un universo de vergüenza en términos reales, a pesar de su exaltación en los discursos del mestizaje cultural” (Ibarra, 1998: 34). Se vive en una cotidianidad de valoración negativa que suprime la movilidad identitaria o la anquilosa a la negación perpetua.

---

69 Agustín Cueva en “Mito y verdad de la cultura mestiza” (1987), distingue al proceso de mestizaje en tanto escalones, y el primer escalón sería el del mundo mestizo de los pueblos pequeños de la sierra y sus ropajes de fiesta, serían piezas residuales juntadas al azar e improvisadas. El segundo escalón sería el de mestizo pobre de una gran ciudad -nótese que para Cueva, llegar a la ciudad es ascender un peldaño- campesino o hijo de campesinos que lucha por asumir los patrones citadinos o por adaptarlos a los suyos propios. En el tercer escalón estarían las clases populares arraigadas en la ciudad y que expresarían en su música melancólica o en el escuchar música mexicana su falta sincretismo, por último llegamos al cuarto escalón donde Cueva ve en la clase media alta, sus deseos por parecerse a España o al american way of life. En conclusión para Cueva, -sinonimizando mestizos con clase media-, lo que los caracteriza es su profunda inautenticidad.

Sin dejar de estar acuerdo en buena parte de los planteamientos de estos autores, puesto que hemos vivido al interior de visiones hegemónicas que sencillamente tachan de entrada la relación con el mundo indio y lo relacionan con algo execrable, podemos decir que al estar inmersos en contextos de heterogeneidad no dialéctica (Cornejo, 1996), o de heterogeneidad cultural (Pajuelo, 2002)<sup>70</sup>, en sociedades provenientes de condiciones coloniales de dominación, en la cual no hubo precisamente lugares de encuentro sino imposiciones de puntos de vista y la “devastación de la capacidad de síntesis y totalización culturales (Moreano, 2004: 45)

No obstante, creemos que al mestizaje habría que definirlo en el sentido que le otorga Gisela Canepa “como el campo discursivo y de praxis donde las categorías de clasificación y jerarquización social son reformuladas, permitiendo a distintos sectores escapar a la adscripción a categorías fijas. Se trata de un espacio de argumentación y disputa estratégicas” (Canepa, 2006: 30) y a su vez desde la visión conflictiva que le imprime David Chávez: “Es la naturaleza conflictiva del campo cultural (...) la que hace posible el mantenimiento de prácticas y modos de representación clandestinos de parte de los sometidos que en ocasiones no tienen más alternativa que asumir el nuevo código como forma de expresión cultural.” (Chávez, s/f: 40)

Por otra parte, nos parece que la propuesta de Antonio Cornejo Polar con respecto a los migrantes guarda mucha relación con lo anteriormente planteado:

[...] el discurso migrante es radicalmente descentrado, en cuanto se construye de ejes varios y asimétricos, de alguna manera incompatibles y contradictorios de un modo no dialéctico. Acoge no menos de dos experiencias de vida que la migración, contra lo que se supone el uso de la categoría de mestizaje, [...] no intenta sintetizar en un espacio de resolución armónica; imagino –al contrario– que el allá y el aquí, que son también el ayer y el hoy, refuerzan su aptitud enunciativa y pueden tramar narrativas bifrontes y -hasta si se quiere, exagerando las cosas- esquizofrénicas. [...] considero que el desplazamiento migratorio duplica (o más) el territorio del sujeto y le ofrece o lo condena a hablar desde más de un lugar (Cornejo, 1996: 6).

El abordar la temática identitaria como campos discursivos en conflicto, nos permite historizar y situar los contextos en los cuales se desarrolla la construcción de lo mestizo, evitando petrificarlo y enviarlo al mundo de lo no-puro (no indios-no blancos, no se definen) y toda una serie de adjetivos que los ubican en una posición de inestabilidad ontológica –inferioridad, inseguridad, bastardía, desamparo, aislamiento, desarraigo– una suerte de *in between*<sup>71</sup> que estaría definiendo al mestizo.

70 Lo hace citando a Aníbal Quijano en un artículo dedicado a su obra: El lugar de la utopía. Aportes de Aníbal Quijano sobre cultura y poder. 2002.

71 Homi Bhabha afirma: “Lo privado y lo público, el pasado y el presente, lo psíquico y lo social, desarrollan una intimidad intersticial. Es una intimidad que cuestiona las divisiones binarias a través de las cuales tales esferas de experiencia social suelen estar opuestas espacialmente.



Desde muchas reflexiones se tiende a hablar de la distorsión del mestizaje, de la descolocada lectura que tienen de sí mismos, cuando en realidad es esa distorsión la que lo fundamenta; esa supuesta falta de sincretismo entre las culturas que sean y que muchas veces se lo toma como una carencia, es a nuestro modo de ver lo que define al mestizaje. Asumiendo –eso sí– condiciones de concreción históricas o espaciales, en donde el mestizaje se manifiesta como algo definido o retomado desde las visiones hegemónicas y convertido en lo oficial.

Así, los peldaños aculturantes de Cueva, la negación del bagaje genuino de Espinosa o lo mestizo como degradado de Ibarra, intentan buscar a su manera la “verdadera” identidad mestiza sin simulaciones, cuando la simulación es la razón de la identidad en el caso ecuatoriano. Por largo tiempo se ha buscado encontrar esa distorsión o alienación que permita “calzar” lo mal hecho del mestizaje, pero muy pocos han dado a esa respuesta o búsqueda supuestamente fallida, lo que al parecer es la condición de ser del mestizaje ecuatoriano: el afirmarse en su negación.

Al ser un país con múltiples migraciones, con un profundo bagaje racializante, vemos al tema del mestizaje como indefinición no tanto como un problema, sino como la posibilidad de realizar discursos bifrontes por parte de sus habitantes, esta posibilidad de hablar desde más de un sitio, es:

[...] el resultado de una voluntad terca por existir. A medio camino de la raza, la pobreza, el provincialismo -en ese cruce transesencialista erigido en el espacio intersticial que dejan los binarios, en una suerte de paréntesis que se ha construido desde la misma conquista- el migrante es una afirmación epiléptica y bastarda que resignifica y relocaliza los absolutos para volver a reposicionarlos, muchas veces, de manera más brutal y excluyente (Briones, 2011: 167).

A nuestros ojos, el ecuatoriano clase media baja y popular, se ha aceptado en lo que es, a partir de la migración, con su inestabilidad convertida en posibilidad. El problema, tal vez, radica en el ojo de quien lo observa, quien pretende buscar la encarnación de lo que para muchas miradas “debe ser” lo mestizo popular; o una especie de razón sincrética que de cuenta de la multiplicidad de culturas, o suponer que llegar al buen gusto de ciertos observadores intelectuales que normalmente no les agrada lo observado porque no se parece a lo que ocurre en otros países. En ese sentido, lo popular y el mestizaje, son lo que hay...

---

Estas esferas de la vida están relacionadas mediante una temporalidad “inter-media” [in-between] que aprecia el significado de estar en casa, mientras produce una imagen del mundo de la historia. Es el momento de la distancia estética que provee al relato un doble filo, que como el sujeto sudafricano mestizo representa una hibridez, una diferencia “interna”, un sujeto que habita al borde de una realidad “inter-media” (Bhabha: 2002: 30) Bhabha, Homi: Introducción. Los lugares de la cultura. En: El lugar de la cultura.

Pasamos ahora a definir la juventud en relación con lo urbano popular y a su interior, intentaremos ubicar a lo “patasucia-gogotero”, que en su momento fueron usados de manera despectiva. Para lo cual retomaremos parte del debate anterior en el que Espinosa Apolo afirma sobre ellos:

Es el caso por ejemplo de los llamados “gogoteros” en las ciudades de la costa o los “sureños” o “patasucias” en Quito [...] quienes portan símbolos norteamericanos (pantalones “Levis” camisetas “Ocean Pacific”, zapatos Reebok, y una devoción a los ritmos musicales norteamericanos de moda) considerados por las capas medias y altas, espurios o falsificados. Dicha moda tiene como objeto ocultar su visible procedencia campesina y/o india. Estos nuevos fenómenos aculturativos [...], están orientados a encubrir el contenido cultural vernáculo que portan sus mismos protagonistas sin saberlo o a regañadientes, en base a la adopción de formas culturales ajenas. Se trata por consiguiente de nuevos simulacros culturales que devienen en intentos fallidos por convertir las formas culturales adoptadas en contenidos” (Espinosa, 2000: 29).

La postura que adopta el autor en este fragmento, apela a una esencialización de éstas juventudes populares pues espera que los jóvenes estén vestidos ¿de indígenas, de campesinos? Nos parece que entra en franca contradicción con el resto de su texto, donde expresamente afirma que la utilización de ciertas osamentas y comportamientos obedece a formas de supervivencia para pasar desapercibido. ¿Cómo espera que se atavíen dichos jóvenes? Si al mismo tiempo se deviene de procesos donde lo indígena, es aquello de lo que hay que salir lo antes posible. Por otra parte, lo más probable es que dichas juventudes sean parte de una segunda generación de migrantes, en donde el contacto con el mundo indígena, se encuentra cada vez más difuso.

Nos preguntamos: ¿Qué es lo que molesta al autor? ¿Que usen marcas norteamericanas como el resto de la población? ¿Qué la ropa que tengan sea “falseta” y entren en un proceso de simulación? Si toda la población mestiza, clase media y popular, lo hace en distintos niveles. ¿Qué escuchen música norteamericana? En ese sentido nos parece atinado retomar a Cornejo Polar cuando afirma que el migrante puede hablar desde más de un lugar. Es decir, la acción de escuchar música norteamericana, no implica dejar de escuchar sanjuanitos, o haciendo la pregunta a la inversa: ¿Qué se espera que escuchen las juventudes populares mestizas o indígenas? O acaso si escuchas pasillos, no puedes escuchar reggaeton, o rocola, pues como afirma Stuart Hall: ‘(...)el pueblo’ no está siempre ahí al fondo, donde siempre ha estado, con su cultura, sus libertades e instintos intactos, (...) como si, suponiendo que pudiéramos “descubrirlo” y hacerle salir otra vez al escenario, siempre fuera a dejarse ver en el lugar correcto señalado” (Hall, 1984: 11).

Cuando se menciona la “adopción de formas culturales ajenas” nos inquirimos: ¿Cuáles serían las formas culturales propias? Considerando que vivimos en un país que no ha podido concretar un proyecto de Estado-nación, dado que a las élites nunca les importó mirar las formas que, históricamente, desde lo popular han venido ocurriendo en la práctica, como proyecto para nuestra sociedad. Aunque por otra parte, la globalización, de una forma u otra, actualmente pondría en duda este tipo de pregunta.

Estas lecturas –que muchas veces pretenden ser críticas– pierden de vista las posibilidades de resignificación, readaptación y una posible politización de significantes que permanentemente están operando al interior de nuestras sociedades; como campos discursivos en permanente conflicto por el control de la representación. En otras palabras, la aculturación en lugar de ser una categoría explicativa, se puede convertir en sentido común sociológico, que antes de aclarar el debate, lo empaña, pero también devela muchos dogmatismos y prejuicios intelectuales.

Para finalizar esta parte lo hacemos con una afirmación que hace Ibarra, refiriéndose al mismo tema: “Al margen de tales estigmatizaciones, queda la interrogación de lo que son las identidades juveniles populares donde puede haber una vivencia y una crisis de identidad originada en la incertidumbre del empleo y la pérdida de canales de inserción en la sociedad” (Ibarra, 1998: 26).

#### CARACTERIZACIÓN DE LA JUVENTUD: LAS JORGAS, LAS GALLADAS

Lo planteado anteriormente nos ayuda para afirmar que las categorías, como juventudes o identidades, no hay que enfocarlas desde visiones pre-fijadas tomando en cuenta que los objetos/sujeto, lugares del conocimiento, siempre están en movimiento y sobre todo en lo referido a grupos sociales, es preferible tratar de hablar “en sus propios términos” como afirma Maritza Urteaga (2011), preguntando qué es lo que opinan (o lo que otros opinan) al respecto.

También muestra que están insertos en una espacialidad urbana, regional (costa o sierra), clasificándose de forma despectiva: patasucias-gogotereros, que es como los otros los distinguen, la vestimenta que utilizan para distinguirse, escuchan cierta música, su posible procedencia étnica, su relación con el campo e inserción en la ciudad, su relación con la globalización y con el consumo (al escuchar música norteamericana o con la ropa) y con los medios, sus construcciones de identidad, su situación ante el empleo y a su vez su entorno y su futuro. Quedarían otros elementos que no se pueden desprender de lo anterior como sus formas de agrupación, lugares que frecuentan, tipo de lenguaje utilizado, relaciones con los otros, bailes, consumo de alcohol o drogas, relaciones de pareja, construcción demostrativa de virilidad, etc.

Es decir, las juventudes y sus identidades, están inscritos en entramados complejos de significación, para lo cual es necesaria una definición de juventud que tomaremos de Urteaga:

La juventud no se considera ni edad ni trayectoria, sino identidad; (...) se ha propuesto que la identidad es agenciada, flexible y siempre cambiante, pero no más para la juventud de lo que es para el resto de las personas de cualquier edad. Allí donde los estudios de la adolescencia generalmente se concentran en cómo los cuerpos y las mentes se moldean para ser futuros, los estudios de la juventud enfatizan el aquí y el ahora de las experiencias de la gente joven, esto es, en las prácticas sociales y culturales a través de las cuales los jóvenes moldean su mundo. Allí donde la adolescencia es situada en relación con la adultez, la juventud encuentra un grupo de igual importancia en sus pares generacionales, y también en aquellos grupos en los que hay contraste marcado de edad por ejemplo con la niñez y la vejez. (Urteaga, 2011: 149).

Esta categorización es utilizable independientemente del grupo social en la que se encuentre inserta. Ahora cabe más bien preguntarse si en el Ecuador siempre hubo jóvenes, más allá de un rango etario, sino en tanto identidad juvenil, como tiempo de moratoria social o uso del tiempo libre; si esta tiene una relación directa con la clase social, la adscripción étnica, la relación con la ciudad, y el consumo o como afirman algunos autores es “una invención de la posguerra” (Feixa, 2006; Reguillo, 2004)

A nuestro parecer, hacen falta investigaciones socio-históricas y antropológicas acerca de las jorgas y galladas en nuestro país, no exclusivamente en las capitales, sino también en las ciudades pequeñas y en los pueblos, esto podría dar muchas luces, sobre las formas juveniles de agrupación actuales, que tienen además un casi exclusivo componente masculino en sus inicios.

Dichas formas de agregación tienen que ver con procesos de configuración identitaria propios de una cultura androcéntrica, en las cuales el joven (varón) ha tenido la potestad de ocupación de los espacios públicos, como lugares de relacionamiento entre pares y se fueron dando en torno a espacialidades concretas, -esquinas, tiendas, escuelas, canchas,- de vecindad, y alrededor de construcciones performativas y demostrativas de lo que debe ser alguien “bien plantado”.

La virilidad (“el más arrecho”) como acto público consiste en variadas formas de demostración de la misma: el mejor puñete, el mejor jugador de algún deporte, el que aguanta más alcohol, el más galán con las chicas o quien cuenta mejores hazañas con las mujeres o con los puños, el más elegante, el divertido, el bailarín, el billeteado, etc. Como afirma Jorge Martillo:

No puede faltar la esquina. Iluminada por la luz pública o por la luna coqueta, cuando está llena. Lugar de vagos, puntos de reunión de los que fuman, saben del sabor de las cervezas, persiguen el amor como Cupidos, recitan piropos de mal gusto. Tendrán una grabadora a alto volumen, un manojo de naipes, un guitarra que sabe de baladas. Van al colegio con el cuaderno doblado como un garrote. Otros conversan de fútbol como si fuera

el último día que pudieran hacerlo. La esquina es su faro desde el cual ven al mundo (Martillo, J.: 1999).<sup>72</sup>

Cabe aclarar que estas representaciones de la gallada serán diferentes dependiendo de los edades o generaciones desde las que se hable; si lo hacemos desde nuestros abuelos o personas de más de 80 años, su visión cambiará respecto de las palabras que utilizaban para hablar, por ejemplo, al dirigirse a las mujeres, apelarán al respeto y a la elegancia. También variará en la relación pueblo-ciudad y con respecto a los referentes locales que se tengan. Habría también formas despectivas “la guangada” o afectivas “los muchachos”, de referirse a los grupos y dependerá de los grados de lejanía o cercanía con respecto a las jorgas en relación de quien lo enuncia.

Esto a su vez, irá cambiando en relación con la llegada del cine y la televisión, y con las percepciones de inseguridad que se tengan. En muchos casos servirá para generar estereotipos epocales como “en mi tiempo nosotros éramos respetuosos”, o “vestíamos elegantes, no como ahora”. Lo cierto es que las jorgas tienen una larga trayectoria en nuestro país, y a nuestro parecer, no es posible entender las culturas juveniles actuales (pandillas, rockeros, hiphoperos, punkies, reggaetoneros, etc.) sin antes rastrear en la tradición “bandosa” ecuatoriana. Que en nuestro caso sería galladosa, jorgosa, patosa, puesto que en muchos casos habría una transmisión generacional de las formas de comportamiento, códigos, costumbres, éticas, reglas, etc.

#### “PATASUCIAS Y GOGOTEROS”

Para referirnos propiamente a los “patasucias” (o también llamados “pataleatas”) y “gogoteros”, cabe aclarar que ambos términos tienen una connotación peyorativa, enunciada generalmente desde una clase media para referirse a ciertas formas de entender a algunas juventudes de manera despectiva. Lo “patasucia”, podríamos decir que tiene una apelación a lo indígena, puesto que el término “pata rajada” se usaba para referirse a ellos en la medida que se asociaba con que no usaban zapatos para caminar, también se refieren a determinadas formas de bailar, de vestirse, de hablar, etc. Lo “gogotero”<sup>73</sup> también se asoció con esto último y con una condición de proveniencia popular, pero no necesariamente se relaciona con el color de la piel, ni con la supuesta proveniencia indígena.

72 Citado en Tutivén Carlos: La disolución de lo social en la socialidad de una comunidad emocional. En: Cerbino, Mauro, Chiriboga, Cinthia y Tutiven, Carlos. Culturas juveniles. Cuerpo, música, sociabilidad & género. Abya-yala. Convenio Andrés Bello. 2001. Pág. 130.

73 Esta palabra proviene de “la locución adverbial «a gogó» que significa sin límite. (...) en este país se introdujo el vocablo «gogotero» en los años sesenta, por influjo de la música rock y pop. (...) para los jóvenes de la actualidad, el término tiene connotaciones peyorativas y lo definen como `persona que se viste mal, que prefiere la ropa muy floja o aguada, que tiene actitudes y pensamientos negativos y estrafalarios” Tomado de: “Gogotero llegó al Ecuador a comienzos de los años sesenta”. La Esquina del idioma. Piedad Villavicencio. 25 de marzo 2011. En: colofon-conspicuo08. blogspot.mx/2011/03/gogotero-llego -al-ecuador-comienzos-de.html

Al ser apelativos raciales y clasistas, éstos irán variando en dependencia de la música que escuchen en cada época: la música disco, el tecno, el reggaeton, la bachata, la tecnocumbia, etc., y también con su forma de vestir, que va transformándose de acuerdo a las modas, quedando el estigma de referirse a ellos por la manera en que se presentan ante los ojos de quienes los desestiman. En este caso serían las instituciones que ven en ellos promiscuidad, drogadicción y alcoholismo (la familia y la iglesia), criminalidad y pandillerismo (la policía), mal gusto (los medios y la clase media), todas estas instituciones se entremezclan entre sí a la hora de dar lecturas punitivas y encasillantes, que de entrada descalifican a estas juventudes populares.

Sin haber hecho una investigación en profundidad al respecto, en términos generales se afirma que:

[...] son la segunda generación de emigrantes del campo a la urbe (...) Aunque están ubicados en los sectores populares urbanos, su emergencia es parte de los múltiples procesos de circulación cultural que suceden en una escala planetaria-global, los cuales aceleran profusamente el intercambio de estilos e imágenes entre los jóvenes urbanos, migrantes y rurales [...] (Urteaga, 2011: 108).

A medio camino entre ser urbanos y rurales, sin poder identificarse plenamente con la cultura de sus padres, se instalan en un mundo urbano que los integra y rechaza al mismo tiempo, conformando a su vez “estilos” que los representan y diferencian de otros grupos sociales, a partir de copias (modas, películas, televisión), resignificación y adaptación a los contextos locales, así como formas originales de vestimenta, habla, estilos al bailar, que los identificarán con sus pares y los distanciarán de otros.

A continuación incorporamos algunos elementos planteados por Urteaga para referirse a las juventudes urbano-populares, que aunque fueron escritos para México, creemos que aporta lo suficiente como para intentar entender lo que ocurría en Ecuador a lo largo de la década de los 80 y buena parte de los 90:

a) Son sectores juveniles obrero-populares y marginales (tanto por el origen social, como por la ubicación espacial de las bandas en la ciudad dentro de los barrios populares). b) Su origen histórico está inserto en el marco de las formas agregativas que los jóvenes de los sectores populares urbanos excluidos y marginados de la imagen institucional de ser joven construyeron mediante sus prácticas recreativas y culturales, [...]. c) Su forma de agregación, la banda, está ubicada en el ámbito de la vida cotidiana (el barrio) y funge como espacio de sociabilidad y construcción identitaria afirmativa entre los pares. d) Son territoriales, la apropiación simbólica de un espacio dentro de la cultura local-barrial de los sectores populares es central en su existencia como identidad. También es eje articulador de sus prácticas culturales y sociales (jerarquías y

alianzas, arte, moda, música, juego, lenguaje, festividades, consumo de drogas y otras). e) Son sujetos transgresores, no delincuentes. Las características de “ser joven” de los sectores populares en las décadas de 1980 y 1990 son: desempleo, subempleo, deserción escolar, exceso de tiempo libre y variedad e intensidad en su uso, a veces contrapuesto a la oferta de las industrias del entretenimiento. f) Las bandas son una solución simbólica y sirven para conferir a los jóvenes identidad social en el difícil tránsito del campo a la ciudad, de la infancia a la vida adulta y para darles una visión universal que contradice su denostado localismo y hermetismo. g) Son parte del proceso de construcción cultural de lo juvenil popular-urbano desde los jóvenes. Al dotarse de formas horizontales de agregación y apropiarse simbólicamente de territorios urbanos, como lugares afectivos y culturales de afirmación positiva de su identidad como jóvenes y como banda, generan un conjunto de producciones y prácticas culturales con las cuales escenifican su presencia (se representan como son, como quieren ser y como quieren que otros los definan). A la vez, con sus prácticas recreativas y culturales generan una representación de la ciudad, la ciudad de las bandas juveniles, la cual sólo tiene existencia como “mapa mental” y que sirve para orientarse en la interacción con otros jóvenes pandilleros, con los que crea y practica modos de habitar y vivir en la ciudad (Urteaga, 2011: 109-110).

Tras esta larga cita, habría que contrastar, refutar, reafirmar o agregar con otros elementos e investigaciones locales lo planteado por Urteaga; ya que si bien es cierto, habría muchos elementos en común, tendríamos que tomar en cuenta las diferencias en el desarrollo industrial o mediático de ambos países o su cercanía con los Estados Unidos. Habría que observar los procesos de constitución locales, aún si fueran similares, variarían en términos de apropiación lingual, referencias espaciales, musicales, estructuras de afectos y sentimientos; habría que ubicar la especificidad de las construcciones pandilleras en el contexto ecuatoriano y en los procesos de construcción juvenil urbanos.

Habría que entender que las pandillas de ese entonces, no apelaban a una visión de hermandad transnacional con España y Estados Unidos principalmente, lo que había era ciertas formas idilizadas —a través de los medios— de entender las pandillas o de pretender leerse a ojos de lo que ocurría en barrios como el Bronx, Brooklyn o Harlem, que eran permanentemente presentados en un escenario apocalíptico dominado por las pandillas<sup>74</sup>, vividas en contextos locales.

74 También estarían algunas películas post apocalípticas como *Mad max*, las de artes marciales, (Bruce Lee, Jackie Chan, el maestro borrachín, Palmas Yulay), cintas de bailes (*Flashdance*, *Breakdance*), de terror (*Martes 13*, *Chucky*, *Freddy Krueger*), de acción (*Rambo*, *Charles Bronson*, *Comando*, *Chuck Norris*), de colegiales (*La venganza de los Nerds*, *Fiesta de Graduación*). Es decir, el universo de películas comerciales era bastante amplio y permitía copiar y resignificar algunos comportamientos, vestimentas, cortes de pelo, actitudes y adaptarlas a los ambientes locales, aunque cabe resaltar que lo presentamos como uno de los tantos elementos que permiten entender los imaginarios de la época y no como un factor de copia y transmisión acrítica.

Presentamos a partir de un testimonio lo que era ser “gogotero” en Santo Domingo de los Tsáchilas y miembro de una pandilla (Los Pitufos) a finales de los ochenta:

Había que ponerse unos zapatos de marca (falsetas o verdaderos) de preferencia originales, claro está, debían ser de caña alta, bien focos, y tenían que ir con la lengüeta salida hasta donde más se pueda. El pantalón tenía que ser ancho arriba y bien tubo abajo, en general lo doblabas desde las bastas hacia arriba, apretándolo más, si el pantalón tenía rayas o figuras mejor, infaltablemente tenía que haber una peinilla o un peine que te lo ponías en el bolsillo de atrás, la correa no podía faltar por si había bronca. La camisa o camiseta dependían, si era para ir al dancing, mejor camisa, si era para el diario te ponías camiseta o bibidí, a veces les cortabas las mangas, o las doblabas hacia arriba, el pelo, eso era lo más foco, lo usabas corto adelante o máximo con un copete, te cortabas muy bajo a los lados y te hacías rayas o figuras, atrás por lo general te dejabas una cola solo la parte de abajo y te la podías pintar de rubio. Eran finales de los ochenta y mucho se copiaba de la tele. Luego vino el corte hongo sacado de los new kids. Se bailaba todas las músicas en general pero el que más sacaba la gogotería era la música disco, me acuerdo de brother lui o rummors que llegaron a ser un himno entre la pitufada, junto a los intentos de bailar breakdance, siempre andábamos en pata por si los de otros barrios nos querían afrentosear y ahí tocaba medirse puñetes a veces (Testimonio de Alex).

Cabría recalcar con respecto a lo “gogotero” y la “gogotería” que era un estilo, una actitud y una forma de ser “afrentosa” ante el mundo. Alrededor de los sitios frecuentados:

Entre semana en la noche, nos sentábamos en la esnaqui, a fumar cigarrillos y a hablar huevadas, el fin de semana nos íbamos de dancing, dependiendo del bacilón, también íbamos a las matinés de las discos de la Tsáchila a levantar peladas (pero eso no pasaba muy seguido) y a bailar, ahí nos hacíamos un rueda y competíamos quien era el que mejores pasos tenía, aunque siempre nos ganaba el sombrita y ahí ya no había chiste, cuando empezamos a conseguir pelada casi todos solo bailábamos con la jeva. Los domingos íbamos al cine a la matiné a hacer relajo más que otra cosa, a topar culos, escupir, fumar en los asientos, a chiflear o gritar huevadas en medio de la película, a veces que venía algún líchigo en el intermedio o a la salida y tocaba entrarle a puñetes. Casi todos los días en la tarde íbamos a jugar fútbol o basket, si éramos pelados zanahorios más claro [...] (Testimonio de Alex).

Estos serían un poco los espacios y las actividades que realizaban, ahora con respecto al grupo propiamente dicho:



Nos pusimos el nombre más por hacer relajo que otra cosa, había otros que se llamaban los Rayders y unos batracios que se llamaban Brooklyn, aunque esos eran medio aniñados. Había otros que se traían los nombres del Yoyo (Guayaquil) o del Frío (Quito) y decían que era una extensión de la pandilla, para mí esa huevada era pura parada, otros que copiaban de la tele y ya. No había un jefe propiamente dicho, pero siempre era el más puñete, el que medio organizaba la cosa, cuando se trataba de pelear y eso. Poco a poco fuimos entrándole más duro y parejo a la Caña o al Trópico, y ahí sí que se armaban unos trobísimos entre nosotros y nos sacábamos es la chucha, eso sí, cuando íbamos a otro barrio si éramos bien unidos, pero siempre fuimos sanos, cargábamos navajas y chacos pero era más para impresionar, el rato del té nos dábamos a puñete limpio. Había eso sí, unos de los Unificados o de la Juan Eulogio que si te clavaban el chuzo, pero para eso había piedras y botellas, acaso que uno es gil [...] (Testimonio de Alex).

Con respecto a la cantidad de miembros, a la presencia de mujeres y al irse haciendo grandes nos dice:

Éramos un gajo, cuando nos juntábamos toditos éramos más de cuarenta galarifos, pero en general siempre andábamos una pata de unos diez de arriba para abajo, hasta que unos se conseguían pelada, otros entraban a camellar, otros se fueron yendo a otro barrio o se la sacaron para Quito o Guayaquil o de una para la Yony, otros ya colgaron los guantes y se juntaron con las peladas y ahí sí que ya no se los veía más o caían solo los fines de semana al futer y a las bielas. No peladas no había, en otras pandillas sí, pero esas se embarazaban rapidito y se la sacaban con el premio. Poco a poco fuimos haciéndonos de obligaciones y ya la cosa era cada vez más espaciada, pero los pelados del barrio, el reemplazo ahí la siguieron pero ya era diferente, casi que no les seguías el hilo, a veces me siento con ellos a que me brinden un tabaco (Testimonio de Alex).

A la pregunta de si robaban o si consumían drogas más fuertes:

Si choreábamos, pero era cosa de pelados mas bien, de bajarle al borrachito, una que otra vez poníamos el brazo pero casi siempre era para trago, algún par veces le bajamos a un taxista, pero de ahí nada más, cargábamos filo o fierro pero más era para que se paniqueen, además esas movidas podías conseguir en la peatonal. Igual teníamos miedo de que nos encanen, porque oigamos que adentro te hacían es huevadas, pero igual la gente que salía de Canadá era como que más mala, mas arrecha. Fumar si fumábamos, pero fue poco a poco, primero fue la marihuana que era mas para hablar vergas y cagarse de la risa, aunque igual nos agarraba la paranoica y nos poníamos como locos. Luego llegó el basuco y nos armábamos unas buenas sesiones, algunos panas si se clavaron

en el asunto, y hasta choreaban para conseguir más, pero ahí fue cuando colgué guantes y dije, mejor me quedo solo con el fuertecito (Testimonio de Alex).

Podemos observar que la mayoría de los elementos planteados por Urteaga, se encuentran insertos en este testimonio, vemos a su vez que “aunque no critica las disposiciones a la propiedad, si la viola” (Urteaga, 2011: 52) y que por otra parte “los juicios de sus miembros parecen coincidir generalmente con aquellos que posee la sociedad convencional” (Urteaga, 2011: 53) Si bien es cierto habría un vivir al límite, este no se presenta en términos de cambio social, sino como marginalidad al sistema, que redunde en cuanto exclusión al mismo, pero también como cumplimiento de ciertos roles, trabajar, casarse, tener hijos, etc.

Hacen falta más testimonios y etnografías que respalden o pongan en conflicto lo dicho, observar cuáles eran los elementos que se encontraban en esa época presentes, en cuanto a música, estética, pero también mirar en concordancia con los procesos políticos locales y nacionales que se daban en ese momento.

A nuestro parecer, no habría una distinción tan tajante con lo “pataleta” en términos de experiencias vividas y en lo relacionado con la estigmatización y criminalización a la que han sido y son expuestos. Haría falta diferenciar las maneras de utilizar el lenguaje, los acentos, también la diferencia de ocupación, apropiación y de recorrido de las ciudades en lo referente a vivir en Quito, Guayaquil o en ciudades intermedias de la sierra o de la costa (como en este caso: Santo Domingo de los Tsáchilas).

