



Producción

Coraeimp
Eduardo Bravo Jaramillo
Director Ejecutivo

Coordinadora del proyecto

Jicela Montero Bravo

**Propuesta artística,
diseño y diagramación**

Floriane Masse

Desarrollo web

Sergio Quiroga

Portada

Pamela Pinto

Acuarela

Ralex

Ilustración

David Maya

Agradecimientos

Jorge Cisneros Laiquez
Bernarda Tomaselli
Inés Cárdenas

Textos

Marcos Sempertegui
María Paula Arias Falconi
Patricio Guzmán Masson
Christian Pino Garrido
Georgia Nicolau
Guanaco
Daniela Moreno Wray
Agustín Guambo
Yinna Higuera
Catherine Yáñez Lagos
Arellys Suárez
David Maya

Fotografías

Natalia Rivas
Mateo García Game
Sebastián Rojas
Sebastián Flores
Mateo Barriga Salazar
Eduardo Bravo
Cyril Masse
Floriane Masse
Francois “Coco” Laso
Colectivo Fotográfico SolipsisArt Ecuador
María José Enríquez Polo
David Maya
Archivo Faro Cultural de Lloa
Archivo personal Arellys Suárez
Archivo Dirección de Cultura, Prefectura de Pichincha

Comité editorial: Bernarda Tomaselli, delegada de la Secretaría de Cultura del Distrito Metropolitano de Quito, presidenta del Comité Editorial; Jicela Montero, editora en jefe; Inés Cárdenas, editora asociada; Eduardo Bravo, editor de producción; Sergio Quiroga, editor de producción; Floriane Masse, editora de producción.

El contenido de los artículos es de responsabilidad exclusiva de sus autores y autoras, el Comité Editorial de “Públicos. Revista de artes y pensamiento” no adquiere responsabilidad de la credibilidad y autenticidad de los trabajos y no refleja la posición de la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI) o la Secretaría de Cultura del Distrito Metropolitano de Quito.

Públicos. Revista de artes y pensamiento es una propuesta editorial que se constituye como un espacio de diálogo alrededor del arte, la cultura y los patrimonios con las y los diferentes actoras y actores de estos sectores y la ciudadanía en general.

Su público objetivo es la ciudadanía en general y las partes que constituyen el Sistema Nacional de Cultura. Bienvenidas, bienvenidos, bienvenidos, bienvenidxs. ■

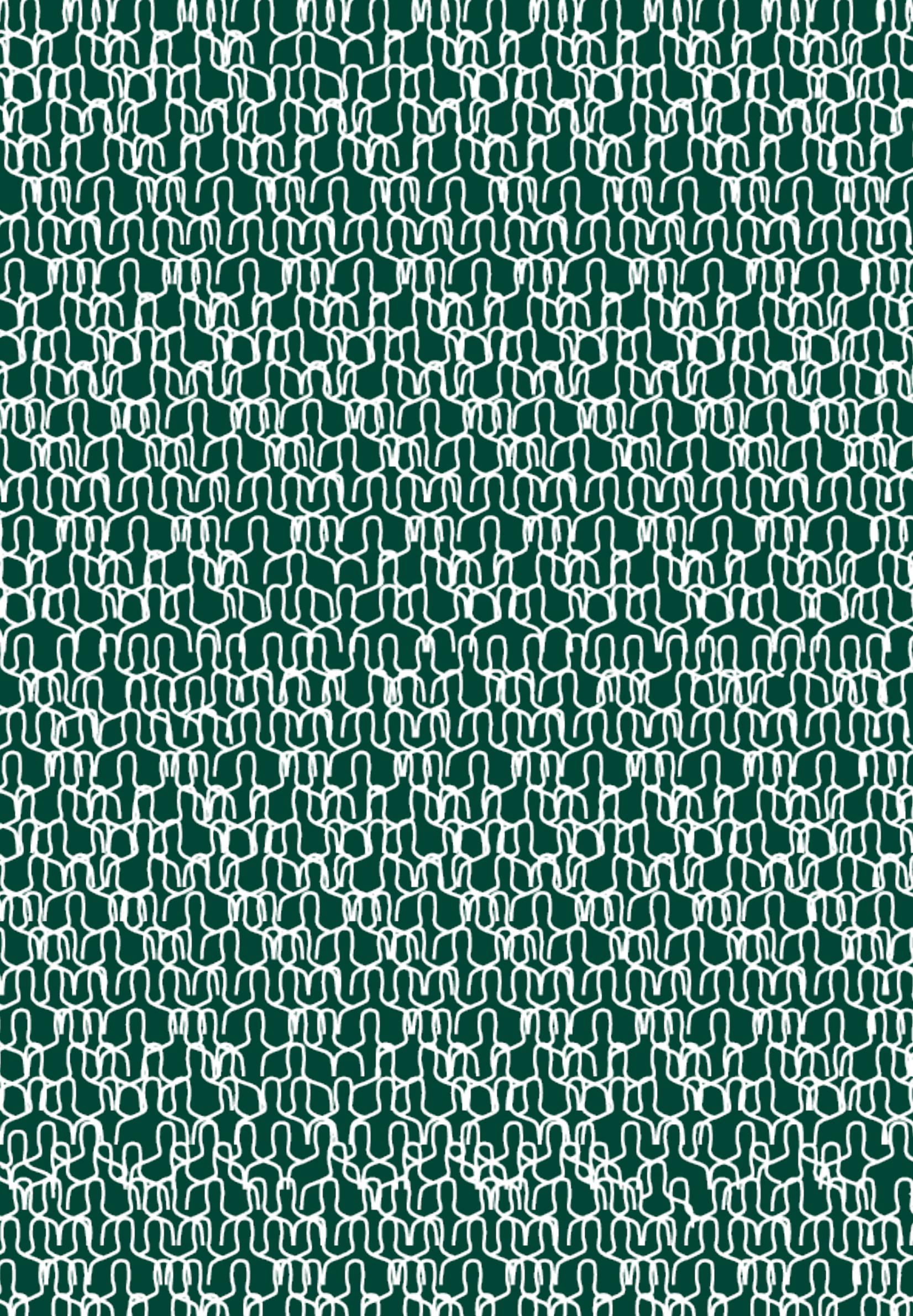
PÚBLICOS

Revista
de artes y
pensamiento

DESDE LA RURALIDAD

Públicos. Revista de artes y pensamiento es un espacio de diálogo y encuentro de voces diversas, activas y militantes de la gestión artística, cultural y patrimonial del Ecuador.

En esta edición el ejercicio es pensar la ruralidad desde la gestión cultural, conceptos en deconstrucción y reflexiones constantes. Vale la pena preguntarnos ¿entendemos este concepto que atraviesa nuestra cotidianidad desde los afectos, la memoria e identidad colectiva? ■



CE ÍNDICE ÍNDICE

Editorial La distancia desde la carretera	7 	32 	Desde el oficio El sentido del arte en comunidad
Debates Mirar el mundo a través de la obsidiana, entre memorias y patrimonios	8 	36 	El camino a la tierra
¿qué me mueve?...	12 	40 	Estética sin ruptura: El fetiche de lo andino en el mercado editorial
Puentes campo ciudad	16 	44 	Selfiando Sumak Warmi: relatos visuales desde la ruralidad
La gestión cultural con enfoque territorial: una forma de resistencia	22 	52 	Dato pepa Mercados y patrimonio alimentario: cocina con memoria
Ruralidades en Fiesta	26 	54 	El Grito Aprendizajes del arte urbano en comunidad
En resumen RALEX	28 		
El Personaje Doris Tituaña Rojana	30 	58 	Rutas Descubre los talleres de la Diablada Pillareña



editorial



LA DISTANCIA DESDE LA CARRETERA

Un viaje a la ruralidad es de esas experiencias (para los seres urbanos) que pueden ser el ingreso al espacio bucólico o al reconocimiento de lo ajeno, lejano o profano. Ya somos un país eminentemente urbano, hasta en los poblados más alejados de cada provincia. No solo por la integración tecnológica y mediática, sino porque la arquitectura y el “acomodamiento” urbanístico se hace y se configura desde los estereotipos ciudadanos.

Sin duda el mercado ordena esta realidad. Y el debate sobre la instalación de procesos de producción y de realización en los espacios alejados de las “grandes urbes” todavía no se sostiene porque son escasas las investigaciones para entenderlos en su complejidad. Por ello, además, la bibliografía es poca y la mayoría todavía refiere a los sesentas o setentas para atrás, aunque cueste decirlo.

Algo parecido pasa con la gestión cultural y el desarrollo de las artes, en sus acepciones tradicionales. La tecnología, la comunicación y las “influencias” han trastocado prácticas que solían ser modos muy propios del campo o de la ruralidad. Sin embargo, buena parte de la memoria cultural del Ecuador (¿por qué no de América Latina?) también se ha forjado desde unas identidades de sectores que se expresaron con ciertas disputas con los cánones urbanos. En algunos casos esa disputa se resolvió por la vía del mismo mercado: mientras su rentabilidad crecía su legitimación tenía sentido.

Y, por supuesto, también nuestra interculturalidad, en la diversidad regional y geográfica, ha sido un motivo de disputas y reflexiones sobre el peso de sus expresiones en el diálogo artístico entre grupos, individuos e instituciones. En el trazado de las expresiones culturales locales no han sido ajenos los localismos, chauvinismos y provincialismos. Incluso, para la detección de un indicio de las memorias hay todavía quienes preguntan de dónde provino el autor para colocarlo en su referencialidad o exclusión.

De ahí que se hace necesario un acto de suprema provocación para inyectar a la reflexión de la ruralidad en las corrientes artísticas, en general, como una necesidad de lo que no contempla la agenda institucional y/o estatal. Una suma de debates e investigaciones, reseñas y testimonios para llegar a un punto cero, como llegada y partida, como eterno retorno y reencuentro. Si no es así, tendremos un paréntesis perpetuo con las consabidas carencias, bloqueos y hasta silencios sobre el significado de la ruralidad en la construcción de la interculturalidad en su más hondo sentido histórico. ■

por Públicos

Revista de artes y pensamiento

Mirar el mundo a través de la *obsidiana*, entre memorias y patrimonios



*“Los ríos, esos seres que siempre
habitaron los mundos en
diferentes formas, son quienes
me sugieren que, si hay un futuro
a pensar, ese futuro es ancestral,
porque ya estaba aquí”.*
Ailton Krenak

Las materias del pasado nos dejan caminar a través del tiempo. En ellas, el tiempo parece doblarse, el pasado aproximarse y volverse accesible. En ese acto, la memoria se revitaliza y resiste ante el olvido, no solo habita en nosotros, sino también en los lugares, en las cosas, en la naturaleza, en las prácticas, en los saberes... en los patrimonios. Pero, en un mundo sumido en aguas turbias de palpable fragilidad social y ambiental, cabe preguntarse cuál es la verdadera función de estas materias, qué rol cumple la memoria y para qué conservar sus legados.

Frente al colapso y la urgente necesidad de cambio, asumir lo patrimonial como el lugar de permanente retorno ya no es suficiente. Hay que abandonar el vestigio inerte, superar los dogmas conservacionistas, la nostalgia del pasar de los días y sobrevivir a la mortal trampa de las industrias de la historia. En acciones, esto se traduce en superar el abordaje teórico, el lenguaje técnico y repensar la gestión práctica de los patrimonios.

En la Irrealidad del tiempo, J.M.E. McTaggart menciona que en algún lugar del universo todo ya estaba desde siempre, todo está en el ahora y todo estará para siempre (Shore, 2002). Para Spinoza ese lugar —liberado de las ataduras del tiempo— es la eternidad, y desde el pensamiento de Politino se dirá hay tres tiempos

y los tres son el presente, vitalizando el pasado como dimensión activa y reivindicando la función de sus legados materiales en la construcción del presente y la representación del futuro. Desde esta perspectiva se rompe la percepción lineal del tiempo como flecha que avanza eternamente hacia adelante, originaria de la cultura Occidental, motor fundamental del modelo capitalista - tecnológico de la civilización moderna en su ideal de progreso. Es sabido que, no todas las lenguas tienen o han tenido estructuras temporales de futuro, así también en sus configuraciones no todas son lineales y progresivas, la cosmovisión andina, por ejemplo, estructura un tiempo espiral.