La ciudad es recorrida y habitada en todos sus rincones -aunque son llamados sureños de manera despectiva- lo cierto es que el sur también ocupa el extremo norte y el centro, así como las fronteras de los barrios clase media alta. Quito tiene una cantidad de población migrante muy alta y de origen popular, aunque la imagen que se tiene de la capital -desde la costa principalmente- es la de una ciudad clase media o de burócratas. Cabe decir, que a su vez, las juventudes populares se mueven por toda la ciudad, pero tienen zonas preferidas que son más frecuentadas, nos remitiremos más que nada a las zonas en las que se divierten.

Al respecto dirá Ibarra, citando a Mario Unda:

El sur como metáfora social, extendió sus brazos hacia el norte, en las periferias occidentales y orientales, pero no pudo cerrar el abrazo: por allá no se dejan querer tan fácilmente; sin embargo, pudo reproducirse en los poblados cercanos. El norte también tiene sus desplazamientos, y se lo reconoce en casas y urbanizaciones que han aparecido en los valles vecinos a la ciudad: hacia Tumbaco, hacia Pomasqui [...] (Ibarra, 1998: 62-63).

Los lugares en los que se divierten están repartidos por toda la capital. En el sur estarían sitios como La Jota, la calle Michelena, alrededor del barrio de la Villaflores, a lo largo de la Avenida Vencedores de Pichincha; en el centro de la ciudad habría -o hubo- varias discotecas cerca de plaza de La Marín (discotecas como Biblos y Gaby's); más hacia el centro norte, en la zona del Consejo Provincial habría otras como La Matrix; por la franja de la Universidad Central, hay varias Chopins, sitios como Vibración; en el sector de La Mariscal, estaría el Container y otras; en Cotocollao, en Calderón, estarían repartidas una gran cantidad de discotecas frecuentadas por los jóvenes "pataletas", esto solo por mencionar los lugares más conocidos o que aglutinan una buena parte de los antros o discos. Un elemento importante a resaltar es que dichos espacios de fiesta funcionan como matiné, de martes a sábado, otras abrirían solo los fines de semana, esto se recalca para tomar en cuenta que muchos de ellos son menores de edad y algunos viven en zonas muy alejadas.

También estarían los festivales de Disc Jockey, (nombres DJ como Culebra, Che) que se realizan en estas discotecas, o conciertos de Vallenato, Bachata, música Rocolera, Tecnocumbia, y a las fiestas de pueblo o de barrio que se hacen en distintas fechas por todo el Distrito Metropolitano de Quito. Huelga agregar que no solo dichos jóvenes asisten a estos eventos, sino que una gran parte de la población también lo hace; mientras que la parte del territorio exclusivo para dichos jóvenes serían las discotecas de matiné.

Los gustos musicales habrían ido mutando lentamente, en parte con la música pop en boga, en parte con la música nacionalailable y noailable, la música disco, el tecno, el breakdance, el reggaeton, la bachata, la tecnocumbia, la rocola, el vallenato, todo esto a ritmo de mezcla de DJ's. Por otro lado, la música nacional también haría parte de su repertorioailable, aunque esto más en las fiestas de pueblo, los sanjuanitos el pasodoble, la saltashpa, la banda de pueblo, todo esto a ritmo de zapateo.

Cabe resaltar que los ritmos bailados se encuentran a medio andar entre la música disco y los bailes tradicionales, dando como resultado fusiones y mezclas de pasos, que son un tanto indefinibles a ojos de los puristas -de uno o de otro lado-. A nuestro parecer, el ecuatoriano promedio se mueve así para todos los ritmos, lo hace con un particular saltadito sanjuanescos: la salsa, el merengue, el ska, el mosh, etc. Las vestimentas<sup>75</sup> al igual que los ritmos musicales habrían variado con el paso del tiempo, del look de los ochenta al año 2000.

---

75 Cabe resaltar que para Mauro Cerbino: "La vestimenta de un grupo de jóvenes no llega a ser en muchos casos una escritura porque no representa una conciencia de la implicación política de la ruptura o de la diferencia. Se trata de marcar con la ropa una diferencia coyuntural -de procedencia, de generación-, una vestimenta que funcione simplemente como signo prueba de la pertenencia a un grupo. Esto no está necesariamente ligado a una conciencia política fuerte que permita una discursividad, sino, de un modo más inmediato, a una visibilidad. No es un hacer violento o un pensar violento, en la medida en que no está en juego un choque que permita una dimensión ética. (Cerbino, 2002: 28)

Los cambios ocurridos en función de las transformaciones de la televisión, de cola de caballo y copete en el cabello, corte de cabello estilo hongo, pasando por las rayas con hoja de afeitar a los lados, hasta el rapado completo o las trenzas. Ropa ancha y entubada en los tobillos, zapatos deportivos (con la marca de moda) camisetas flojas de equipos de basketball o béisbol estadounidenses, de la selección del Ecuador, la infaltable gorra en todos los casos.

Muchas veces tachados por los puristas del look o de otras culturas juveniles, como indefinidos o poperos, lo cierto es que se han expresado y se expresan de muchas formas, conforme han cambiado las modas, pero por esa misma razón incorporándolas a su estilo y generando formas particulares de ver y ser vistos.

Estigmatizados por sectores de la población que miran en ellos a vándalos o ladrones en potencia, drogadictos incorregibles o borrachos de cuidado. En 1992 algunos jóvenes, –sin decir que sean “pataletas”– estuvieron en la cima de la ola mediática, al desatarse el pánico por la captura del “niño del terror” (Juan Fernando Hermosa) puesto que asesinaba –o eso se indicaba– a taxistas y homosexuales, hasta que fue capturado y no se volvió a saber de él hasta el año de 1996, fecha en la que fue puesto en libertad y luego de tres meses asesinado en la frontera colombo ecuatoriana.

Este tipo de noticia destapó el terror hacia los jóvenes populares, Juan Fernando Hermosa tenía 16 años al momento de ser capturado y según las versiones oficiales traía una larga lista de crímenes y fechorías a su haber. Lo cierto es que fueron puestos al nivel de monstruos de rasgos indígenas, de hogares uniparentales y pobres que causaban el terror, sin vestigio alguno de ética o humanidad, resentidos sociales que no aceptaban su destino. De ese modo:

[...] en la urbe actual encontramos nuevas bestias, nuevos monstruos que caminan por las calles, nos amenazan, nos acechan, provocando temor y miedo desde sus guaridas y tugurios. Asaltan bancos, gasolineras, roban en los buses, se esconden en la carreteras, roban carteras, portan armas, se pierden en la multitud de la urbe y se visibilizan en los medios de comunicación, cobrando forma y materializándose con un rostro y una masa corporal (Almeida, 2001: 18).<sup>76</sup>

Para Milena Almeida quien hizo su tesis de maestría en las representaciones mediáticas que se hicieron alrededor de Hermosa:

El monstruo se construye en negativo de la idea que tenemos del ciudadano normal: responsable, blanco, casado (o en vísperas de matrimonio), urbano, heterosexual, titulado, empleado a tiempo completo, sano, peso equilibrado, de estatura suficiente, y que se reúne de vez en cuando con otros seres de similares características. El monstruo: irresponsable, moreno, negro, indio, [...], homosexual,

76 Almeida, Milena: *Bestias Hidras y Cancerberos: los mundos recorridos por Hermosa*. Tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos con Mención en Comunicación. UASB. Quito. 2001.

desempleado, enfermo (tiene SIDA, está loco, es deforme), su estatura sobrepasa el tamaño normal o es terriblemente pequeño (Almeida, 2001: 21).

Los miedos hacia las juventudes populares, “pataletas” o “gogoterías” se encuentran sintetizados en la lectura anterior. “Futuro de la patria”, “Divino tesoro” o “tolerancia cero” todas estas frases se inscriben a la hora de estereotipar a las juventudes, buenos o malos por naturaleza, no se diga si son de origen popular. Daría la impresión de que a veces se habita al interior de axiomas donde: pobreza, raza, violencia, jerga, adolescencia y drogas están indisolublemente ligadas y mediáticamente sinonimizadas, lugar donde las referidas realidades se encuentran predeterminadas y estigmatizadas por mandato divino.

A continuación y para cerrar este acápite, retomamos a manera de síntesis una cita de Martín Hopenhayn realizada por Carlos Tutivén al referirse a las juventudes populares:

La juventud popular urbana difícilmente puede captar la suave cadencia postmoderna desde su tremenda crisis de expectativas. Es esta juventud quien más interioriza las promesas y las aspiraciones promovidas por los medios de comunicación de masas, la escuela y la política, pero no accede a la movilidad y al consumo, contenidos en ellas. Así, estos jóvenes padecen una combinación explosiva: mayores dificultades para incorporarse al mercado laboral de acuerdo con sus niveles educativos; un previo proceso de educación y culturización en que han introyectado el potencial económico de la propia formación, desmentido luego cuando entran con pocas posibilidades al mercado del trabajo; mayor acceso a información y estímulo en relación con nuevos y variados bienes y servicios a los que no pueden acceder y que, a su vez, se constituyen para ellos en símbolos de movilidad social; una clara observación de cómo otros acceden a estos bienes en un esquema que no parece meritocrático; y todo esto en un momento histórico, a escala global, donde no son muy claras las reglas del juego limpio para acceder a los beneficios del progreso. No es casual que tanto la violencia delictiva de muchas de las ciudades latinoamericanas tenga a jóvenes desempleados o mal empleados por protagonistas (Hopenhayn, 1998).<sup>77</sup>

#### *JÓVENES URBANO-POPULARES: LAS DEUDAS DE LAS CIENCIAS SOCIALES*

Entre las deudas que a nuestro sentir tienen las ciencias sociales ecuatorianas con los estudios sobre la juventud, es que carecen de investigaciones históricas, sobre las jorgas, las patas, las galladas. Dar cuenta de sus momentos de constitución históricos, reconstruir algunos referentes, observar si existieron o existen otras formas de socialidad que se escapen. Las investigaciones

<sup>77</sup> En: Tutivén, Carlos. 2001. Pág. 119.

etnográficas y representacionales son interesantes pero habría que dotarles de densidad histórica local y no sólo observar los efectos del ahora, sino las relaciones entre el ayer y el presente en contacto con lo global.

Es necesario hacer investigaciones que se descentren de Quito o Guayaquil. Indagar las construcciones juveniles en las ciudades y pueblos intermedios, -tanto histórica como actualmente- estudiar mejor las migraciones internas, observar si son temporales o comienzan a moverse a dos mundos, o si definitivamente cortan con sus ciudades de origen; sobre todo explorar en las circunstancias para que se den de una u otra manera, buscando en las relaciones actuales existentes con la tecnología, la moda, el consumo.

Cuando hablamos de los chicos “gogoteros” o “pataletas”, lo hemos hecho alrededor de las configuraciones masculinas. En este documento, lo femenino fue abordado de manera adyacente, nos referimos a que hacen falta investigaciones sobre el rol de las mujeres en las pandillas, su participación, su historia al interior de las culturas juveniles.

No asumir de entrada que los estilos o las formas de comportamiento se duplican, o son mero reflejo de otras partes, queda pendiente buscar en los sentidos que adquieren dichos estilos, observar por qué se adhieren en unos lados más que en otros. Tomar en cuenta que, en el caso de las juventudes populares, se tiene un acceso asimétrico al mercado laboral, a la educación y a los bienes simbólicos. No olvidar que se vive al interior de contextos políticos, regionales y globales. Escarbar en la relación de lo comunitario juvenil con lo comunitario indígena, ver si es que consta de relación alguna, o las juventudes se agrupan por necesidad. Creemos que habría que observarlas en sus contextos históricos concretos y no asumir que se agrupan en comunidades de afecto porque existe una razón ontológica detrás (son indígenas, son pobres, son jóvenes o se reúnen en los colegios).

La amplificación mediática que tuvieron hace pocos años fue en buena medida un “efecto retorno” en dos líneas: de la mediatización que fue hecha a su alrededor en países como España o Estado Norteamérica, repercutió de regreso a los integrantes de pandillas como Latin King o los Ñetas, al tratar de visibilizar sus lugares de origen, lo cual también se decantó en alguna producción académica. El otro sentido del efecto, fue el hecho de que muchos migrantes jóvenes, empezaran a regresar al Ecuador, a rehacer sus socialidades, haría falta observar esos vínculos aunque en eso ya se ha avanzado bastante.

A la hora de elaborar políticas públicas, es plausible no caer en los juegos del sentido común que busca “verdaderos” jóvenes, bien portados, indígenas, políticos, o “bien” definidos como punkeros o metaleros; buena parte de las juventudes populares no calzarán necesariamente en los parámetros de juventud esperados. Es decir, queda observar qué plantean en “sus propios términos”, antes que moldearlos en función de una categoría.

Finalmente, decimos que vivimos al interior de entramados simbólico-sociales profundamente excluyentes y naturalizados en el hecho de creer que así deben ser ciertos comportamientos con respecto a las juventudes populares, marginalizados por cuanto habitan en los bordes económicos del buen gusto y en contraposición a ciertos designios de lo “normal”. Profundamente políticos, aunque muchas veces sin proponérselo, porque con su sola presencia increpan al orden instituido.

Se los asquea o minimiza por tener aspecto indígena o ser “morenos”, por ir vestidos con ropa floja, pero por eso también se los teme. Criticados por ser afrentosos y no replegarse ante el sentido común instaurado, como el agachar la cabeza, si te mira un adulto y mucho más si es blanco. Desafiantes e inentendibles, para los ojos adultos, como cualquier cultura juvenil que ha decidido construirse en sus propios términos.

Violentos porque habitan dentro de un mundo que los excluye, porque viven en relaciones sociales violentas, verticales, de violencia intrafamiliar, violencia barrial, violencia mediática, violencia política. Otra cosa es que sean más fáciles de utilizar como chivo expiatorio -como casi todo lo relacionado con la pobreza-, resulta más fácil decir que los violentos son los pobres y no los que producen la pobreza.

Los “pataletas” y “gogoteros” son indígenas y ciudadanos al mismo tiempo, no en tanto una oposición sincrética, sino como una doble posibilidad con la que conviven, en la que se asume su simulación e inestabilidad como una oportunidad. Mediáticos y tradicionales al mismo tiempo, pues lo uno no excluye a lo otro. A medio camino de... molesta su indefinición, su distorsión, sobre todo a ojos del canon porque no los puede encasillar en los moldes que desea, al afirmarse en su negación, sobre todo en la negación hecha por los otros.

Sin investigación y sin raspar en el pasado, difícilmente entenderemos lo que pasa en el presente, y seguiremos poblados de sentidos comunes y estereotipos. Las juventudes populares son la prueba de que el pueblo no se encuentra al fondo, ni emergerá dependiendo de los ojos que lo observen; principalmente son personas que se han preocupado por sobrevivir durante mucho tiempo para ellos mismos.

Aún así, excluidos del buen ver y del buen decir, por esa razón no se han hecho un lugar en “nuestras juventudes” hasta que allende los mares reventaron las pandillas internacionales, Latin King y Ñetas, siendo primos, hermanos, primos-hermanos o hijos de los “pataletas” y “gogoteros”. Puesto que ya no se pudo tapar el sol con un dedo por que los medios extranjeros y los investigadores no lo permitieron, se empezó a hablar de ellos.

En negativo podríamos hablar de su machismo, su falta de politicidad explícita o su agregación sin mucho cuestionamiento a las formas instituidas, aunque su sola presencia sea política y su silencio los hace cómplices. Explo-

tados laboralmente y con acceso limitado a educación, se los ha tratado como migrantes en su propia tierra. Aunque también se dice que es su culpa, por existir, por estar ahí, estos, como los migrantes son el resultado de una voluntad terca por existir, por decir: ¡no nos vamos, así nos boten!



## Bibliografía:

- Almeida, Milena: *Bestias Hidras y Cancerberos: los mundos recorridos por Hermosa*. Tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos con Mención en Comunicación. UASB. Quito. 2001.
- Bhabha, Homi, Introducción. *Los lugares de la cultura*, En: *El lugar de la cultura*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 2002.
- Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Editorial Taurus, Primera reimpresión, México D.F., 2003.
- Briones, Naum, *Migración, convivencia, cine e identidad*, En: *Malaidea. Cuadernos de reflexión No 1*, Artes gráficas Silva, Quito, Junio 2011.
- Cánepa, Gisela, *Geopoética de identidad y lo cholo en el Perú. Migración, geografía y mestizaje*. En: *Crónicas urbanas*, Págs. 29-42, Lima, 2007.
- Carrión, Fernando, Capítulo II. *Evolución del espacio ecuatoriano*, En: *Nueva historia del Ecuador*, Ayala Mora, Enrique (Ed.), CEN, Quito, Volumen 12, Quito, 1996.
- Cerbino, Mauro, *Imaginarios de la conflictividad juvenil en Ecuador*, FLACSO, Quito, 2002.
- Chávez, David, *Mestizaje y estética barroca de la muerte*, Tesis de licenciatura, Universidad Central del Ecuador, Quito, 2004.
- Cornejo Polar, Antonio, *Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso, migrantes en el Perú moderno*, En: *Revista Iberoamericana*. Vol. LXII, No 176-177, Págs. 837-844, Julio-Diciembre, Lima, 1996.
- Cueva, Agustín, *Mito y verdad de la cultura mestiza*, En: *Entre la ira y la esperanza*, Págs. 111-133, Editorial Planeta, Quito, 1987.
- Deler, Jean Paul, Capítulo III. *Estructuras espaciales del Ecuador contemporáneo (1960-1980)*, En: *Nueva historia del Ecuador*, Ayala Mora, Enrique (Ed.), CEN, Volumen 12, Quito, 1996.
- Echeverría, Bolívar, *Definición de la cultura*, Ed. UNAM, México, 2001.
- Espinosa Apolo, Manuel, *Los mestizos ecuatorianos señas de identidad cultural*. Editorial Trama Social, Quito, 2000.
- Feixa, Carles, *De jóvenes, bandas y tribus*, Ariel, 3ra edición, España, 2006.
- González Stephan, Beatriz, *Las disciplinas escriturarias de la patria: Constituciones, gramáticas y manuales*, En: *Estudios. Revista de investigaciones literarias No 5*, Año 3, Págs. 19-46, Caracas, Enero-Julio, 1995.
- Guerrero, Andrés, *Ciudadanía frontera étnica y compulsión binaria*, En: *Iconos No 04*, FLACSO, Quito, 1997.
- \_\_\_\_\_, *El proceso de identificación: sentido común, ciudadanía y transcritura*, En: *Etnicidades*, Andrés Guerrero (Comp.), Antología Ciencias Sociales, FLACSO, Quito, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Entrevista. Estado, tecnoburocracia y “desciudadanización”*, En: *Malaidea. Cuadernos de reflexión No 1*, Artes gráficas Silva, Quito, Junio 2011.
- Hall, Stuart, *Notas sobre la deconstrucción de “lo popular”*, En: *historia popular y teoría socialista*. Samuel, Ralph, (Ed.), Editorial Crítica, Barcelona, 1984.



- Ibarra, Hernán, El laberinto del mestizaje, En: La otra cultura. Imaginarios, mestizaje y modernización, Págs. 9-34, Coedición Marka/Abya-Yala, Quito, 1998.
- Moreano, Alejandro, El discurso del (neo) barroco latinoamericano: ensayo de interpretación, Quito, 2004, Disponible en:  
<http://www.uasb.edu.ec/UserFiles/File/el%20neobarroco%20alejandra%20moreano.pdf>.  
Fecha de consulta, 03/03/2012.
- Pajuelo, Ramón, El lugar de la utopía. Aportes de Aníbal Quijano sobre cultura y poder, En: Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder, Págs. 225-234, CLACSO, Caracas, 2002.
- Quijano, Aníbal, Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina, En: La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas, Págs. 201-246, CLACSO, Buenos Aires, 2000.
- Rama, Ángel, La ciudad letrada, Editorial Arca, Montevideo, 1998.
- Reguillo, Rossana, Emergencia de culturas juveniles, Editorial Norma, Bogotá, 2004.
- Tutivén Carlos, La disolución de lo social en la socialidad de una comunidad emocional, En: Culturas juveniles. Cuerpo, música, sociabilidad & género, Cerbino, Mauro, Chiriboga, Cinthia y Tutivén Carlos (Comp.), Abya-Yala/Convenio Andrés Bello, 2001.
- Urteaga, Maritza, La construcción juvenil de la realidad, Juan Pablos Editor, México, 2011.
- Zubieta, Ana María y otros, Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas. Ed. Paidós, Buenos Aires, 2004,

## Páginas web

- Villavicencio, Piedad, "Gogotero llegó al Ecuador a comienzos de los años sesenta", La Esquina del idioma. 25 de marzo 2011. Disponible en: [colofon-conspicuo08.blogspot.mx/2011/03/gogotero-llego-al-ecuador-comienzos-de.html](http://colofon-conspicuo08.blogspot.mx/2011/03/gogotero-llego-al-ecuador-comienzos-de.html)

## Culturas urbanas: estéticas y corporalidades alternativas en Quito

Por Mariana Alwear<sup>78</sup>

[...] los rockeros con sus característica cromáticas y eidéticas que los hacen diferentes y reconocibles: pelo largo, jeans negros, botas y camiseta negra y que a pesar de que no quieren llamar la atención (en oposición con los raperos), de todos modos, como afirma un rockero: “esto (llamar la atención) es inevitable y todo el mundo nos queda mirando como asustados [...]”

Mauro Cerbino

Empezamos por explicar que el término “culturas urbanas” es asumido, según lo explica José Luis Romero, desde una perspectiva sociocultural que da cuenta de la conformación de las ciudades modernas dentro del mundo industrializado después de la revolución industrial a fines del siglo XVIII, pues la ciudad como tal, empezó a crecer con una extraordinaria velocidad y a transformarse de una manera acelerada. De tal modo que todos los problemas fundamentales del mundo contemporáneo resultan ser urbanos, ya sean los sociales de las inmensas megalópolis o los psiquiátricos surgidos en los grandes conglomerados sociales<sup>79</sup>.

Tomando en cuenta esta breve explicación de Romero, la cuestión de las culturas urbanas a nivel mundial se ha establecido como un argumento de relevancia e importancia dentro del ámbito de las Ciencias Sociales debido a las nuevas maneras de interacción, que surgen desde estos grupos sociales en las últimas décadas como respuesta a la construcción de fenómenos socio-culturales que irrumpen en la sociedad actual. El contexto urbano ha dado paso a la formación de nuevos actores sociales y nuevas culturas urbanas. Los sujetos han hallado en ellas un espacio en el que la comunicación y expresión pueden ser un tanto más espontáneas, siempre y cuando se cumpla con las reglas impuestas al interior de las propias culturas urbanas; por ello se ha reconocido estas formaciones como “culturas juveniles”, que han sido ya conceptualizadas en otras partes del mundo. Como antecedentes de estudios al respecto, deben resaltarse los de la sociología funcionalista, en los que “se asumía que la rebelión de la juventud era simbólica, pero significativa, en cuanto ayudaba a los jóvenes a devenir en adultos” (Cerbino, 2001: 133-134).

---

78 Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Central del Ecuador y Magíster en Estudios de la Cultura, mención Comunicación por la Universidad Andina Simón Bolívar.

79 José Luis Romero, *La ciudad occidental. Culturas urbanas en Europa y América*, Siglo Veintiuno Editores, Argentina, 2009, p. 49.

El teórico español Pere-Oriol Costa utiliza la categoría de “tribus urbanas”<sup>80</sup> para referirse a las culturas urbanas, en tanto éstas se visibilizan en la sociedad como agentes irruptores de las normativas y el orden social. Los modos de vestir, de actuar y de mostrarse son tomados como características que conforman su identidad y dan forma a los estereotipos que circulan en la sociedad para referirse a estos sujetos sociales que se han construido con elementos diversos (música, estéticas alternativas, corporalidades diversas, ideologías distintas y sentidos diferenciados de los hegemónicos).

Dentro del espectro académico ecuatoriano el trabajo de Raúl Moscoso<sup>81</sup> abordó la problemática de la comunidad denominada “metalera” de Quito. Moscoso propone que los metaleros construyen nuevas formas de conceptuar el mundo desde la configuración de estéticas propias y modos de pensar y reflexionar diferentes. Motivo por el cual su investigación se torna interesante y aporta nuevos datos que contribuyen con el tema de culturas urbanas en el país. Por otro lado está el texto de Felipe Ogaz, *Culturas urbanas: organización e identidad* (2010), donde se busca sustentar en términos académicos la existencia de las culturas urbanas como categoría de análisis, que permitan superar los conceptos ampliamente difundidos acerca de las “tribus urbanas” y “culturas juveniles”, que han sido generados y defendidos por los cientistas sociales<sup>82</sup>.

En este sentido se puede decir que la cuestión de las culturas urbanas conoca y provoca a los cientistas sociales, pues las propuestas políticas, sociales, culturales e ideológicas rebasan las conceptualizaciones realizadas por teóricos en las que estos sujetos son asumidos como agentes irruptores del canon social. Por ello es justo advertir que las culturas urbanas se han convertido en un espacio de disputa del poder hegemónico, pues sus miembros, cada vez más jóvenes, se postulan como agentes transformadores de la realidad. Es importante comprender los procesos y prácticas socio-culturales que se erigen al interior de las culturas urbanas, así como los lazos, disputas y enfrentamientos que se desencadenan en la sociedad, producto del crecimiento y solidificación de estas culturas emergentes.

Las culturas urbanas en la actualidad permiten observar de manera directa e indirecta –además de los complejos procesos políticos, sociales, culturales e ideológicos– prácticas estéticas y corporales que se erigen como elementos distintivos y disonantes en una sociedad tradicional que se resiste a aceptar mecanismos expuestos a través de los cuerpos y estilos alternativos de miembros de diversas culturas urbanas de Quito y del país. En este marco es importante comprender la irrupción de las estéticas alternativas y las nuevas propuestas

80 Pere-Oriol Costa et al., *Tribus urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*, Barcelona, Paidós, 1996.

81 Raúl Moscoso, *Metaleros quiteños: más allá de la ropa negra y los pelos largos*, Tesis, Escuela de Sociología, Quito, PUCE, 2005.

82 Ogaz Oviedo, Felipe, *Culturas Urbanas: organización e identidad*, Ecuador, INREDH-DIABLUMA, 2010, p. 13.

corporales que fusionan conceptos como belleza y estética para transformarlos en dispositivos de corte estético, que de la mano de las propuestas político-ideológicas buscan desestabilizar el canon hegemónico y tradicional asumido desde una belleza simétrica y occidental.

En este sentido el pensador francés, Pierre Bourdieu, explica cómo funciona el dispositivo estético al interior de la sociedad y cómo éste determina las relaciones interpersonales a todo nivel:

[...] la disposición estética es una dimensión de una relación distante y segura con el mundo y con los otros, que a su vez supone la seguridad y la distancia objetivas; una manifestación del sistema de disposiciones que producen los condicionamientos sociales asociados con una clase particular de las condiciones de existencia, cuando aquellos toman la paradójica forma de la mayor libertad que puede concebirse, en un momento dado del tiempo, con respecto a las coacciones de la necesidad económica [...] <sup>83</sup>

Siguiendo este planteamiento, se puede apuntar que las dinámicas al interior de las culturas urbanas tienen mucha relación con las construcciones estéticas y corporales que se configuran en su interior, aún cuando las propuestas estéticas establecidas dentro de las culturas urbanas son vistas como “aberrantes y anormales” por la sociedad en general; éstas siguen configurándose bajo parámetros hegemónicos y simétricos evidenciados en algunos de los elementos que constituyen estas estéticas (zapatos converse, jeans, maquillajes e indumentarias que buscan “estilizar y embellecer” los cuerpos de los sujetos alternativos). Estas estéticas tienen por objeto crear patrones de belleza y aceptabilidad social al interior de las diversas culturas urbanas, de ahí que la moda o modas que asumen y consumen los miembros de estos grupos urbanos se popularicen y se conviertan en dispositivos irruptores del canon hegemónico. Entonces, es necesario advertir que las estéticas alternativas propuestas y construidas al interior de las diversas culturas urbanas del país, en tanto se convierten en elementos contrarios al poder hegemónico, son también absorbidas por el mercado, quien las asume como un producto/objeto mercantilizado que genera réditos económicos a los grandes emporios de la moda. Hay que tomar en cuenta que estos procesos mercantilizados convocan a los propios miembros de las culturas urbanas y los involucran dentro del sistema mercantil, en tanto consumidores de identidades y estéticas alternativas usufructuadas por el mercado imperante.

Para entender de mejor manera la cuestión del cuerpo y las construcciones corporales visibilizadas a través de la moda y las estéticas alternativas de las culturas urbanas, es preciso recurrir al planteamiento teórico de David Le Breton. Las interacciones cotidianas a las que se somete el cuerpo de los

---

83 Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1998, p. 53

individuos sociales deja entrever un borramiento ritualizado<sup>84</sup>, estadio que según explica Le Breton, hace referencia a los mecanismo de disciplinamiento a los que se someten los cuerpos, con mayor énfasis en el mundo contemporáneo. En este sentido, se pueden entender las prácticas saboteadoras de miembros de culturas urbanas de la urbe tales como Rockers, Emos, Góticos, Hip-hoperos, Metaleros, Punkeros, Skinheads, Rastafaris y demás agrupaciones sociales contrahegemónicas que se configuran en todo el país y a nivel mundial; pues ellos sin tener conocimiento de este tipo de planteamientos teóricos que explican sus comportamientos, se desenvuelven como agentes irruptores al canon hegemónico, mismo que intenta someter al cuerpo y disciplinarlo, borrando de esta manera cualquier tipo de comportamiento “anormal”.

Según explica Michel Foucault en sus obras *Vigilar y Castigar* (2002) y *Los Anormales* (2001) la cuestión del biopoder es un dispositivo que se aplica a todas las instancias de la vida del sujeto social. En este sentido, y abordando la problemática de las culturas urbanas, es indispensable comprender sus dinámicas en torno al cuerpo, la estética y la moda desde dispositivos como el biopoder. Es importante tomar en cuenta cómo se asumen éstas prácticas corporales desde la sociedad en general, y cómo se estructuran las relaciones de poder y sometimiento debido a las exóticas apariencias de los miembros de las diversas culturas urbanas que se pueden encontrar en Quito.

Siendo así, los cuerpos y las corporalidades “alternativas”, en este caso de miembros de culturas urbanas ya sean rocker, metaleros, punkeros, skinheads, góticos, emos, hip-hoperos y demás agrupaciones emergentes, configuran rupturas al canon hegemónico, es por ello que suelen ser denigrados y apartados de la sociedad. De esta manera se configuran prácticas estigmatizadoras, que según lo manifiesta Erving Goffman<sup>85</sup>, funcionan con más o menos evidencia según el grado de visibilidad de rarezas de estos cuerpos y corporalidades emergentes. Ejemplo de ello puede ser el rechazo histórico que han sufrido miembros de la cultura Rocker y Hip-hop desde su aparición en el Ecuador y su veloz diseminación en ciudades cuya relevancia política y cultural es evidente, éste es el caso de Quito, Guayaquil y Cuenca.

Dentro de lo que se puede entender como usos y consumos de modas, estéticas y corporalidades alternativas, es preciso identificar prácticas modeladoras que someten al cuerpo (Le Breton, 2002). Ejemplo de estas prácticas podrían ser el uso de tatuajes, perforaciones y modificaciones corporales; además de maquillajes y accesorios que infringen la normativa de los cuerpos hegemónicamente impuestos como normales, que se consumen desde lógicas mercantilistas y discursos de uniformidad presentados y legitimados desde los discursos mediáticos y publicitarios.

---

84 David Le Breton, *La sociología del cuerpo*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2002, p. 62

85 Erving Goffman, *Estigma. La identidad deteriorada*, Buenos Aires, Amarrortu editores, 1995

Este tipo de inscripciones corporales se muestran, entonces, como instrumentos de seducción, que bajo las lógicas de sociabilidad que se manejan al interior y entre culturas urbanas, permiten generar nuevas prácticas comunicacionales en primer lugar e identitarias en segundo término; mismas que marcan las dinámicas entre miembros de las culturas urbanas. Podemos referirnos en específico de la cultura Rocker en Quito, según lo manifiestan sus propios miembros, los tatuajes, las perforaciones y su indumentaria son símbolos que marcan sus cuerpos y dan cuenta de su militancia dentro de esta cultura.