Entonces, dos horizontes temporales, que nos parecen distantes, se tocan y se cruzan. Primero, el pasado se desclausura desde su condición temporal y no meramente interpretativa, se reconoce su estado dinámico, abierto y flexible. En contraposición a su concepción cerrada y fija es reconfigurado constantemente desde el presente, en sus significados, narrativas y lecciones permitiendo abordar la historicidad en su forma más completa de posibilidades, donde otra historia puede emerger. Esto habilita a una recuperación de las utopías, y constituye un poderoso motor de cambio. Segundo, las memorias disputan de manera continua los imaginarios del futuro y

son determinantes en el carácter plural de lo que se conoce como futurabilidad (Berardi, 2019). Los objetos de la memoria no son un recurso pasivo, sino una fuerza activa. El pasado moldea de manera permanente el mundo contemporáneo, en su construcción de realidades, en su creación de significados, en su proyección del mañana y sus narraciones del porvenir. En términos prácticos, esta capacidad creadora posibilita una mirada alterna a los temas apremiantes de la contemporaneidad: pobreza, cambio climático, educación, género, tecnología, y su largo etcétera.

Solo podemos optar por renunciar a la suntuosidad del pasado y abrazar su condición de ruina. Esta acción urgente nos permite potencializar su capacidad de escombros; la ruina no solo representa la oportunidad de creación —que ya lo permite incluso la ausencia, el vacío y el olvido— sino que constituye una oportunidad de trazabilidad, una proyección para estimar o prever escenarios futuros a partir de una experiencia y un saber acumulado. Acumulado durante días, años; en algunos casos, durante miles de años. Consiste en minar la teoría de la antropología de las ruinas cuidadosamente escudriñada para proponer nuevas formas de entender los vestigios del pasado (Ausín, 1997; Márquez & Kingman Garcés, 2023; Durán, 2023; Zulaika, 2006). ■ ■ ■



Así, el rango del futuro que puede visualizarse a través del lente ancestral está cargado no solo de experiencia, sino también de territorialidad y localidad. Donde las memorias rurales son dotadas de especial potencia porque nos hablan desde realidades amarradas a lugares específicos que resisten a la homogenización tanto como a la hiper-densificación, así como resisten también a su silenciamiento y a su vaciamiento. La memoria entendida como vector de futuridad permite escapar a la lógica de futuros globalizantes, estandarizadores y reductores de singularidad, pues se construyen a partir de memorias culturalmente situadas e historias particulares. Un futuro que no se ciñe a la actual conformación del mundo de una manera única, sino que se proyecta a través de la pluralidad. Un gesto fundamental para descolonizar



el futuro y proyectar un mañana que se contrapone al conducionismo. Claro, importa entender lo ancestral fuera de una visión del paraíso perdido al que se añora volver; no se trata de idealizar el pasado, sino rehabitarlo desde una mirada crítica.

Consiste en refrescar la memoria desde la diversidad y desde sensibilidades alejadas de los modelos acostumbrados de la academia, la razón, el positivismo y la patrimonialización. Inaugurar otras políticas del tiempo. Desnaturalizar la temporalidad. Y apostar por una memoria plural de las culturas, de los objetos, una memoria del espíritu, de la naturaleza y de lo vivo, donde el saber pasado no subyace ante el saber moderno, en su juego dominante y hegemónico. Lo ancestral puede elaborar nuevas narrativas sobre el porvenir, donde los futuros posibles que no lograron consumarse en el pasado aún se proyectan y recrean mundos habitables elaborados desde las memorias subalternas, desde las memorias rurales, las memorias indígenas, las memorias feministas, las memorias de las infancias, y también desde las memorias no humanas, las memorias de las especies que extinguimos, y desde las memorias de los ríos y de los mares que secamos.

Lo que nos lleva a reconfigurar las preguntas importantes: ¿Qué vitalidad persiste en las materias del pasado?, ¿en realidad son fichas con dataciones, locaciones, medidas y datos tradicionalmente recogidos, lo que requerimos de su potencial creativo y motor de cambio?, ¿son los planes turísticos lo que debemos aprovechar de sus saberes y conocimiento acumulado?, ¿la forma tecnocrática de abordar el patrimonio, no es solo otra forma nostálgica de colonizar las identidades, institucionalizar las memorias y perpetuar un saber hegemónico del tiempo?. Y, de otro lado, ¿cuáles son las subjetividades, los sentidos, e incluso, el *corazonar*¹ y la ética de estas materias?, ¿qué espíritu y sensibilidad esconde cada patrimonio?.

Así como las memorias son múltiples, los olvidos son múltiples. Y en esa lucha, hay momentos que nunca deben ser borrados, episodios que deben ser recordados para no volver a repetirlos. Cuando nos reconocemos en un mundo acelerado, controlado y marcado por desigualdades extremas, donde la humanidad y todo lo vital se

reduce a cifras, la empatía se extingue y la sociedad se fragmenta. Detenernos para recoger lecciones del pasado es un acto urgente, revolucionario y lleno de esperanza. Silencio, vamos a escuchar la vida a través de la ocarina. A buscar de la experiencia de los abuelos lejanos la paciencia de las cerámicas milenarias y de la eternidad de las montañas la quietud de sus glaciares. Vamos a aprender de la transformación de los fósiles.

Silencio. Vamos a mirar el mundo a través de la obsidiana.■

por Marcos Sempertegui
Especialista en Patrimonio Cultural

¹ *Corazonar*, concepto propuesto por el antropólogo Patricio Guerreo que plantea la construcción de un horizonte de existencia que trasciende la epistemología, integrando la sabiduría y la afectividad con un sentido ético y político.

Fuentes principales del artículo en:



¿qué me mueve?...

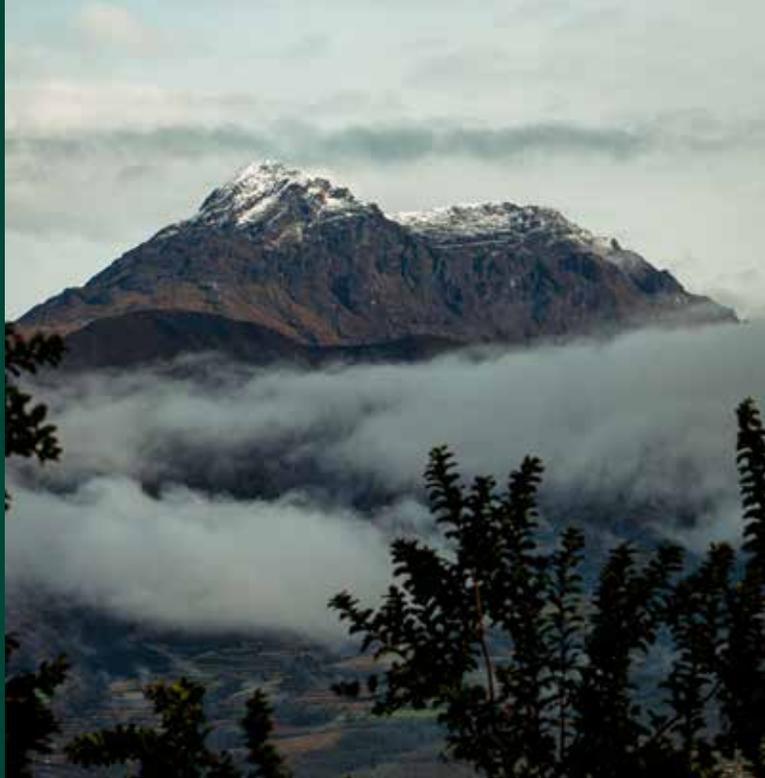
Parir ha sido cumplir un deseo, ide los más importantes! Traer a luz mi acción crítica y consciente, y hacerme una gran pregunta: ¿qué me mueve? Atravesar ese portal tornasolado entero es entrar en otra dimensión. Ahí comienzo a sentirme diferente; durante el viaje reparo mi sentido de pertenencia, volver a mí es posible. Me libero de la ciudad y sus máscaras, mi piel encuentra propósito en el aire; despierta una correspondencia, incorporando experiencias significativas que me marcaron y me convierto en quien soy, sabiendo que no ha sido fácil llegar hasta aquí. La conexión con la naturaleza ha sido fundamental en mi vida. Ella nos conecta con su esencia y nos da un sentido de presencia. Es un ser enorme que nos sostiene sin condiciones.

Soy paisaje, ¿sabes? Justo aquí en la cordillera de los Andes, la tierra fértil guarda la memoria de siglos, sembrando sostenibilidad. Mi trabajo es recuperar esas historias familiares, que como la memoria de esta zona, a veces han sido invisibilizadas y fragmentadas. El viaje es mi energía creadora, conserva mi diversidad cultural, de generaciones y lugares. Soy mestiza, como muchos, sin raíces claras. Pero desmenuzando la historia, mis raíces me traen hasta aquí, a una iniciación llena de emociones. Mi cuerpo me llamó. Sentía vacío, tristeza, desamor... pero sabía que no todo estaba perdido. Mi espíritu creador, que creía perdido, me animó. La soledad me acompañó en ese tiempo sin sentido.

Soy una mujer transhumana, iuna portadora de vida! No me limito a ser solo mujer o humana, ¡superarme me inspira! Deshacerme del abuso, la rabia, el miedo, el abandono, la inseguridad y los prejuicios me impulsa en mi arte. Conectarme con algo más grande, como la Tierra, me ayuda a descubrir quién soy, mi esencia, mi naturaleza. Voy aprendiendo y abriendo mi mente, conectándome con una existencia única, en equilibrio con la vida y los demás.

La biodiversidad natural conforma un patrimonio cultural y tradicional. En las zonas rurales, las diversas comunidades coexisten con el ecosistema, fuente de inspiración y sustento. Sus tradiciones comunitarias y saberes ancestrales se transmiten de generación en generación, manteniendo una estrecha relación con los ciclos naturales y conservando conocimientos únicos según su ubicación geográfica. Las comunidades indígenas han mantenido una convivencia armónica con su entorno y sus saberes ancestrales a lo largo del tiempo, perpetuando su legado generacional. En la región serrana, la herencia cultural indígena actúa como custodio de la tierra y la lengua materna kichwa. Las mujeres de estas comunidades son las principales portadoras y transmisoras de las tradiciones ancestrales, representando una forma de resistencia a lo largo del tiempo. Su compromiso radica en preservar la energía creadora, proteger los recursos naturales y denunciar las injusticias. La interacción armónica con la tierra, el sol, la luna, el agua y los espíritus, sustenta la cosmovisión andina, basada en el intercambio recíproco. Forman parte de una red de tradiciones que contribuyen a la conservación del medio ambiente. En este contexto, la energía vital fluye de manera singular, a través del contacto directo con la tierra, generando una alta calidad de vida, con alimentos orgánicos y medicina natural.

Tanto las tierras como los hábitos rurales han cambiado mucho debido a varios factores que hay que nombrar: colonización, industrialización, migración, inseguridad, alteración de desechos, explotación del medio ambiente, la hiperconectividad y tantos otros. Son problemáticas profundas y factores que han llegado a ser parte de la posmodernidad y sus residuos sociales. Desde hace mucho tiempo, estos territorios han sido parte de un sinnúmero de saqueos y alteraciones culturales. ■ ■ ■



Fotografías: Mateo García Game

1. Cotacachi, Imbabura, 2024
2. Mano de Luz María esposa de José Cotacachi, tejedor telar de pedal, Peguche, Imbabura, 2024
3. Obra sombrero, talla en madera, co creación con Lenin Santacruz, San Antonio Ibarra, Imbabura, 2024





**«SOY UNA MUJER TRANSHUMANA, ¡UNA PORTADORA DE VIDA!
NO ME LIMITO A SER SOLO MUJER O HUMANA,
¡SUPERARME ME INSPIRA!»**

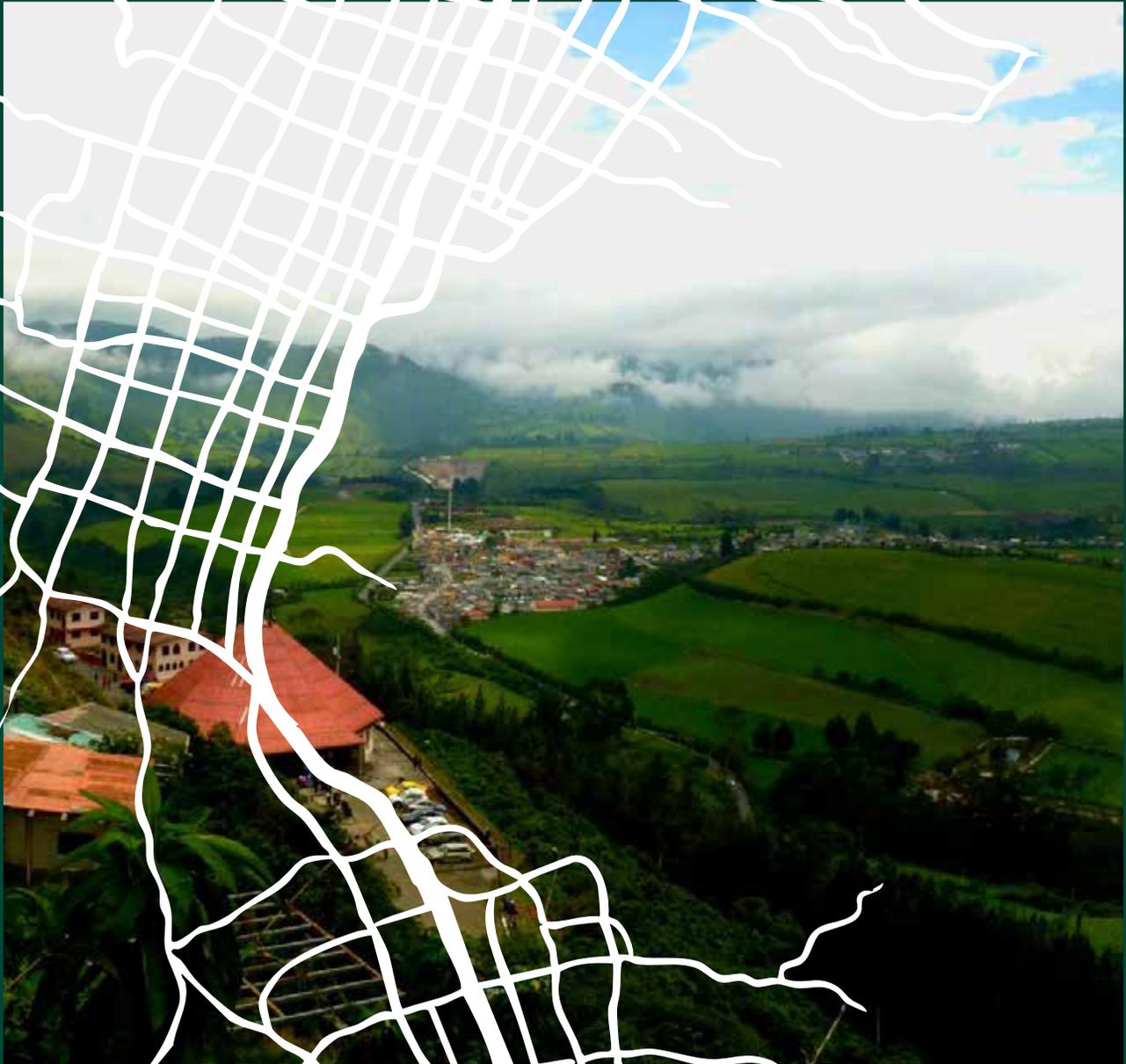
La transformación personal es un proceso continuo; la introspección reiterada, desde una perspectiva amorosa, me ha permitido la reconciliación y el fortalecimiento interior. El ámbito rural ha sido con frecuencia marginado y olvidado. No obstante, para muchos, representa un espacio de conexión con la naturaleza, la cultura y la espiritualidad. Tras numerosas experiencias en entornos rurales, mi vocación se centra en la conservación de nuestro territorio y las culturas ancestrales. Las mujeres hemos protagonizado numerosas luchas, visibilizando lo que se nos ha negado; somos la fuente, nuestras acciones demuestran nuestra fortaleza. En conjunto, en nuestras comunidades, somos portadoras de la sabiduría ancestral, tomadoras de decisiones y guardianas de la alimentación.

Asimismo, la labor de concienciación sobre la importancia de la conservación de las prácticas artísticas artesanales requiere la construcción de una narrativa real y orgánica, inherente a la propia cultura, que fomente el intercambio de conocimientos y experiencias significativas para inspirar a futuras generaciones a preservar las tradiciones locales, reconociendo su esfuerzo y creatividad. La ruralidad representa resistencia y lucha, donde las comunidades se unen para proteger su territorio, su cultura y su modo de vida. El trabajo artesanal manual trasciende la simple exhibición de objetos; es un estilo de vida en armonía con la naturaleza, que durante mucho tiempo ha carecido del reconocimiento debido. La atención a la realidad rural forma parte de un conjunto de nuevas problemáticas, como la explotación local, el desplazamiento de la producción y el cambio cultural. Por consiguiente, en este contexto donde las tendencias efímeras han perdido vigencia, la ruralidad nos invita a la reflexión.

En la actualidad, la preservación de las tradiciones se erige como un objetivo primordial para resguardar el conocimiento artístico ancestral. La artesanía, elaborada con técnicas refinadas propias de diversas culturas y materiales, ha revitalizado la valoración de la creatividad y la diversidad cultural. Las prácticas artísticas artesanales originarias de los territorios destacan la importancia de la colaboración comunitaria y la transmisión cuidadosa del conocimiento. El trabajo manual representa una transmisión inigualable de saberes que nos impulsa a una continua reflexión sobre nuestras acciones presentes. De la marginalidad a la superación. Como artista, me impulsa la atención que dedico a mis procesos creativos; con frecuencia, desconozco el origen de mis ideas o sueños, pero sigo mi intuición para plasmar lo que considero relevante; aquello que no deseo crear, prefiero transformarlo. En ocasiones, percibo mis obras como algo más que un reflejo de mi experiencia personal; son una recopilación de aprendizajes que me han definido, así como de las diversas redes de personas que han sido parte significativa de mi trayectoria. Un intercambio de aspiraciones, diálogos sobre el presente y el futuro.

Por consiguiente, este ensayo reflexiona sobre la interconexión entre el individuo y su entorno, postulando que el anhelo de preservar y restaurar nuestras perspectivas, identidades y conocimientos impulsa la interacción social. La observación del ámbito rural revela un sentido de pertenencia, conexión y propósito para la conservación de nuestro patrimonio natural.■

por María Paula Arias Falconi
Artista y educadora



Puentes campo ciudad

*“Que el mundo fue y será una porquería ya lo sé,
en el 506 y en el 2000 también.
Que siempre ha habido chorros, maquiavelos y estafaos,
contentos y amargaos, valores y dobles”*

Con este verso inicia el famoso tango Cambalache, escrito por Santos Discépolo en el Buenos Aires de 1934. Este poema emblemático del cancionero popular latinoamericano, continúa siendo una diatriba que devela la doble moral de la naturaleza humana, esbozada al menos desde la muerte de Cristóbal Colón en 1506, quien, junto a sus huestes, dejó en estas tierras hasta el día de hoy, un legado colonialista que nos sigue diciendo al oído: “Hoy resulta que es lo mismo ser derecho que traidor; ignorante, sabio, chorro, generoso, estafador. Todo es igual, nada es mejor, lo mismo un burro que un gran profesor”.

Es así pues, que la sentencia moral expuesta en el tango, no ha cambiado mucho ni en el siglo XX ni en el XXI, ni en Buenos Aires ni en Quito: “Siglo veinte, cambalache, problemático y febril. El que no llora, no mama; y el que no afana, es un gil”. Refiriéndonos al arribismo social propio de las grandes ciudades y a una clase política oxidada que no ha logrado aún consolidar al Ecuador como un pleno estado de derecho, puesto que: “Es lo mismo el que labura noche y día como un buey, que el que vive de las minas, que el que mata, que el que cura, o está fuera de la ley”.

Punto y aparte. Y es precisamente en las grandes ciudades, en urbes como Baires, Quito o Caracas, en donde se condensa la realidad cultural de

una nación, ya que es en las citys, en ese espacio tiempo en constante expansión, en donde confluyen las historias de vida, las idiosincrasias, las economías, las esperanzas, las rebeldías y las pasiones de la gente, llegadas en carne y hueso desde todos los rincones del país.

Mirando casa adentro y en retrospectiva, Quito es una ciudad poblada en su mayoría por migrantes indígenas, campesinos, obreros y estudiantes, venidos desde las otrora pequeñas ciudades de provincia, así como de las recónditas ruralidades del Ecuador. Población que, en muchos casos, fue sometida por sus patrones a sobrevivir en condiciones de marginalidad y que, por consecuencia, pasó a engrosar los barrios periféricos de la urbe y sus cordones de pobreza. Convirtiéndose el Distrito Metropolitano de Quito al día de hoy, en ese enorme sujeto colectivo, multiétnico, plurinacional, moderno, tecnologizado, clasista e insensible, que no logra integrar todavía en la cotidianeidad de sus habitantes, su riquísima herencia andina, ibérica, africana y latinoamericana.

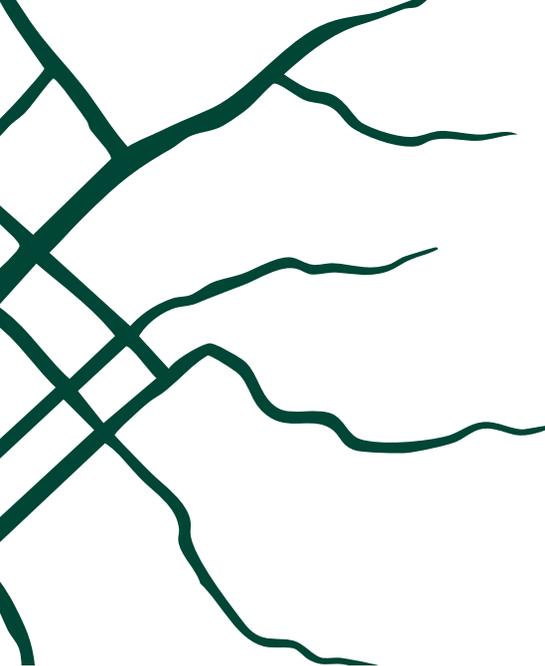
En este sentido, cabe afirmar que, para las metrópolis, lo marginal, lo periférico y lo rural son sinónimos. Y que, dependiendo del momento político y del gobierno de turno, pueden convertirse también en sinónimo de contestatario, desechable, subversivo o

terrorista. Cosa grave y contradictoria, ya que la fuerza laboral de las ciudades, la gente joven, es al mismo tiempo tanto requerida como reprimida. Sin embargo, la ciudad de Kítu, más allá de su historia común, debe ser leída también indistintamente, en vista de que Quito en realidad es Quitos, de norte a sur y de este a oeste.

Sospecho entonces, que las ciudades capitales son pues enigmas, que deben resolverse desde las claves de la ruralidad y la marginalidad, ya que ahí se encuentra la esencia de su construcción social y su memoria.

A esta perspectiva realista y fatalista de mi relato sobre la urbanidad, debo añadir que durante la pandemia de coronavirus, no en pocas ocasiones perdí toda esperanza en la humanidad, al ser testigo del brutal embate del capitalismo, cargado de sus tecnologías de la información, sus industrias farmacéuticas, de sus gobiernos corporativos y estados policiales; y por supuesto, con las guerras y genocidios que siempre acompañan a dictadores y tiranos. Debo confesar que, en medio de tanta tristeza, lo único que me sostenía en este plano, era el poder atravesar el umbral sin mayores pendientes y en paz. Y así fue, la peste me devolvió a la naturaleza. ■ ■ ■





Es así que gracias a mi instinto de supervivencia y al no poder pagar un arriendo en la ciudad, me vi en la necesidad de migrar al campo, a la parroquia rural de Lloa específicamente. Con una pequeña vivienda a medio construir y sin servicios básicos, confieso que los primeros meses fueron duros. Me hallaba alejado de mis seres queridos, aturdido y abrumado; con mucho trabajo, pero sin ingresos y en plena pandemia, pero..., e ínsito, pero... con una gran determinación de reinventarme a mí mismo, en mi lógica condición de sobreviviente. Por lo que poco a poco fui abandonando mis prejuicios ciudadanos, y paso a paso fui reencontrándome con mi propia ruralidad, cosa que fue también un encuentro con mi sombra y por lo tanto con mis ancestros.