Desde su aparición los tatuajes han sido vistos como elementos denigrantes, e incluso dispositivos de identificación negativa. Por ello los primeros sujetos tatuados fueron presidiarios, prostitutas y todo tipo de personas marginadas por la sociedad. Siguiendo esta línea, se entiende cuando Bourdieu refiere sobre la distinción social, distinción que en la actualidad somete a los cuerpos, las corporalidades, las modas y estéticas alternativas convirtiéndolas en objetos que diferencian a unos sujetos de otros socialmente.

En el caso de los miembros de las culturas urbanas de la capital, estos elementos se convierten en dispositivos a través de los cuales se materializa la irrupción y sabotaje a la normativa hegemónica. No obstante, es preciso advertir que aún en el interior de las culturas urbanas se ha logrado filtrar la cuestión mediática y mercantilista. Las identidades prefabricadas hacen gala de su poder de seducción al interior de las culturas urbanas. Rockers, hip-hoperos, punkeros, emos, góticos, skinheads, rastafaris y demás expresiones emergentes han sido absorbidas por el mercado, quizá esta sea una de las barreras que tienen actualmente las culturas urbanas, no solo de la capital sino del mundo entero, para configurarse como movimientos contrahegemónicos sólidos a través de cuyas prácticas se desestabilice y deconstruya la normativa impuesta como hegemónica y cuya ideología alienante estandariza el pensamiento de la sociedad.

En el país, existen pocos o casi ningún estudio sobre el tema del cuerpo y la corporalidad al interior de las culturas urbanas. Sin embargo, el aporte del estudio que realizó Mauro Cerbino, hace más de diez años, al interior de las culturas juveniles permitió de alguna manera comprender que el cuerpo y las corporalidades alternativas ejercen autoridad al momento de configurar las prácticas y relaciones al interior y entre cada cultura urbana. Cerbino explica que:

[...] “si existe una categoría interpretativa que mejor sintetiza los saberes, los sentires, los valores y la visibilidad de las culturas urbanas ésta es la del cuerpo”. En ella se condensan e inscriben, como en una especie de mapa, todos los lugares significativos del recorrido performativo de los miembros de estas culturas, desde sus expresiones estéticas, en el uso de la moda o de la ropa en general, hasta la experiencia erotizante al interrelacionarse a través de códigos corporales (Cerbino, 2001: 57).



Estas nuevas estéticas emergentes marcaron de manera definitiva la cuestión corporal en la actualidad, como se puede observar en los miembros más jóvenes de las culturas urbanas de Quito. Las dinámicas sociales e identitarias de estas culturas develan complejos procesos de disputa del poder. Retomando el caso de la cultura rocker en la capital, con respecto del resto de culturas urbanas, como las antes mencionadas (punkeros, metaleros, hip-hoperos, emos, góticos, skin-heads, flogger, skater y demás) se puede advertir una serie de prácticas violentas ante la presencia de culturas urbanas emergentes, como podría ser el caso de la cultura emo. Para Castells, por ejemplo, las relaciones de poder cumplen un papel importante en el contexto en el que se da la construcción de la identidad, por lo que se hace una distinción entre las formas y orígenes de la misma<sup>86</sup>.

Se ha tomado como ejemplo el caso específico de las culturas rocker, emo, gótica y metalera de Quito, en tanto estas culturas presentan construcciones estéticas y corporales similares en tanto performatean sus cuerpos y los usan como agentes irruptores al canon, además que provienen de una filosofía común en la que las estéticas lúgubres, el color negro, las perforaciones corporales, los tatuajes, y en general una estética abyecta los caracteriza y distingue socialmente.

En este sentido Felipe Ogaz en su texto *Culturas Urbanas* (2010), intenta explicar las dinámicas constitutivas al interior de las culturas urbanas:

En el caso ecuatoriano podemos observar que las culturas urbanas tienen una gran capacidad de hibridación con las culturas tradicionales propias del entorno. Esto se refleja en la producción de varias escenas culturales fruto de esta fusión hasta cierto punto no conflictiva. Para poder darle sentido al entorno andino, que habitamos, ha sido necesario de ligazones y mixturas, que nos acercan, nos alejan y nos permiten ser [...] (Ogaz, 2010).

La propuesta de Ogaz posibilita mirar los procesos de constitución de las culturas urbanas en el país, pero por otro lado limita las prácticas de cada cultura urbana, pues deja de lado procesos importantes como las construcciones estéticas emergentes que actualmente van más allá de una mixtura casual o consensuada. Hay que advertir que el surgimiento de estas nuevas expresiones culturales urbanas no es tan pacífica como afirma Ogaz, más bien es importante observar que estas dinámicas al interior y entre culturas urbanas se configuran en medio de procesos violentos que incluyen agresiones de tipo físico, emocional y social.

En este sentido Pere-Oriol Costa explica que estas comunidades contemporáneas se han llegado a constituir bajo preceptos que darían lugar a una comunidad emocional, misma que se explica desde “la comunión de emocio-

---

86 Manuel Castells, *La era de la información: Economía, Sociedad y Cultura. El poder de la identidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.



nes intensas, a veces efímeras y sujetas a la moda, pero siempre dotadas de un talante agreativo” (Costa, 1996: 54).

Para graficar el planteamiento que propone Costa y entender la conformación de estas culturas urbanas emergentes, es preciso volver al caso específico de las culturas rocker, metalera, gótica y emo de Quito. Desde su apareamiento, hace aproximadamente siete años atrás, la cultura emo ha sido asumida como una malformación o desviación aberrante de la cultura rocker y sus derivaciones (góticos, metaleros y demás expresiones underground<sup>87</sup>), esto según explicaciones y afirmaciones dadas por miembros de la cultura rocker de Quito y del país entero. Es importante tomar en cuenta que el movimiento emo aparece a nivel mundial a finales de los años 80's como subgénero del estilo musical denominado hardcore-punk, caracterizado por sonidos estridentes y líricas propositivas. Las líricas y filosofía de vida de la cultura emo se ancla a preceptos existencialistas y emocionales que privilegian el sentir como elemento constitutivo de su presencia social.

Debido a estas construcciones socio-afectivas la cultura emo ha buscado formas de expresarse a todo nivel, de ahí que sus estéticas corporales se configuren bajo prácticas decorativas alternativas y radicales, si se puede utilizar el término radical, en tanto irrumpen en el canon normativo. Cabellos largos que ocultan parte del rostro, ropa ceñida al cuerpo de color negro, rojo, violeta y blanco, perforaciones corporales y faciales son algunos de los atuendos que caracterizan a esta cultura urbana y a sus miembros, según se puede apreciar en el entorno capitalino. Motivo por el cual integrantes de otras culturas urbanas los miran con desprecio e incluso han llegado a agredirlos física y emocionalmente. Según testimonios recogidos a lo largo de varios meses de investigación y trabajo etnográfico con esta cultura urbana en Quito, se pudo identificar que como toda cultura emergente en el país, ellos también son marginados y excluidos no solo por la sociedad adulto-céntrica, sino también, por miembros de otras culturas urbanas que ven es sus expresiones estético-corporales ciertos rasgos andróginos y por ello los asumen como homosexuales, y por ende su rechazo es mayor.

Las prácticas discriminatorias son comunes al interior y entre culturas urbanas, no solo en la capital, sino a nivel nacional; esto se debería, según lo explica Goffman, a los estigmas sociales que se manejan al interior de las culturas urbanas, producto de los estereotipos y matrices de representación que se han implantado en el canon social. Esta explicación la comparte el teórico contemporáneo Pedro Arturo Gómez en su texto *Imaginario social y análisis semiótico*. Una aproximación a la construcción narrativa de la realidad (2001). Para Gómez las matrices de representación vienen a jugar un papel determinante, en

87 Se utiliza el término *underground* para explicar las diversas manifestaciones *subterráneas* que emergen de la cultura rocker, como por ejemplo metaleros, góticos y otros sub géneros que se vinculan con estilos de música más estridentes y cuya ideología de vida se vincula con filosofías anti-religiosas, tal es el caso de los black metaleros.

cuanto se constituyen en patrones bajo los cuales se asume la realidad y a los sujetos que interactúan en ella. En esa línea, las matrices socio-culturales que rigen la vida contemporánea rechazan lo extraño o anormal, por ello los miembros de las diversas culturas urbanas de Quito y del mundo entero, son asumidos como sujetos no deseados y se da, por ende, su rechazo y marginalización social.

Es así que las corporalidades y estéticas alternativas no son los únicos elementos en disputa al interior de las culturas urbanas; están además, los usos y consumos de espacios públicos y privados a través de los cuales los miembros de estas culturas se visibilizan. Estas maneras de habitar y consumir el cuerpo configuran corporalidades significativas y simbólicas, en tanto constructoras de sentidos; en el caso de las culturas urbanas contrahegemónicas hacia el canon impuesto por las grandes estructuras de poder que buscan controlar y mantener el dominio de ese poder a todo nivel, como bien lo explicaría Foucault por medio de su categoría biopoder, estas estructuras se ejercitan con sus dispositivos coercitivos sobre los cuerpos de los sujetos sociales. Entonces, el biopoder sería un dispositivo transversal al servicio de la sociedad contemporánea, en especial.

Según lo explica Stuart Hall, el estudio de la proxémica al interior de las culturas urbanas permite comprender la utilización del espacio, en este caso, por los miembros de éstas agrupaciones sociales durante sus episodios de interacción, así Hall explica que estas interacciones están marcadas por ciertos límites. En el caso de los miembros de las diversas culturas urbanas capitalinas y del país, las limitaciones se pueden visibilizar al momento en el que estos sujetos se apropian de determinados espacios y lugares públicos y privados, tales como centros comerciales, parques, calles o determinadas zonas y espacios que les permiten expresarse, como es el caso de la comunidad hip-hop y sus expresiones artísticas (graffitis).

En este sentido Raúl Zazuri & Rodrigo Ganter explican que:

[...] aunque el graffiti se manifiesta como una actividad eminentemente 'transgresora', esa misma manifestación está irrumpiendo de forma violenta en la ciudad e instalándose como una práctica cada vez más masificadora en diversos tipos de colectivos juveniles de carácter tribal, trascendiendo el ámbito privativo del hip-hop y pasando a desarrollarse por grupos como barras bravas, punkies, metaleros y otros [...] <sup>88</sup>

Es preciso advertir que los comportamientos y prácticas asumidas por los miembros de las culturas urbanas comparten una característica social denominada acción colectiva, construcción que radica en episodios de conflicto o de cooperación, según explica Charles Tilly<sup>89</sup>. Este tipo de acción colectiva

---

88 Raúl Zazuri & Rodrigo Ganter, *Culturas Juveniles, narrativas minoritarias y estéticas del descontento*, Santiago, Ediciones UCSH, 2002

89 Charles Tilly, *Acción colectiva*, en *Apuntes de Investigación* No. 6, Argentina, CECYO 2000, p. 9.

requiere recursos combinados con intereses compartidos. Por ello se explica la organización de conciertos, foros, protestas, conversatorios, marchas y demás actividades que agrupan y convocan a estos actores sociales que buscan reconocimiento y aceptación social sin ser estigmatizados o denigrados por sus estilos alternativos de vivir; acciones colectivas que se convirtieron con el tiempo en un discurso activo, social, político y cultural.

#### *IDENTIDAD DE PERTENENCIA: SOCIABILIDAD E INTERACCIÓN*

Dentro de la construcción de las culturas urbanas, los miembros que pertenecen a ellas han logrado configurar lazos sociales que los identifican y les han permitido construir una identidad propia que los caracteriza y distingue de cada una de las culturas urbanas existentes en la actualidad. Más allá de las simples modas o estilos de vida alternativos, estos grupos sociales logran cimentar procesos identitarios fuertes, que se erigen como fenómenos que traspasan las barreras de tiempo y espacio, es por ello que desde su apareamiento y hasta la actualidad las diversas culturas urbanas de la capital y del país en general, han generado procesos y prácticas de resistencia y construcciones estéticas que involucran a sus cuerpos y corporalidades.

Según lo explica Cerbino, este gusto por el consumo de identidades alternativas, que supuestamente tiene el objetivo de mostrar distinción, termina produciendo uniformidades, es decir individualidades colectivas que en su intento por salir de lo normal y lo masificado acaban generando nuevas formas de socializar entre los sujetos.

Así, las maneras más concretas de visibilización y sociabilización entre los miembros de las diversas culturas urbanas de Quito se llevan a cabo durante conciertos, festivales y reuniones particulares a las que asisten estos sujetos, en la mayoría de los casos con el objetivo de ver y ser vistos, como en un doble juego de visibilización. Es así que la imagen corporal retoma importancia debido a su poder de representación<sup>90</sup>, poder que genera un efecto diseminador de las diversas identidades y nuevas estéticas que van marcando estos nuevos estilos de vida asumidos por los sujetos integrantes de las culturas urbanas de la capital.

Esa necesidad de mostrarse al otro permite identificar complejos procesos en los cuales los miembros de las culturas urbanas van erigiendo su identidad personal y grupal, además de construir lazos afectivos y emocionales que posteriormente desembocarán en comunidades constructoras de nuevos códigos y prácticas socio-culturales. No obstante, Stuart Ewen afirma que en una sociedad, como la contemporánea, en donde las ideologías entrelazadas del individualismo y el estilo personal corren con desenfreno, y donde se supone que las imágenes son continuamente “nuevas”, se develan con más facilidad ciertos procesos en los que el consumo de imágenes rige la vida de los sujetos. Situación que se visibiliza al interior de las culturas urbanas, a través de ese incontrolable deseo

90 Pierre Bourdieu, *La Fotografía. Un arte medio*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2003, p. 164

o necesidad de dejar huella y marcar las espacialidades y temporalidades que de una u otra manera representan dentro del mundo simbólico de los jóvenes, y las nuevas identidades que se conforman a partir de estas nuevas formas de comunicarse, y estar conectado con los otros simultáneamente.

En palabras de Michel Maffesoli sería ese “estar juntos”<sup>91</sup> aún cuando las distancias sean cada vez más o menos cortas. En ese horizonte, lo cotidiano es representado a través de la imagen como una huella de la propia existencia de los jóvenes. Siguiendo este planteamiento, el cuerpo, las corporalidades y las estéticas emergentes al interior de las culturas urbanas se convierten en imágenes de consumo masivo que sobre saturan el espectro comercial y mercantil de la sociedad contemporánea.

Podemos hablar entonces, de estas maneras de expresión alternativas como nuevos “estilos de vida” que son definidos por Anthony Giddens como “un conjunto de prácticas más o menos integrado que un individuo acoge, no sólo porque estas prácticas satisfacen necesidades utilitarias, sino porque dan una forma material a una narrativa particular de la identidad”<sup>92</sup>.

Al interior de las culturas urbanas de la capital las “pintas”, como sus miembros denominan a sus estéticas y construcciones corporales, son entendidas como expresiones de sus emociones y marcas de su identidad. Pere-Oriol Costa explica que son estas nuevas estéticas las que dan cuenta y permiten reconocer “las huellas de la masificación, de la competitividad, del individualismo narcisista, del exceso de sobrerepresentación mediática, de la evolución barroca de los gustos y las estéticas”. De esta manera, “cuando se visten, se adornan o se comportan siguiendo ritos y costumbres que no pertenecen a la normalidad adulta, están manifestando su rebeldía y buscando, a través de ella la construcción de una nueva identidad y una nueva reputación” (Costa, 1996:13).

La formación de identidades colectivas al interior de las culturas urbanas, permite hablar de la identidad como “una forma de ser y hacer mediante la cual un grupo heterogéneo construye una serie de significantes, significados, y sobre todo, sentidos que darían como resultado una identidad propia que distingue a este grupo del resto de la sociedad”<sup>93</sup>. Los procesos identitarios que se construyen al interior de cada cultura urbana en la capital, dependen de varios elementos como: edad, estilos de música, estéticas, ideologías políticas sociales o culturales, lugar de residencia, clase social, nivel de educación y entorno. Por ello, las dinámicas al interior de las culturas urbanas se han ido contagiando de modelos de interacción hegemónica en los que la división de clase y la distinción social, logran dividir y marginalizar a determinadas culturas urbanas que se resisten a asumir por completo los preceptos capitalistas, esto al menos se ha

---

91 Michel Maffesoli, *El nomadismo: Vagabundos iniciáticos*, México, FCE, 2004, p. 19-35, 79-111

92 Anthony Giddens, *Sociología más allá de la izquierda y la derecha*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 81.

93 Patricio Guerrero, *Estrategias conceptuales para entender la cultura, la diferencia y la alteridad*, Quito, Abya-Yala, 2000

podido observar al interior y entre cultura urbanas de Quito.

Finalmente, es importante advertir que las diversas culturas urbanas en la actualidad se han configurado en lugares específicos, como el cuerpo, las estéticas y las identidades, espacios estratégicos desde donde se erigen diversas propuestas de contenido político, social, económico, cultural, estético, pero sobre todo de tipo corporal. Las construcciones corporales, estéticas e identitarias configuradas por los propios miembros de las culturas urbanas de la capital y del país en general, dejan ver la posibilidad de irrumpir en el canon hegemónico desde diversas posturas y niveles sociales. Sin olvidar, que a su vez se convierten en objetos de estudio, debido a la complejidad de sus relaciones, prácticas y ritos compartidos por los todos los miembros, sin importar su edad o condición social. Otro de los aspectos importantes que se debe tomar en cuenta cuando se habla de culturas urbanas es la cuestión económica. No hay que olvidar que han sido los medios de comunicación y los discursos publicitarios a gran escala los que se han valido de estas nuevas expresiones identitarias para incrementar sus réditos económicos en primer lugar, y en segundo para ahondar y legitimar los estigmas y estereotipos negativos que se amplifican al momento de mirar a los integrantes de las diversas culturas urbanas de nuestro país. Ahora bien, lo cierto es que los medios de comunicación también se han convertido en amplificadores de un sinnúmero de modas y estilos emergentes que cautivan a los miembros más jóvenes de las diversas culturas urbanas introduciéndolos en complejos procesos consumistas.

No obstante, más allá del simple consumo de accesorios que proveen una identidad prefabricada, estos consumos configuran nuevas construcciones corporales que irrumpen y tienen una repercusión fuerte al interior del canon estético-corporal hegemónico. En conclusión, cuando se observa caminar por determinado lugar de la ciudad a un sujeto alternativo es preciso advertir el mensaje que implícita o explícitamente evoca su construcción estético-corporal, teniendo en cuenta por supuesto, su propuesta política-social y cultural que emana malestar y rebeldía en contra del canon hegemónico.



## Bibliografía

- Bourdieu, Pierre, *La Fotografía. Un arte medio*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2003
- Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1998
- Castells, Manuel, *La era de la información: Economía, Sociedad y Cultura. El poder de la identidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.
- Cerbino, Mauro et al., *Culturas juveniles. Cuerpo, música, sociabilidad & género*, Ecuador, Ediciones Abya-Yala, 2001
- Costa, Pere-Oriol et al., *Tribus urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Guerrero, Patricio, *Estrategias conceptuales para entender la cultura, la diferencia y la alteridad*, Quito, Abya Yala, 2000
- Giddens, Anthony, *Sociología más allá de la izquierda y la derecha*, Madrid, Cátedra, 1996
- Goffman, Erving, *Estigma. La identidad deteriorada*, Buenos Aires, Amarrortu editores, 1995
- Gómez, Pedro Arturo, *Imaginarios sociales y análisis semiótico. Una aproximación a la construcción narrativa de la realidad*, Cuadernos Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, San Salvador de Jujuy, Argentina, 2001, en <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/185/18501713.pdf>.
- Le Breton, David, *La sociología del cuerpo*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2002
- Maffesoli, Michel, *El nomadismo: Vagabundeos iniciáticos*, México, FCE, 2004
- Moscoso, Raúl, *Metaleros quiteños: más allá de la ropa negra y los pelos largos*, Tesis, Escuela de Sociología, Quito, PUCE, 2005.
- Ogaz Oviedo, Felipe, *Culturas Urbanas: organización e identidad*, Ecuador, INREDH-DIABLUMA, 2010
- Tilly, Charles, *Accion colectiva*, en *Apuntes de Investigación No. 6*, Argentina, CECYO 2000
- Romero, José Luis, *La ciudad occidental. Culturas urbanas en Europa y América*, Siglo Veintiuno Editores, Argentina, 2009, p. 49.
- Zarzuri, Raúl & Rodrigo Ganter, *Culturas Juveniles, narrativas minoritarias y estéticas del descontento*, Santiago, Ediciones UCSH, 2002

## Clase, poder y estética: centralidades en la cultura

Eloy Alfaro

Mientras la ministra de Cultura, Erika Silva Charvet, profería el discurso inaugural en el Primer Congreso de Gestión Cultural, en el mismo escenario, pero de manera inesperada, un artista urbano realizaba una acción performática de repudio a la gestión del Ministerio, por considerar que beneficiaba más a un sector artístico que a otros. La acción consistía en cortar su larga cabellera en público y ofrecérsela a manera de presente a la autoridad. Al final se exhibía una pancarta que decía: ¡Ya basta de tomarnos el pelo! La funcionaria leyó todo eso como un agravio y salió del lugar.

Más allá del hecho en sí, este ensayo analiza la acción performática de este representante de un sector de artistas históricamente invisibilizado y el contexto en que se llevó a cabo. La acción de protesta está dirigida hacia la centralización y concentración de la cultura, que privilegia a unos y excluye a otros. El análisis de esta acción nos conecta con la discusión respecto a la política centralista y de clase de una gestión cultural que no termina de separarse de antiguos vicios.

### ANÁLISIS PERFORMÁTICO DE LA GESTIÓN CULTURAL

Para analizar de mejor manera la centralidad en la cultura, analizaremos la acción de este artista en tres momentos a la manera de una obra de arte con su escenario y telón.

#### *El momento de la clase interpelada*

Es evidente que en el escenario de inauguración del Congreso de Gestión Cultural, cuando confluyen el discurso de la Ministra y la acción (también discurso) del artista callejero, hay una confrontación de clase irresoluta a pesar de todos los cambios que el país vive en materia cultural. Esta tensión evidenció las maneras de hacer y parecer entre las partes encontradas, así como en lo que se dijo y sobre todo en cómo se lo dijo. Pero lo que marcó una barrera irrompible, es la diferencia de clase que pasa por una postura de poder.

La característica del poder -desde quien posee la autoridad- es que no acepta ser cuestionado, es inmaculado y sobre todo, infalible. El poder considera que todo lo que hace o deja de hacer es lo correcto y sobre todo aquello que la población necesita. Poder investido de un halo (evidente o solapado) de divinidad. Divinidad que lo hace superior y por tanto, predestinado a resolver los problemas de quienes sin tener ese halo divino, necesitan ser guiados y conducidos. Divinidad amparada en la autoridad delegada, es casi un destino manifiesto. Sin embargo, el poder -desde quienes interpelan a la autoridad- lo arriesga todo por dejarse oír, ver y sentir.

La acción corresponde al tipo de praxis de sectores sociales que sin tener nada que perder lo arriesgan todo. Eso representa el corte -despojo- de la larga cabellera que hizo el artista. Cabellera que no es un artefacto cualquiera, es la identidad misma y desde aquel lugar es un aspecto fundamental de la vida de una persona. Entonces, lo que está cercenándose el artista es más que su cabello y por eso la acción tiene tanta fuerza como para derribar el muro que impone la diferencia de clase, muy clara en el arte y la gestión cultural ecuatoriana.

Esta hazaña sacude a los entendidos del poder de clase de ese Ministerio y los ubica en igualdad de condiciones. Es decir, les despoja de sentido de la divinidad, lo humaniza y por tanto, los vuelve cotidianos, pero sobre todo permite hablar de igual a igual. Al percibirse de ese modo, el poder muestra su incapacidad de ofrecer respuestas valederas, sin demagogia y por eso mismo desaparece, abandona el salón. De esa manera, la clase se destruye, dejando sin armazón, sin defensa protectora al sujeto que la beneficiaba; el individuo se muestra tal cual es.

Con lo anterior podemos expresar que la sociedad clasista se expresa en la gestión y aplicación de la política cultural en el país, no solo en el cómo se plantea y ejecuta dicha política, sino en la composición del personal humano encargado de esa gestión, así como sus intereses, orígenes, trayectorias, visiones del mundo que son compartidas como consecuencia de un modelo. Debemos estar claros que no hay clase social (individuos que son parte de ella) que no responda en función de su pertenencia a la misma. Por este motivo se manifiesta una tendencia o preferencia en una forma de entender el arte y la cultura que orienta a sostener la clase en el poder a través de privilegiar sus ideas estéticas, versus otras más alternativas que no apuntan a una visión única. Entonces surgen las disputas.

El análisis de la categoría de clase en el estudio estético referido a la centralidad en el poder, nos ayuda a discutir desde otros ámbitos para entender las múltiples formas de centralidad, como son las semánticas (como lo señala Guerrero 1991), que hacen parte de un cuerpo encargado desde el poder para la dominación. Todas estas formas hacen que la dominación se convierta en “natural”. Esa naturalización de la dominación para Bolívar Echeverría (2000) se vuelve un blanqueamiento firme y permanente, a nombre de considerar solo bajo ciertos parámetros lo que es y no es cultura, arte y estética. Por eso hay que detener la sociedad clasista, no reproducirla, lo cual debe marcar la diferencia de la gestión cultural.

Siguiendo a Walter Benjamin (2008) es incompleto promover solamente el desarrollo de las ideas, sobre todo hay que desechar aquellas que impiden llegar a una sociedad sin clases, que es el objetivo de una acción de cambio real. De ahí que la profundidad de la acción performática es un cuestionamiento profundo a la gestión cultural –cualquiera– revestida, amparada, legitimada por la clase en el poder, impuesta o legítima.



*El momento del poder... que no puede...*

“El poder no se da, ni se intercambia, ni se retoma,  
sino que se ejerce y solo existe en acto...  
es una fuerza en sí mismo y por ello no inventa nada”

*Michel Foucault*

Esta performance exhibió que la estética del poder que se impone no es efectiva fuera de su escritorio, escenario, trono, donde es reconocido y legitimado. Asimismo, para que tenga sentido ese poder, no puede haber otro poder simultáneo, de ahí que la presencia del otro actor genera demasiado ruido y por eso se evade de ese sitio.

Es interesante que en este performance se apostara a la irrupción en un escenario de poder que es público. Pero el hecho de que sea en público, es también un freno para el ejercicio de la autoridad y un respaldo para el irruptor. De los dos poderes en juego, sólo uno tuvo legitimidad y es aplaudido por el público, el otro siente la verdad como una afrenta y huye.

Según Enrique Dussel (2010) en la modernidad se instauró una idea del poder como el escenario de la dominación y la violencia, de esto no se aleja la economía, la ciencia y la cultura. Esto sirvió como repelente para que la política se aleje de la sociedad, se niegue en su ser cotidiano y se refugie en espacios como los parlamentos; las sociedades no se ven reflejadas en esa práctica política. Es decir, se construyó una visión negativa del poder.

Pero la naturaleza del poder no es ser dominador, según Dussel, pues para él la comunidad, es el origen y depositaria del poder. En este asunto, el autor analiza al erotismo como aspecto central donde se expresa el poder en Latinoamérica. Especialmente ese poder patriarcal y dominador importado y expresado en la cotidianidad como algo adecuado y normal, que además transversaliza tanto a hombres como a mujeres en el ejercicio de la autoridad. Así: “la praxis de la dominación erótica no es meramente individual, es socio-cultural y tradicional. Es decir el opresor machista ha introyectado como falsa conciencia moral las normas culturales”.

Cuando un conglomerado social (comunidad, ayllu, familia, etc.) decide crear instituciones, ese momento el poder empieza a existir como tal, pues éstas son la expresión de aquello que esa comunidad decide. Es decir, la comunidad busca herramientas para concretar aquello que desea, esas son las instituciones del Estado desde donde se ejerce el poder delegado. Las instituciones de la cultura, responsables de la gestión y fomento de las expresiones estéticas en el Ecuador, provincia y distrito, no son producto de grandes diálogos para el diseño institucional entre los involucrados, sino que son producto de fuerzas políticas en disputa, intereses de clase, visión de la autoridad de turno, etc.

No hay por lo tanto pueblo en la tierra que no diseñe y desarrolle sus propias instituciones como medio para desarrollar su cultura y visión del mundo. De ahí que el poder no debería ser dominio. En este caso, la institucionalidad de la cultura asume un poder delegado, no es dueño ni poseedor a discreción de él. De ese modo, en cultura deben mirarse otras formas de ver y entender el poder, tratando de rescatar de los pueblos esa visión no dominadora de la autoridad y sobre todo del ejercicio de la gestión de la cultura. Esa forma de entender el poder debería ser contemplado como el “mandar obedeciendo”. Una gestión orientada al dominio semántico o concreto, está condenado a la intrascendencia.

#### *El momento de las estéticas políticas*

Con la inesperada y súbita aparición del artista, en el escenario se pusieron en disputa dos estéticas: una, la del orden y protocolo propios de eventos académicos e “intelectuales” en el cual se rendían homenaje solemnemente quienes presidían la mesa directiva y el público observaba el acto. La otra, era más sencilla y no requería de solemnidad; era lo bastante seria como para interpelar a esa otra forma -formal- de actuar, pero a la vez, suficientemente irreverente como para interpellarla sin nada que perder.

Para las dos estéticas en acción, el público era el mismo, mientras las palabras elocuentes de la autoridad resonaban con solemnidad y “profundidad” narcisista, el silencio de la acción performática captaba la atención de todos y todas. Mientras las tijeras cortaban de manera tosca e improvisada el cabello del artista, esta gritaba con palabras centenariamente contenidas planeamientos, reclamos, propuestas. Así sin voz, pero con fuerza, el artista dejó oír su parlamento.

Sin duda, la capacidad de reacción de la institución quedó cuestionada. Inmediatamente de dicha acción, la ministra Silva abandonó el lugar mientras todos aplaudían la “osada” acción del artista: el dejar la sala fue asumir una derrota y exhibir la soberbia de la autoridad. De las dos estéticas políticas presentes, una salió legitimada.

La estética permite entender cuáles valores o sentidos construyen el mundo. Muestra además cómo el ser humano embellece o crea el mundo que le rodea. Pero para hacerlo, el ser humano debe controlar el espacio o entorno en el cual quiere desarrollarse. No es posible discutir sobre estética, si de por medio no hay una acción de imposición –silenciosa o evidente- de lo que es bello, culto, artístico, en la sociedad y en el arte. Por ello, la estética siempre ha estado ligada al poder, por lo que no es exclusiva de un pensar artístico o de artistas. Es una parte central de la sociedad y de relaciones sociales de clase y dominación.

La estética del poder es la expresión de una visión del mundo que se impone y que impone a través de mecanismos simbólicos, políticos, culturales, visuales y también desde el arte y la cultura, cómo piensa o cómo entiende el mundo quien

detenta el poder. La historia de la humanidad ha estado plagada de experiencias de manejo estético desde el poder, los Incas, por ejemplo, diseñaron complejas estructuras que daban cuenta de su poderío, al igual que sus conquistadores.

Es el nacionalsocialismo alemán quien especializa esta visión estética del mundo, convirtiéndola en un poderoso instrumento de propaganda y control político. Así nace la estética política como política pública que legitima una sola forma de ver y entender el mundo, así como una forma única de concebir la sociedad, lo bello y “verdadero”, todo lo demás es proscrito. Esta visión estética está acompañada de una visión unívoca del imaginario del progreso. De esta manera, progreso y estética política, se convierten en el motor de una sociedad que toleró el fascismo.

En mayor o menor medida no hay gobierno local o nacional que está fuera de este manejo estético del poder. Todos los estados lo han usado en mayor o menor medida. Este siempre será funcional a favor de quienes controlan el entorno, es decir, quienes monopolizan el poder, la fuerza y la autoridad. El rol de los artistas y el arte no alineado- en este caso, se vuelve una labor de insurgencia.

#### *CENTRALIDADES Y VACÍOS EN LA GESTIÓN DE LA CULTURA*

Es necesario hacer un recuento de la evolución de la gestión cultural, para ello un resumen corto que ubica desde donde y como se asume la gestión de la cultura como política pública. Cabe señalar que es la Alemania nazi, la que asume como tarea la cultura desde la estética política usada para control de poblaciones. Sin embargo, la política cultural que conocemos es producto de la posguerra, pues:

Las políticas culturales propiamente dichas se desarrollan en Europa a partir de mediados del siglo XX en paralelo al desarrollo del estado del bienestar. En los 50 la cultura es vista como herramienta fundamental para la política de la reconciliación y la afirmación democrática. En los 60, el Estado francés populariza el concepto de la democratización de la cultura, que consiste en posibilitar el acceso de todo ciudadano a la alta cultura. Este paradigma se ve substituido, algunos años más tarde, por el de la democracia cultural que no ciñe el concepto de cultura a la cultura de élite sino que reconoce la diversidad cultural y además defiende el acceso de toda la población a la creación como creadores. Esto supone una descentralización y un mayor poder de las políticas culturales locales.

En los 80, la crisis de las estrategias socializadoras de la década anterior y el convencimiento de que la población expresa mejor sus deseos a través del mercado refuerza la legitimación de la acción a través de las industrias culturales. Así, toma importancia la intervención pública sobre las industrias culturales. También en esta época se empiezan a rehabilitar el patrimonio histórico para crear dinamismo económico en las ciudades. En los 90, la preocupación de los

poderes locales por la exclusión social recupera el paradigma de la democracia cultural en la teorización de la cultura de proximidad. Ésta enfatiza la dimensión social y convivencial de la cultura como elemento de cohesión social, donde la acción cultural es transformadora (Manito 2006).

La crisis social producto de la aplicación de mecanismos de mercado en las relaciones sociales, llevó a que el Estado se repliegue en todas las actividades que le competen, entre estas: la cultura. Hasta entonces, los y las artistas realizaban su gestión a pesar del Estado. Con toda la crisis de los años noventa y dos mil, se configura un escenario para generar cambios. Es así que surge la nueva Constitución, donde arte, cultura y patrimonio tienen una importancia para el cumplimiento del Plan de Desarrollo del Buen Vivir. De ese modo, la cultura ya no es un apéndice, sino que se vuelve un eje central para el desarrollo.

El Estado proporciona un giro radical a la política cultural en estos últimos años, y empieza a configurar una estética orientada al desarrollo del arte y la cultura institucionalizada. Se empieza a ver el sello del poder también en la cultura. Más aún cuando, como parte de las políticas públicas, se motiva a la generación de propuestas (bajo la lógica de proyecto) para desarrollo cultural que sean financiadas desde el Estado, pero bajo los marcos establecidos en el Plan de Desarrollo. Este plan que en ámbitos como la salud, el ambiente, la educación y otros resulta orientador, en la cultura se convierte en una suerte de ejercicio de homogenización. Pues todas las propuestas para que sean financiadas deben cumplir complejos requisitos que se ajustan a las demandas del plan de desarrollo y no a la demanda de los creadores y de la búsqueda de creación. Esto a la larga vulnera la creatividad y la libertad que es parte clave de la autonomía artística.

A la sazón, esta visión de la cultura desde el Estado hace que se configure una visión del mundo desde “arriba”, desde quienes diseñan la política pública como instrumentos del poder. Los fondos y la definición de cuáles proyectos se financian, viene desde ahí y para acceder a ellos es necesario ajustarse a los parámetros establecidos. Parámetros centralizados y menos democráticos. Esto ya encierra un peligro en tanto que la estética del poder se impone a través de la posibilidad de desarrollar autónomamente el arte y la cultura. A la vez abre la puerta para el debate del rol del Estado y los artistas, temas poco tratados y que deben llevar a establecer estrategias de acción diferentes y alternativas a la estética homogenizadora.

Este primer elemento referido a la recuperación de la soberanía cultural y la política pública en cultura, contrasta con lo poco que se ha avanzado en otros aspectos, por lo que:

- Se ha detenido la privatización del espacio público en el país, pero no la desprivatización de la misma. Aún escenarios como el Teatro Sucre, plazas y

parques o centros de arte y cultura, están privatizados de hecho y perpetúan la elitización y exclusión en la cultura.

- Respecto a los derechos culturales, poco se ha avanzado. Los gestores culturales desarrollan su actividad en precarias condiciones laborales, sin un amparo público, ni seguridad social, sin un régimen salarial, con pocas posibilidades de perfeccionamiento profesional y menos con escenarios para el desarrollo de la actividad cultural. Hasta ahora al artista no se le reconoce como la persona que realiza un trabajo, sino como aquel que ejerce una actividad parecida a un jornalero.
- Se burocratizó la acción cultural de manera tal que resulta complejísimo el acceso a fondos, y falta claridad respecto a los criterios de interculturalidad, descentralización e interdisciplinariedad en la entrega de los mismos, pues hay sectores que se benefician más que otros, poniendo en duda el carácter plurinacional de la cultura y el país.
- En el tema patrimonial, las políticas culturales no están orientadas al fomento de capacidades. Con la urgencia y necesidad de asumir el patrimonio, nos encontramos que en el país no hay ni una docena restauradores de papel (sólo en Chimborazo existen 3 millones de documentos por restaurar). Hay 56 arqueólogos, de los cuales 20 ejercen la profesión a solicitud principalmente de transnacionales. En el Ecuador existen dos universidades que forman Antropólogos, las dos son católicas y privadas. Una de ellas forma arqueólogos y también historiadores. Para la recuperación del patrimonio y la gestión cultural, no existe universidad pública. El Estado se convierte en demandante de la mano de obra formada en las universidades privadas, pero no es ofertante de carreras donde se define la identidad y cultura del país.
- La constitución manda a desarrollar una Ley de Cultura que, por la inadecuada gestión del ejecutivo generó que en el legislativo no haya una sola propuesta de ley, sino dos. Ninguna responde a los intereses y propuestas de gestores culturales.

#### OTROS TEMAS

No hay institucionalidad, política pública o mandato que no se cumpla y se defina dentro de un espacio o territorio determinado. Es por ello que cuando se habla de centralidad, es indispensable señalar el ámbito de acción de la misma y por tanto, lo que se encuentra contenido en el territorio señalado. Veamos lo que dice un autor al respecto.

La primera línea de actuación de las políticas municipales culturales ha sido la recuperación festiva de la calle, del espacio público. Durante estos años gran parte de los esfuerzos culturales de los municipios se ha centrado en ejecutar, y en muchos casos, “inventar” un programa de fiestas populares. Los objetivos de este programa han ido más allá de lo estrictamente festivo. Se tenía que

conseguir que la mayor parte de la población se lo hiciera suyo, se apropiara, identidad), que la sociedad civil jugará un papel activo (participación y corresponsabilidad), además vertebrar espacios multiculturales (convivencia) (Manito 2006).

La centralidad es, por tanto, un instrumento necesario para la creación de sentidos desde la lógica del poder. La descentralización por otro lado, siempre implica compartir ese poder. En otras palabras reconocer que hay otros poderes.

#### *Plurinacionalidad y homogenización como política pública.*

La Constitución de la República del Ecuador define un rumbo distinto frente a la relación con el otro (el extraño, el distinto, el indígena) y otra al definir al Estado como Plurinacional en su primer artículo. Esto tiene enormes implicaciones al interior de la institucionalidad, pues requiere diseñar políticas y mecanismos de acción para que aquello que manda la constitución se vuelva una realidad.

De igual manera, la constitución incorpora y amplía los derechos colectivos, estableciendo mecanismos como el de la consulta previa a los pueblos y nacionalidades, con el objetivo de garantizar y precautelar su condición humana, étnica y territorial. A partir de la Carta Magna, en lo que respecta a la legislación secundaria, el Código Orgánico de Organización Territorial Autonomía y Descentralización (COOTAD) desarrolla un extenso planteamiento frente al modelo a seguir para construir el Estado Plurinacional e Intercultural como parte de la agenda de los gobiernos locales. Por tanto es desde este espacio desde donde se construye la plurinacionalidad.

Sin embargo, en el Distrito Metropolitano de Quito no se aprecia una claridad respecto en qué y cómo se aplica la interculturalidad y qué pasos seguir para la plurinacionalidad. La plurinacionalidad por tanto –en la política municipal– es un tema en ciernes. No obstante, hay políticas interculturales importantes y cambios que se aprecian respecto al tema, que dan cuenta de una sensibilidad temática mejorable. Algunas expresiones de ello son:

- Encuentros artísticos de afrodescendientes, de colonias extranjeras, de bandas de pueblo, de rock, etc.
- Encuentros de comunas y parroquias como factor de recuperación de la memoria.
- Encuentros temáticos con diversos pensadores y pensadoras, congresos y foros de diverso índole.

Un problema de todo esto es la homogenización de un entendido único y unidireccional de la cultura y la identidad. No hay por tanto una orientación hacia una profundización de la cultura de cada lugar (escuelas de formación en

pondos, pingullos, destrezas ecuestres, etc.) la visión de la cultura entendida desde la institucionalidad, no contempla la especialización de los saberes, sino la exposición de los mismos como en una vitrina. De esta manera, se exhibe a los aspectos culturales de su entorno, “de su magia” y se lo vuelve profano.

Ideas fuerza como la “quiteñidad” no contribuyen al desarrollo de una visión intercultural y menos a la construcción de lo plurinacionalidad, pues lo que hacen es homogenizar algunas y pocas expresiones propias de pueblos y nacionalidades.

#### *Industrialización, desarrollo capitalista e identidad*

Según el censo del año 2010, las zonas de Calderón y el valle de Los Chillos son las de mayor crecimiento urbano e industrial. Son también espacios con mayor presencia intercultural en el Distrito, esto a partir del análisis de la autoidentificación. No así las comunas, o las parroquias menos urbanizadas (alrededor de 90 en todo el Distrito) donde la mayoría se autodefine como mestizo/a. Según los datos del censo, todos los idiomas y por tanto todas las nacionalidades están representadas con uno o más de sus miembros (90% mestizos, 4% afrodescendientes/ mulatos, 5% indígenas, 1% otros). Esto genera un marco intercultural muy rico que podría ser desarrollado ampliamente desde diversas políticas públicas, pero aun no es considerado cardinal.

Empero, acercándonos a los datos en crudo, encontramos que muchas personas que provienen de pueblos y nacionalidades, no tienen a la capital como su espacio de vivienda definitiva y sobre todo, su presencia se debe a ser parte del mercado laboral como guardianía privada, servicio doméstico, servicios varios para empresas, etc. Es decir, los datos del censo no ofrecen cuenta real de la interculturalidad, sino que un análisis mayor pone de manifiesto la realidad de la presencia intercultural.

De la misma manera, muchas personas que trabajan en servicios en los centros comerciales, bancos e instituciones públicas provienen de pueblos y nacionalidades, especialmente mujeres. Se debe señalar por tanto que el criterio de selección de las empresas es la interculturalidad, no para potenciarla, sino para tomar ventaja de ella. A la hora de conseguir empleo en estas ramas de actividad, la pertenencia a una etnia resulta en ventaja comparativa frente a mestizos.

#### *LA ALTERNATIVA*

Es evidente que antes y ahora, la gestión cultural se expresa en los espacios sociales como los barrios, los colegios, los parques, entre colectivos autónomos de diverso índole y el Estado sigue siendo el escenario donde la cultura se burocratiza. Pero desde el Estado se colige de manera distinta, pues busca imponerse y sobre todo, generar desarrollo artístico a partir de él.



Los gestores culturales, los artistas, los intelectuales y todos los sectores relacionados no pueden repetir errores anteriores que han generado la institucionalidad que ahora se detenta, sin una ley y con una política que se impone. Algunos de los errores tienen que ver con la dispersión de las propuestas de los gestores. Las apuestas y los énfasis siguen siendo gremiales, poco articulados y nada consistentes. Por lo demás, la lucha no debe ir encaminada al acceso y control del Sistema Nacional de Cultura, sino sobre todo a la consecución y respeto de los derechos culturales. Con esto lo que se quiere es una institucionalidad que se construye desde abajo hacia arriba y desde la izquierda hacia delante, desde el gestor y gestora y no desde el Estado controlador y lleno de poder que crea una estética del poderío.

El reto, por tanto, es establecer una institucionalidad descentralizada en la forma y el fondo, plurinacional en el sentido que no se vuelva en una condición de clase, sino que facilite la inclusión y el desarrollo por igual de las múltiples formas y expresiones culturales... cuya conformación sea ampliamente democrática y que responda a la realidad social y no al revés. Ahora se desea imponer la institucionalidad a la realidad, cuando debe ser todo lo contrario, las instituciones deben variar su accionar, no ajustarse a lo que la norma rige, sino adaptar la norma a la realidad artística, pero que todos y todas participemos en ella.

## Bibliografía:

- Benjamin Walter: Tesis de la Historia y otros fragmentos. Edit. Itaca. México 2008
- Dussel Enrique: Para una ERÓTICA LATINOAMERICANA. EDIT. EL PERRO Y LA RANA. 2007. Caracas
- Echeverría Bolívar: definición de la cultura. Fondo de Cultura Económica. México 2000
- Foucault Michael. El Poder Psiquiátrico. Edit. Fondo de Cultura Económica. 2008. Buenos Aires.
- Guerrero Andrés: la semántica de la dominación: el concertaje de indios. Edit libri Mundi. 1991. Quito.
- Manito Félix: Cultura y estrategia de ciudad. La centralidad del sector cultural en la agenda local. 2006 Buenos Aires.



# Construyendo (des)centralidades desde la quiteñidad

*Carla Daniela Simbaña Rengifo<sup>94</sup>*

## INTRODUCCIÓN

¿Cómo comprender a la ciudad de Quito? Varias miradas y concepciones podrían determinar su configuración. Por su parte, el ordenamiento territorial busca injerir en la determinación de las nuevas formas que éstas adoptarán desde su planificación y gestión autónoma, con el fin de establecer las condiciones para asegurar un nivel adecuado de bienestar a la población y consecuente con las futuras generaciones (PMOT, 2012). En este marco y acorde a los nuevos ejes del Plan del Buen Vivir y el Código Orgánico de Ordenamiento Territorial, Autonomía y Descentralización (COOTAD) se busca redefinir la estructura territorial de la ciudad proyectada en base al reconocimiento de los procesos de urbanización que prevén su futura expansión demográfica y espacial. De tal modo, surge la necesidad de reconcebir el territorio desde su soporte espacial, pero también comprender que son los actores sociales los que dan significación y se apropian del espacio a través de sus percepciones, vivencias y deseos, lo cual hace de la ciudad un territorio de desigualdad, pugna y reconfiguración permanente.

Uno de los fenómenos que permiten comprender a las ciudades, son las centralidades, noción que está ligada a la acumulación de actividades y funciones urbanas, cuyo efecto se enmarca dentro de la inclusión y diferenciación espacial que se entiende desde la periferia y marginalidad. En tal sentido, este artículo tiene como objetivo deconstruir el concepto de centralidad a partir de su comprensión como fenómeno necesario para el funcionamiento del territorio, pero analizado desde los efectos socio-culturales que escapan a la planificación. De tal modo, se reconoce que hay una pugna por “el objeto de deseo” como lo establece Fernando Carrión, que se visibiliza en la (des) centralidad como la construcción de un contradiscurso plasmado en la cultura en tanto prácticas y actitudes.

Para este fin, la estructura de este ensayo parte de la definición de centralidad, pero también a partir de críticas a las dinámicas que han generado. En ese marco, su deconstrucción conceptual se establece en base a que su legitimación ha sido parte de una imposición discursiva que determina cómo debe funcionar, dónde debe localizarse y cómo debe ser apropiada la misma. De tal modo, la legitimación y resistencia hacia sus lógicas se vislumbra desde comportamientos culturales desde los agentes sociales, quienes históricamente

---

<sup>94</sup> Estudiante de Maestría en Estudios Urbanos dentro del Programa de Estudios de la Ciudad de la FLACSO.

han buscado dotar de un nuevo sentido a la centralidad, acto que se encuentra condicionado por un poder coaccionador: la voz de la sociedad y la planificación que beneficia su distinción. Se retrata este dilema desde un personaje tradicional, quiteño, mediante el cual se revela el conflicto social que ha caracterizado el rasgo cultural permanente de la quiteñidad. Por otra parte, en términos espaciales también se revela que la centralidad ha sido un acto de imposición y toma violenta del espacio, lo que físicamente expulsa a quienes en un primer momento se asentaban en la zona en pugna.

En este sentido este trabajo ha buscado retratar los efectos que la implantación de un proyecto en la centralidad ha causado en términos de fragmentación de la sociedad quiteña, la cual sufre un conflicto permanente por legitimar y resistir, reflejado en un conflicto interno así como en una lucha colectiva. De tal modo, la (des)centralidad revela esta pugna del quiteño frente a espacios construidos a los que debe sobrevivir y adaptarse, lo que establece la pregunta: ¿Hasta qué punto la quiteñidad aguantará estos procesos que involucran actos de violencia simbólica hacia el ciudadano que ve truncada su libertad a través del andar y construcción de su propio texto urbano?

#### *¿QUÉ ES LO QUE PERSIGUE LA CONSTRUCCIÓN DE CENTRALIDADES?*

Partiendo del hecho de que la configuración de las ciudades y centralidades ha sido teóricamente estudiada desde su morfología, es importante remitirse a la concepción de centro en tanto ha sido uno de los elementos que ha convocado su teorización. Roberto Camagni por su parte se remite a la comprensión del mismo en base a modelos y principios para explicar la razón por la que las ciudades cobran su forma urbana. De tal modo, retomando los principios de accesibilidad, interacción y competitividad, establece que cada uno busca explicar el dónde, cómo, y por qué crecen las ciudades, respectivamente. Es a partir de los mismos que se puede visualizar a la planificación como parte de estos principios que ordenan la forma urbana que a su vez se desborda de esta estructuración aparentemente bien trazada y organizada.

En este sentido, el discurso gubernamental supone que tanto individuos como empresas poseen necesidades y preferencias localizativas, lo que implica que la competencia organiza el territorio y está basada en la superación de barreras impuesta por el espacio de movimiento de personas, cosas y el intercambio de bienes, servicios e informaciones. A esto se suma la consideración de que las relaciones que se establecen en base a que “toda actividad localizada sobre el espacio físico, sea una unidad de producción, unidad demográfica o ciudad, desarrolla con su entorno una compleja red de relaciones bidireccionales que tienen lugar en múltiples niveles” (Camagni: 2005:79). Alrededor de esta actividad se desarrolla un campo de fuerzas de atracción, irradiación, repulsión y cooperación que otorgan de energía al funcionamiento de lo territorial y permiten que las actividades localizadas en el entorno ejerzan in-

fluencia en el centro. En ese horizonte, todos los puntos en el espacio reciben una influencia que depende de las masas de juego y de forma inversamente proporcional de la distancia que lo separa de los demás puntos del espacio. Se puede introducir una variedad de localizaciones y los factores de atracción y accesibilidad se desmenuzan en varias fuerzas que interactúan, y se aplican irregularmente en todos los puntos del espacio geográfico.

Finalmente, en términos de jerarquía<sup>95</sup> aplicada a la elección de centros, se parte de que el espacio es isótropo, homogéneo en densidad demográfica, infraestructura y características físicas, y por tanto la concentración productiva es equidistante y posee un área de mercado hexagonal. Entonces, desde esta premisa se podrá examinar cómo productos y funciones, se articulan en el territorio y dan origen a una jerarquía urbana. Así, el principio ordenador de la localización de centros es el mercado y para la organización espacial, se posee el principio de transporte y de organización administrativa. Este modelo puede explicar el fenómeno de la dimensión, función y distribución espacial de los centros urbanos que se organizan de forma jerárquica, siendo este elemento uno de los pilares de la economía del espacio.

Bajo esta conceptualización sobre el centro: ¿Es posible entender la constitución de las centralidades urbanas? Varios autores, como Luisa Galarza y Cecilia del Castillo, determinan que “hasta hace poco, [se han definido]... a los centros urbanos por la agrupación de funciones y usos que extienden sus servicios a un amplio sector de la población y se constituyen en núcleos o nodos de oferta muy especializada y atractiva, por lo tanto, dan servicios a demandas de nivel metropolitano macrorregional y regional” (2009:47). Por otra parte, siguiendo a Carrión en cuanto a la relación entre ciudad y centros históricos, expone que ésta ocurre en base a la producción social del espacio y su relación dialéctica que varía en el tiempo, que las convierte en históricas, de ese modo las centralidades generan vida a la ciudad. Partiendo de este hecho, el autor se pregunta: ¿Las ciudades son unicentrales o policentrales?, cuestión que tiene correlación a su crecimiento y a la distribución de funciones en distintos lugares, haciendo de ellas poseedoras de varios tipos de centralidades lo cual refleja que la ciudad es contenedora de heterogeneidad y por tanto de fragmentación, dada en base a la relación dialéctica centralidad – periferia, y desequilibrios que se constituyen debido a la complejidad de relaciones sociales que se traducen en una pugna por reconocimiento en el espacio social. De tal modo, todas las centralidades son históricas por su acumulación de valor histórico y concentración de funciones, situación que deriva en la concepción de tres tipos ideales de centralidades: fundacional, funcional y temática, las cuales conviven y se articulan entre sí en el territorio (2010).

95 Camagni aborda este principio en términos de jerarquía u orden de las ciudades, sin embargo este ensayo supone que este principio puede ser aplicado a la consideración de cuáles puntos pueden ser entendidas como centralidades versus otros en la ciudad. Siendo este un factor que incide en la planificación desde el gobierno local.

Por otra parte, Luís Prado establece una crítica a las centralidades, pues las concibe como un proceso traumático tras el proceso de industrialización, en el caso latinoamericano, la constitución de las ciudades en base a la diferenciación campo- ciudad se basó en una pugna por la concentración del poder político, militar, administrativo; es decir, poseedora de un poder mágico, donde la centralidad urbana se constituyó por su locación en un espacio codiciado y privilegiado ya que concentraba el poder simbólico de dominio sobre la ciudad (2001:290). Sin embargo, las lógicas de la industrialización alteraron su estructura y en algunos casos desaparecieron las centralidades, las cuales durante la segunda mitad del siglo XX buscaron recuperarse y recobrar su importancia histórica en términos de políticos, religioso y de comercio, pero no como lugar de residencia habitable. Acorde al autor, bajo una dinámica de tales características, las centralidades sufrieron vaciamiento y deshumanización, pues el espacio se llenaba de una vida efímera en horario de trabajo, provocando alineación y corte en la comunicación y relación ciudad - sociedad que se entiende bajo una lógica de violencia.

En este punto se puede reflexionar sobre una dimensión de lo que persiguen las centralidades; como lo establece Camagni y Prado, es el poder simbólico -frente a otros espacios- lo que le dota de reconocimiento, pero cuyo costo es en ciertos casos su deshumanización, ya que su funcionalidad alberga a transeúntes y no a residentes que resignifican al lugar y espacio. De esa manera, la conformación de las centralidades se asienta en una relación de poder espacial, basada en una violencia simbólica, determinada y legitimada por funciones; además del deber ser y estar de quienes viven o usan como mercancía a la centralidad. En este punto coinciden con Carrión, identificando que la inversión de los recursos financieros provocan el vaciamiento de las centralidades al provocar fenómenos de gentrificación y por tanto de segregación social y espacial.

Otra de las caras de la centralidad enuncia su concepción como actor protagónico, (Carrión, 2010), la cual se identifica a partir del caso del Centro Histórico de Quito como centralidad. El mismo se ha constituido en relación a los procesos urbanos, desarrollo de políticas y resignificación urbana que incide en el sentido de pertenencia de sus habitantes y la relación que ellos establecen con el Estado al servirse de esta injerencia sobre los centros. El autor identifica la articulación entre lo histórico y cultural, fortalecido por las instancias de gobierno, se vigoriza las democracias como la socialización del patrimonio, lo que repercute en nuevas miradas hacia la ciudad. No obstante, es menester abandonar la mirada monumentalista y contemplativa del centro, y comprenderlo desde el patrimonio que incluye lo tangible e intangible, es decir, lo estructural y las dinámicas sociales que se establecen en base a la producción del espacio –como lo establece Henri Lefebvre–; lo cual remite a lo que Carrión llama “asentamiento humano vivo”.

Empero, si se concibe la constitución de las centralidades en relación a una pugna de poder legitimado en base su aceptación, este proceso también implica una resistencia política a su conformación. ¿Por qué? Partimos de la idea de ciudad y centralidad determinadas discursivamente como lo establece Michel Foucault: “En toda sociedad la producción del discurso está controlada, seleccionada, redistribuida por procedimientos cuyo fin es conjugar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar la materialidad” (2002:14), en el que lo físico busca establecer normas de comportamiento en base al biopoder, se revela que existen estructuras estructurantes -como lo establece Bourdieu- que fortalecen la estructura. Empero, hay una probabilidad de que los agentes sociales incidan en la reestructuración del centralidades en tanto se resistan a condicionarse al discurso. Esta agencia se convierte en una acción política que teóricamente ha sido visibilizada desde la concepción de periferia y marginalidad.

Blanca Ramírez explica que si bien hay un espacio, las miradas sobre el mismo son distintas, por tanto, una de las formas que permiten comprender la ciudad es a través de la centralidad como fenómeno que define la periferia, como lo determinan los modelos de Von Thunen, Losch, Christaller, abordados desde la economía urbana ortodoxa. Asimismo existen abordajes desde la concepción de la periferia con dos escalas: metropolitana (correspondiente a la llamada urbanización) y corona regional (que une lo local y global); la ecología urbana desde la Escuela de Chicago mediante la organización de los asentamientos humanos; así como el funcionalismo que establece una visión citadina que se extiende en forma centrífuga estableciendo la clasificación de poblaciones, ante lo cual Ramírez sostiene que la comprensión de este proceso debe concebirse a partir de “su interacción como parte de la realidad compleja que vivimos actualmente” (2005:81). La relación centro-periferia se ha establecido como un modelo explicativo de la organización territorial, que ha sido relacionado a la dualidad entre industria-agricultura, rural-urbano, y es a través de la misma que se comprende los procesos de desigualdad social, económica y espacial. A su vez, la marginalidad, también se identifica como uno de los fenómenos que explican la dinámica de la periferia, así desde Germanise quien hizo referencia a las poblaciones que no han sido incorporadas el sistema de servicios urbanos, por lo que han optado por vivienda informal, lo cual revela fenómenos de segregación espacial y exclusión.

Justamente, a partir de la relación centro-periferia, así como de la marginalidad se pueden vislumbrar la otra cara de la centralidad: la (des) centralidad. Empero, considerando que la ciudad es un territorio que se configura a través de la pugna y la resistencia, el rostro de la (des) centralidad debe ser observado desde los agentes sociales que establecen formas de apropiarse del espacio bajo un discurso andado que escapa al orden del discurso que establece el deber ser y estar en el espacio, a través de la cultura como una respuesta política ante la estructura estructurante.



Terry Eagleton afirma que la cultura es una palabra que encierra “controversias como la de la libertad y el determinismo, la acción y la reacción, el cambio y la identidad, lo dado y lo creado, cobran una misma importancia. Entendida como un control organizado del desarrollo natural, la cultura sugiere una dialéctica entre lo artificial y lo natural, entre lo que hacemos al mundo y lo que el mundo nos hace a nosotros” (2001:13). En dicho horizonte, se construye una producción de la cultura en tanto control y desarrollo espontáneo, mediante la cual se extrae según el teórico inglés:

nuestra común humanidad de nuestra individualidad...liberando al espíritu del mundo de los sentidos, arrebatando lo impercedero a lo contingente y obteniendo unidad de la diversidad. Esto implica dos cosas: una especie de división interna, pero también una autocura, dos procesos a través de los cuales nuestros desapacibles y sublunares egos nos son anulados, sino refinados desde su interior por mediación de una naturaleza humana más ideal (2001:20).

A partir de la cita anterior se comprende que la cultura, más allá de su concepto antropológico que se remite a estudiar una forma peculiar de vida que está ligada a valores, costumbres y normas que establecen una organización social y que está ligada a costumbres de tiempos lejanos (Austin, 2000:3); incluso de la perspectiva sociológica, que se refiere a la suma de conocimiento que comparte la sociedad; y del psicoanálisis donde Sigmund Freud determina que ésta se ha constituido por presiones intersíquicas de origen social y colectivo que constriñen la libre expresión del ego, repercutiendo en la personalidad y en sus traumas (2000:4), la cultura se establece como una cuestión política que se visibiliza en la (des)centralidad. Por lo que se puede establecer que tanto el sujeto político como el colectivo se apropian del espacio, no exclusivamente en base a las estructuras físicas, sino en tanto hay una invención de lo cotidiano, como lo plantea Micel De Certeau; desde los caminantes cuyos cuerpos obedecen los trazos de la caligrafía que escribe un texto urbano e historias múltiples, siendo esta una forma de poesía inconsciente que escapa a la legibilidad del poder invidente o como él lo llama: el ojo solar.

El autor francés distingue entre quienes son mirones y observan desde un lente totalizador e incompleto a los andantes que alteran y crean historias nuevas en la ciudad. Critica a la ciudad como concepto, ya que históricamente fue concebida en términos de racionalización y organización funcionalista que buscaba el progreso, y donde el espacio era algo ya determinado como organización racional, eliminando la posibilidad de crear estrategias de apropiación del espacio desde los andantes, convirtiéndolos en usuarios. De esa manera, la planificación y establecimiento de funciones se constituían en dispositivos de vigilancia, disciplina y regulación cotidiana de la vida social, comparado con

un panóptico. Las formas de apropiación del espacio se establecen en base a un discurso del andar, siendo este un acto de enunciación o lingüística peatonal que establece un sistema espacial que contiene un valor de verdad y que organiza el espacio mediante dispositivos simbólicos que organizan el discurso de y sobre la ciudad, el cual se plasma como leyenda, sueño y/o recuerdo.

Por tanto, desde De Certeau se busca entender las formas de apropiación y la significación dada a la ciudad desde su libertad, pero cabe acotar que hay determinantes estructurales que también entran en el juego de influyen en la construcción de la cultura.

#### *EFFECTOS DE LA CENTRALIDAD Y (DES)CENTRALIDAD EN LA QUITIÑIDAD*

Para comprender la quiteñidad se ha tomado al Chulla Romero y Flores como personaje que retrata la condición del ciudadano a partir la primera mitad del siglo pasado, y que se mantiene vigente hasta la actualidad.

Jorge Icaza reconstruyó la imagen del quiteño de los años treinta y cuarenta del siglo pasado en su novela “El chulla Romero y Flores”, personaje quien experimenta el dilema de la construcción de un personaje que debe hacer frente a los cambios que está trayendo consigo la incipiente modernidad y las transformaciones urbanas debido a la migración campo-ciudad. Esta época está marcada por un proceso de reorganización del Estado que produce el ascenso de las capas medias debido a la necesidad de burocracia estatal. Este hecho que impacta a una gran porción de la población quiteña establece un deseo colectivo de diferenciarse y distinguirse mediante el ascenso en la escala social, que se plasma en la ubicación de los sujetos en distintos espacios de la ciudad, lo cual guarda relación con su cercanía y/o lejanía al centro, donde se ubica el poder religioso, económico y político. El Chulla evita quedarse en la marginalidad, instaurando estrategias que le permitirán ser reconocido como alguien perteneciente a la esfera más alta: la oligarquía. Este es el retrato de muchos, la lucha permanente por querer pertenecer a la clase con más poder simbólico en la ciudad y el país.