Y una de esas noches galácticas me pregunté: ¿Cuáles son en realidad los servicios básicos? Bueno, el agua sin duda (recuerdo que mis primeros meses en Lloa sobreviví con agua de lluvia, ojo y río). La casa, claro, algo indispensable para estar tranquilo, todos los mamíferos buscan su madriguera. Y el alimento claro, lo fundamental, ya que en conseguir y proveer el alimento se basa la existencia de todo animal y humano, quienes a su vez alimentan a Dios y su existencia. Si a esto le añadimos la vista de la montaña, una grata compañía, una buena lectura, risas, caricias, algo de música, cedrón y una fogata, lo terrenal se convierte en lo divino y viceversa.

Fue durante esta experiencia ascética que me transformé en aprendiz de campesino, y comprendí la diferencia entre lo esencial y lo accesorio. No

teníamos dinero, pero teníamos aire puro, sol y sendero; no teníamos internet, pero teníamos todo el tiempo del mundo para crear, para sembrar, para jugar e imaginar. ¿Qué paradoja nos trajo el destino, que al perder civilización ganamos humanidad?

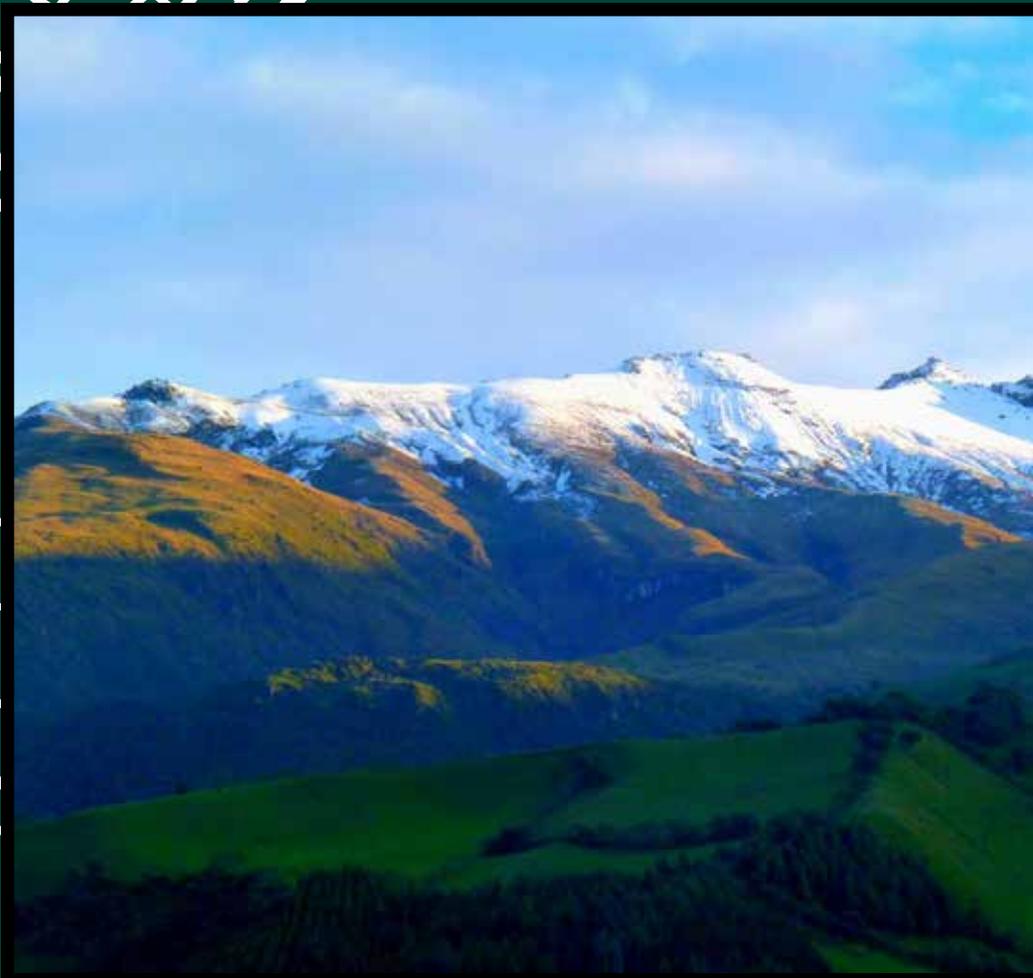
El problema es pretender trasladar el modo vida ciudadano al campo, no puedes vivir en el campo con los mismos hábitos de la ciudad, no debes cambiar solo de locación, sino de forma de vida. Me fue placentero aprender a separar mis propios desechos. Lo orgánico se entierra y a la tierra vuelve, lo que se puede reutilizar se reutiliza. Un día a la semana pasa el camión reciclador de botellas plásticas y fierros viejos. Las compras se hacen en canasto. Lo que se pueda quemar se quema en la chamisa.

Estas verdades naturales que según Zaratustra equilibran el ser, trayendo a nosotros buenos pensamientos, buenas palabras y buenas acciones, se nos revelan con mayor intensidad en la ruralidad, puesto que en tal estado la gente es más consciente del uso del tiempo y sus recursos, desde que sale el sol hasta que se oculta, lo que los hace sujetos más concretos en su pensamiento, más amables en su comunicación y más conscientes de sus resultados. Por ejemplo, una cosecha entera y el trabajo de medio año podrían perderse en una noche de helada. Un mal negocio.

El campo nos invita a contemplar y por ende a discernir, la ciudad nos conduce a divagar y por lo tanto a evadir. Si la vaca no se ordeña a la hora se enferma, si el sembrío no se tola a tiempo, se echa a perder, si los cuyes no

comen pronto, se mueren. En la ciudad no hay problema en posponer los compromisos y hacer que lo urgente desplace a lo prioritario. El trabajo primero, el amor después. Por el contrario, el cuidado que el campesino le ofrece a su familia ampliada de plantas y animales, incluyendo a los perros que arrean el ganado y la gallina ponedora con sus pollitos, va más allá del cuidado práctico y utilitario, es, a todas luces, una relación de codependencia existencial entre especies, basada en la comprensión, la paciencia y el respeto a los ciclos vitales de cada ser.

Estoy convencido que los niños campesinos tienen súper poderes, como Juanito y María, que se levantan primero a pastorear los animales, luego preparan el desayuno familiar mientras sus padres siembran. Después van a la escuela y al medio día regresan para hacer sus tareas, más tarde pasean en bicicleta, juegan a la pelota y suben al cerro para traer el ganado. Ya por la noche van a la casa de doña Mercedes para repasar las danzas, porque el fin de semana tienen presentación en la feria, a la que, por cierto, deben llevar los granos y los quesos para vender. Las niñas y niños del campo se desdoblaron, vuelan, se sumergen en la tierra, conocen el lenguaje de los libros y de los pájaros, son fuertes e inteligentes, ya que manejan el arado y el pincel. Sus oídos escuchan lo imperceptible, el latido del corazón de los insectos, y sus ojos miran en la oscuridad como los gatos. Los niños del campo sí que tienen súper poderes y saben poetizar. Saben que la nieve es una nube que cansada de volar se quedó dormida en la montaña. ■ ■ ■



Y es desde esta lógica epicúrea y pragmática al mismo tiempo, que mi yo rural aprendió a celebrar la vida, la siembra y la cosecha, los solsticios y los equinoccios, los bautizos y los funerales. Vida que se festeja con la interpretación de danzas, cantos, melodías y ritos teatrales antiguos, que las familias indígenas y campesinas enseñan de padres a hijos; como expresiones artísticas tradicionales es cierto, pero también como legados de resistencia cultural y descolonización del cuerpo y el pensamiento. Puesto que, en ese gesto, en esa máscara, en ese vestuario, en ese pingullo y tambor, en esa coreografía, habitan los secretos de su cultura milenaria. Y aquí hay una diferencia significativa entre ambas culturas, mientras que las artes en el mundo indígena, negro y amazónico, atraviesan a la persona y son parte de su formación integral,



TODO ESTÁ INTEGRADO, LO QUE LE PASE AL CAMPO, PRONTO LE PASARÁ A LA CIUDAD.

mujeres carishinas, a los borrachos puercos y a los niños malcriados, con el propósito de que con un buen susto enmienden su camino. Pues bien, esta macabra aparición es en realidad la alegoría del hombre todo poderoso, llámese párroco o hacendado, que luego de abusar de sus víctimas, se presentaba así mismo y ante los demás, sin rostro, sin identidad, sin cabeza. Un hombre, inexistente, invisible, imposible de acusar, de juzgar. Impune.

Y es aquí, cuando aparecen este tipo de relatos, nacidos tanto de la injusticia como de la ignorancia y convertidos en leyenda por el poder, el momento exacto en el que dejó de romantizar la vida en el campo y vuelvo a la ciudad, con la necesidad de ampararme en el pacto social y sus instituciones. En el primero de mayo y todas las marchas. De exigir justicia, reparación y no repetición. No es posible que los habitantes del campo no puedan denunciar la violación de sus derechos civiles, acceder a la justicia y recibir compensaciones.

Y tienen toda la razón. La ciudad debe aportar al campo con toda la gestión y las garantías políticas, sociales y ambientales, para que jamás deje de ser pulmón, granero y fuente de todos, humanos y no humanos. Y el campo debe estar dispuesto a aprender de la ciudad, de sus artes, sus ciencias y su universalidad. Debe aprender a identificar y a denunciar a los curas sin cabeza.

Es verdad, la ciudad sin el campo no vive, pero ¿el campo puede vivir sin la ciudad? ¿qué le enseña la ciudad

al campo? ¿qué le enseña el campo a la ciudad? Lo cierto es que estamos llamados no solo a coexistir, sino a cooperar, si acaso queremos prolongar nuestras vidas y la de nuestros críos. El futuro, cualquier futuro soñado para la ciudad, solo es posible con el futuro del campo, es decir con su existencia, cuidado y permanencia, cuanto más, para la vida humana y silvestre que lo guarda. La mía, no es una visión conservacionista solamente, la lucha es que también sea una misión. Volverlo política pública y cultura nacional. O sea que los ecuatorianos por tradición sepamos vivir en ciudades hermosas, amorosas, limpias. Que los ecuatorianos por tradición sepamos cuidar nuestros bosques, nuestro mar. Que los habitantes de esta hermosa tierra, por costumbre, nos alimentemos bien, con soberanía y que a nadie le falte. Todo está integrado, lo que le pase al campo, pronto le pasará a la ciudad.

Hay mucho de qué hablar y mucho más aún por hacer. Lo cual es bueno ya que nos da perspectiva. Para terminar estas líneas, diré que somos un país pequeño por lo que los puentes campo ciudad son más fáciles de construir, los vínculos familiares entre las regiones del Ecuador existen y son fuertes. Abracemos como sociedad el conocimiento popular y académico, las ciencias con mayúsculas y minúsculas, donde se conjugan los derechos humanos con los de la naturaleza. ■

por Patricio Guzmán Masson

*Actor, dramaturgo, director de teatro
y gestor cultural
Coordinador del Faro Cultural de Lloa*

incluso desde antes de nacer, en el mundo blanco mestizo ecuatoriano, las artes se aprenden en academias, fuera del seno familiar, llegando incluso a considerarse opcionales y prescindibles. Craso error, ya que las artes, bellas y populares, son el mejor camino para el autoconocimiento. ¿Cómo saber si no, lo que realmente sientes por alguien si jamás le has escrito un poema o dedicado una canción? ¿cómo saber que le gustas, si nunca has bailado con ella? Y por otro lado ¿no son acaso los ritos y los mitos, expresados en pinturas, cánticos y relatos, quienes nos develan la realidad?

En mi pueblo como en muchos otros de Los Andes, se contaba la leyenda del cura sin cabeza. Aquel personaje siniestro, vestido de negro y montado a caballo, que solía aparecerse a las

La gestión cultural con enfoque territorial: *una forma de resistencia*

A nivel global, la decadencia del capitalismo tardío está desplegando, en todas las sociedades occidentales, toda su crudeza precarizadora de la vida. El acceso a los derechos fundamentales, en los países sometidos a la vorágine del mercado y del consumo, se vuelve cada día una quimera que habita solamente en los catálogos de derechos de las constituciones y las leyes de las democracias liberales.