El Chulla no sólo busca reubicarse en el espacio social sino en el espacio físico, el cual se refleja en el conflicto interno del querer ser parte del universo paterno-español y desconocer su matriz materna-indígena. Esto define no únicamente la identidad del personaje que se construye en base a una pugna interna, el anhelo de la sociedad quiteña de la época y por lo tanto el rostro de la cultura de la quiteñidad. Icaza muestra este dilema social en:

[...] la lucha permanente entre el querer y el no poder y el poder y no querer [...] pero su pobreza lo delata y no se le concede acceso a los centros de la llamada alta sociedad... lo conducen a la denuncia y el deshonor de tanto falso personaje. Pero lo que únicamente logra es ser acosado, perseguido, ofendido, humillado, hasta convertirse en basura humana de su calle (Camacho, 2009).

La libertad del andante como lo establece De Certeau se ve condicionada a lo que el ojo solar determina, en términos durkheimianos, al efecto de la exterioridad en la coacción del individuo en tanto la conciencia colectiva se materializa en la institucionalidad que ejerce un poder coaccionador y establecedor de orden. Sin embargo, tal como El Chulla Romero y Flores experimenta, la sociedad quiteña sufre un permanente malestar y en otros casos apatía ante la consolidación de una periferia que él mismo ha permitido legitimar, siendo esta estigmatizada. Así, lo indígena es el primer grupo excluido y marginado, el que vive bajo lo que impone el discurso de la centralidad.

#### *EFFECTOS DE LA CENTRALIDAD EN LO ESPACIAL: EXPULSIÓN A LA PERIFERIA*

Uno de los retratos espaciales en torno a la pugna por la centralidad es el desplazamiento de la población hacia zonas de informalidad. Un ejemplo que visibiliza la (des)centralidad ocurre en la comuna de Santa Clara de San Millán, la cual posee una larga historia e identidad. Esta comuna ha estado compuesta de familias indígenas que históricamente se los conocía como yanacunas o sirvientes del Inca, y cuyos territorios iban desde La Alameda hasta el Seminario Mayor, pero tras la invasión de los españoles se replegaron a la quebrada Rumipamba donde permanecieron “suelos” por varios años. Se constituyeron como la Comuna de Santa Clara en honor a la Virgen del mismo nombre. A medida que la ciudad creció, la población tuvo que trasladarse a las faldas del Pichincha, así hace más de 100 años bajo Decreto 752 (26-jul-1911) Eloy Alfaro reconoció su vida jurídica y en 1937 la Comuna se amparó por la Ley de Comunas. En ese plexo, su organización se basa en la minga y se reconoce la propiedad colectiva. Es bajo esta modalidad organizativa que se han establecido la distribución de terrenos y lotes en manos a quienes forman parte de la comunidad, y hasta la actualidad tienen la potestad de tomarse lotes que no se encuentran cercados para luego venderlos.

Acorde a datos de prensa escrita<sup>96</sup>, se establece que Santa Clara de San Millán es uno de los 50 asentamientos ilegales que el Municipio mediante la unidad de Asentamientos de Hecho busca legalizar, así mediante escrituras individuales se prevé integrar a los comuneros a la legalidad urbana y también a constituirse en un barrio de la urbe, obligándolos a formar parte de la ciudad en tanto contribuyentes. En este caso, y acorde al Código Orgánico de Ordenamiento Territorial Autonomía y Descentralización (COOTAD) las comunas permanecerán bajo los dictámenes de su propia ley, pero también están obligadas a través de deberes a consolidarse a la ciudad<sup>97</sup>. Precisamente, la

96 <http://www.explored.com.ec/noticias-ecuador/escrituras-para-una-leyenda-69643.html>

97 Asambleísta Virgilio Hernández, sobre las comunas urbanas en el Primer Debate del Proyecto de Ley Reformativa a la Ley de Organización y Régimen de las Comunas: “El tema de las comunas urbanas requiere de una reflexión mayor. La tierra comunitaria y lo que ya se ha convertido en propiedad particular como Santa Clara de San Millán, La Raya, La Magdalena Alta, Chilibulo y Cocotog, varias de ellas tienen conflictos, aunque ya los territorios fueron



comuna es un caso interesante de supervivencia en propiedades del colectivo, quienes se enfrentan a la tenencia individual de lotes. Aquí surge la pregunta basada en la tesis de Francisco Sabatini: si la comuna, en medio de la heterogeneidad debida a la segregación ha logrado construir su identidad y cohesión, en medio de una homogeneidad jurídica, ¿logrará antener su unidad e identidad? ¿Qué pasará con su capital social?

En la actualidad, la comuna se encuentra ubicada en las faldas del Pichincha al noroccidente de Quito, la cual fue dividida con la construcción de la avenida Mariscal Sucre en Comuna Alta y Comuna Baja. Este sector forma parte de la Parroquia Belisario Quevedo y se encuentra bajo la Administración Municipal Norte Eugenio Espejo. Retomando la información municipal entre el período 2001 y 2008, la parroquia cuenta con cuatro barrios legalizados y dos asentamientos informales. Parte de la Comuna Alta –según los datos obtenidos en conversación con un informante calificado morador de la zona y revisión de información estadística y de prensa– vive en la informalidad, pero hace poco busca establecerse como barrio mediante la regularización de sus predios y títulos de propiedad.

Según la definición de Edésio Fernandes en torno a los asentamientos informales, estos no tienen títulos legales formales, su patrón de desarrollo es irregular, carecen de servicios básicos, se han construido en suelos públicos o ecológicamente en riesgo y se forman progresivamente a lo largo de varios años. De esa manera, la comuna determina que el lugar de observación es un asentamiento informal mayormente en la zona más alta y ladera del volcán Pichincha. Empero, la constitución de este sector de la zona urbana de la capital ha ido desarrollándose autónomamente en tanto las casas que se observan son autoconstruidas en pequeños lotes que se ubican en calles transversales angostas que no fueron planificadas, sino abiertas en función de la necesidad de construir de los nuevos residentes, es decir que se han desarrollado a lo largo de varios años, durante los cuales les fueron dotando de ciertos servicios básicos.

Por otra parte, se observan los datos estadísticos que revelan una inequidad fuerte entre ambas comunas; la Alta tiene una superficie de 36.5 Ha, una población de 3563 habitantes, 940 viviendas y una densidad de 97.6, en comparación con la Baja cuya densidad es de 63.4. Otro dato interesante es la pobreza por Necesidades Básicas Insatisfechas (NBI) que es de 39% versus 11%. Finalmente, la cobertura de servicios de agua en red de 63.6%, de tubería es de 45.7%, de servicio higiénico exclusivo es de 57.8% y de telefonía solo alcanza un 10.3%. Así, los datos estadísticos muestran que existe carencia en el abastecimiento de servicios básicos.

---

divididos para los comuneros y ya han heredado a sus hijos, sin embargo no tienen como legalizar. Allí hay que ver como compaginamos al Art. 57, numeral 4, con la necesidad de tenencia y posesión.” <http://virgiliohernandez.ec/asamblea-wp/?p=5199>

En el caso de esta zona, se establece no sólo una pugna por el centro como espacio simbólico, sino el efecto de la (des)centralidad en tanto su modelo no solo genera expulsión a la periferia, sino inequidad de servicios.

*CENTRALIDAD Y (DES)CENTRALIDAD:AMPLIANDO LA DIMENSIÓN DEL  
DERECHO A LA CIUDAD*

A partir del Plan Metropolitano de Ordenamiento Territorial (PMOT) se establece una gestión local que esté acorde y posibilite la construcción del proyecto nacional del buen vivir, en base a políticas que aseguren el bienestar de su población. Para esto, se han establecido ejes que permiten definir a la capital como: ciudad-capital, distrito-región; Quito para los ciudadanos; Quito lugar de vida y convivencia; Quito productivo y solidario; Quito verde; Quito histórico, cultural y diverso; Quito participativo, eficiente, autónomo y democrático.

En cuanto a la primera orientación, que considera a Quito como ciudad-capital, distrito-región, se busca la planificación y articulación del territorio en base al reconocimiento de la necesidad de potenciar los roles entre el DMQ y los cantones vecinos; esto para lograr un desarrollo urbano eficiente y sustentable que reduzca la inequidad. Por otra parte, en cuanto a Quito para los ciudadanos - ciudad de derechos, se plantea garantizar el acceso a servicios e incentivar la organización comunitaria para que mediante la construcción de capital social y confianza se genere una mejor calidad de vida, a lo que se suman varios elementos como el cambio en patrones socioculturales que permitan la cohesión social. En relación al eje Quito lugar de vida y convivencia, se reconoce que la ciudad está expuesta a amenazas naturales que deben ser prevenidas, prestando para ello especial a grupos vulnerables cuyas viviendas se encuentran en zonas de riesgo. A esto, se añade la consideración de la conectividad y movilidad como formas de integrar la ciudad, además de la implementación y fortalecimiento de una Red de Espacios Públicos, los cuales -como lo establecen Jordi Borja y Carrión- son integradores de la ciudad y generadores de respeto y, por tanto, el municipio busca garantizar su uso socio cultural. En último lugar, concebir Quito histórico, cultural y diverso - identidades y patrimonio se enfoca en el fortalecimiento de la identidad quiteña y en el reconocimiento de la confluencia de diversas culturas y manifestaciones culturales relativas al acervo ancestral indígena y mestizo, para lo cual se busca emprender iniciativas para recuperar nuestra historia, leyendas, tradiciones.

Otro de los elementos al que pretende hacer frente el Municipio es la concentración disfuncional del equipamiento y servicio, que ha impactado en la morfología urbana y generado problemas en el desbalance de establecimientos al servicio de la ciudadanía. Para esto se quiere fortalecer una Red Distrital de Centralidades Urbanas y Rurales mediante una dotación equilibrada de las

mismas, acción que reconoce que detrás de la interdependencia territorial e integralidad, se puede potenciar la integración del Distrito de una forma más equitativa. Justamente, se reconfigura la concepción de las centralidades en la capital, mediante las que se busca potencia el desarrollo social y económico del país a través del reconocimiento de sus funciones de decisión y control; innovación y competitividad; interface o bisagra.

De tal modo, el PMOT reconoce que el proceso de constitución de centralidades ha sido un proceso que ha sufrido de altibajos ya que ha generado dinámicas de inequidad en la ciudad. No obstante, no se puede negar que la ciudad vive una época de complejización territorial y de cambios morfológicos que precisan de una correcta implantación de centralidades que integren al territorio mediante el reconocimiento de sus distintas potencialidades. Para lo cual es necesario recurrir a la conceptualización que hace Harvey:

El derecho a la ciudad es mucho más que la libertad individual de acceder a los recursos urbanos: se trata del derecho a cambiarnos a nosotros mismos cambiando la ciudad. Es, además, un derecho común antes que individual, ya que esta transformación depende inevitablemente del ejercicio de un poder colectivo para remodelar los procesos de urbanización. La libertad de hacer y rehacer nuestras ciudades y a nosotros mismos es, como quiero demostrar, uno de nuestros derechos humanos más preciosos, pero también uno de los más descuidados<sup>98</sup>.

En este sentido la (des) centralidad es reconocida como un efecto de la inequidad, la cual busca ser superada al reconocer a los ciudadanos como agentes activos que ejerzan su derecho de apropiación del espacio, territorio y de la ciudad. De tal forma se plantea incluso el cambio de patrones culturales que no favorezcan a la cohesión y creación de una comunidad.

A partir de lo revisado en este ensayo, se puede establecer que:

- La quiteñidad se refleja en el dilema del Chulla Romero y Flores, como personaje que retrata el dilema de los ciudadanos, y el patrón cultural que se ha establecido desde cada individuo hacia la ciudad. De tal forma, los sujetos sociales buscan ubicarse en las mejores zonas de la ciudad, las cuales les brindarán el reconocimiento necesario y capital simbólico.
- Esta acción no solamente legitima y dinamiza la centralidad, también reconoce en este acto que la ciudad se desarrolla en base a la creación de periferias, marginalidad y segregación. Jorge Icaza identifica este conflicto interno, entre la búsqueda de un beneficio personal o colectivo, el cual se traduce en una conflictividad espacial que consolida la (des)cen-

98 [http://www.fadu.uba.ar/mail/difusion\\_extension/090522\\_bol.pdf](http://www.fadu.uba.ar/mail/difusion_extension/090522_bol.pdf)

- tralidad como espacio que en cierta forma escapa al orden del discurso, donde surgen estrategias creativas para apropiarse de la ciudad.
- Otra faz de la quiteñidad está en el colectivo, donde la comuna experimentó la expulsión a la periferia, pero se mantuvo unida y reconocida legalmente como tal. No obstante, el no acceso a servicios y negación de esta parte de su derecho a la ciudad, estableció estrategias de ilegalidad e informalidad que en sí poseen otras lógicas que escapan una vez más a lo estipulado por el deber ser y estar en la ciudad.
  - Por su parte, el rostro de la (des)centralidad ha desbordado de tal modo que se ha establecido un procesos de compensación ante su olvido, pero este proceso sólo pudo ocurrir en base lo que Borja ubica como un desafío presente que versa en los valores culturales para subsanar problemas de insolidaridad, desigualdad, anomia; por tanto se persigue que se garantice la igualdad de apropiación y ejercicio del derecho ciudadano a vivir en la ciudad.

## Bibliografía

- Borja, Jordi y Muxi, Zaida (2003) El espacio público: ciudad y ciudadanía. Grupo Editorial Electa. Barcelona. Pág. 15-118.
- Bourdieu, Pierre, (2005) "Una invitación a la sociología reflexiva". Buenos Aires. Siglo XXI Editores.
- Camagni Roberto (2005) Economía urbana. Barcelona. Antonio Bosch Editores.
- Carrión, Fernando (2010) Ciudad: memoria y proyecto, Quito: OLACCHI-MDMQ
- \_\_\_\_\_, (2010) El laberinto de las centralidades históricas en América latina. Ed. Ministerio de Cultura. Quito.
- Henry Lefebvre (1991) Plan of the Present Work. En The production of space. EditionsAnthropos. India.
- Michel de Certeau(2007) La invención de lo cotidiano.Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia. Instituto tecnológico y de estudios superiores de occidente. México.
- Durkheim, Emilio (1967) La división social del trabajo.EditorialSchapire. Buenos Aires.
- Eagleton, Terry (2001) La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales. Paidós. Barcelona.
- Fernandes Edésio y Maldonado M. M (2009) El derecho y la política de suelo en América Latina: nuevos paradigmas y posibilidades de acción. LandLines. Lincoln Institute of LandPolicy.
- Galarza, Luisa y del Castillo, Cecilia (2009) Centralidades regionales y jerarquía urbanas: sistema de centralidades urbanas en el Perú. En Perú: la construcción sociocultural del espacio territorial y sus centralidades. OLACCHI. Quito. Pág. 47 – 77.
- Foucault, Michel, (1999) El orden del discurso, Barcelona, Tusquets editores.
- Foucault, Michel, (1992) "Verdad y poder", en La microfísica del poder, Barcelona, Ediciones La Piqueta
- Plan Municipal de ordenamiento territorial. Ordenanza Metropolitana No. 0171.
- Prado, Luis (2001) La centralidad urbana. En La ciudad construida urbanismo en América Latina. FLACSO. Ecuador. Pág. 289 – 295.
- Ramírez, Blanca (2005). Miradas y posturas frente a la ciudad y el campo. En Lo urbano-rural, ¿nuevas expresiones territoriales? UNAM. México. Págs. 61 – 85.
- Sabatini, Francisco (2003) La segregación social del espacio en las ciudades de América Latina. (Artículo de clase)

### Páginas web:

Austin, Tomas. Para comprender el concepto de cultura.

[http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C\\_Sociales/Profesores/jramirez/PDF/Austin-concepto\\_de\\_cultura.pdf](http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/Profesores/jramirez/PDF/Austin-concepto_de_cultura.pdf)

Camacho, Narcisa. Una visualización de la construcción del sujeto quiteño.

[http://www.flacsoandes.org/comunicacion/aaa/imagenes/publicaciones/pub\\_42.pdf](http://www.flacsoandes.org/comunicacion/aaa/imagenes/publicaciones/pub_42.pdf)

Harvey, David. El derecho a la ciudad.



[http://www.fadu.uba.ar/mail/difusion\\_extension/090522\\_bol.pdf](http://www.fadu.uba.ar/mail/difusion_extension/090522_bol.pdf)

Mena, Alexandra. Las nuevas centralidades urbanas del Distrito Metropolitano de Quito.

<http://www.cepeige.org/Revista/CENTRALIDADES%20URBANAS%20DMQ.pdf>

Ramos, Ana. Críticas de la marginalidad urbana: El caso del Estado de Oaxaca.

<http://www.eumed.net/entelequia/pdf/2010/e12a14.pdf>

Noticias

<http://www.explored.com.ec/noticias-ecuador/escrituras-para-una-leyenda-69643.html>

<http://virgiliohernandez.ec/asamblea-wp/?p=5199>

Instituciones

<http://www.quito.gob.ec/>

# La creación escénica de riesgo a partir de la gestión municipal de la creatividad: memorias, rupturas y alternativas

Javier Andrade Córdova<sup>99</sup>

En el ámbito del discurso de la gestión cultural se consolida un entendimiento de que la cultura no equivale a lo que se conocía con el nombre de Bellas Artes. Sin embargo, en el transcurso del desarrollo indispensable de esa concepción pueden ocurrir ciertas contradicciones. Impulsar la diversidad, democratizar los recursos y las facilidades para todos los posibles procesos creativos desde las más diversas prácticas artísticas: aficionadas, vocacionales, pedagógicas, etc., es fundamental, pero debe ir de la mano del fortalecimiento de las estructuras para el desarrollo del arte profesional de riesgo, que no puede ser descuidado en ningún momento.

Especialmente, como producto de ciertas inconsistencias conceptuales en la gestión, así como de la falta de políticas específicas que focalicen su desarrollo, consideramos que la creación escénica de riesgo originada a partir de iniciativas de producción y facilitación desde la gestión pública municipal es escasa, con períodos de estancamiento -valga la redundancia- y parecería estar siempre en riesgo de desaparecer.

El presente documento propone una forma de entendimiento de lo que es la creación de riesgo como producción propia desde la gestión pública. Sugiere dos perspectivas: a manera de memoria de nuestra experiencia personal concreta en la práctica de producción artística escénica y de gestión desde la función pública, en calidad de Director Escénico de la Fundación Teatro Nacional Sucre y Director Fundador de la Compañía Lírica Nacional, entre septiembre de 2004 y enero de 2008; y como observador independiente de los procesos ocurridos desde esa última fecha hasta la presente. A partir de ello, proponemos algunas líneas de debate que puedan contribuir al desarrollo y discusión de futuras políticas de promoción de la creación de riesgo desde el ámbito de la gestión municipal.

## *DELIMITACIONES, ESPACIOS, FRONTERAS*

En primer lugar, es necesario encontrar delimitaciones para el aspecto muy específico que vamos a abordar, tanto en lo referido a la substancia misma de lo que es el arte de riesgo, como a los impulsos que la originan y a sus interrelaciones con los espacios de su gestión.

<sup>99</sup> Licenciado en Ciencias de la Educación, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito. Licenciado y Diplomado en Dirección de Teatro y Ópera, Universidad de la Música y las Artes Escénicas de Múnich, Alemania. Máster en Artes del Espectáculo Vivo, Universidad de Sevilla, España.

### *Riesgo y profesionalidad*

Consideramos arte profesional a aquel que es ejercido “con relevante capacidad y aplicación” (Real Academia Española, 2001). Dentro de esa práctica, queremos focalizar un renglón muy particular, el de la creación artística profesional de avanzada, de riesgo. ¿Puede todo ejercicio profesional de las artes ser considerado de este tipo? No necesariamente. Existen creadores profesionales que trabajan de manera consciente alrededor de un eje de riesgos estéticos, determinados por la investigación de caminos de expresión distintos a los ya establecidos. Sus procesos de creación, consecuentemente, adquieren un carácter de vulnerabilidad. Otros no lo hacen y, sin embargo, ejercen su arte con profesionalidad. Cabría preguntarse si no bastaría referirnos al arte contemporáneo para bien entendernos. Hemos querido evitar este adjetivo deliberadamente, pues en el campo particular de las artes de la escena, muchas veces se comprende a lo contemporáneo solamente en relación con el teatro de texto contemporáneo. Esto es parte de aquello, en efecto, pero así como las artes no son toda la cultura, el “teatro contemporáneo” no es todo el arte escénico de avanzada y riesgo.

### *¿Creación escénica, artes del espectáculo, artes vivas, teatro?*

Consideramos a la creación escénica como un proceso de composición visual y sonora -en el sentido etimológico de juntar cosas-, que se produce a partir de la articulación de todos o algunos de aquellos elementos constitutivos de lo espectacular como: “cuerpos, gestos, organismos, espacio, objetos, arquitecturas, instalaciones, tiempo, ritmo, duración, repetición, voz, lenguaje, sonido, música, etc.” (Lehmann, 2011: s.n.). Esos elementos se encuentran actualmente desperdigados luego de una suerte de explosión posdramática que ha devastado el concepto de la construcción del arte dramático exclusivamente mediante la codificación del texto (Lehmann, 2011: s.n.).

Ese componer parte de la intuición personal y proponer “articular experiencias colectivas” (Lehmann, 2011: 141) necesariamente, está sujeto a las condiciones particulares que impone nuestro tiempo. Según Van Kerkhoven (citado en Lehmann, 2011: 141) nuestra realidad actual: “Se configura más de sistemas inestables que de ciclos cerrados, [por lo] que las artes responden a ello con polivalencia, ambigüedad y simultaneidad, [así por ejemplo,] el arte espectacular establece una dramaturgia más de estructuras parciales que de modelos completos”.

Por lo tanto, una de las características de las nuevas dramaturgias es haber absorbido las condiciones de su tiempo. Consecuentemente, son formulaciones primordiales de una cultura vital, plena de un palpito de relevancia y actualidad.

Por otro lado, el paulatino predominio de un carácter posdramático en las artes escénicas determinó que las diferencias entre autor original, autor derivado, intérprete, etc., sucumbieran ante la diversidad de posibilidades de una gestación creativa de fusiones, yuxtaposiciones y fragmentaciones de esos



conceptos en uno o múltiples actores. Asimismo, produjo un redimensionamiento de la dramaturgia de la puesta en escena, como eje fundamental de la experimentación escénica contemporánea. Por lo tanto, consideramos útil para la reflexión que vamos a proponer, concentrarnos en dos conceptos de dramaturgia: la del texto dramático a cargo de un autor; y la de puesta en escena como aquella que desarrolla el director o el coreógrafo.

*¿Qué entendemos por producción propia desde la gestión municipal?*

Nuestro espacio de observación es el de la producción artística generada directamente por la gestión municipal, es decir, la relativa a creaciones ejecutadas por artistas en calidad de funcionarios municipales; así como aquella que ha surgido como producto de impulsos sistemáticos de germinación escénica iniciados en esa gestión, los cuales han convocado a artistas independientes para desarrollar las creaciones artísticas. Por lo tanto, revisar de manera descriptiva si la gestión municipal ha promovido la generación de producciones de nuevas dramaturgias ecuatorianas de riesgo como son la de autor y de director/coreógrafo, son voces fundamentales para el debate sobre nuestro tiempo (Teixidor, 1986: s.n.). El problema de la difusión –sin duda muy importante–, merecería un tratamiento específico en un espacio mayor de reflexión que el previsto para este trabajo.

Este razonamiento se focalizará en la gestión y ejecución de algunos espectáculos generados en el período comprendido entre la reinauguración del Teatro Nacional Sucre (2003) y actualmente. Hay que aclarar que no pretendemos hacer una revisión completa ni tampoco una relación de orden cuantitativa, ya que uno de los grandes vacíos en el Sistema Municipal de Gestión Cultural es la falta de indicadores específicos que permitan tales análisis. Focalizaremos algunos productos de la gestión desde el año 2003 en los cuales reconocemos varios rasgos que consideramos fundamentales, destacando su valor cualitativo como referentes del tipo de pensamiento presente detrás de los procesos que han dado lugar a su generación.

#### *IMPULSOS, CONTRADICCIONES Y DESAPARICIONES*

Dentro de la gestación de nuevas dramaturgias como producto de la gestión municipal desde la reinauguración del Teatro Nacional Sucre, reconocemos dos líneas de producción fundamentales: la estructurada a través de la convocatoria a artistas independientes y la de creación directa propia en el campo específico del teatro musicalizado.

*La selección nacional de proyectos escénicos, una iniciativa para promover las nuevas dramaturgias haciendo frente a las prácticas clientelares*

A finales del año 2004 la Dirección Escénica de la Fundación Teatro Nacional Sucre (en adelante la denominaremos FTNS) propone a la institucio-



alidad municipal la creación de la Selección Nacional de Proyectos Escénicos. La idea es aceptada y puesta en ejecución. La primera convocatoria ocurre en el mes de marzo de 2005. Posteriormente, en la convocatoria 2007, la selección se amplió con una sección específica dedicada a las artes musicales.

Este escogimiento se estructuró en base a algunos criterios que en ese momento parecían pertinentes para el impulso a la creación de nuevas dramaturgias. En primer lugar, no se trataba de un reconocimiento a producciones ya estrenadas, tal como ocurre con ciertos premios a la calidad u originalidad de productos acabados. La selección proponía un conjunto de criterios técnicos para que los productores independientes pudiesen presentar sus ideas a consideración, en lo referido a sus bases conceptuales, sus necesidades presupuestarias, y sus procesos y cronogramas de desarrollo. Se trataba, por lo tanto, de una apuesta por visiones -aún no articuladas de manera espectacular-, que permitían vislumbrar el desarrollo profesional de nuevas dramaturgias relevantes de autor y de director o coreógrafo.

Los jurados se conformaban con la participación de técnicos independientes especializados en las artes del espectáculo. El proceso de selección era anónimo, para ello los proponentes debían consignar sus identidades en sobres cerrados paralelos a los que contenían la información conceptual, presupuestaria y logística de los proyectos. Una vez concluida la selección, esos sobres se abrían durante una sesión pública con la presencia de un notario, de la ciudadanía y de la prensa.

Los beneficios obtenidos como seleccionados contenían dos aspectos fundamentales: un fondo financiero -que llegaría a ser de 10 000,00 USD en la edición 2008-, para el desarrollo de la producción; y segundo, un paquete de servicios para la presentación y difusión del espectáculo resultante. Ese paquete incluía el uso de la infraestructura municipal para los ensayos finales previos al estreno y para una temporada pública de tres funciones, cuyos ingresos de taquilla eran de propiedad exclusiva del beneficiario; la difusión del evento a través de las estructuras de publicidad establecidas por la institucionalidad municipal; y el apoyo gratuito de técnicos y personal de servicios, durante la permanencia de la producción en los espacios de ensayos y funciones, así como en los talleres para la elaboración de las escenografías (FTNS, 2007a: 1).

De esa manera, la Selección Nacional de Proyectos Escénicos pretendía estructurar un sistema facilitador y de funcionamiento periódico para la creación artística de riesgo (Diario Hoy, 2006: 1) que involucrara no solamente un factor de inversión financiera, sino ante todo, el desenvolvimiento de un concepto de lo que puede significar la cooperación entre actores públicos y privados de la creatividad alrededor de ideas artísticas inéditas, con el fin de conducir las a su estreno profesional. Esta iniciativa se constituía en una estructura pionera en la historia escénica del país. Su condición de premio para el desarrollo y ejecución de una visión artística, que hasta ese entonces había sido aplicado

solamente en el caso de concursos de diseño arquitectónico, plástico, escultural, etc., se articuló incluso años antes del establecimiento de los fondos concursables estructurados por el Ministerio de Cultura en el año 2007.

Entre los beneficiarios de la selección se cuentan los siguientes proyectos escénicos:

- Edición 2005 (Redacción-Ecuador inmediato, 2005: 1):
- Hasta nunca clase media, gudbay. Teatro. Autor y Director, Peky Andino.
- La muy noble y muy leal. Teatro. Autor y Director, Julio Recalde.
- Primicias de la cultura de Quito. Teatro. Autor, A. Rosenfeld; Director, Pepe Vacas.
- El hilo y la niebla. Teatro. Autor y Director, Arístides Vargas.
- Que no haya pena. Teatro. Autor y Director, Roberto Sánchez.
- Paralelogramo. Teatro. Autor, Gonzalo Escudero; Directora, Gabriela Ponce.
- Vladimiro XXV llegó al barrio de San Juan. Teatro de títeres. Autora y Directora, Yolanda Navas.
- La santísima tragedia de los capitanes cósmicos. Teatro. Autor y Director, Peky Andino.
- Ubu rey. Teatro. Autor, Alfred Jarry; Director, Marco Bustos. Coyote del olvido. Danza. Autor y Coreógrafo, Arturo Garrido.

Entre los jurados especializados en artes escénicas participantes, estuvieron: Valeria Andrade (2008), Susana Cordero (2006), Antonio Correa (2008), María del Rosario Francés (2007), Esteban Mejía (2007), Genoveva Mora (2005, 2008), Santiago Rivadeneira (2006, 2008), Franklin Rodríguez (2005) y Santiago Roldós (2007).

La última convocatoria se realizó en julio de 2007 para la edición correspondiente a proyectos que debían estrenarse en el año siguiente. En abril de 2008 se dieron a conocer los resultados respectivos (Redacción Cultura- El Comercio, 2008a: 1). Concluida esta última edición, la iniciativa se suspende sin previo anuncio o explicación de parte de la institucionalidad municipal. Simplemente no tiene lugar una nueva convocatoria, asunto que, además, pasa desapercibido para los medios de la prensa cultural o escénica especializada que no hacen ninguna mención al respecto.

*El teatro lírico en la encrucijada entre un universalismo hegemónico y la intertextualidad cultural o la producción de nueva dramaturgia a partir de los clásicos escénico-musicales*

Otro campo ligado a la producción escénica de nuevas dramaturgias es el vinculado a la gestión municipal en el campo escénico musical que se inició en diciembre de 2004, con el estreno de la obra Juan y Rita, adaptación del clásico germano, Händel und Gretel, al ámbito urbano de las grandes ciudades latinoamericanas.

El resumen informativo de la producción operística municipal de Quito, presentado durante las sesiones fundacionales de la organización Ópera Latinoamérica (O.L.A.) en Santiago de Chile, en junio de 2007 (FTNS, 2007b: 1), hace algunas referencias a los principios de producción escénico musical aplicados hasta ese entonces:

Las producciones han sido escogidas en función de las condiciones particulares de desarrollo de los cantantes ecuatorianos -al momento del inicio de la producción operística a finales del 2004-, quienes hasta esa fecha no habían tenido oportunidad alguna para desarrollar capacidades que no fueran las puramente vocales. Se ha creado una compañía lírica con una estructura de producción que sirve principalmente al desarrollo de una planta base de cantantes, sobre la cual se pueda ir creciendo paulatinamente. En tal sentido, los repartos de las obras están constituidos, con pocas excepciones, por debutantes escénicos absolutos [...] El TNS ha logrado hasta la fecha consolidar un equipo de cinco solistas y veinte coreutas.

El documento hace mención a la creación de la Compañía Lírica Nacional, un hecho nuevo en la historia de las artes escénicas ecuatorianas. En efecto, nunca antes había existido una agrupación artística con carácter escénico-musical, sustentada enteramente por la institucionalidad pública, con una propuesta concentrada en el desarrollo de las condiciones y experiencias locales de producción y en el desenvolvimiento técnico de los artistas nacionales, agrupados en un ensamble de trabajo creativo y pedagógico permanente. Cabe recordar que dos modalidades de producción lírica se habían establecido históricamente en el país: la primera de tipo puntual o por proyecto a cargo de productores nacionales independientes (ejemplo significativo de ello fue la realización de las obras *La Traviata*, *L'elisir d'amore* y *Il Barbiere di Siviglia* a mediados de los años 80); y la segunda mediante temporadas con ensambles extranjeros de visita en el país. Estas circunstancias determinaron que el teatro lírico profesional haya tenido una historia de gran discontinuidad en el Ecuador, con etapas alternadas de florecimiento y desaparición, y que finalmente hubiese dejado de tener una presencia significativa en el ámbito artístico nacional por más de un decenio y medio, luego de las experiencias de los años 80 llevadas adelante por la Fundación Ópera del Ecuador.

Para entender el surgimiento de un espacio subvencionado de creación lírica en Quito, es necesario hacer un recuento de algunos aspectos históricos generales. El teatro lírico surge a finales del siglo XVI a raíz de las especulaciones de los humanistas florentinos alrededor de la tragedia clásica griega y de sus intentos por recuperar las tradiciones de la antigüedad. Según estos hombres del renacimiento, los coros de las tragedias debían haber sido cantados durante sus ejecuciones originales, esta suposición da lugar a la

propuesta de un tipo de representación articulada a través del canto y del acompañamiento instrumental.

El estreno de una de las primeras creaciones de este género, Euridice, del libretista Rinuccini con música de Peri, da cuenta desde el inicio de su particular relación con el poder político, la cual se afianzaría a lo largo de su historia. Así pues, aquella obra se estrena para conmemorar el matrimonio de Enrique IV de Francia con María de Medici (Peri, Rinuccini y Brown, 1981: vii). De la misma manera, varios títulos importantes del repertorio operístico tienen génesis similares vinculadas a grandes festividades o manifestaciones del poder.

La posición privilegiada conferida al teatro lírico desde las instancias de poderío político adquirió en algunas cortes aspectos peculiares. Por ejemplo, los teatros imperiales rusos llevaban el nombre de Bolshoi, que quiere decir gran o grande, si estaban dedicados a la ópera y el ballet, que eran considerados de mayor refinamiento y “nobleza”; y Maly, que quiere decir pequeño, si producían teatro exclusivamente de texto hablado (Moscow sights, 2012: s.n.).

Por otra parte, la complejidad logística y las exigencias financieras de la ópera, que a los requerimientos propios del drama se suma detalles relativos al acompañamiento musical -cada vez más complejo con el paso de los siglos-, han determinado que la producción del teatro musicalizado haya estado históricamente ligada a compañías subvencionadas por instancias del poder y en mucho menor medida a espacios independientes de creación.

En el marco de estas condiciones históricas del género, la promoción del teatro lírico en la capital a partir del año 2004, como iniciativa de la institucionalidad del gobierno local, se produce vinculada a un interés de auto representación política del régimen municipal de ese entonces. Hechas estas precisiones, cabe indicar que alrededor del eje que se establece entre la institucionalidad y sus intereses particulares, y los artistas y sus propósitos creativos, se concentran una serie de contradicciones y tensiones, cuyo análisis es pertinente para el presente ensayo, pues unas y otras danzan alrededor de lo que Santiago Páez citando a Anzaldúa (en Páez 2008: p. 59) reconoce como temas fundamentales de la cultura ecuatoriana: “lo heredado, lo adquirido y lo impuesto”.

En efecto, la cercanía histórica de la producción teatral lírica a las estructuras de poder ha determinado que tradicionalmente haya sido uno de los géneros más prolíficos y eficientes en la propagación del discurso cultural hegemónico occidental y de la colonialidad del saber. Pero por otra parte, se trataba también del género en el cual las rupturas y los riesgos han tenido que luchar con mayor imaginación para superar la censura oficial o los propósitos de instrumentalización política de la expresión artística.

Las contradicciones esenciales del género operístico pueden bien observarse en las reflexiones de Edward Said, recogidas por Páez (2008: p. 55), acerca de Aída de Verdi como muestra notable, por ejemplo, de la particular cons-

trucción que Occidente hace de Oriente durante el último tercio del siglo XIX. Así pues, en ese reconocido título del repertorio, el mundo imaginado por sus creadores es un lugar de:

barbarie, paganismo y violencia; una reproducción del Egipto faraónico, casi caricaturesca por momentos: el dios Ftha [bajo cuyo templo están las catacumbas donde será encerrado Radamés] no existe en el panteón egipcio, y la posibilidad de que un general de esa sociedad [Radamés] muera por amor a una esclava [Aída] es descabellada.

Esta construcción inventada por el francés Auguste Mariette (Alier, 2007: 956), quien escribió el relato que dio lugar al libreto, es un producto ajustado a su momento histórico, una época en la que se acrecentó la influencia, la apetencia y la mirada exotista europea sobre el mundo árabe, a través de varias aventuras colonialistas y del comercio (Fischer, 2001: 18). El Khedive de Egipto, un gobernante despilfarrador e irresponsable que había provocado un enorme endeudamiento nacional, estaba ávido por mostrar un Egipto modernizado a nuevos acreedores europeos y concibe la idea de una gran ópera con temática egipcia que debía ser estrenada en el nuevo Teatro de Ópera del Cairo, en el marco de las celebraciones por la apertura del Canal de Suez (Fischer, 2001: 18). Aída resuena pues, con el contexto colonialista que justifica la intervención de Occidente para la construcción del Canal de Suez que permaneció luego en poder exclusivo de Europa desde 1875 hasta la nacionalización por Nasser en 1956. En consecuencia, como producto cultural occidental, esta ópera –con su música maravillosa–, cuenta más acerca de las aspiraciones colonialistas de Occidente y de su visión deformada de Oriente, que de cualquier realidad histórica del Egipto faraónico. A partir de estas ideas, Páez (2008: 56) plantea unos cuestionamientos altamente pertinentes:

¿Podemos escuchar Aída superando las falacias coloniales que la atraviesan, o debemos aceptarla colonial, falsa y maravillosa [en su música], al mismo tiempo, y escucharla sin beneficio de inventario? [...] ¿Cómo hacerlo cuando sabemos que Quito es, a más de un lugar en la geografía, un punto en la historia, un sitio en la modernidad?

La primera pregunta es, sin duda, retórica. El pensador ecuatoriano no duda en calificar como servilismo a la actitud de aceptación obsecuente de los productos culturales ajenos y nos invita a reflexionar sobre nuestra maravillosa condena a una intertextualidad, a una bastardía cultural, a partir de esa condición latinoamericana heredera de una historia de colonialismo e inmersa en un mundo global de colonialidad. Propone, asimismo, abordajes poscoloniales desde un pensamiento de frontera definido por Catherine Walsh

(en Páez, 2008: 60) como la relación entre los conocimientos subalternizados y los universalizados por la cultura hegemónica occidental. Para el pensador ecuatoriano, en nuestro aquí y ahora, lo “puro e “impoluto” no puede dejar de “embarrarse” de la realidad de la periferia (Páez, 2008: 24).

Asimismo, postula aproximaciones a partir de la noción de Heterogeneidad Cultural propuesta por Antonio Cornejo Polar (Páez, 2008: 38-39), como característica de una complejidad cultural contemporánea, claramente perceptible en el ámbito latinoamericano, que representa una totalidad contradictoria, cuya esencia es justamente la condición heterogénea de sus partes, las cuales, en su estado más radical, con frecuencia no se expresan totalmente en formas de síntesis, como supondríamos que debería ocurrir si miramos el fenómeno del mestizaje.

En el caso de la ópera de repertorio de aquellas obras clásicas heredadas, consideramos que en nuestros países es indispensable un proceso de apropiación crítica, no obligadamente sintética y armónica, sino probablemente bastarda e híbrida. Esto significa, entre otras cosas, una reinención de sus dramaturgias, a raíz de lecturas que escudriñen sus contenidos mediatizados por matrices hegemónicas, en los cuales saltan a la vista falacias socio-históricas, invocaciones colonialistas, misoginia, machismo, tratamientos exotistas o xenofóbicos del otro, etc. Esa reinención podría dar lugar a hechos artísticos de especial singularidad y dar paso a inesperadas respuestas a ciertas preguntas. Por ejemplo ¿Cómo podría verse la famosa marcha triunfal de la ópera Aída, cuando el victorioso Radamés trae trofeos de guerra y escuadrones de vencidos y esclavizados etíopes –que en una escenificación obsecuente y acrítica, daría lugar solamente a cierta pompa decorativa inocua–, en un montaje hecho en Quito en este momento histórico, el año 2013.

Páez (2008: 59) destaca como ejemplo de un proceso ecuatoriano relevante de apropiación crítica de lo heredado, a la mencionada puesta en escena de Juan y Rita del año 2004 que inaugura la producción municipal propia en el TNS: “Los dos pequeños protagonistas se convierten en niños de la calle que enfrentan los peligros de la urbe, en su condición de pobreza y marginalidad”. En efecto, la miseria y el hambre son los motivos iniciales de Hänsel und Gretel –el cuento que dio lugar a la ópera, recogido de la tradición oral germana por los hermanos Grimm–, y marcaban decididamente la vida del mundo rural centroeuropeo, más aún en los años posteriores a las guerras napoleónicas. El libreto de la obra escénico-musical compuesta por Humperdinck es ya una muestra del aburguesamiento en el cual pueden incurrir en ocasiones los procesos operísticos, así, por ejemplo: la secuencia inicial del relato se “suaviza” para ser más digerible para el público. Si en una de las versiones originales del cuento los niños son abandonados a su suerte en el bosque porque los padres ya no pueden alimentarlos y prefieren saber que morirán de hambre, extraviados y en la distancia, a tener que verlos fenecer horriblemente a su lado; en la ópera Hänsel und Gretel, la libretista

Adelheid Wette hace que los niños se pierdan accidentalmente mientras buscan alimentos en el bosque.

Sin duda, una gran diferencia conceptual se establece entre ambas versiones. La tarea que la dirección del espectáculo se propuso en la adaptación ecuatoriana fue rescatar la fortaleza desequilibrante de las imágenes del cuento original para el público urbano y quiteño del año 2004. La propuesta incluía la ubicación de la obra en una gran ciudad latinoamericana, violenta, desgarrada, bastarda y de referentes reconocibles para el espectador; y un intento por reconstruir el imaginario de la miseria, a partir de la fantasía peculiar de dos niños de la calle.

Para el ensayista ecuatoriano, el ejemplo de Juan y Rita es útil como argumento para afirmar que “incluso la ópera puede convertirse en un recurso de liberación epistemológica” (Páez, 2008: 60).

A partir de esto, nos atrevemos a plantear que en la apropiación crítica de la potencia expresiva de las formas de teatro musical radica un espacio, prácticamente todavía inédito, de redescubrimiento y reinención de nosotros mismos. El teatro musical puesto en escena es esencialmente intertextual. Entre lo lingüístico, lo sonoro y lo visual que lo conforman, se da un “choque de sistemas [que] puede producir incongruencias y errores de cálculo” (Abbate y Parker, 1989: 24). Su construcción es un ejercicio relevante de heterogeneidad, si sus tensiones internas (por ejemplo, entre los tiempos de la música y del texto) y sus contradicciones expresivas (por ejemplo, en el caso de Aída, entre la belleza de su música y las falacias de la matriz colonial de su contenido), son resueltas desde la mirada periférica en el aquí y ahora de nuestra contemporaneidad. En ello, los latinoamericanos, como artistas periféricos están probablemente mejor capacitados que otros para provocar el pulso de la heterogeneidad intrínseca de estas formas de expresión, sin obligarlas a las síntesis, en ocasiones “extravagantes” (Abbate y Parker, 1989: 24), a las que han conducido los más de 400 años de pesada tradición europea.

En ese camino es necesario enfrentamientos arriesgados e irreverentes con los clásicos desde dramaturgias de director que los “descuartice”, para volver a construirlos con todo el ímpetu noblemente bastardo de nuestro ser latinoamericano contemporáneo fracturado, incluso con la pericia suficiente para convertir esas falacias que los atraviesan en elementos evidentes del discurso expresivo sobre escena, volviéndolas visibles, pero sin caer en otros embustes, los de un arte supuestamente comprometido, que no haga más que reducir la complejidad humana y estética a enunciados populistas. Enfrentamientos de ese tipo contribuirían a la apropiación social del medio de expresión escénico musical, la cual podría muy bien concluir en el desarrollo posterior de dramaturgias originales nuevas, obras ecuatorianas de teatro musicalizado en todas sus posibles diversidades.

Por otra parte, el teatro de este tipo llevado a la escena es, en su esencia intertextual, una invitación al desarrollo de pensamientos creativos trans-



versales, a partir de nuestra matriz propia de intertextualidad cultural. Por lo tanto, es un espacio potente si logramos convertirlo en un crisol de autorreflexión y no lo dejamos consolidarse como un vacío escenario para la celebración solemne y pomposa de nuestro colonaje espiritual. Estos fueron los principios del proceso creativo en la Compañía Lírica Nacional, a pesar de su dependencia de la institucionalidad pública, y mientras pudo sobrevivir a la consecuente pugna con los intereses propios de gestiones históricamente más acostumbradas a la injerencia política que al respeto a los procesos artísticos. De hecho, el desmoronamiento de la Compañía Lírica Nacional empezó justamente como resultado de decisiones político-diplomáticas de la administración de la FTNS, cuando a inicios de 2008 la dependencia municipal produce la ópera *La Traviata* con un esquema de ejecución que rompe con todos los principios establecidos hasta ese entonces con grandes esfuerzos, para el desarrollo del proceso lírico nacional. El empeño de una misión diplomática extranjera da lugar a que la FTNS importe al equipo artístico principal de la obra: solistas vocales, director musical, director escénico y diseñadores. La indumentaria escénica: escenografías, utilería y vestuarios, asimismo, son arrendados en otro país (Redacción Cultura-El Comercio, 2008b: 2). Dichas decisiones significaban, en términos del proceso creativo nacional, que los cantantes ecuatorianos que habían venido desempeñándose de manera solvente como solistas protagónicos de las creaciones de la Compañía Lírica Nacional, así como, demostrado un acelerado crecimiento cualitativo luego de tres años ininterrumpidos de trabajo, se viesan reducidos a ser solamente integrantes del coro de la presentación, como bien lo señalaba la prensa escrita en su momento (Alcarás, 2008: 1).

Dichos artistas no pudieron aspirar ni siquiera a cantar en la posición de segundos repartos o a tener la oportunidad de estudiar los roles en condición de cantantes “bajo estudio” (under study en el argot operístico), es decir, de cantantes menos experimentados que si bien no interpretan los roles durante las funciones, al menos tienen la oportunidad de aprenderlos con los especialistas invitados, en previsión de la realización de futuras temporadas de la misma obra. Asimismo, un esquema de producción de este tipo significaba que las oportunidades para un desarrollo creativo propio de los vestuarios y las escenografías sean anuladas por el arriendo de indumentarias ya confeccionadas.

Finalmente, implicaba que las funciones directivas de creación e interpretación de todo el proceso -principalmente la dirección del montaje escénico de la obra-, llamadas a provocar justamente el riesgo y la reinención de las dramaturgias heredadas, queden a cargo de responsables con escaso conocimiento de los procesos y necesidades del medio nacional, poco capacitados para responder a la pregunta sobre: ¿Cómo leer las sustancias dramático-musicales de *La Traviata* en el Quito de inicios del siglo XXI?

Las respuestas a planteamientos artísticos de este talante probablemente quedaron en general pendientes de manera indefinida, la Compañía Lírica Nacional, como ensamble artístico de investigación creativa y formación lírica permanente, desaparece en el año 2009. Bien cabe recordar que la suplantación de un esquema de producción local, vale decir, de reflexión propia frente a lo heredado, por uno de importación acrítica de productos hechos en otras realidades, fue en parte, la causa del fracaso del proceso lírico en la década de los años 80. En aquella ocasión, la importante participación nacional en el primer título producido (curiosamente, también *La Traviata* de Verdi) fue paulatinamente reemplazada por productos y artistas foráneos en las siguientes realizaciones (*Il Barbiere di Siviglia* y *L'elisir d'amore*). Cuando los recursos disponibles para la producción lírica ya no alcanzaron para el pago de los onerosos servicios importados, el esquema se vino abajo, puesto que no se había protegido el proceso nacional e invertido en el desarrollo de artistas propios que hubiesen asumido de manera profesional la continuación del proceso.

#### CUESTIONAMIENTOS Y ALTERNATIVAS PARA EL DEBATE

Para que ocurra una auténtica eclosión artística que deje sentir potentemente las voces de los dramaturgos (de texto o de puesta en escena) en relación con nuestro tiempo es necesario aceptar la condición de falibilidad propia de todo experimento. ¿Cuántos fracasos son necesarios para lograr un acierto? (Teixidor, 1986: 1). No hay reglas para responder a esta pregunta, pero es muy claro que un mandato que no ha imaginado políticas para potenciar las propuestas de creación escénica de riesgo, ha desestimado su importancia en el entramado que configura lo que llamamos ciudadanía.

Las propuestas que implican riesgos estéticos y a partir de ello riesgos políticos, al entrar en contradicción con probables discursos y posturas desde el poder, son especialmente frágiles. Por lo tanto, su presencia en los espacios gestionados desde los mandatos públicos resulta ser una muy buena medida de la condición democrática real que tiene esos ejercicios.

La estructuración de políticas sistemáticas para la potenciación de esas propuestas es indispensable y requiere del establecimiento de niveles administrativos especializados, que puedan escudriñar –desde perspectivas técnicas y no políticas– las visiones de los artistas proponentes. De esta manera, es urgente hacer realidad esa fórmula tan recurrida en el discurso, pero poco aplicada en la práctica, como es la participación. Si tomamos como referencia la definición que hace Néstor García Canclini de lo que es una política cultural como: “El conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener resultados para un tipo de orden o de transformación social” (en Aballay y Avendaño Manelli, 2010: 39), vemos que la gestión municipal en relación con la creación escénica de riesgo tiene varias debilidades.

En primer lugar, con respecto a la estructura administrativa actual, tanto de la Fundación Teatro Nacional Sucre (FTNS 2012a: 1-18; 2012b: 1, 2012c: 1-17), como de la Secretaría de Cultura del Distrito Metropolitano de Quito (MDMQ, 2012a: 26-29; 2012b: 20-23), cabe decir que no se reconoce una estructuración de niveles administrativos medios de gestión específica y con funcionarios con estudios de cuarto nivel en artes escénicas para la evaluación altamente especializada de ese tipo de propuestas.

Por otra parte, en el caso de la FTNS sucede un caso sui géneris de unificación de roles de jerarquía institucional en una misma persona, lo cual resulta discutible desde un punto de vista de sanidad estructural, especialmente tratándose de una institución pública. Hacemos referencia a la unión de la dirección ejecutiva y de la dirección artística en una misma funcionaria, conforme se explicita en el Directorio completo y en la información sobre la Remuneración mensual por puesto de la FTNS (2012a: 1; 2012c: 1). Una estructuración de este tipo no es común en instituciones de gestión artística de envergadura y representatividad local y nacional. Una institución del volumen de la FTNS no puede mantener una macrocefalia de poder de esas características, sin provocar con ello contradicciones en los procesos de gestión, y en la eficiencia de la interacción con el complejo entorno de la creación de las artes vivas.

En un marco equilibrado de funcionamiento, por ejemplo, un proyecto propuesto por la dirección artística de una institución pública debería pasar por un filtro que evalúe las opciones administrativas, presupuestarias y logísticas de su ejecución, el cual debería estar normalmente a cargo de una dirección ejecutiva independiente que, a partir de ese momento es responsable del proyecto en términos legales y administrativos. Sobra decir que la duplicación de funciones en una misma persona elimina niveles indispensables de tamizado y valoración interna de procesos.

Según las informaciones sobre los procesos internos de la FTNS transmitidas mediante un oficio institucional al dramaturgo Luis Miguel Campos a finales de septiembre de 2012, y hechas públicas por el mencionado artista a través de las redes sociales (Campos, 2012), dicha institución cuenta con un Comité Interno de Programación. Esta instancia, no consignada en el Organigrama estructural de la FTNS –propuesta N° 2 publicado en la página oficial de internet de la FTNS (2012b: 1)–, sería un cuerpo colegiado para la determinación de procedimientos imparciales de programación.

No obstante, en el ámbito que nos compete, la creación escénica de riesgo, ante la falta de estructuras administrativas y personal de suficiente especialización en nivel medio de gestión, este comité resultaría insuficiente y probablemente inútil. La eventual presencia de concejales y autoridades políticas en sus reuniones, tal como se informa en el oficio mencionado (Campos, 2012), de ninguna manera otorga a ese comité un nivel de autoridad técnica, por el contrario, deja abiertas interrogantes sobre el tratamiento político de asuntos

que son, en primer lugar, de orden estético y técnico. Estas contradicciones evidencian que la institucionalidad pública de gestión municipal parece no haber encontrado aún una adecuada estructuración burocrática para la gestión pertinente de la creatividad en el renglón particular que nos compete en este trabajo.

Igualmente, no se perciben medidas que muestren una determinación política para encontrar formas de participación ciudadana en la toma de decisiones. La sociedad civil, que en este caso debería estar representada por los gremios de los creadores escénicos, no juega ningún papel en los procesos de las dependencias de gestión. Sobre este aspecto cabe una puntualización. Este estado de cosas ha sido facilitado por la falta de organismos gremiales consolidados que defiendan los intereses de los creadores y que los representen frente a la institucionalidad pública. Consecuentemente, creemos oportuno que tanto la gestión institucional como los creadores organizados, tal como lo propone la UNESCO (en Arizpe, 2002: p.15), encuentren caminos para “la descentralización, el empoderamiento o la extensión de derechos ciudadanos”, los cuales podrían implementarse con la incorporación de los sectores gremiales de los creadores y gestores en los ámbitos colegiados de decisión.

Desde las consideraciones hechas alrededor de las diferencias entre creación escénica profesional genérica y creación escénica profesional de riesgo, podríamos afirmar que en los aspectos cuestionables evidenciados en las estructuraciones internas de las instancias municipales, podrían estar los orígenes de ejecuciones artísticas de la producción institucional propia que resultan igualmente controversiales, tratándose de entes de carácter público. Nos referimos específicamente a la importancia dada en estos años a la producción de musicales de Broadway (Sweeny Todd, estreno Broadway 1979, producción FTNS 2010, reposición y gira a Guayaquil y Cuenca 2010, visita a Bogotá 2012; West Side Story, estreno Broadway 1957, producción FTNS 2012).

Estos eventos escénicos, independientemente de la calidad profesional de su ejecución, son justamente una antípoda de la creación de riesgo. Se trata de una forma de teatro comercial que se ejecuta a través de franquicias que protegen el valor de consumo de unas dramaturgias afinadas en estéticas hechas para agradar al público, asunto esencial a este tipo de teatro surgido en esquemas de alta dependencia de los ingresos de taquilla. El teatro no comercial, por el contrario, crea espacios para el riesgo por medio de la renovación interpretativa del patrimonio teatral, de la ruptura de las tradiciones y de la invención de nuevas formas de expresión. A través de ello, configura un reto al poder de apreciación y a la sensibilidad de los públicos, por lo cual, conlleva también cierta vulnerabilidad en lo que respecta a su aceptación o rechazo. Su indispensable desarrollo no puede depender de la taquilla, por lo que requiere de un sustento público consciente de la importancia del desenvolvimiento y transformación profunda de las artes.

El propósito del teatro de franquicia no es el impulso creativo nuevo. Su construcción y funcionamiento se articulan alrededor de los principios pro-

pios de los espectáculos de entretenimiento. No debe sorprendernos que los carteles de publicidad de diferentes realizaciones de una misma obra de este tipo, producidas en distintos lugares, se parezcan entre sí (o tengan que parecerse dependiendo de los controles que establezca el respectivo licensing), sin importar en lo más mínimo si la producción es norteamericana, española o ecuatoriana. El esquema central de este tipo de evento es de orden reproductivo, no de creación de nuevas dramaturgias o de revisión crítica de las dramaturgias ya establecidas. Se trata, por lo tanto, de una suerte de arte escénico “a lo McDonalds” en el que Páez (2008: 14) reconoce una actitud de “imitación obsecuente”.

Se podrá argumentar que la presencia de musicales de Broadway en el paisaje escénico nacional podría contribuir a su diversidad. Empero, aún en ese caso, creemos que no es tarea de las dependencias públicas prodigar dinero de los contribuyentes en productos de este tipo, más aún en un país con recursos limitados para las artes. De ser aquel aporte de diversidad efectivo, las realizaciones deberían ser ejecutadas con inversiones exclusivamente privadas, tal como ocurre, por ejemplo, en los propios países en donde se originan estas obras, así como en la gran mayoría de sus producciones a nivel mundial. Al respecto, Rottemberg (2006: 5), presidente de la Asociación Argentina de Empresarios Teatrales y el productor más importante del circuito comercial de su país, manifiesta: “No estoy de acuerdo cuando el circuito de teatro comercial utiliza [...] fondos que tienen que estar dirigidos a otro tipo de teatro”. En menoscabo de sus propios intereses como productor comercial, Rottemberg reconoce que las “partidas oficiales” (2006: 5) no están destinadas para el teatro comercial, justamente porque se deben, entre otras cosas, a las propuestas artísticas de riesgo.

La disyuntiva planteada nos recuerda que la gestión pública tiene obligaciones frente a sus ciudadanos. Por ejemplo, promover lo que Aballay y Avendaño Manelli (2010: 28) llaman “horizontes de más humanidad y no sólo de más consumo”; o aquello que en palabras de Puig (1998: 8) se denomina: “reivindicar los servicios culturales [...] para una ciudadanía de alta civilidad. Y no sólo de alto consumo”.

En este marco, cabe increparse si la difusión de los productos de Broadway por parte del teatro patrimonial más importante del país, bien podría entenderse como parangón del proceso de gentrificación urbanística de nuestro Centro Histórico, a través del cual se solucionó el problema de la pobreza social existente en esa zona a través de su expulsión (Carrión, 2005: 92). Frente a la escasez cuantitativa de la producción escénica de riesgo generada por la gestión municipal, encontramos una contraparte de realizaciones costosas y deslumbrantes de teatro comercial.

Por otra parte: ¿No constituye este proceso un ejemplo de aquella forma de representar el mundo como una tabla rasa homogénea, en la cual la opinión lo-



cal —expresada por medio de construcciones artísticas de rasgos propios—, acerca de temas, circunstancias, situaciones, conflictos, etc., se considera de poca pertinencia? Lo cierto es que el teatro de franquicia se siembra de manera monolítica en cualquier lugar del mundo y promociona una supremacía cultural que se impone sobre las lecturas marcadas por nuestros propios saberes (Pardo Rojas, 2004: 340), contribuye, por lo tanto, a la subalternización de los mismos.

Si nos cobijamos despreocupadamente con esas líneas de pensamiento, la pregunta sobre cómo leer *La Traviata*, *Aída* o *Hänsel und Gretel* en el Quito de los primeros decenios del siglo XXI, culmina siendo totalmente irrelevante; tanto así como, si el *West Side Story* de nuestra Plaza del Teatro se parece al de *West End* en Londres, o al de la Plaza del Callao en Madrid (en ambos casos, en producciones privadas)

Bajo estas perspectivas, seguramente la relevancia cultural de la ejecución de estos productos en el medio nacional quedaría establecida con el rasero de su supuesta validez universal y en base a la cantidad de glamour planetarios que adquirimos al incluirnos en la lista de quienes pueden ejecutarlos. En contradicción con este pensamiento, consideramos que la imitación acrítica de la producción cultural hegemónica contribuye a consolidar la “periferización” (Pardo Rojas, 2004: 340) de nuestra propia imaginación, mas de ninguna manera, a su proyección universal.

En este contexto, la experiencia de la Compañía Lírica Nacional en el caso de Juan y Rita, por ejemplo, nos da pie para reflexionar sobre la necesidad de la existencia de ensambles permanentes de creación dramática y lírica subvencionados por la institucionalidad municipal, pero estructurados como espacios de investigación artística de punta y protegidos de las coyunturas políticas inmediatas, así como, de las dependencias propias del sistema de realización comercial. Esta reflexión debe ocurrir también a nivel de los gobiernos locales, independientemente de los esfuerzos que se hagan desde el Estado central ecuatoriano para la creación de los elencos artísticos nacionales previstos en el artículo 78 del proyecto de Ley de Cultura actualmente en discusión (Presidencia de la República del Ecuador, 2009) .

Por otra parte, puesto que la creación de riesgo es indispensable para el enriquecimiento de las substancias (auto) críticas en el tejido social, la gestión municipal está en la obligación de subvencionar esfuerzos privados (independientes) que sustentan esa creación y que no tienen fines comerciales, los cuales han estado cubriendo históricamente los vacíos dejados por la gestión pública. Esta debería, por lo tanto, despojarse de ese prurito que considera que todo esfuerzo privado es un negocio con fines de lucro y entender que la gestión cultural independiente, en el caso particular que nos compete, ha estado ejerciendo un proceso fundamental de creación de ciudadanía.

En tales términos, es urgente definir políticas especializadas. Un peso específico tendrá la determinación de presupuestos sistemáticos para el financia-

miento de las propuestas de riesgo y la manera como los mismos deberían ser distribuidos entre las dependencias públicas y privadas que cumplan funciones importantes en su germinación y difusión. Asimismo, deberá jugar un rol fundamental el procedimiento de entrega de esas ayudas a los creadores, el cual requiere de estructuras de gestión y administración de alta especialización, así como, de métodos transparentes y protegidos de las injerencias políticas. Esa definición de lineamientos para el financiamiento del arte de riesgo debería tener, adicionalmente, su correlato en una estricta limitación del gasto público en la producción artística comercial, por más profesional que sea su ejecución.

En todos estos puntos, la gestión pública tiene una responsabilidad de carácter central y debería mostrar la “capacidad de desarrollar una visión a largo plazo, [puesto que cuenta con] los instrumentos necesarios para abordar el problema” (Carrión, 2005: 99). En efecto, el sector público municipal mantiene un control casi monopolístico de los presupuestos e infraestructuras destinadas al impulso de la creatividad escénica. Es su obligación, por lo tanto, construir estructuras administrativas y espacios de pensamiento de gestión que faciliten una eclosión radical de nuevas dramaturgias de autor y de director/coreógrafo; y en el caso particular de lo escénico-musical, de nuevas y propias formas de fusionar, juntar y yuxtaponer los sistemas lingüísticos, sonoros y visuales que exigen estas artes, para llegar a la reinención arriesgada del repertorio heredado y a la invención nueva y original de un repertorio propio; que partiendo de las relaciones intertextuales que propone nuestra interculturalidad, logre enriquecerse con mucha fantasía de los rigores y las libertades de distintas tradiciones, la académica, la popular, la erudita, la vernácula, etc., y den lugar, por ejemplo, a la ópera afro, la zarzuela andina, el teatro-danza-ópera urbana, la opereta rock, etc.

Tal como manifiesta con entusiasmo Puig (2004: 17) en su libro *Se acabó la diversión: ideas y gestión para la cultura que crea y sostiene ciudadanía: “Necesitamos creación: [...] cuajada de humanidad desbordante, jamás com-  
prable con dólares, siempre en diálogo, siempre con todos”*.