Particularmente, el acceso al trabajo y sobre todo la erosión de la capacidad adquisitiva de los salarios en los últimos 30 años, impactan directamente en el disfrute del tiempo libre y por ende en el acceso, goce y ejercicio de los derechos culturales, y de la vida en comunidad y en familia.

De igual manera, la agudización de las condiciones de vida en la ruralidad, derivadas de las políticas de liberalización del comercio internacional, han expulsado a las nuevas generaciones de la ruralidad alejándolas de sus prácticas y usos tradicionales, lo que causa estragos entre otros aspectos, en la identidad, la memoria y la salvaguarda del patrimonio inmaterial.

También, a escala global, en los últimos años, han tenido lugar el acaecimiento de emergencias sanitarias, ambientales y climáticas que han provocado cambios importantes en el corto, mediano y largo plazo, en los patrones de comportamiento y consumo de bienes y servicios relacionados con la cultura. La pandemia del COVID 19 es un claro ejemplo de ello pues impactó con especial dureza al sector cultural.

En ese contexto de crisis global y estructural del capitalismo, en nuestro país tuvo lugar el restablecimiento de gobiernos neoliberales, que aupados en esquemas autoritarios, han implementado políticas de ajuste estructural, restricción del gasto y en consecuencia de regresión de derechos, que han desencadenado graves crisis energéticas y de seguridad que han golpeado también al sector cultural. Dichas políticas han acrecentado la espiral de precarización del trabajo cultural, nos han alejado de los espacios públicos y privados donde se desarrollan actividades artísticas, y bajo su enfoque, el arte y la cultura se consideran bienes suntuarios, Por tanto, el empleo de recursos públicos en el fomento al arte a la cultura se ha satanizado y es visto, por los neoliberales criollos, como un gasto y no como inversión pública con poder transformador.

Las restricciones, producto de las políticas de austeridad fiscal, además han traído aparejados recortes de presupuesto a las instituciones del Sistema Nacional de Cultura, despidos de funcionarios públicos, la retención inconstitucional e ilegal de los recursos propios de los gobiernos locales, pero sobre todo la inacción del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Esta inercia del Estado central tuvo como consecuencia el estancamiento de los procesos para la implementación de la Ley Orgánica de Cultura, la priorización de modelos de economía naranja durante los años siguientes (que tampoco llegaron a implementarse totalmente) pero que invisibilizaron a las economías de la cultura y la gestión cultural comunitaria, y la restricción de la actividad cultural en formatos presenciales en espacios públicos y privados: en definitiva, la desintegración la política pública nacional en cultura y patrimonio.



ROL DE LOS GOBIERNOS LOCALES

En ese contexto de desinstitucionalización, la figura de los gobiernos locales, particularmente de prefecturas y municipios, en el caso de Ecuador, cobra especial relevancia, pues a pesar de sus limitaciones presupuestarias y técnicas, sostienen elementos esenciales de la gestión pública para la garantía de los derechos de la ciudadanía.

De este modo los gobiernos locales, deben suplir el vacío en la definición de la política pública cultural que deja el nivel central a través de políticas y programas de fomento de las artes; de promoción de la gestión cultural, con enfoque particular en la gestión comunitaria y la cultura viva; de salvaguarda del patrimonio inmaterial y la identidad de cada localidad; y de reconocimiento de la diversidad cultural propia de nuestros territorios.

Todo lo anterior con un enfoque amplio e integral de la cultura, que trascienda las expresiones puramente artísticas y de gestión cultural, y que se extienda a las manifestaciones de la cultura en la vida cotidiana de las personas y que guardan relación con sus formas de producción, su relación con la tierra y la diversidad de sus formas de organización. Es allí donde reside y se aprecia en toda su magnitud el poder transformador e integral de la cultura en la vida de las personas.

FOMENTO Y ACCESO A OFERTA ARTÍSTICA Y CULTURAL

En ese escenario precarizador, los gobiernos locales no pueden eludir la responsabilidad de definir políticas y ejecutar programas y proyectos que combinen el fomento

a los artistas y gestores culturales con el acceso a oferta artística de calidad, de tal suerte que las políticas locales permitan:

- A artistas, gestores culturales y trabajadores de la cultura en general vivir dignamente de sus proyectos.
- A los artistas y a los públicos contar con espacios adecuados para el ejercicio y disfrute de actividades artísticas.
- A los artistas y gestores tener herramientas que les permitan acceder a mercados, fondos y espacios para vincularse, a través de prácticas de cooperación, complementariedad e intercambio de experiencias.

De ese modo, la política local debe, por una parte, impulsar procesos de creación y producción artística y por otra, abrir espacios de exhibición para permitir la distribución de bienes y servicios culturales y el acceso de los públicos. Estos espacios no deben circunscribirse a la exhibición sino que deben abarcar: la creación, exhibición y circulación cultural y artística, dentro y fuera del país; ofrecer la posibilidad a artistas y gestores de adquirir conocimientos para emprender actividades artísticas y proveer herramientas para fortalecer capacidades; y, deben constituirse en lugares propicios para la generación de redes de solidaridad y cooperación.

Es preciso pasar, de la gestión en cultura de los gobiernos locales entendida como meros auspiciantes de celebraciones, a ejercer como entidades claves del Sistema Nacional de Cultura que planifican, definen y ejecutan política pública cultural en sus territorios. ■ ■ ■

«ES INDISPENSABLE QUE LAS AUTORIDADES NACIONALES Y LOCALES COMPRENDAN E INTERNALICEN QUE EL ARTE Y LA CULTURA SON DETERMINANTES POR SU CARÁCTER TRANSFORMADOR Y TRANSVERSAL, Y NO TENGAN REPAROS EN INCREMENTAR LOS PRESUPUESTOS, NI EN INVERTIRLOS EN CULTURA.»



DIVERSIDAD DE EXPRESIONES CULTURALES, IDENTIDAD Y MEMORIA

La cercanía de los gobiernos locales con el territorio, y las demandas y necesidades de sus poblaciones, es también determinante a la hora de garantizar el libre ejercicio y acceso a las diversas expresiones culturales, determinantes para la identidad y la memoria de cada localidad.

En cada parroquia, barrio, asentamiento y comuna existen organizaciones de gestión y expresión cultural y artística de diversas manifestaciones y géneros; en cada localidad existen hitos, historias, usos y tradiciones que son valorados por sus habitantes como elementos determinantes de su identidad. Estas organizaciones y estas expresiones culturales resisten, contra viento y marea, a un modo de producción basado en el consumo de bienes y servicios estandarizados y homologados que anula e invisibiliza toda expresión que no se encuadra en esa lógica de maquila.

La gestión de los gobiernos locales, debe enfocarse entonces, en la implementación de programas y proyectos que incentiven la acción de las organizaciones de gestión cultural comunitaria y su articulación en red con organizaciones similares para favorecer el establecimiento de vínculos de apoyo, y canales y circuitos de circulación de su actividad.

De igual manera, la gestión de los gobiernos locales debe contemplar programa y proyectos orientados a la recuperación y puesta en valor de la memoria de nuestras parroquias, barrios, comunas, recintos y asentamientos, que se expresen a través de una diversidad de expresiones artísticas, y que a su vez, motiven y dinamicen las prácticas

de las comunidades artísticas presentes en estos territorios. Finalmente, en este aspecto, es necesario tomar con seriedad a la Cultura Viva Comunitaria, y con elementos prácticos dar lugar a la creación de la Red de Gestión Cultural Comunitaria. Desde lo público y en particular desde los gobiernos locales, eso tiene que traducirse en la creación de diseños institucionales que reconozcan las particularidades de la cultura viva comunitaria; en el establecimiento de líneas de financiamiento específicos; en el fomento a la creación y sostenibilidad de espacios de encuentro para la mediación e intercambio de saberes; y, en el empleo de instrumentos de política pública para el fomento de emprendimientos culturales desde la perspectiva de la economía popular y solidaria.

PODER TRANSFORMADOR DEL ARTE Y LA CULTURA

Finalmente, y también por su cercanía con la población, los gobiernos locales están en la obligación de generar, a través del arte y la cultura, mecanismos que permitan la movilidad social ascendente, la recuperación del espacio público, la recomposición del tejido social, el combate a las diversas formas de violencia (en particular en contra de las mujeres) así como, la creciente inseguridad como consecuencia de la implantación del crimen organizado.

Para ello, es indispensable que los gobiernos locales asuman la responsabilidad de llevar arte y cultura, de manera planificada y sujeta a criterios de seguimiento y evaluación, a los diferentes espacios públicos de su jurisdicción, no solo con el lógico sentido de entretenimiento, sino también con la finalidad de que se garantice el acceso a actividades artísticas y culturales diversas y de calidad, que promuevan



la exploración hacia otras expresiones y géneros; que den lugar a la apreciación crítica y la reflexión colectiva en aspectos esenciales de la convivencia social; que permitan reestablecer el tejido social y los vínculos entre los vecinos y favorecer así sus procesos de organización colectiva; y, constituyéndose en espacios que generen encadenamientos productivos que, trasciendan la cadena de valor del arte y la cultura.

Para esto es indispensable que las autoridades nacionales y locales comprendan e internalicen que el arte y la cultura son, en esto, determinantes por su carácter transformador y transversal y no tengan reparos en incrementar los presupuestos, ni en invertirlos en cultura.

RETOS PENDIENTES

Sin duda alguna, el reto de la construcción de la política pública de cultura y patrimonio en los últimos años ha sido cuesta arriba para los gobiernos locales, que han tenido que dar respuestas a las necesidades de artistas y gestores culturales frente al evidente vacío del Ministerio de Cultura y Patrimonio, con presupuestos reducidos y en los últimos años, además, con la retención ilegal e inconstitucional de sus recursos propios por parte de las administraciones centrales que hacen que la planificación de la política pública se convierta en un desafío sujeto de manera desmedida al alea o suerte.

En ese contexto y en función de las coyunturas cíclicas de nuestro país, es imperativo que los gobiernos locales consoliden sus procesos de política pública de manera que queden blindados, en la medida de lo posible, frente a las idas

y venidas del neoliberalismo criollo, para ello es necesario:

1. La creación de ordenanzas de cultura y patrimonio, que ratifiquen la consagración de los derechos culturales en cada territorio, que contengan mecanismos para el fomento de las artes, la promoción de las culturas vivas comunitarias, el fortalecimiento de la formación y promoción musical en la provincia, y una línea de fomento que asegure sus presupuestos en el tiempo.
2. La definición de modelos de gestión para los programas institucionales de fomento como festivales y mercados públicos, de modo que sean sostenibles en el tiempo y financieramente, para brindar certezas a todos los actores del Sistema Nacional de Cultura y que de este modo permitan la generación de vínculos y el establecimiento de circuitos nacionales e internacionales estables.
3. La creación de plataformas locales para el registro y vinculación entre actores culturales más allá de la lógica de la calificación para el otorgamiento de incentivos; sino como mecanismos, que en primer término reconozcan la diversidad, pero que, además, generen colaboraciones encaminadas a combatir la precariedad actual en el sector cultural y faciliten el acceso de la ciudadanía a todas las acciones de política pública que impulsa e implementan los gobiernos locales, generando, así, un ecosistema idóneo para el desarrollo del trabajo cultural digno.■

por Christian Pino Garrido
 Director de Cultura y Patrimonio
 Prefectura de Pichincha

“Se eu soubesse que tu vinhas, mandava varrer a estrada
Pingava pingo de cheiro
Serenos da Madrugada
Eu não sei de onde vens
O importante é que tu veio
E estas nesse momento
Bem aqui no nosso meio”

— Mestre Chico Malta y Mestre Silvito – Carimbó del Oeste del Pará, Amazonía brasileña

Ruralidades *en Fiesta*



La formación sociocultural brasileña, según la pensadora Lélia Gonzalez, se basó en las matrices culturales africanas, indígenas y europeas. Esa misma interinfluencia entre culturas —como ella la llamó— dio origen a lo que hoy conocemos como fiestas populares brasileñas, a las cuales Lélia dedicó un libro entero. Y sin embargo, el imaginario brasileño sobre sí mismo sigue siendo urbano, concentrado en el sudeste del país, específicamente en Río de Janeiro y São Paulo. Este imaginario se retroalimenta de políticas e inversiones que acentúan la concentración de renta, recursos y representatividad en el debate nacional e internacional. Lo rural en Brasil es, a veces, misterioso y frágil; a veces, improductivo, detenido en el tiempo y, por lo tanto, una amenaza para el “futuro”. Un lugar del cual salir, en busca de oportunidades, un exportador de mano de obra precarizada, pero fundamental.