## Bibliografía:

- Abbate, C. y Parker, R. Introduction: On analyzing Opera. En Abbate, C. Y Parker, R (eds.) *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press. 1989
- Aballay, S. Y Avendaño Manelli, C. *Gestión cultural: entre conceptos lejanos y realidades cercanas*. Villa María [Provincia de Córdoba, Argentina]: Eduvim - Editorial Universitaria Villa María. 2010
- Arizpe, L. *Cultura, creatividad y gobernabilidad*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. 2002
- Alcarás, E. Una tragedia clásica se desencadena en el T. Sucre. *El Comercio*, 25/02. Disponible en línea: [http://www.elcomercio.com/noticias/tragedia-clasica-desencadena-Sucre\\_0\\_163787127.html](http://www.elcomercio.com/noticias/tragedia-clasica-desencadena-Sucre_0_163787127.html) [Accedido 25/09/2012]. 2008
- Alier, R. *Guía universal de la Ópera*. Barcelona: Ediciones Robinbook. 2007
- Campos, L.M. Luis Miguel Campos [Página personal de Facebook] [Mensaje con el contenido del Oficio No. 0713-DE-DTNS-12 de la Dirección Ejecutiva de la FTNS] 24/09. Disponible en línea: <http://www.facebook.com/camposluismiguel?ref=ts&fref=ts> [Accedido 25/09/2012]. 2012
- Carrión, F. El centro histórico como proyecto y objeto de deseo. *Revista Eure*, Vol. XXI (Agosto) Santiago: Red Eure- Pontificia Universidad Católica de Chile. 2005
- Ecuador Inmediato-Redacción.- La Fundación Teatro Sucre anunció ganadores de proyectos escénicos. *Ecuador inmediato*, 25/07. Disponible en línea: [http://www.ecuadorinmediato.com/Noticias/news\\_user\\_view/fundacion-teatro-nacional-sucreanuncio-ganadores\\_de\\_proyectos\\_escenicos--17434](http://www.ecuadorinmediato.com/Noticias/news_user_view/fundacion-teatro-nacional-sucreanuncio-ganadores_de_proyectos_escenicos--17434) [Accedido 25/09/2012]. 2005
- \_\_\_\_\_, (2007) Paralelogramo y Vladimiro XXV son los ganadores Ecuador inmediato, 29/03. Disponible en línea: [http://www.ecuadorinmediato.com/Noticias/news\\_user\\_view/ecuadorinmediato\\_noticias--51446](http://www.ecuadorinmediato.com/Noticias/news_user_view/ecuadorinmediato_noticias--51446) [Accedido 25/09/2012]. 2007
- El Comercio - Redacción Cultura El concurso de artes escénicas del Teatro Sucre ya tiene dueño. *El Comercio*, 08/04. Disponible en línea: [[http://www.elcomercio.com/cultura/concurso-escenicas-Teatro-Sucre-dueno\\_0\\_164985385.html](http://www.elcomercio.com/cultura/concurso-escenicas-Teatro-Sucre-dueno_0_164985385.html)Accedido 25/09/2012]. 2008a
- \_\_\_\_\_, La ópera que extravió al Teatro Sucre. *El Comercio*, 09/03. Disponible en línea: [http://www.elcomercio.com/cultura/opera-extravio-Teatro-Sucre\\_0\\_164386755.html](http://www.elcomercio.com/cultura/opera-extravio-Teatro-Sucre_0_164386755.html) [Accedido 25/09/2012]. 2008b
- Hoy. La experimentación copa premio, los proyectos de Malayerba y Ojo de Agua fueron los triunfadores. *El hoy*, 26/08. Disponible en línea: <http://www.explored.com.ec/noticias-ecuador/la-experimentacion-copa-premio-los-proyectos-de-malayerba-y-ojo-de-agua-fueron-los-triunfadores-241767.html> [Accedido 25/09/2012]. 2006
- Fischer, B. *Verdi's Aída*. Boca Raton, Florida: Opera Classic Library Series. 2001
- Fundación Teatro Nacional Sucre Convocatoria a la Selección Nacional de Proyectos, IV Edición 2008. Quito: Dirección Escénica de la FTNS. 2007a
- \_\_\_\_\_, *Teatro Nacional Sucre, Quito-Ecuador: Producciones desde el 2005*. Quito: Dirección Escénica de la FTNS. 2007b



- \_\_\_\_\_, Directorio completo de la Institución. Quito: FTNS. Disponible en línea: [http://www.teatrosucre.org/images/stories/archivos\\_para\\_descargas/lotaip/2012/directorioftns.pdf](http://www.teatrosucre.org/images/stories/archivos_para_descargas/lotaip/2012/directorioftns.pdf) [Accedido 25/09/2012]. 2012a
- \_\_\_\_\_, Organigrama estructural de la Fundación Teatro Nacional Sucre. Propuesta Nro. 2. Quito: FTNS. Disponible en línea: [http://www.teatrosucre.org/images/stories/archivos\\_para\\_descargas/lotaip/2012/organigrama.pdf](http://www.teatrosucre.org/images/stories/archivos_para_descargas/lotaip/2012/organigrama.pdf) [Accedido 25/09/2012]. 2012b
- \_\_\_\_\_, Remuneración mensual por puesto. Quito: FTNS. Disponible en línea: [http://www.teatrosucre.org/images/stories/archivos\\_para\\_descargas/lotaip/2012/remuneracionmensualporpuesto.pdf](http://www.teatrosucre.org/images/stories/archivos_para_descargas/lotaip/2012/remuneracionmensualporpuesto.pdf) [Accedido 25/09/2012]. 2012c
- Lehmann, H-T. *Postdramatisches Theater*. 5.<sup>a</sup> ed. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren. 2011
- Moscow Sights MobileReference [Guía de visita a Moscú para teléfonos y tabletas móviles] Disponible en internet: <http://books.google.com.ec/books?id=mNH7QekYp8C&pg=PT100&lpg=PT99&ots=yxtPyekpMY&dq=why+bolshoi+theater,+maly+theater> [Accedido 24/09/2012]. 2010
- Municipio del Distrito Metropolitano De Quito Distributivo de personal. Quito: MDMQ. Disponible en línea: [http://www.quito.gob.ec/lotaip2012/b/DISTRIBUTIVO\\_PERSONAL\\_JUN\\_2012.pdf](http://www.quito.gob.ec/lotaip2012/b/DISTRIBUTIVO_PERSONAL_JUN_2012.pdf) [Accedido 25/09/2012]. 2012
- Municipio Del Distrito Metropolitano De Quito. Remuneración mensual por puesto. Quito: MDMQ. Disponible en línea: [http://www.quito.gob.ec/lotaip2012/c/RMU\\_NOMINA\\_Y\\_ROLES\\_JUN\\_2012.pdf](http://www.quito.gob.ec/lotaip2012/c/RMU_NOMINA_Y_ROLES_JUN_2012.pdf) [Accedido 25/09/2012]. 2012b
- Páez, S. *Itinerarios. Temas de cultura ecuatoriana: lo heredado, lo adquirido, lo impuesto*. 1<sup>a</sup> ed. Quito: Paradiso Editores. 2008
- Peri, J., Rinucinni, O. Y Brown, H-M. *Euridice: An Opera in one Act, five Scenes*. Middleton: A-R Editions. 1981
- Puig, T. *Marketing para las artes*. Disponible en línea: <http://www.tonipuig.com/pdf/sok/libros/Marketing%20para%20las%20artes.pdf> [Accedido 25/09/2012]. (1998)
- \_\_\_\_\_, *Se acabó la diversión: Ideas y Gestión para la cultura que crea y sostiene ciudadanía*. 1<sup>a</sup> ed. Buenos Aires: Paidós. 2004
- Real Academia Española *Diccionario de Lengua Española*. 22<sup>a</sup> ed. Disponible en línea <http://lema.rae.es/drae/?val=profesionalidad> [Accedido 24/09/2012]. 2001
- Rottemberg, C. *Las empresas y el Estado*. Revista Picadero, Vol. 18 (septiembre-diciembre). Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro: p. 5. Disponible en línea: <http://inteatro.gov.ar/editorial/picadero18.php> [Accedido 25/08/2012]. 2006
- Teixidor, J. ¿Una generación sin teatro? *El País*, 13/09.[Fotocopia]. (1986)





## Las nuevas centralidades y la cultura

Sara Serrano Albuja<sup>100</sup>

El crecimiento urbano de Quito no siempre ha contemplado -en igual proporción- la creación, adecuación y manejo de equipamientos culturales y otro tipo de espacios que propicien una mejor calidad de vida a sus habitantes de acuerdo con las características específicas de su territorio, sus fortalezas identitarias y el potencial de su proyección presente y futura.

Frente a la imponente belleza del Centro Histórico, reconocido como Patrimonio de la Humanidad, crece una ciudad de paradojas espaciales, de desequilibrios, segregación y falta de emprendimientos. Es visible el contraste entre el Centro Histórico en relación con el resto del espacio construido. Si nos imaginásemos una fotografía aérea de nuestra actual maqueta urbana, podríamos constatar esa aseveración. Rápidamente observaríamos panorámicamente, que nuestra ciudad posee pocos hitos de ecoarquitectura relevantes en sus zonas de expansión, especialmente al norte y al sur de la urbe, mientras exhibe un galopante retroceso de sus espacios verdes en sus laderas y en otros sitios de su territorio.

En estos años la propuesta urbana de nuestra capital parece haberse concentrado alrededor del tema de vivienda que, sin duda, tiene una legítima importancia. Sin embargo, desde nuestra mirada, subrayamos que la noción misma de habitabilidad y de ciudadanía es mucho más que el sitio de ocupación o posesión de viviendas. Habitabilidad es calidad de vida, contextos y lugares que propicien y enaltezcan la condición humana en correlación con el medio ambiente, la salud física y espiritual, el arte, la cultura, los imaginarios y otros referentes primordiales que se traducen en el derecho a la recreación, el empleo, la movilidad sostenible, la equidad, el derecho a la centralidad y demás parámetros para una convivencia idónea construida con respeto al alter.<sup>101</sup>

Una mirada crítica, pero también propositiva sobre este panorama, implica abordar varios aspectos y focalizarse, a la vez, en ciertos puntos concretos. Esa visión holística y específica, intenta ser el reto al abordar el presente ensayo sobre centralidades y cultura en Quito. Su fin último está orientado a establecer un diálogo franco y pluralista que no disfrace o atenúe al pensamiento crítico sino que, a través de este, propenda a la búsqueda de propuestas y soluciones a los problemas de nuestra urbe. Esa condición dialógica y plural es la que debiera prevalecer como principio para la toma de decisiones sabias y no cortoplacistas con respecto a las políticas urbanas en Quito y otros lugares.

100 Magíster en Gobierno y Desarrollo de la ciudad por FLACSO

101 La Carta de Atenas y otros documentos coinciden, amplían y diversifican las funciones de la habitabilidad no solo desde el pragmatismo de la ocupación espacial. El alter para este estudio son los otros y es el medio ambiente. El respeto a la alteridad y a la diversidad toca esas dos dimensiones.

Sobre este contexto inicial que implica pensar no sólo en el crecimiento per se que ha priorizado los flujos en oposición a la calidad de espacios y lugares y ha subestimado las interacciones de un convivir de calidad, caben algunas interrogantes para orientar nuestra reflexión: ¿Es la fisonomía de nuestra urbe únicamente un parámetro de la estética urbana o es un indicador palpable de cómo camina su proyecto estratégico de ciudad y su modelo de desarrollo? ¿Los equipamientos culturales sostenibles pueden jugar un rol a la hora de pensar en una ciudad incluyente, participativa y de equilibrios? ¿Es posible pensar en el asociacionismo de diferentes estamentos sociales este los emprendimientos culturales? ¿Qué papel juega la planificación territorial en la calidad del diseño urbano y en una mejor y equitativa distribución territorial dentro y fuera de la ciudad? ¿Qué rol protagónico pueden desempeñar los centros culturales y las bibliotecas en la lucha contra la segregación espacial y la pobreza material y espiritual? ¿Cuáles son los potenciales que poseen las centralidades para reforzar y diversificar el perfil espacial de una ciudad como Quito con vocación cultural y turística?

Según nuestro pensamiento, las ciudades tienen componentes fundamentales e inseparables: ciudad es la gente, su historia e identidad forjada entre la indivisible unidad binaria del cambio y las permanencias, los flujos y los lugares. Pero, ciudad es también el espacio físico construido y es el medio ambiente que precedió al primer asentamiento humano el cual sigue siendo fuente de salud, subsistencia y referentes culturales. La geografía es identidad. Imposible concebir la historia de Quito sin el volcán Pichincha, sin sus quebradas, bosques, valles, flora y fauna como el quinde pechinegro; imposible imaginarla desde la memoria milenaria sin sus lagos primigenios en las zonas de Ñaquito y Turubamba.

Escritores, pintores y poetas han exaltado la naturaleza de esta ciudad. Jorge Carrera Andrade, poeta nacido en Quito, escribió estos versos al río Machángara:

Machángara de menta: eres mi río.  
Atraviesas mi pecho y no los prados.  
Aguas de historia y lágrimas de siglos,  
mortaja de crepúsculos ahogados

El espacio está enlazado a la cultura, al alma de los pueblos y personas. No de una manera mecánica o determinista. Mencionamos en este ensayo todos estos delicados vínculos urbanos en la idea de contextualizar nuestro análisis y propuesta sobre la necesidad de reforzar el perfil cultural, como un aporte a las funciones de centralidad conectadas con un desarrollo sostenible con una planificación participativa e interdisciplinaria.

De manera flexible, somos partícipes de las visiones fraternas no excluyentes contenidas en categorías como calidad de vida, bien común o Buen

Vivir que se interconectan y armonizan con tantos otros discursos y utopías valiosas cuyo hilo conductor resume la aspiración de los seres humanos por construir un mundo mejor, lejos de las posiciones utilitaristas o pragmatistas para las cuales el progreso ha significado prioritariamente dominio y exclusión. El espacio en conjunción y no aislado de los otros elementos, como lo hemos recalado, es clave a la hora de pensar la ciudad. Así lo proponen diversas corrientes del nuevo urbanismo<sup>102</sup>.

Reconocemos que las soluciones físicas por sí solas no resolverán problemas sociales y económicos pero tampoco puede sostenerse una economía saludable, una estabilidad comunitaria, y un medio ambiente natural sin el respaldo de un marco físico coherente. (Carta del Nuevo Urbanismo, 2008).

Justamente, porque no nos sumamos a las posiciones que se desentienden irresponsablemente de ese “marco físico coherente”, proponemos un diálogo horizontal para Quito, entre la planificación urbana y el mundo de la cultura desde el aporte que los centros culturales, las bibliotecas y los diversos actores del mundo del libro y la lectura pueden realizar en unión con otros aliados culturales y el conjunto de la ciudadanía.<sup>103</sup>

Hace varios años, distintas organizaciones internacionales advirtieron a la sociedad sobre el hecho de que más del 50% de la población del mundo se irá asentando en las ciudades. Documentos históricos como Nuestro Futuro Común y el Informe Brunthland, señalaron al reto urbano como uno de sus puntos estratégicos a considerar<sup>104</sup>. La preocupación sobre este aspecto radicaba en la no disponibilidad de recursos y la falta de preparación local para tales escenarios. Se puede seguir enriqueciendo y hasta criticando las reflexiones iniciales de estos documentos, señalando, por ejemplo, que los desbalances entre el campo y la ciudad, las crisis económicas y la poca valoración que los estados han dado al sector estratégico de la agricultura explican, en parte esa tendencia y creciente flujo hacia las urbes del planeta. Sucintamente, podemos mencionar a las contradicciones sistémicas de modelos económicos cuestionados y a otros factores ligados a la gestión y a la toma de decisiones políticas no siempre acertadas. Hoy por hoy, la aglomeración en ciudades es una verdad irrefutable que sigue siendo estudiada (Mac Neil, 2000) (Ospina, 2010).

El rostro urbano de América Latina y de nuestra ciudad, confirman esa tendencia al progresivo y, a veces, caótico crecimiento, lo cual exhorta a los gobiernos locales y al conjunto de la población a asumir nuevos retos y una posición más protagónica. El rol de la planificación urbana, en este sentido,

102 Congreso para el Nuevo Urbanismo (CNU) (2008), Carta para el Nuevo Urbanismo, en [www.cnu.org](http://www.cnu.org), enero del 2008.

103 Desarrollo no es lo mismo que crecimiento. El debate y la crítica a la crítica del desarrollo gira en torno a esos límites.

104 El postulado fundamental de este informe fue el desarrollo sostenible entendido, según este documento, como aquel que garantiza las necesidades del presente sin comprometer las posibilidades de las naciones futuras para satisfacer sus propias necesidades.

juega un papel primordial desde el ejercicio ético y político, dado que en muchos territorios del mundo y de nuestra América Latina ocurrió lo que así reseña Peter Hall:

En los años setenta, el urbanismo cambió totalmente y en los ochenta parecía abocado a la autodestrucción. Daba la sensación de que la planificación convencional y el uso de planes y normas para reglamentar el uso del suelo, habían caído en total descrédito. En lugar de regular el crecimiento urbano, el urbanista se había dedicado a fomentarlo con todos los recursos que tenía a su alcance. La idea que predominaba era que la ciudad era una máquina de crear riqueza y que la función principal del urbanismo era engrasar la máquina. El urbanista se identificó cada vez más con el promotor, su tradicional adversario: el guardabosque se había convertido en cazador furtivo (Hall, 1996: 354).

La preocupación por auscultar el crecimiento desbalanceado de Quito se registra en varios documentos, algunos de esos estudios con énfasis prospectivo han sido promovidos por el propio gobierno local. El Banco Interamericano de Desarrollo (BID)<sup>105</sup>, refiere como problema en Quito estos desbalances con altos costos sociales: “Esta dinámica poblacional ha acentuado la tendencia histórica a la conformación de una ciudad lineal de 42Km de largo y solo 4Km de ancho, ubicada en diferentes niveles de altura, que comienza a presionar la ocupación de áreas protegidas y o de riesgo. (BID, 2010).

Reposicionar el lado cultural en las centralidades es nuestra propuesta con la cual podemos dar un respiro al tipo de crecimiento que nuestra ciudad está experimentando, pues “el término cultura es multidiscursivo” (Hartley, 1997:8). Cabe mencionar algunos conceptos que amplían su andamiaje nocional, entre ellos, recreación, disfrute, desarrollo, diversidad, derecho, participación, inclusión, equidad; todo este abanico semántico nos invita a pensar en el enorme potencial y campo de acción que lo cultural implica como abordaje de lo urbano. La cultura hace parte del patrimonio, del legado variopinto de un pueblo para las siguientes generaciones. Así lo sistematizó la UNESCO en uno de sus postulados:

El patrimonio cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan un sentido a la vida. Es decir las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo: la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas.

---

105 En su estudio Identificación y fortalecimiento de Centralidades Urbanas El Caso de Quito (BID, 2010) refuerza el análisis del desarrollo territorial desbalanceado de Quito con importantes impactos sociales.

Nuestra posición no sólo valora y piensa lo cultural desde las agendas y calendarios de los gestores y artistas. Tampoco piensa exclusivamente en la ocupación esporádica de los espacios públicos. Tales estrategias son valiosas y han merecido el aplauso social, el apoyo institucional y el esfuerzo creador de varios actores culturales y gestores, pero pueden resultar insuficientes si no se piensa también en la planificación urbana que incorpore la concepción misma de lo cultural a su diseño y proyecto urbano para una mayor sostenibilidad. Hay actividades específicas que dependen no exclusivamente de la toma espontánea de lugares públicos de forma esporádica, sino que requieren de equipamientos especiales que garanticen continuidad y permanencia; así como la preservación de los objetos expuestos y su adecuada comunicación con el público.

Libros, mapas, documentos invaluable y otros objetos artísticos, así como recitales o conferencias no siempre pueden estar expuestos en sitios públicos sin la adecuada infraestructura.

Sostenemos en este ensayo, que buscar íconos importantes que estén desatendidos y otorgarles un nuevo uso cultural, puede generar en la población sentimientos de cercanía, de memoria y de disfrute y cumplir con la función de “proximidad” y restauración del entorno anteriormente citada. Evitar el impacto de nuevas construcciones e inventariar las potencialidades de equipamientos e infraestructuras existentes es apearse a la sostenibilidad y debería ser parte una política territorial cultural permanente. En Quito, hay experiencias valiosas sobre lugares rescatados de la turgurización, la destrucción y el olvido como el Hospital San Juan de Dios y el antiguo Hospital Militar, que ahora es considerado como uno de los más bellos centros culturales de la ciudad. Este actual museo contó con la participación y el apoyo de toda la comunidad del tradicional barrio América para su defensa, ese acompañamiento social lo legitima ante la tensión social y las disputas que, en ocasiones, implica replantearse un nuevo uso. El antiguo Hospital Militar, ahora convertido en Centro Cultural ofreció un nuevo rostro a ese sector y a la ciudad y se convirtió en un referente de centralidad por los flujos que genera. ¿Cuántas otras edificaciones pueden albergar la memoria cultural de esta ciudad y dar vitalidad y acogida a actividades que recreen el alma de los quiteños y todos los visitantes? ¿Cuánta carencia de estos emprendimientos hay en las zonas de expansión y en las periferias de nuestra ciudad?

#### *CENTRALIDADES, CULTURA Y LIBROS PARA QUITO*

La condición matriz de organizar un territorio, la atractividad de flujos y la multifuncionalidad son los elementos que prevalecen a la hora de definir en términos de ordenamiento urbano, como una centralidad. Desde la teoría de los lugares centrales planteada por Walter Cristaller, se entiende a la centralidad como una categoría que organiza y jerarquiza el territorio y genera, ade-

más, procesos de flujo y atracción como ya lo dijimos. No nos detendremos en el análisis pormenorizado de las significaciones de este concepto o sus posibles interpretaciones. Nos interesa, más bien, destacar de la centralidad su abordaje desde el ángulo de la función y hacerlo propositivamente. A partir de pensar en las potencialidades y diversos usos de su función, queremos imbricar el tema del perfil cultural como una fortaleza espacial de las centralidades para la capital.

Algunas actividades y funciones como la mercantil e inmobiliaria han prevalecido sobre otras. La alusión a esta condición hegemónica, de ninguna manera pretende anular a ninguna actividad que tenga una jerarquía determinada. Nos inclinamos, más bien por lograr una vinculación armónica y diversa, consensuada y conectada al proyecto de ciudad y a la alteridad que incorpore y no desplace a otras actividades. En esa lógica el mercado, el Estado y la ciudadanía debieran tener un posicionamiento de equilibrio a la hora de concebir y ocupar las centralidades. Diversificar el perfil de las centralidades posicionando al relegado perfil cultural que ha sido opacado constituye, a nuestro juicio, incluir nuevas voces, actividades y relaciones al potencial multicolor de nuestra ciudad y enriquecerlo.

El tema de las centralidades se ha reflexionado en el gobierno local de nuestra ciudad, se lo ha tratado pormenorizadamente en el Plan General de Desarrollo Territorial (PGDT) con proyección hasta el 2020 (Mena Segura, 2008: 12). ¿Qué conocemos los quiteños sobre este y otros planes estratégicos y cómo evaluarlos? Esta interrogante avala nuestra posición en el sentido de darle un contenido más participativo al carácter mismo de la conformación de centralidad lo cual necesariamente atañe al tema del ordenamiento territorial orientado hacia nuevas visiones de gobernanza, interdisciplinariedad y retos democratizadores.

Si de proponer al diseño territorial se trata, el ámbito de lo cultural con la especificidad del aporte del libro es nuestro planteamiento concreto para las centralidades de Quito y sus zonas de expansión. Hemos referido en anteriores párrafos, la necesidad de pensar en los equipamientos culturales ideados desde la estética, la sostenibilidad y la inclusión de todos los estamentos del mercado, el Estado y la ciudadanía. También hemos relatado los soportes y fundamentos éticos-filosóficos que sostienen la propuesta de centralidades y que están ligados a una visión holística y no antropocéntrica. Nuestra mirada reconoce y diferencia las partes y sus vinculaciones necesarias en la ciudad y propone estrategias respetuosas para el bien común pensando en esa complejidad. Antes de abordar aspectos como el tipo de equipamientos culturales relativos a bibliotecas y centros culturales, queremos apuntar que para autores del pensamiento urbano como Jordi Borja (2011), la centralidad está elevada a la jerarquía de derecho. Así: “6. Derecho a la centralidad. Todas las áreas de la ciudad metropolitana deben poseer lugares con valor de centralidad y todos los habitantes deberían poder acceder con igual facilidad a los centros urbanos o metropolitanos. [...]” (Borja, 2011).



Dar continuidad al proyecto de Quito como una ciudad con vocación turística y cultural no es una idea forzada, es absolutamente coherente si se piensa en su riqueza humana. El posicionamiento cultural en todas las centralidades de la urbe puede apuntalar este vistazo. En las zonas de expansión y sus periferias al norte, sur y los Valles, este tipo de proyecto de ciudad puede generar escenarios positivos y movilizadores. En ese contexto, son valiosos los aportes que el turismo sostenible y la estética pueden generar con respecto a una mejor calidad de vida que democratice los espacios. El mismo Jordi Borja escribe sobre la estética urbana en los siguientes términos:

3. Derecho a la belleza. El lujo del espacio público y de los equipamientos colectivos no es despilfarro, es justicia. Los programas públicos de vivienda, infraestructuras y servicios deben incorporar la dimensión estética como prueba de calidad urbana y de reconocimiento de necesidad social. Cuanto más contenido social tiene un proyecto urbano, más importante la forma, el diseño, la calidad de los materiales, etc. (Borja, 2011).

Sobre la estética urbana y su conexión con el turismo y la diversidad, Manito Félix refiere algunos ejemplos que han potenciado las fortalezas urbanas y reseña el caso de la histórica plaza de Berlín Postdamer Platz<sup>106</sup> que fuera destruida durante la segunda guerra mundial y reconstruida luego de esta. Actualmente, esta plaza presenta un rostro renovado y una nueva arquitectura “con equipamiento de ocio y cultura que recibe muchos visitantes anualmente”. En este pequeño ejemplo vemos la multiplicidad de funciones (Manito, 2006:25).

La sostenibilidad, la ecología urbana, la participación y el asociacionismo son los parámetros democráticos y la condición holística a la hora de pensar en los soportes de los equipamientos culturales y otro tipo de emprendimientos espaciales que no impliquen unilateralidad ni soluciones discriminatorias que irrespeten a las personas.

El entretenimiento cultural es un elemento no explorado suficientemente en Quito, algunos estudios efectuados por la Fundación Museos de la ciudad<sup>107</sup> muestran toda una gama de actividades que los quiteños están dispuestos a ejecutar en sus ratos libres. Las actividades van desde ir al museo, al cine, a centros culturales, a bibliotecas, leer, ir a teatros, a conciertos, a bares, hasta ir al gimnasio o reunirse con los amigos. Toda esta gama de posibilidades puede hacernos pensar en la edificación o adecuación de equipamientos culturales para la recreación de los ciudadanos priorizando las zonas de crecimiento urbano y las periferias, puesto que el Centro Histórico, está bien dotado de este tipo de espacios.

106 Más información: ver <http://berlin.viajandopor.com/monumentos/sony-center.php>

107 Esta información apareció reseñada en la Revista Q N° 17 dedicada al análisis del tiempo libre.

Nuestra filosofía sostiene que las ventajas comparativas de nuestra ciudad, en los duros escenarios globalizadores son sus fortalezas culturales, su topografía, su legado histórico, su condición de Patrimonio de la Humanidad. Reforzar estas y otras ventajas y combatir las limitaciones y debilidades de forma democrática y deliberativa, potenciará nuestro proyecto de ciudad hacia el resto del territorio y el mundo.

#### *ALGUNAS ESTRATEGIAS DE PLANIFICACIÓN TERRITORIAL PARA EL ESPACIO CULTURAL*

Todas las ciudades son poseedoras de un legado cultural. Los primeros asentamientos neolíticos se registran en nuestra urbe antes de la llegada de los incas y españoles. Aunque no es el ámbito de este documento profundizar sobre aspectos históricos, resulta importante señalar brevemente, que muchas de las funciones de centralidad de ese antiguo Quito preinca y prehispánico tienen que ver con conocimientos astronómicos relativos a la condición equinoccial de la ciudad que esos primeros habitantes quitus poseían<sup>108</sup> como lo demuestran varias evidencias arqueológicas. Ello matiza y enriquece a la única interpretación repetida para entender el origen de tales asentamientos iniciales, la cual está ligada casi siempre a la idea del intercambio. A nuestro juicio esta interpretación es válida y probada, pero insuficiente para entender otros procesos y cosmovisiones muy imbricados al tema espacial y a los sustratos originarios del tipo de asentamiento en esta ciudad.

Los elementos, espirituales, los saberes y la ciencia, la cosmovisión de los primeros pueblos quitus están fuertemente ligados a su referencia equinoccial de lo cual hay varias evidencias arqueológicas como las ubicadas en Catequilla y otras zonas de la ciudad, así como en la construcción semántica de la propia palabra Quito. Pensar este aspecto es pensar también en la fortaleza equinoccial del proyecto generador de turismo y cultura de nuestra ciudad hacia el mundo, pero sobre todo hacia su propia realidad y gente. Todas las ciudades pueden encontrar ese tipo de referentes espaciales y geográficos que les proveen particularidad y rostro propio.

Un importante aspecto que ubica la pertinencia histórica del mundo del libro y las bibliotecas a la hora de pensar las centralidades en Quito, alude a la presencia de las ideas revolucionarias y emancipadoras de Eugenio de Santa Cruz y Espejo (1747-1795). El brillante bibliotecario, pensador, médico y periodista reforzó en Quito, con su pionero y revolucionario trabajo de biblioteca, el apego a los libros y a la lectura. Con la creación del primer periódico de esta ciudad, “Primicias de la Cultura de Quito” y otros escritos, Espejo creó toda una corriente de pensamiento libertario que desembocó en la revolución del 10 de Agosto de 1809. Universidades y conventos fueron los espacios para el libro y la lectura en la época colonial.

La Escuela de Bellas Artes y Oficios San Andrés era un centro de producción artística a gran escala. Si hablamos de centros culturales, podemos afir-

---

108 Varios estudios científicos refieren el conocimiento astronómico de los quitus como lo propone QUITSATO.

mar que Quito fue todo un taller, hay autores que la han comparado con Florencia por la enorme cantidad de productos culturales que creó, muchos de los cuales vistieron la arquitectura de estas y otras ciudades. Entonces, la mención a esta escuela y muchos otros ejemplos que podríamos citar es también parte de una génesis para pensar en mantener lo que ahora conocemos como Centros Culturales con su nueva y diversa concepción. Estos aspectos históricos, brevemente mencionados, advierten la necesidad de conectar la pertinencia de asumir la centralidad cultural no desde cero sino desde el camino que hace siglos abrieron ya los habitantes de esta ciudad.

Cuando en nuestra ciudad se han irrespetado o infravalorado esas continuidades históricas, se han cometido graves errores, como el de la Biblioteca Nacional derruida hace décadas como fruto de una visión unilateral de la modernidad que desprecia su pasado. Todos perdimos con esa destrucción.

Sostenemos que las bibliotecas pueden funcionar como verdaderos centros culturales que proporcionen un perfil más diverso a las centralidades en Quito, si diversifican sus actividades. Hay varias experiencias en distintas ciudades y latitudes que nos pueden indicar las estrategias territoriales y las agendas construidas en relación al mundo del libro, la lectura y las bibliotecas que han constituido un verdadero aporte a la vida de la ciudad y han incidido de manera notable en la recomposición del territorio y el alma de sus ciudadanos.

La biblioteca Virgilio Barco, que genera una atractividad de más de 4 000 usuarios diarios, la biblioteca Manuel Zapata Olivella, la Biblioteca el Tunal y otras de Bogotá, aún en los barrios más periféricos, no sólo cumplieron el objetivo irrefutable de promocionar la lectura sino que se convirtieron en íconos urbanos y centros culturales con ofertas múltiples de eventos y productos culturales como recitales, conferencias, conciertos y actividades para toda la comunidad. Generaron flujos, crearon mejores condiciones de vida para visitantes y permitieron un mejor ordenamiento espacial con impactos positivos para los ciudadanos.

En la capital existen propuestas, testimonios y experiencias muy valiosas de varios actores culturales que conforman el polifacético mundo del libro y la lectura, entre ellos bibliotecarios, gestores culturales, escritores, librerías y otros. Quito cuenta con importantes bibliotecas como la Aurelio Espinosa Pólit, la biblioteca de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales que se muestra como un gran centro cultural para la ciudad con una infraestructura que alberga varios auditorios y una sala de cine donde ya se han desarrollado, en el corto tiempo desde su inauguración, varias actividades culturales con importantes audiencias. Mencionamos también la biblioteca Municipal que hace parte de la belleza arquitectónica de la ciudad y la biblioteca de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión de tipo institucional.

Existen varias bibliotecas universitarias como la de la Universidad Andina Simón Bolívar que trabaja en un ambicioso proyecto de ampliación, las de la Universidad Central del Ecuador y la Universidad Católica, entre otras. Todos

estos lugares han contribuido a fortalecer el carácter cultural y apoyo a la lectura de los estudiantes y la comunidad. No obstante, en el territorio, las zonas de expansión y sus periferias al norte y sur, no cuentan con nuevos íconos bibliotecarios significativos a excepción de la Aurelio Espinosa Pólit que está en el norte de la ciudad por efectos de la conurbación.

Existen también importantes iniciativas culturales espaciales hacia los territorios en expansión y otros sitios de la ciudad junto a agendas participativas. Los llamados Centros de Desarrollo Comunitario o CDC del Municipio del Distrito Metropolitano, han cumplido, de alguna manera, con el afán de acercar las varias expresiones culturales y las actividades relativas al fomento de la lectura a los barrios. No todos los CDC cuentan con bibliotecas ni son necesariamente íconos de arquitectura, aunque están equipados con parámetros de calidad como se puede observar en los de Carcelén, San Antonio y Pomasqui. Cumplen un papel dinamizador en la comunidad y en la oferta cultural y tienen el soporte del gobierno local al que pertenecen. Sería importante apoyar también la creación de bibliotecas y centros culturales que tuvieran no solamente la matriz gubernamental, sino que respondieran a iniciativas asociacionistas de la ciudadanía, el mercado y el Estado. En ese sentido se fomentaría y acompañaría una participación mixta y se incorporaría a más actores hacia los emprendimientos engarzados al proyecto de ciudad y pensados no solo desde el gobierno local. Centros culturales como el de la PUCE o el Itchimbía, guardan toda una experiencia valiosa que puede enriquecer a otros emprendimientos culturales en la ciudad y el país.

La Cámara de libro, la Asociación de Bibliotecarios, las pequeñas y grandes editoriales, los escritores, los librerías, los músicos, los diseñadores, los pintores y todos los actores culturales que pueden asociarse alrededor del tema cultural en las centralidades, pueden ser parte de emprendimientos e iniciativas que viabilicen y dinamicen sus agendas en estos nuevos espacios. En términos de Andrés Precado Ledo, estaríamos hablando de “la conveniencia de poner en marcha políticas de redistribución del crecimiento, mediante la implantación de nuevos modelos de desarrollo complementarios a los actuales” (Precado, 2004).

Hay cantidad de propuestas de todos esos actores culturales ante las cuales no nos detendremos por motivos de espacio. Algunas de estas deberían ser escuchadas, promovidas y viabilizadas con el acompañamiento del gobierno local. Lamentablemente, no todas estas ideas han recibido el suficiente acompañamiento y apoyo. Como muestra de ello mencionamos un titular publicado recientemente por diario El Comercio de Quito que afirma: “El Bibliobús, un proyecto que se oxida y llega a su fin”<sup>109</sup>. Las imágenes y el contenido del artículo periodístico señalan al deterioro de este bus que albergaba a libros y acogía a lectores. Esta nota nos confronta y alerta. La noticia convoca a la reflexión y la autocrítica de los quiteños y sus instituciones

---

109 Este artículo apareció en la sección cultural de El Comercio del día miércoles 10 de octubre.

frente a la desidia o la falta de apoyo institucional que devienen en la triste destrucción de estas iniciativas.

Queda entonces claro que existen varios frentes en los que actuar con respecto a las centralidades con perfil cultural y diverso. Uno de ellos es la creación, innovación y adecuación de espacios; otro es el manejo de este criterio redistributivo con políticas de equilibrio hacia las zonas de expansión; también apuntamos en la lista el tema de equipamientos culturales sostenibles así como la restauración y continuidad de lo ya transitado e incluimos, también, el acompañamiento, bajo el paraguas del asociacionismo que junta en iniciativas viables al Estado, el mercado y la ciudadanía, para viabilizar la estrategia espacial en ciudad con agendas democráticas que no conviertan estos escenarios en elefantes blancos, unilaterales y desconectados y ajenos a la comunidad diversa.

Una de las visiones de la gestión urbana y el gobierno local que puede ayudar a caminar en este proceso puede ser la gobernanza orientada, según Guy Peters a “la prosecución de metas colectivas” (Peters, 2007:1).

#### CONCLUSIONES

- El tipo de crecimiento en Quito ha generado desequilibrios espaciales reflejados con repercusiones en la calidad de vida de sus habitantes, la pérdida de espacios verdes y la falta de equipamientos culturales en las zonas de expansión.
- El manejo de un mejor equilibrio espacial y territorial para la urbe debe insertarse en procesos de nuevos modelos de desarrollo sostenible para la ciudad, el país y de equidad entre el campo y la ciudad.
- Las bibliotecas y centros culturales pueden ser núcleos que potencien el ordenamiento territorial y consoliden las centralidades con perfil cultural.
- El mercado, el Estado y la ciudadanía deben dialogar para buscar metas comunes, a través de modelos asociativos, que hagan parte del proyecto colectivo de ciudad. La cultura es un elemento dinamizador y movilizador de las sinergias urbanas.
- El derecho a un medio ambiente saludable, a la centralidad y a la belleza son piezas claves a la hora de diseñar la ciudad que queremos.
- Las iniciativas y proyectos espaciales de influencia en las periferias deben ser respetuosas de los aportes hechos por el centro histórico y el legado de esta ciudad y deben engarzarse a un proyecto que potencie sus mejores fortalezas bajo ópticas democráticas.
- Identidad, pluralismo y aporte cosmopolita son categorías que deben ser abordadas desde lo dialógico. Quito tiene sus especificidades pero puede y debe dialogar con lo universal y cosmopolita, sin, por ello, renunciar a su memoria y referentes.
- Proponemos la creación de dos íconos centros culturales o bibliotecas de



gran atractividad en el sur y norte de la ciudad, en los territorios de expansión, observando los parámetros de ecoarquitectura e inclusión. Hay zonas en Quitumbe y El Condado que pueden albergar estas iniciativas.

Las propuestas aquí contenidas no siempre son recetas mecanicistas aplicables a todas las realidades y territorios pero pueden propiciar y motivar deliberación y emprendimientos. Cada ciudad, cada lugar y territorio en Ecuador puede generar sus propios procesos y sus perfiles de centralidad de acuerdo a sus particularidades, geografía y fortalezas.

## Bibliografía:

- BID (s/f). "Identificación y fortalecimiento de las centralidades urbanas. El caso de Quito Borja, Jordi (2002) "Nuevos derechos ciudadanos como respuesta política a los nuevos desafíos del territorio". Disponible en [http://www.campus-aaaaaei.org/tres\\_/icoloquio12htm](http://www.campus-aaaaaei.org/tres_/icoloquio12htm).
- Congreso para el Nuevo Urbanismo. "Carta para el nuevo urbanismo" Disponible en [cnu.org](http://cnu.org).
- Guerrero, Arturo (2007). Bibliotecas de Bogotá: Taller de Ediciones Roca.
- Hall, Peter (1996). Ciudades del mañana. Historia del urbanismo en el siglo XX. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Hartley, John (1997) "Cultura" en Conceptos clave en comunicación y estudios Culturales. OSullivan. Buenos Aires. Amorrourtu.
- Manito, Félix (2006). "Cultura y estrategias de ciudad: la centralidad del sector cultural en la agenda local". Centro Iberoamericano de desarrollo estratégico urbano. Disponible en [http://.Kreanta.org/programas/pdf/Cultura\\_y\\_estrategiade\\_Ciudad\\_pdf](http://.Kreanta.org/programas/pdf/Cultura_y_estrategiade_Ciudad_pdf)
- McNeil, John R (2000). "Más gente, ciudades mayores", en Algo nuevo bajo el sol : Historia Ambiental del Mundo en el siglo XX. Madrid. Alianza Editorial
- Mena Segura, Alexandra (2008). "Las nuevas centralidades urbanas del Distrito Metropolitano de Quito". Disponible en <http://www.cepeige.org/Revista/CENTRALIDADES%URBANAS%20DMQ.pdf>
- Peters, Guy (2007). "Globalización, gobernanza y Estado. Algunas proposiciones acerca del proceso de gobernar". Reforma y Democracia. N.39
- Precedo Ledo, Andrés (2004) Nuevas Centralidades territoriales para el siglo XXI. Desarrollo local, identidad territorial y ciudad difusa. Madrid: Síntesis.
- Ospina, Raúl (s/f). Dolarización y desarrollo urbano. Mercado de vivienda nueva. Quito: Abya Yala
- UNESCO (1982) "Declaración de México sobre las políticas culturales" Cultura. N. 14, Volumen 5







## Epílogo, a modo de conclusión y sistematización para la política pública

La convocatoria para la elaboración de los ensayos que se presentan en esta compilación se realizó con la intención expresa de que sus aportes contribuyan a la formulación de una propuesta de política cultural para el Distrito Metropolitano de Quito.

La iniciativa le correspondió a la Secretaría de Cultura del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito (MDMQ) y conjugó varias dinámicas que tuvieron como fundamento y marco referencial a la Constitución Política de la República del Ecuador, en sus artículos 377 y 379, mismos que definen los elementos constitutivos de lo cultural como lo:

[...] tangible e intangible relevante para la memoria e identidad de las personas y colectivos, entre otros: 1) Las lenguas, formas de expresión, tradición oral y diversas manifestaciones y creaciones culturales, incluyendo las de carácter ritual, festivo y productivo. 2) Las edificaciones, espacios y conjuntos urbanos, monumentos, sitios naturales, caminos, jardines y paisajes que constituyan referentes de identidad para los pueblos o que tengan valor histórico, artístico, arqueológico, etnográfico o paleontológico. 3) Los documentos, objetos, colecciones, archivos, bibliotecas y museos que tengan valor histórico, artístico, arqueológico, etnográfico o paleontológico. 4) Las creaciones artísticas, científicas y tecnológicas (CPR, art. 379).

La Constitución prevé, además, un nuevo ordenamiento territorial a través de los Gobiernos Autónomos Descentralizados (GAD) como estrategia para empoderar políticamente a los territorios, potenciar su gestión y generación de recursos y descentralizar los derechos y responsabilidades en cada territorio. La Constitución define las “competencias exclusivas” de los GAD y tienen que ver con el desarrollo territorial de la cultura:

Planificar, construir y mantener la infraestructura física y los equipamientos de salud y educación, así como los espacios públicos destinados al desarrollo social, cultural y deportivo, de acuerdo con la ley.” (Constitución, art. 264), y; “Preservar, mantener y difundir el patrimonio arquitectónico, cultural y natural del cantón, y construir los espacios públicos para estos fines (Constitución, art. 264).

El MDMQ acoge este mandato atendiendo a su diversidad cultural y, reconociendo por esto mismo el grado de complejidad de la tarea, resolvió llevar a cabo la ejecución de diversas actividades con este propósito, tanto

en el marco de su Plan Metropolitano de Desarrollo del Distrito Metropolitano de Quito 2012 - 2020, (eje 6: Quito Milenario, Histórico, Cultural y Diverso - numeral cuarto, Fortalecimiento de la Gestión Cultural), como en apoyo al “Sistema de Gestión Participativa Concertada del proceso de formulación del Plan Distrital de Culturas”.

Una de estas actividades incluía la estructuración de un marco conceptual que recoja y enriquezca la sistematización de una serie de procesos participativos que se impulsaron en todas las Administraciones Zonales que conforman el DMQ con el propósito de generar poder a la ciudadanía en la construcción de políticas culturales.

Esta formulación debía partir de una amplia invitación a formular ensayos críticos sobre nuevos ejes temáticos que permitieran ordenar el análisis y los aportes desde la praxis local y desde las diferentes dimensiones de la cultura.

Para cada uno de estos ejes temáticos se seleccionó dos ensayistas, en el afán de lograr visiones complementarias o, en su defecto, que la diferencia permita capturar la riqueza de éste ejercicio. Los ensayistas fueron seleccionados por su experiencia en los temas, es decir, se priorizó la gestión del autor en su ámbito de acción.

Los temas que se definieron fueron los siguientes:

En general, los temas seleccionados tienen como línea transversal el reconocimiento a la diversidad, a la diferencia como requisito para el diálogo, el intercambio y el consenso más que como una singularidad para la exclusión. Por tanto, la creación y apertura de estos espacios para que temas cómo estos sean parte del debate es vital en cualquier proceso de definición de políticas culturales en el DMQ. Aspecto que se entiende primero por los elementos configurantes de Quito como una ciudad diversa y rica en expresiones culturales y por la presencia de alguna manera de manifestaciones de violencia y contradicción (sobre todo al nivel simbólico) cuando no de exclusión “de lo otro; del otro, y hacia el otro”, expresado, por ejemplo y de forma evidente, en la configuración arquitectónica y ubicación espacial de algunos barrios, en los que lo simbólico siempre tiene una carga hacia la exacerbación de “la distinción”<sup>1</sup>.

Pero también encuentra expresión en la intensión o deseo de tener, usar u ostentar algún elemento externo (con valor simbólico internalizado) que le haga sentir a su poseedor como diferente -sino superior- a los individuos de su entorno inmediato.

Obviamente estos procesos, así como sus contenidos, están estrechamente relacionados con las diferencias de clase y etnia; y con las prácticas de construcción de la hegemonía. La estructura jerárquica quedó en la ciudad como

---

1 Bourdieu, Pierre. “La Distinción: Criterios y Bases Sociales del Gusto”, Madrid, Editorial Taurus. (1999)

producto del proceso de conquista, independencia y de revolución, pero a la vez han estado marcados (con más o menos concesiones) por lógicas de dominación económica y política, en los que la sociedad blanco-mestiza local ha configurado una institucionalidad desde su propia cosmovisión de la construcción social por sobre la diversidad de actores sociales.

Los ensayos de este volumen presentan lecturas, unas más controversiales que otras; como por ejemplo en el tema Descentralidades en la cultura se señala que la centralidad expresa el valor simbólico de clase que tiene como trasfondo la estructura del capitalismo; mientras que, la descentralidad expresa formas diversas, integradoras y alternativas de participación social y expresión social. La centralidad se manifiesta espacialmente en la ciudad, en la concentración asignación de recursos e incluso en el diseño y asignación de los espacios de ocio, de entretenimiento y disfrute artístico; de ahí la necesidad de una construcción de la descentralidad cultural que fortalezcan procesos de democráticos y de redistribución del poder.

Cuando se desarrolla el tema de Nuevas culturas urbanas y ciudadanía se recomienda dejar de lado los purismos –morales, estéticos y académicos– para entender, caracterizar y explicar las culturas urbanas. No se trata de un simple agregación de símbolos porque esta expresa un deseo de consolidación de la diversidad en un tipo de cultura, que bien podría leerse desde la alienación.

En el tema de Gestión del espacio público para la cultura se plantea la necesidad de fortalecer el espacio público pero conjugado con procesos de apropiación social como estrategia que permite el fortalecimiento de la cohesión, el sentido de pertenencia y el intercambio entre los diferentes. Por tanto, la gestión del espacio público no debe ser pensada únicamente desde el urbanismo o desde el especialista académico, sino que debe ser consultada y consensuada desde y con la comunidad, de igual forma con los gestores y actores culturales.

Sobre las Nuevas tecnologías y cultura digital se plantea la necesidad de ir más allá de la visión simple y mecanicista de la oferta de equipamiento; sin consideración a la estructura que las crea y que las llena de un contenido; contenido que se transmite invisiblemente con el uso y con la expectativa de su efectividad. La tecnología no mejora las condiciones educativas per se; se debe definir previamente contenidos, capacidades y potencialidades; terreno simbólico de actuación; e, incluso a sus operadores; desde una visión más sistémica y con una visión de ciudad.

Con referencia al asunto de democratización y democracia cultural aseguran que el enfoque garantista de la Constitución es un paso importante, pero que hace falta avanzar a una concreción mayor en el ejercicio de la política pública, en la legislación correspondiente y en la institucionalización. El enfoque de derechos se debe promover con la democratización del ejercicio cultural; modificando prácticas tradicionales de corte mercantil o de subasta pública; y, avanzando al desarrollo de una política nacional. Esto se debe complementar



con la discusión temática en torno a la cultura digital donde es necesario reconocer la importancia de los “commons” informáticos, es decir el aporte en la democratización de la tecnología que tiene el software libre.

Varios de los trabajos llaman la atención sobre un tema relevante y poco tratado en la ciudad: la producción artística, sus condiciones de creación, de trabajo y distribución. Se plantea entender al arte también como una actividad productiva que genera conocimiento y riqueza. Como fue el caso de la Escuela Quiteña, que durante la época colonial exportaba sus piezas a diferentes partes del continente. En este contexto se plantea considerar las condiciones de los artistas: pocos espacios para la creación, inestabilidad laboral, inseguridad jurídica y social y sueldos-pagos precarios.

Respecto al tema gestión del patrimonio y memoria, se señala la necesidad de rescatar la propuesta de que el patrimonio no sea visto como una cuestión que compete únicamente a la historia (concepto que también debe ser revisado) y más bien se lo conciba como un proceso vivo, actual, presente que se construye en la continuidad. El ejercicio de la patrimonialización y el ejercicio consecuente de políticas se han realizado atendiendo a un enfoque y a una necesidad específica desde el ahora, lo que debilita las identidades locales; pues las vacía de sus propios contenidos y lecturas. Y también se muestra y categoriza a lo patrimonial como un momento de/en la historia, como la/una memoria sin trayectoria, sin conexión con las construcciones del presente, del ahora.

#### *LOS APORTES EN MATERIA DE POLÍTICA PÚBLICA LOCAL*

Esta publicación que ofrece la Secretaria de Cultura del MDMQ con el apoyo del Instituto de la Ciudad a la capital es de gran relevancia para los investigadores sobre temas culturales, artísticos y sociales, pero también para los responsables de la gestión de la política local. Se pensó y estructuró desde este particular interés, donde los autores exponen y justifican sus propias propuestas acerca de temas trascendentales para la construcción de los principios de ciudadanía y de del derecho a la ciudad.

Vale subrayar el ejercicio democrático que significa esta publicación; pues varias contribuciones levantan una postura crítica a la institucionalidad; se los recoge como un aporte y desafío para el debate y en otros como propuestas para recogerse e incorporarse en la política de manera inmediata. La intención es motivar la movilización, la visibilización de gestores, actores y promotores culturales, con el objeto de construir una ciudad más incluyente y dialógica.

Sin lugar a duda, por la gran variedad de propuestas y puntos de vista contenidos en este documento, se convertirá en un texto de consulta obligada para la reflexión, el debate y la propuesta alrededor del siempre complicado tema cultural. Como lo demuestran varios de estas propuestas, Quito es una ciudad activa, diversa y compleja que requiere de procesos de reflexión y participación

permanentes. Uno de los objetivos del Instituto de la Ciudad es promover y contribuir al debate de estos temas a través de la oferta de herramientas que enriquezcan y fortalezcan las capacidades de los actores sociales de la ciudad.

Las sugerencias de política pública que ofrecen los ensayistas son sistematizadas a continuación. Sin embargo, este ejercicio está mediado obviamente por nuestra capacidad de comprensión y para evitar modificación por nuestra postura frente a los temas expuestos se ha tratado, en la medida de lo posible de mantener las sugerencias en su formato original de cada uno de los textos.

1. DIÁLOGO Y PARTICIPACIÓN.- Afianzamiento y sostenimiento de redes culturales, gremios de artistas y demás sectores de la sociedad civil para fortalecer sus procesos autónomos de creación, de colaboración y de difusión. Los funcionarios municipales deben hacer un acercamiento a los sectores populares para conocer sus requerimientos, necesidades y deseos. Se deben diseñar mecanismos reales de participación en la construcción de agendas culturales y política pública (López).
1. DIÁLOGO Y REFLEXIÓN.- Generación de espacios de diálogo y debate sobre lo que se está consumiendo como arte, son sus implicaciones en el corto y mediano plazo. Estos espacios se deberían abrir en todas las centralidades del Distrito permitiendo el acceso y participación a amplios sectores de la sociedad (López).
2. REVISIÓN DE ESTRATEGIA DE EVENTOS MASIVOS.- Los eventos masivos no necesariamente implican la democratización de la cultura, no conlleva a la participación comunitaria, ni al fortalecimiento del tejido social. Se propone fortalecer eventos barriales y continuos de gran calidad artística, en los que la comunidad y los artistas locales participen activamente, pues así se fortalecería el tejido social y su sentido de pertenencia en las comunidades (López, Santillán).
3. EVENTOS PAGADOS Y PAGO A LOS ARTISTAS.- La gratuidad de los eventos masivos del municipio puede resultar contraproducente para el fortalecimiento de lo local. Se sugiere cobrar valores módicos simbólicos. La diferencia en el pago a artistas internacionales y nacionales tiene consecuencias negativas para los creadores locales; y, su revisión permitirá valorar el trabajo de los artistas locales permitiéndoles mejorar sus condiciones de vida (Santillán).
4. MEJORAS EN EL ESPACIO PÚBLICO.- Privilegiar y adaptar al espacio público para que los ciudadanos puedan apropiarse de él. Los espacios deben ser cómodos para los artistas y el público; deben estar abiertos y favorecer la circulación de todas las clases sociales, deben promover la seguridad para el encuentro, el cruce y el intercambio de bienes materiales y simbólicos; así podrían cumplir con sus funciones de socialización de la vida urbana. Fortalecer la promoción de redes y corredores de acceso



universal a servicios culturales y artísticos, potenciando un uso más democrático de los espacios públicos (Verdesoto, Santillán).

5. IMPLEMENTACIÓN DE SERVICIOS CULTURALES Y GESTIÓN DEL ORDENAMIENTO TERRITORIAL.- Implementar servicios culturales gratuitos de pequeña escala y de calidad como bibliotecas, museos, centros culturales, centros tecnológicos para viabilizar y garantizar los derechos culturales de la ciudadanía; estos podrían constituirse en núcleos que consoliden las centralidades culturales. Desconcentrar los equipamientos culturales ubicándolos en los sectores de mayor expansión urbana (barrios como Quitumbe y Calderón); el ordenamiento territorial debe ser planteado participativamente con las organizaciones de base de la sociedad civil (Tituaña, Serrano) para incrementar su acceso y el empoderamiento ciudadano.
6. REACTIVACIÓN Y POTENCIACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO BARRIAL COMO LUGAR DE ENCUENTRO.- Ampliar el circuito de difusión cultural, generación de espacios para la cultura y también para la formación de públicos. Fortalecimiento de una relación orgánica entre los habitantes, sus espacios más inmediatos; sus actores y promotores más cercanos. Estos espacios deben estar dotados de programación cultural sistémica para obtener resultados positivos (Serrano, Verdesoto, Santillán).
7. INTERVENCIONES EN EL ESPACIO ESCOLAR.- Necesidad de intervención en el espacio escolar, más allá del currículum, a través de la modificación de prácticas excluyentes y discriminatorias que se viven e incentivan en el día a día de los niños/as. Justamente se pueden encontrar herramientas poderosas de superación de estas trabas sociales en obras de arte: teatro, danza, música y artes plásticas.
8. CULTURAS EMERGENTES Y DIFUSIÓN.- En las propuestas de reordenamiento urbano y de ocupación y gestión del espacio público tener en cuenta a las culturas emergentes y en particular a las juveniles. El espacio público debe posibilitar sus expresiones culturales y creativas (hip-hop, metal, punk, teatreros de la calle) para promover el contacto con los públicos de la ciudad y las prácticas colectivas de estos sectores en condiciones libres y seguras (Celi, Alvear).
9. INVESTIGACIÓN CULTURAS EMERGENTES.- Investigar a la juventud desde sus propios contextos, partiendo de las relaciones históricas, de procesos de migración, desde sus relaciones estructurantes. Se plantea la necesidad de regresar a ver a las ciudades intermedias, en tanto pueden ser los referentes desde donde los jóvenes construyen sus procesos identitarios. Asimismo, se debe resaltar el papel que han jugado las mujeres dentro de sus agrupaciones. En tanto la mayoría de jóvenes no calza en las clasificaciones organizativas tradicionales, debe partirse de una lectura que parta reconociendo sus propios términos (Celi, Santillán).

10. ARTE CALLEJERO COMO ÍCONO DE LA CULTURA POPULAR.- Entrar en procesos de negociación para la ocupación del espacio público por parte de los artistas callejeros. Ellos son exponentes artísticos de gran relevancia para la ciudad puesto que permiten la reflexividad y el ejercicio crítico a través del humor y también son un repositorio de la memoria colectiva. La normativa municipal con respecto al uso del espacio público debe tener flexibilidad y estimular al respeto de estos artistas populares (Verdesoto).
11. APROPIACIÓN Y GENERACIÓN DE ESPACIO PÚBLICO.- Recuperar prácticas como la peatonización del centro histórico de los días domingos, que fortalecieron la ocupación del espacio público, la exposición y generación de arte popular y el intercambio y contacto entre los ciudadanos (Verdesoto).
12. TURISMO COMO NICHOS LABORAL PARA LOS ARTISTAS.- Fortalecer la relación turismo-artistas a través de: formación y capacitación; difusión y comunicación de eventos; diseño de mapas y guías turísticas que vayan más allá del centro histórico y la mitad del mundo. Promoción de mercados, centros culturales, ferias, y huecas en los barrios. Promover publicaciones que ilustren a los turistas acerca de la producción material y simbólica de la ciudad. Todo esto podría dinamizar las economías de los artesanos y artistas locales que desean entrar en esta dinámica (Tituaña).
13. ÉNFASIS SOCIAL Y VOLUNTAD POLÍTICA EN EL MANEJO DE LA CULTURA.- Desarrollar la capacidad institucional para apoyar las creaciones artísticas emergentes. Privilegiar el valor simbólico por encima del comercial y los réditos políticos. El reconocimiento, valoración y apoyo de creaciones artísticas de calidad mejoraría la producción artística de la ciudad (Alfaro).
14. ASIGNACIÓN DE FONDOS DE PROMOCIÓN.- Promover la asignación de fondos públicos que tomen en cuenta factores de relacionamiento intercultural; acceso a herramientas del conocimiento; a la educación formal; generación de estéticas diferenciadas de acuerdo a la pertenencia de clase y etnia (Alfaro). Ampliar líneas de financiación y el sostenimiento de la producción independiente de contenidos para medios de comunicación –radio, televisión, internet– (Cerde).
15. SUBVENCIÓN PÚBLICA PARA LA CREACIÓN.- Creación de ensambles permanentes de creación dramática y lírica subvencionados por la institución municipal, pero estructurados como espacios de investigación artística de punta y de la maquinaria de producción comercial (Andrade).
16. PROFESIONALIZACIÓN DE LA GESTIÓN DE LA CULTURA.- Priorización técnica de los apoyos a los gestores culturales, rompiendo las visiones que promueven a la “alta cultura” como la única válida. Necesidad



de crear en la Secretaría de Cultura niveles administrativos medios para la evaluación altamente especializada de la diversidad de propuestas artísticas con la participación de personas calificadas en las diferentes artes: escénicas, musicales, plásticas, etc. Las decisiones en materia de creatividad artística deben ser tomadas por profesionales en la materia (Andrade).

17. SUPERACIÓN DEL DISCURSO HISPANISTA.- El municipio tiene como tarea fundamental la superación del discurso hispanista como único referente para la construcción identitaria de la ciudad. Los procesos de cohesión social y de superación de desigualdades requieren de este tipo de cambios de matrices dominantes en “el sentido común” (Espinoza Apolo).
18. GESTIÓN PATRIMONIAL.- La visión de patrimonio debe superar la visión del pasado inmemorial, debe entender que nuestro patrimonio se encuentra en el presente y en el pasado inmediato (Espinoza Apolo).
19. ESTRATEGIAS DE RECONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA.- Implementación de talleres de historia oral: grupos focales en las comunidades en los que participan personas con conocimiento histórico de la comunidad. Confrontación de recuerdos y conocimientos en conjunto con historiadores de la ciudad que ayuden a contextualizar y a dar una visión más amplia del contexto global de la ciudad. (Espinoza Apolo)
20. INVESTIGACIÓN.- Recuperación de la memoria y reconstrucción de la misma a través de procesos de investigación con fuerte componente etnográfico. Generar mecanismos que motiven a los ciudadanos a participar de la construcción colectiva de nuevas memorias (Espinoza Apolo).
21. FORMACIÓN Y CAPACITACIÓN.- Fortalecer los procesos de formación, diversificación de profesionales en las distintas áreas de las artes: creadores, curadores, gestores, mediadores, críticos. Además se requiere la capacitación y especialización de personas (arqueólogos, restauradores de papel) que trabajen en los procesos de investigación, rescate y preservación del patrimonio material (Alfaro). Crear un sistema de titulación académica para artistas con el fin de que puedan acceder a instituciones académicas, cargos públicos jerárquicos y a formalidades como Registro Único de Contribuyentes (RUC), Registro Único de Proveedores (RUP). Existen múltiples escuelas importantes en la ciudad de capacitación y formación en artes escénicas, música, artes plásticas que podrían ser reconocidas como centros formales de capacitación con capacidad de emitir títulos (León).
22. MEJORAMIENTO DE LAS CONDICIONES LABORALES DE LOS ARTISTAS.- Recuperar al arte como generador de conocimiento y potenciarlo como elemento para el desarrollo económico del país; reconocer a la producción artística como una actividad productiva. Buscar al-



- ternativas para las mejorar las precarias condiciones laborales de los artistas (León).
23. FORTALECIMIENTO DE REDES INTERNACIONALES DE PRODUCCIÓN E INTERCAMBIO ARTÍSTICO.- Creación de redes de/para el intercambio cultural fuertes y constantes, permitiendo que dialoguen los conocimientos, promoviendo procesos y estrategias transversales de investigación, producción, difusión y distribución. Implementar programas de becas que permitan a los artistas locales entrar en dinámicas de intercambio con sus pares de otras ciudades de la región a través de programas sostenidos que permitan el intercambio entre creadores a nivel internacional (León).
  24. FORTALECIMIENTO DE PROCESOS ORGANIZATIVOS DE LOS ARTISTAS.- Apoyo a la generación de espacios organizativos de negociación con la institucionalidad y con el sector privado. Organización no cooptada e incluyente (León).
  25. INCLUSIÓN DIGITAL.- A través de la creación, el desarrollo y el uso del software libre y público para la producción, difusión y gestión cultural. Fomentar la creación de contenidos desde lo local y de espacios de reflexión crítica y cultural a través de las TIC. Apoyar redes de intercambio de experiencias y contenidos abiertos entre y para las universidades, colegios escuelas, bibliotecas públicas, centros de investigación y toda la información que se genera en las instituciones públicas. Además se debe implementar el acceso universal y gratuito al internet. Generar espacios en bibliotecas, museos, centros culturales, centros de desarrollo para el acceso. Fortalecer nexos con el sector privado: cibercafés, bibliotecas, telecentros, centros culturales, etc. (Cerdeña).
  26. IMPLEMENTAR UNA VISIÓN CULTURAL COMPLEJA.- Pasar de la exposición folklórica de las culturas en los desfiles, a una visión que recupere los conocimientos y las complejidades históricas de las etnias. Revisión de la idea de “la quiteñidad”, pues esta tiende a la homogeneización y ya ha sido probada con resultados contraproducentes (Espinosa Apolo, León).
  27. LEY AL SERVICIO DE LA COMUNIDAD.- Hacer un esfuerzo para que la ley se amolde a las prácticas artísticas concretas y no a la institucionalidad. Las políticas culturales y la planificación deben partir de una contextualización de los creadores: de su estratificación social, de sus deseos, de sus condiciones y necesidades (Tituaña, López).
  28. FORMACIÓN DE PÚBLICOS.- Formación y construcción de nuevos públicos a través del acceso a propuestas artísticas independientes que están al margen de lo que se promueve a través de los medios de comunicación masivos. La superación de la sociedad de mercado tie-



ne como impronta el cambio cultural que permita imaginar modelos alternativos y creativos (Andrade, López).

29. PROMOCIÓN Y FORTALECIMIENTO DE PROPUESTAS ESCÉNICAS INDEPENDIENTES Y LOCALES.-Permitir y fortalecer el surgimiento de propuestas “escénicas de riesgo” locales, que posibilitan rupturas estéticas y fortalecen la visión crítica. El teatro al que Andrade llama de riesgo implica riesgos de taquilla, pero es una herramienta de transformación artística y social, da espacio a la reflexividad y potencia el cambio. Los fondos públicos deben estar destinados a beneficio y enriquecimiento simbólico e intelectual de los ciudadanos, no al consumismo.

Raúl Moscoso y Fabián Regalado  
Instituto de la Ciudad