Lélia tomó prestado del psicoanálisis el término **recalque** para explicar este fenómeno: *“Lo que se constata es que el sincretismo cultural brasileño está constituido sobre un recalque de las matrices negras e indígenas. Estas manifestaciones culturales resisten, insisten y se hacen presentes a pesar del intento de borramiento”*. Recalcar, en este contexto, se refiere a un proceso estructural de exclusión y silenciamiento, en el que ciertos elementos culturales —en este caso, los saberes, expresiones y valores de los pueblos negros e indígenas— son deliberadamente borrados, inferiorizados o desplazados al plano del inconsciente social y político de la nación brasileña.

Incluso siendo la base de la cultura nacional (en la lengua, la música, la comida, los cuerpos), estas manifestaciones fueron históricamente tratadas como inferiores, peligrosas o primitivas. Pero basta pasar unas horas en un contexto no urbano para sentir en el cuerpo la potencia y sabiduría que los territorios y comunidades poseen en la creación de mundos que se construyen en los márgenes del colapso, y que por ello mismo tanto tienen que enseñarnos. En febrero de 2025, participé en el encuentro *Voces de la Cultura por el Clima*, organizado por People’s Palace Projects, Amazônia de Pé y la Asociación de Mujeres Indígenas Suraras del Tapajós. Durante la semana que pasamos en territorio Borari, en Alter do Chão, Pará, sentí, escuché, bailé y comprendí con todo mi cuerpo la centralidad de la sabiduría y de la cultura popular en la construcción de futuros basados en el respeto a la vida, la dignidad, la pluralidad y el cuidado de todos los seres: humanos, vivientes y encantados.

A ritmo de carimbó, guiadas por la cultura ancestral, discutimos política en sus múltiples capas y complejidades, y también pensamos soluciones. Cuando se habla del Brasil más allá de las capitales, se suele hablar del “Brasil profundo”. Ese gran desconocido tiene, en efecto, mucha profundidad, y nos enseña que la alegría y la organización política comunitaria son una innovación necesaria y una inspiración para seguir.

Las presentaciones del *Boi Garantido y Caprichoso*, los cantos de las Suraras del Tapajós, la historia de la recuperación del carimbó como patrimonio vivo y reconfigurado por Mestre Chico Malta y Mestre Hermes e sua turma, materializan futuros. En cierto momento, el generoso y sabio Mestre Chico Malta nos

dijo: *“el conocimiento no es de nadie, está en el aire”*. Una frase que resume una lucha global por el acceso libre al conocimiento y por el compartir como ética fundamental para desconcentrar riqueza y poder, y acabar con la pobreza que es producida intencionalmente por el engranaje económico del sistema capitalista. Es economía, es política, es cultura y, por encima de todo, es forma de vida.

En 2025, se celebrará la COP30 en Belém do Pará, capital del estado. Una oportunidad histórica para que, como sociedad, logremos comprender aquello que entendemos como “rural” en su diversidad, en su potencia, en lo que tiene que enseñar al mundo. Para que eso ocurra, es esencial desaprender —por medio de un proceso de autorreflexión, curiosidad, humildad y escucha— la forma en que nuestro imaginario retrata todo lo que no es su reflejo. Es necesario superar la lógica extractivista que aún domina los financiamientos culturales y climáticos. Mientras las mineras patrocinan la cultura, maestros del carimbó luchan por recursos mínimos para mantener sus ruedas. Enfrentar la crisis climática requiere valorar los saberes, prácticas y modos de vida que han sustentado la biodiversidad durante siglos.

Esa ruralidad que baila, canta y denuncia no cabe en las definiciones simplistas y a menudo romantizadas a las que nos hemos acostumbrado. Está lejos de ser el “otro” de lo urbano. Es un campo de disputa, y un laboratorio activo de soluciones políticas sobre territorio, identidad, desarrollo y justicia.

Lélia Gonzalez, en su libro sobre fiestas populares, ya señalaba ese lugar de las expresiones culturales como territorios de producción de conciencia política. Las culturas populares son formas de pensar y de actuar en el mundo. Son pedagogías sensibles que operan a través de afectos, memorias, símbolos y movimientos colectivos. Una gestión cultural comprometida con el cambio y con la igualdad debe reconocer eso.

En la construcción del imaginario político sobre nuestras ruralidades existe un llamado a la responsabilidad de la gestión cultural —sea pública o privada— que debe actuar de forma implicada e informada con los territorios, con su diversidad, contradicciones y potencias, sobre todo a partir del reconocimiento de las diferencias, no sólo de formas de estar en el mundo, sino de cosmovisiones. Construir políticas culturales que dialoguen con la justicia climática, reconociendo las culturas locales como parte de las soluciones. No existe cultura sin sus maestras y maestros, responsables de garantizar el sentido de pertenencia y la identidad de comunidades enteras. Promover las ruralidades es también promover los bosques, los ríos, los seres encantados- promover la vida, de todas y todos.

En los tiempos que vivimos —marcados por decisiones políticas fallidas que privilegian a unos pocos y empujan a la mayoría a condiciones de vida precarias— las culturas rurales nos ofrecen nutrición y sabiduría, y necesitan ser valoradas, reconocidas e incentivadas.■

por **Georgia Nicolau**

Activista, gestora cultural y directora ejecutiva del Instituto Procomum

RALEX

Artista visual.

Obra
S/T
Acuarela 15 x 21 cm.
2025





DORIS TITUAÑA ROJANA

“La abuela de mi madre fue partera, mi madre fue partera, yo soy partera”

Inicio preguntándole **¿qué significa ser partera?**

Responde sin dudar. Ser partera es ser una segunda madre, es ser una psicóloga, es investigar todo sobre la mujer que será madre y su embarazo y así -con esta información- se brinda un acompañamiento adecuado y empático. Sostiene que no todas las mujeres son iguales, que nos atraviesan miradas y realidades distintas y que desde ahí se deben tener alternativas entre la medicina andina y la occidental.

Señala que en todos estos años ha trabajado con mujeres de todos los estratos sociales y de diferentes provincias del país -sobretudo de la sierra centro- y lo importante que ha sido el acompañamiento para que las mujeres se sientan más seguras y respetadas. Enfatiza que muchas mujeres de comunidades de la sierra usan parte de su vestimenta tradicional en el parto y que eso está bien porque los cuerpos y las identidades deben ser tratadas con respeto, entendiendo sus procesos culturales.

En medio de esta respuesta le pregunto **¿cómo supo ella que quería ser partera?**

Doris sonríe y dice: desde que tengo 5 años siempre estuve cerca de mi madre asistiéndole, ayudando y aprendiendo todo sobre este oficio. Pero mi madre siempre decía: quiero que mis hijos sean más que lo que yo he sido. Mis hermanos y yo estudiamos otras carreras -otros oficios- gracias al trabajo de mi madre.

Pasaron los años y migré a España y ahí tuve una amiga que estaba embarazada, su bebé estaba desencajada con peligro de aborto, -le dije- yo se cómo ayudarte y encaje a su bebé, ahora esa niña ya tiene más de 16 años. Desde ahí supe que esto era lo que me gustaba y llenaba, que yo tenía el don y que me lo había heredado mi madre.

Dialogar alrededor de la palabra y el concepto de *ruralidad* ha sido un proceso complejo. Las definiciones formales en más de una ocasión están alejadas del sentir de quienes transitan y habitan la comunidad, la *ruralidad*.

Esta edición nos permite conocer a Doris Tituaña Rojana, en la comuna Chilibulo, Marcopamba, La Raya, ella tiene más de 20 años dedicada a la partería ancestral-tradicional, y desde que murió su mamá, Lourdes Rojana, hace más de un año y medio, está a cargo del Centro de Sanación Mamá Lourdes.

Doris habla de la lucha que ha significado tener el reconocimiento a su oficio, que es parte del patrimonio inmaterial y ancestral del país. También enfatiza sobre la importancia de la comunidad, del trabajo colectivo, del conocer y reconocernos desde nuestras raíces.



Pasaron los años y todo este tiempo trabajé junto a mi madre, cada una teníamos nuestras pacientes. Ella me enviaba a cursos de medicina ancestral y occidental -antes era muy difícil contar con esos espacios de formación-, ella me decía tienes que estudiar, no quedarte solo con esto, y así me fue preparando. Mi madre fue quien encabezó los procesos organizativos para que se reconociera el trabajo de la partería en esta ciudad. Gracias a eso hoy somos parteras certificadas y reconocidas por el Ministerio de Salud Pública. Actualmente, trabajamos coordinadas con los centros de salud, tenemos hojas de registro y seguimiento de las mujeres que atendemos y esto permite un trabajo adecuado entre los médicos y nosotras, y lo más importante es que la atención a las mujeres y sus bebés es oportuna. Aquí he tenido mujeres que llegan sin ningún control médico, sin vacunas, sin un tratamiento adecuado y con varios meses de gestación, yo converso con ellas para que asistan al dispensario médico, para que entiendan la importancia de ello y luego de eso sí las puedo atender. Es mi forma de trabajar, siempre entendiendo la importancia de juntar la medicina ancestral con la occidental, estás dos se complementan y le hacen bien a las mujeres y sus niños.

¿Cómo es el proceso para certificarse como partera ancestral?

Ha sido muy duro. Los procesos administrativos no siempre son acordes a la realidad de las comunidades. Me he enfrentado a doctores y a procesos administrativos que discriminan el conocimiento ancestral. Pero he sido fuerte y he tenido que decirles muchas veces -a los doctores- póngame a prueba, se va a dar cuenta que tengo razón, y también más de una vez he puesto de referencia la constitución, somos un Estado Pluricultural y eso también está relacionado a la salud, a la medicina.

He pasado procesos de capacitaciones y charlas, he tenido atenciones y partos bajo la supervisión de médicos y lo más importante he tenido el respaldo de la comunidad, ellos han certificado mi trabajo y el aporte social que les he brindado con mi oficio de partera.

Este oficio es por puro amor, soy una partera reconocida por el Ministerio de Salud, trabajo de forma coordinada con ellos, pero no tenemos una remuneración como tal, nuestros ingresos económicos son acuerdos directos con nuestros pacientes. Actualmente, en nuestros espacios solo damos atención al proceso de gestación, los partos que realizamos los hacemos en los centros de salud por pedido de las madres y bajo el acompañamiento de los equipos médicos. Ahí ellos miran nuestra forma de trabajar y también aprenden de nosotras, aprendemos todos.

La abuela de mi madre fue partera, mi madre fue partera, yo soy partera y así este oficio se ha transmitido de generación en generación en mi familia. Ser partera me abre siempre la mente y las ganas de seguir aprendiendo, el conocimiento es infinito, concluye Doris. ■

por Públicos
Revista de artes y pensamiento

El sentido del arte en *comunidad*

Bueno, hay que contar la historia desde el principio. Me dedico a la música desde 1995; con 15 años empecé como vocalista de una banda junto a un compañero del colegio y su vecino. Desde el inicio hicimos música que no se podía tocar en los programas colegiales por su contenido contestatario y por la estridencia de nuestro sonido. Con el tiempo, vinieron proyectos como Mortero, Sudakaya y mi carrera como solista bajo el nombre artístico de Guanaco, que comenzó en 2001.

En esas épocas ahí por el 97, solo por el hecho de hacer música, pensar distinto y tener códigos de vestimenta diferentes, en una ciudad como Ambato éramos la opción número uno para incriminar cada vez que sucedía alguna novedad en el cantón, o para impedirnos la entrada a las discotecas de moda y a las fiestas a las que no pertenecíamos. Éramos caldo de cultivo para autoridades, curuchupas, chismosos e, incluso, en alguna ocasión, la prensa nos señaló con el dedo. Me culparon en varias ocasiones de cosas que nunca había hecho, o me detenían los policías en la calle, de la nada, por mi manera de vestir, por promover en nuestros shows la legalización del cannabis o, no sé, por qué otra razón.

En esos tiempos fui, en más de una ocasión, maltratado, apesado, sobornado, golpeado y perseguido; y para nada es una exageración. En esta ocasión no quiero entrar en detalles sobre esos sucesos y esa etapa —creo que es tema para otro artículo— porque hoy es otra la historia que quiero contarles. Pero todos esos hechos, seguramente, fueron el combustible primario para que hoy nos dediquemos al trabajo comunitario. Ser incomprensidos y tomar la decisión de refugiarnos en la creatividad y en la disciplina del arte tiene mucho que ver con esos sucesos: o nos volcábamos al arte y desde ahí

demostrábamos quiénes éramos, o les creíamos a los adultos y a su caduca narrativa y sucumbíamos al miedo y al prejuicio impuesto.

Otro suceso no menos relevante para esta historia fue haber conocido a Belén Lara —hoy mi compañera de vida y el otro 50 % de la fundación BeGu—. Junto a ella, en el año 2001, empezamos a gestionar los recursos para poder sacar nuestro primer disco: *Lecciones de Saña y Maña* (2004). El camino siempre fue cuesta arriba; en esos tiempos, tener el recurso para acceder a un estudio de grabación y poder mandar a fabricar un CD —que era el formato prevalente de la época— era muy costoso, al menos para dos jóvenes.

Pero nada nos iba a detener y estábamos decididos. Trabajamos en fábricas, lavanderías, hoteles; Belén y yo hacíamos golosinas en casa y las vendíamos en oficinas. Organizábamos por lo menos dos conciertos al mes, con el espíritu altivo del “Hazlo Tú Mismo”: pegábamos afiches en la calle con engrudo, llevábamos el sonido, cobrábamos la entrada, tocábamos y desarmábamos los equipos con la ayuda de nuestros amigos, todo con el fin de sacar adelante ese disco.

Y aunque nunca lo vimos como un sacrificio, porque siempre nos motivó el ímpetu juvenil, el amor al arte y las ganas de hacer gestión cultural, ahora que hemos tomado distancia y lo podemos ver desde otra óptica, podemos decir que sí fue mucho trabajo.

El esfuerzo rindió frutos. En 2007, justo al convertimos en padres, logramos al menos sobrevivir de nuestro esfuerzo en el arte. Nuestro proyecto “Guanaco” era autosustentable y, desde entonces, hemos logrado vivir bien y sacar adelante nuestro hogar con la música; no como superestrellas, pero sí como dignos obreros del arte.



Todos estos hechos fueron el motor que nos impulsó a empezar a hacer talleres: buscar, de alguna manera, que sea más fácil hacer música —o cualquier tipo de expresión— en este país, que otros tengan esa oportunidad que nosotros tuvimos y por la que tanto luchamos, y, sobre todo, compartir con la gente la acción creativa, que muchas veces se ve desde afuera como un mundo elitista, hermético y distante, pero que en su forma más esencial es volver a ser niños y crear sin miedo, sacar lo que llevamos dentro mediante la expresión artística.

Así, en el año 2009 comenzamos a hacer talleres de arte con un grupo de amigos que amaba la cultura Hip Hop. Motivados por los textos de KRS-One, queríamos devolverle a esta cultura lo que nos había brindado. Este movimiento trata de compartir el conocimiento y de darle un micrófono, un aerosol, un espacio a las personas que lo necesitan, sin importar su procedencia, raza, condición, etc. Siempre creímos que el arte puede cambiar la vida de las personas, no porque la frase suene bonita —lejos del cliché—, sino porque lo vimos pasar en nuestras propias vidas.

Nos lanzamos a hacer nuestro primer taller, lo recuerdo con especial cariño. Fue en el Centro de Adolescentes Infractores de Ambato, un lugar por donde alguna vez también pasé y al que siempre quise regresar, pero desde otra posición, desde otra óptica: para compartir un poco de lo que sabía hacer. Ahí grabamos junto a los muchachos Alianza Hip Hop para las Calles Vol. 1, un álbum donde los guambras pudieron rapear y expresar sus anhelos, sus sueños. Algunos, en sus letras, le pedían perdón a sus mamás; otros les pedían una explicación. Mi hermano Francisco, por esas épocas, estudiaba diseño e hizo que los asistentes construyeran una maqueta que luego fotografiaron y se convirtió en la portada del álbum. Jimmy Yar, de la Rocket Crew, les enseñaba break dance; Vico (DDG) y Pedrito, de la agrupación Gogol Bordello (NYC), que por vacaciones se encontraba en el país, ayudaban con la grabación de audio y video.

Ahí, en ese lugar, te das cuenta de que cualquiera de nosotros puede estar en esa posición, que un mal momento, un accidente, una carencia,

una mala decisión, un impulso, un entorno no adecuado o una injusticia te puede llevar a ese lugar. A ese lugar en el que nadie quiere estar y al que todos damos la espalda, ese lugar al que todos señalan pero nadie comprende, y que desde afuera se juzga con superioridad moral y mirada inquisidora.

Ellos eran niños. Niños sin suerte, sin el privilegio, principalmente, de un papá o una mamá que se preocupe por lo mínimo. Porque no somos ni buenos ni malos: somos las decisiones que tomamos impulsados por el entorno. “El mundo no está en peligro por las malas personas, sino por aquellas que permiten la maldad”, Albert Einstein.

Y en ese taller nos dimos cuenta de que también éramos beneficiarios, que aprendíamos más de lo que enseñábamos, que nuestro arte era valorado y, más que nada, que ese arte tenía un uso práctico. Ese arte que, muchas veces, desde afuera puede ser visto como un capricho, como una búsqueda ególatra de reconocimiento, o como una persecución patética por el aplauso, los views y los likes, en este entorno adquiere otro valor: se transforma en herramienta, en un lazo de conexión entre unos y otros. Nos hace aprender juntos del error, nos ayuda a reírnos de nosotros mismos, nos permite conectar con el otro, nos ayuda a desahogarnos, nos arranca una lágrima. ■ ■ ■

Ser incomprendidos y tomar la decisión de refugiarnos en la creatividad y en la disciplina del arte tiene mucho que ver con esos sucesos: o nos volcábamos al arte y desde ahí demostrábamos quiénes éramos, o les creíamos a los adultos y a su caduca narrativa y sucumbíamos al miedo y al prejuicio impuesto.



Porque el arte, en comunidad y en este tipo de procesos, no está motivado por la vanidad de conmover al público; se aleja del entretenimiento, de la farándula, de la cháchara. Ahí, el arte no es complaciente ni dócil: es imperfecto, como la vida misma. Está cargado de sonrisas, pero también de cicatrices. Se mueve por las ganas de expulsar ese nudo que guardamos en la garganta, y, sin saberlo, la recompensa es poder tocar la libertad, aunque sea por un momento. Porque, más allá de las paredes, la verdadera cárcel es mental. La actividad creativa se convierte en un ejercicio de perdonarnos a nosotros mismos por todo lo que hacemos y nos decimos, fundirnos con la nada por un instante simplemente no pensar en lo que nos aqueja en la cotidianidad; nos ayuda a ser movimiento, a ser una comunidad unida por el acto creativo.

Todas estas palabras, que intentan describir lo inexplicable, seguramente rayan en lo cursi. Solo quienes han vivido estos procesos pueden guardar el verdadero sentido de esos ejercicios creativos para su propia reflexión. Por eso, invito al lector a vincularse con el arte, sin importar si se tiene un talento o una pretensión dentro de la industria artística. El arte es como un gimnasio para la mente y una puerta para el espíritu. “El que lo sabe lo siente, el que lo siente lo sabe”, proverbio rastafari.

En estos 16 años no hemos parado. Hemos realizado talleres en ciudades tan diversas como Nueva York (Brooklyn, Queens), el barrio Balerio Estacio en Guayaquil, Riobamba, Esmeraldas, Azogues, Cuenca, Lago Agrio, Tulcán, Quevedo, Ibarra, Pujilí, Ambato y en numerosos barrios de Quito (Ciudadela Ibarra, Cumandá, La Roldós, Pisulí, Cotacollao, Carcelén, el Centro, Conocoto).

Hemos trabajado con poblaciones muy diversas: madres migrantes junto a sus hijos, pandillas, jóvenes de barrios, estudiantes escolares, colegiales, universitarios, personas en proceso de rehabilitación, personas en movilidad humana, talentos en desarrollo, artistas, pueblos y nacionalidades afro e indígenas, personas privadas de libertad, entre otros.

Hemos grabado en construcciones, baños, cárceles, casas barriales, teatros, coliseos, aulas, canchas, estudios de grabación profesionales y home studios. Lo hemos hecho con fondos o, a veces, con las uñas, pero siempre con el objetivo de entregar bienes culturales de alta calidad y generar empleo para artistas y técnicos de las industrias culturales.

Algo que distingue a nuestros laboratorios artísticos es que siempre ofrecen resultados tangibles: murales, obras pictóricas, piezas teatrales, álbumes de música, canciones, coreografías, videoclips, espectáculos en vivo, documentales, entre otros productos.

Estos laboratorios han evolucionado y ya no se limitan al Hip Hop: nuestros talleres ahora abarcan un panorama multidisciplinario de las artes —teatro, producción musical, danza, video arte, fotografía, danza afro, enseñanza de instrumentos musicales, entre otras disciplinas—. Siempre estamos abiertos a ampliar nuestros horizontes y colaborar con grandes artistas que conecten con las comunidades y lleven los resultados al siguiente nivel.

Porque, más allá de las paredes, la verdadera cárcel es mental.



Llevo haciendo música de manera constante en escenarios desde 1997; son 28 años en los que nunca he parado. He realizado 17 álbumes en diferentes proyectos musicales y aproximadamente 200 composiciones. Creo que gran parte de haber resistido esa cantidad de trabajo, las cambiantes exigencias de la industria musical y las precarias condiciones de la autogestión en nuestro país se las debo a haber encontrado un sentido en mi vida que va más allá de crear para mí, para un público, por una tendencia o una exigencia de la industria. Agradezco la oportunidad que la vida me dio de poder trabajar con comunidades, ahí encontré el sentido.

El trabajo en grupo te ayuda a descifrar los comportamientos que tenemos en sociedad, te integra, te hace sentir parte de un grupo, te obliga a pisar con los pies bien puestos sobre la tierra y te permite mirar el panorama tanto desde dentro como desde fuera. Te hace relacionarte constantemente con gente más joven y mayor que tú, que te enseñan un montón de cosas, te hace aprender a envejecer con dignidad, a ponerte en la posición correcta, a darte tu lugar, a liderar cuando se necesita, a dar un consejo cuando alguien te lo pide y a pedirlo cuando te es necesario.

El trabajo en grupo me despabila del abrumador trabajo de artista solista, me rompe el cajón del artista incomprendido, minimiza mis problemas cotidianos, mis crisis creativas y me hace valorar las pequeñas cosas de este mundo. Yo no soy un activista, ni un luchador por los derechos humanos, ni mucho menos una figura pública intentando hacer servicio social. Solo

Ese arte que, muchas veces, desde afuera puede ser visto como un capricho, como una búsqueda ególatra de reconocimiento..., en este entorno adquiere otro valor: se transforma en herramienta, en un lazo de conexión entre unos y otros.

soy un artesano hacedor de canciones que entiende que, para escribir, hay que vivir, y que, para vivir, hay que compartir. Hay que ensuciarse las manos, trabajar en minga, cuestionarse y, a veces, caer en crisis existenciales, pero siempre entender que no estamos solos y que nos reflejamos en el resto. La música es mi templo donde me refugio del mundanal ruido.

Nuestra metodología, ha sido forjada a base de años de experiencia, prueba y error, se basa en ofrecer un espacio de laboratorio abierto, en el que todos los asistentes, sin importar su nivel de experiencia, son reconocidos y respetados como sujetos creativos. En estos laboratorios se aplica un enfoque participativo, práctico y socioeducativo, que permite a los jóvenes no solo desarrollar habilidades técnicas, sino también fortalecer sus capacidades comunicativas y socioemocionales. Dado que las metas de estos laboratorios son de alta exigencia, la disciplina, la entrega y el trabajo en equipo se convierten en pilares fundamentales. El objetivo es la creación de bienes culturales de calidad en un tiempo limitado, y para lograrlo es indispensable la colaboración y el compromiso de todos los participantes.

Los espacios de aprendizaje se estructuran de manera colectiva, integrando la escritura, el dibujo, la improvisación y la grabación según sea el caso, con ejercicios de reflexión crítica sobre la identidad, la realidad social y la cultura. Además, se profundiza en ejes educativos transversales de interés comunitario, tales como la prevención del consumo de drogas, los derechos de las personas en situación de movilidad humana, la salud mental, la promoción de la cultura de paz, entre otros.

Las historias por contar de cada proceso son innumerables, y el papel se queda corto para abarcar todo lo vivido. Por eso, quiero culminar invitándolos a ser parte de estos procesos, tanto como beneficiarios como docentes. Si ven alguna convocatoria promovida por Fat Flow Music o Fundación BeGu, no duden en contactarnos. Estaremos encantados de seguir trabajando en comunidad.■

por **Guanaco**



El camino a la tierra

La historia de cómo nace La Divina Papaya, sus redes y alianzas para transformar el territorio y dar valor a la ruralidad que sostiene la vida

Estamos ligadas al territorio de Cayambe por generaciones, y movidas por encontrar nuestro lugar en esta historia en este tiempo de plurinacionalidad e interculturalidad comienza una exploración artística que va llevándonos a la tierra misma.

Después de tener una intensa vida urbana ligada al arte, la búsqueda nos trajo a nuestra finca Upayaku (Las aguas tranquilas), comenzamos creando un programa rural de residencias de arte, naturaleza y tecnologías, fue un espacio potente donde topamos temas como la interculturalidad, la violencia, las tecnologías abiertas. Hackers y productoras agroecológicas construyeron un sistema para automatizar el riego con software libre; juntamos saberes de agricultoras con artistas y biólogas para hacer un herbario; hicimos un encuentro que se llamó Agro Hack juntando lo rural y lo urbano entre otras residencias. Pero la tierra todavía no estaba sembrada, todavía seguía siendo potreros para ganadería convencional y un gran desierto verde.

En ese momento el único contacto que teníamos con la alimentación saludable eran los mercados agroecológicos y las productoras agroecológicas de quienes comenzamos a aprender. Queríamos generar una alternativa a la floricultura agro tóxica y a la ganadería convencional, que es lo que se hace en el territorio, ¿cómo vivir de lo que sembramos, mejorar la calidad de vida en el campo y a la vez salvaguardar la soberanía alimentaria, la agrobiodiversidad y la vida silvestre? eran nuestras grandes preguntas.

Nace La Divina Papaya como proyecto de vida

Comenzamos a sembrar flores comestibles y hierbas medicinales, fuimos seducidas por las flores, así como las abejas por su néctar, y nos fuimos metiendo más y más, y lo que quisimos desde ese momento fue llevar esa seducción, esa belleza, ese poder y ese alimento a las personas. Así que nos convertimos en florifagistas! comedoras de flores, con ellas hacemos tés, bio infusiones, sazoadores, chocolates, toppings. Ahora usamos flores nativas y no nativas, pero creemos que es fundamental impulsar con más fuerza la biodiversidad nativa.

Aprendimos que la chacra andina y la agroecología se basan en la agrobiodiversidad, y que esto trae consigo la salud del suelo, de los alimentos, de las personas y de la vida silvestre; y después aprendimos que las flores son vitales para los polinizadores, además de ser alimentos funcionales para los humanos.

En este aprendizaje, en cada Inti Raymi, solsticio de verano, bailando, siendo parte de la fiesta y la ritualidad del territorio; viviendo los ciclos, el Pawkar Raymi, Killa Raymi y el Kapac Raymi, nos dimos cuenta que la gran obra de arte para nosotras era la tierra y el proceso de restauración que comenzábamos a vivir.

Con estas reflexiones y búsquedas decidimos crear La Divina Papaya, una bio empresa social sembrada, operada y dirigida por mujeres, diseñando alimentos para llevar la belleza, la nutrición y el poder de las plantas a la gente, conectando la producción saludable con los consumidores. Para garantizar esta conexión creamos un sistema de proveedoras con productoras agroecológicas, con las que nos juntamos para aprender sobre salud del suelo, sobre distintos cultivos y técnicas.

Con el tiempo nos hicimos parte tejido social del territorio, somos parte de la Asociación Agroecológica de mujeres campesinas e indígenas BIO VIDA, ellas llevan 16 años impulsando la agroecología en Cayambe.

Han pasado 7 años desde que regresamos al campo y 5 de La Divina Papaya, durante este tiempo aprendimos a sembrar, cosechar agua, lentamente aprendimos técnicas para que nuestros árboles no mueran por la helada, las quebradas se regeneraron, los patos silvestres hicieron de los humedales su casa, el inicio de la regeneración.

Ahora el reto está en hacer de este espacio un resguardo de vida silvestre, de bosques y alimentos, un lugar que demuestre que sí es posible restaurar ecosistemas y generar economías regenerativas; comienza a nacer Upayaku como organización para la regeneración y la innovación rural. ■ ■ ■



El paisaje también ha cambiado, ahora somos una isla en medio del mar de plástico de invernaderos para la producción de rosas agrotóxicas para la exportación, se desaparecen los glaciares del nevado mama Kayambe (30% en los últimos 30 años), 42 de cada 100 niños del pueblo kayambi sufren de desnutrición, la creciente presión de las industrias florícolas por el uso y la propiedad de la tierra, y las productoras y productores agrícolas que a pesar de sostener el 70 % de los alimentos del mundo, son el sector más pobre de la sociedad, según la FAO.

Después de la pandemia emergieron aproximadamente 1500 pequeños floricultores indígenas campesinos, que dejaron de sembrar alimentos porque la agricultura no es rentable. Este cambio impulsado por la necesidad de generar sustento y economías se reflejan a nivel de paisaje y en lo que no se ve desde lejos: la pérdida de la vida silvestre, la agrobiodiversidad, la soberanía alimentaria, los cono-

cimientos agrícolas y manifestaciones culturales ligadas a la relación profunda con la tierra que han sido sostenidas a través del tiempo. Si dejamos de sembrar alimentos se pierde salud, plantas, animales y relaciones con los ciclos agrícolas, intercomunitarias humanas, de comunidades vegetales, hongos, bacterias; se pierden también conocimientos; movimientos del cuerpo y palabras.

Se cree que somos lo que comemos, pero en realidad somos lo que nuestra comida come. Por eso hay que ir al suelo, la vida en la Tierra depende de la vida del suelo. La existencia humana y el suelo son inseparables. Sin embargo, el 30% de los suelos del planeta están degradados, y según la FAO llegaremos al 90% para el 2050 si no cambiamos. Esto a causa de la agricultura agro tóxica, los sistemas alimentarios industriales, la falta de rentabilidad en la agricultura y la inequidad de género, entre otras cosas.



Se cree que somos lo que comemos, pero en realidad somos lo que nuestra comida come; por eso hay que ir al suelo, porque la vida en la Tierra depende de la vida del suelo.



Es necesario ir más profundo, no solo debemos regenerar y conservar ecosistemas, buscar economías regenerativas, sino que también debemos generar pensamiento crítico, espacios de experimentación, de encuentro, de riesgo, zonas fértiles para crear otros imaginarios y futuros posibles y esto trae de regreso al arte. Por eso organizamos junto a la comunidad Kichwa Kayambi, la Chimba y Soil Assembly, la Asamblea del Suelo #2: Tinku Uku Pacha, un encuentro de arte, ciencia y economías rurales en el Centro Comunitario Intercultural Tránsito Amaguaña en Cayambe, los Andes de Ecuador.

En este proceso de aprendizaje, de relación con el paisaje y las comunidades, de levantar un proyecto que impulse la transición productiva regenerativa en el territorio, sentimos necesario hablar en voz alta la necesidad de transformar las economías rurales a economías regenerativas que se inserten en los límites planetarios, generando zonas de amortiguamiento, corredores de vida, además de impulsar el trabajo de las y los pequeños productores agrícolas.

Creemos que debemos juntar diversidad de visiones y sectores, representantes de las distintas economías del territorio desde las productoras agroecológicas, agricultores, organizaciones, emprendimientos, hasta el sector empresarial de ganaderos y florícolas, además las economías de conservación y regeneración, turismo comunitario y desarrollo social para pensar modelos de negocio para imaginar caminos posibles para la regeneración.

En esta región bailamos en círculo, mezclando tiempo y conocimientos, zapateando la tierra para mantenerla despierta y que siga dando la vuelta; y es este baile lo que nos guiará en este viaje por el territorio.■

por Daniela Moreno Wray
Co - Fundadora de La Divina Papaya

Estética sin ruptura: *el fetiche de lo andino en el mercado editorial*

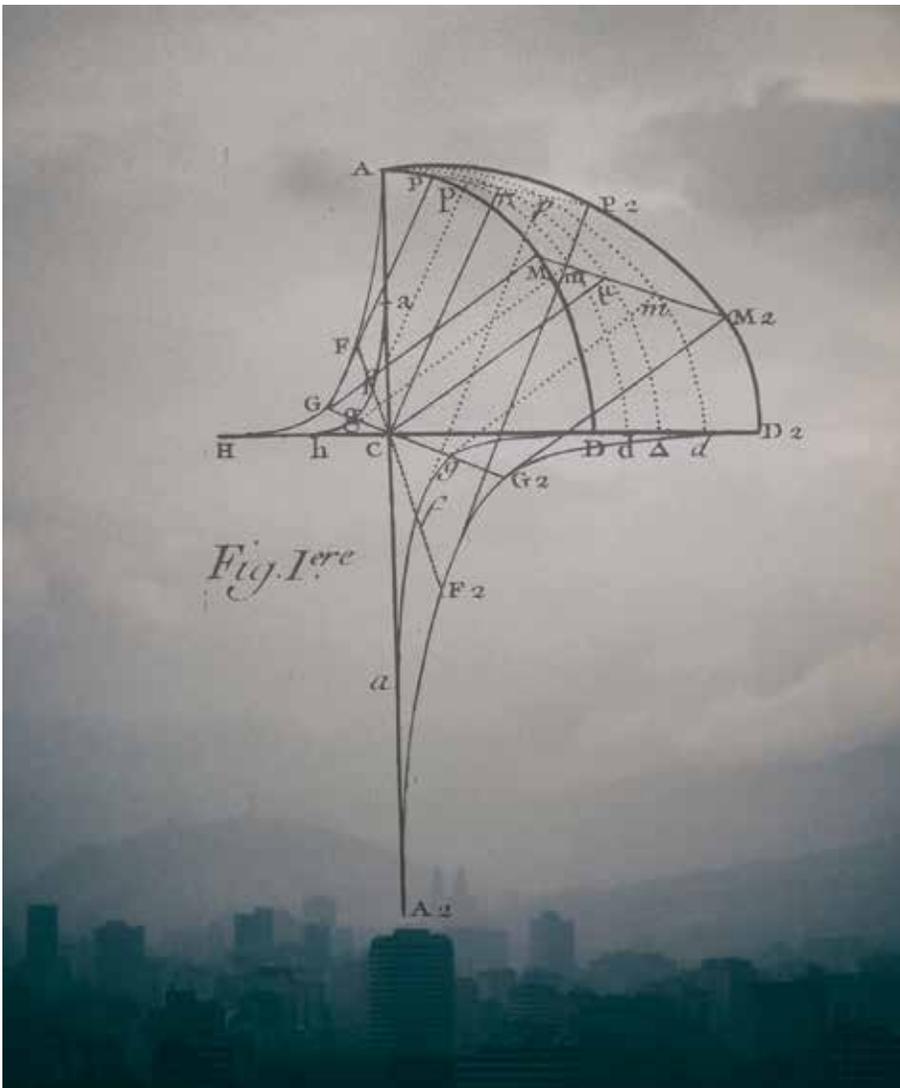
“Muchas veces, a quienes habitamos la periferia —sea rural o urbana—, se nos encasilla en el lugar común de que no poseemos ni transmitimos saberes.”

Muchas veces, a quienes habitamos la periferia —sea rural o urbana—, se nos encasilla en el lugar común de que no poseemos ni transmitimos saberes. Sin embargo, es precisamente en estos márgenes donde la dicotomía centro-periferia entra en crisis. Pues la transmisión de conocimientos ha seguido rutas que, a menudo, tienen poco o nada que ver con aquellas esperadas por la rígida “ciudad letrada” que señaló Ángel Rama.

El páramo andino —que, en mi escritura, no se trata de un simple escenario bucólico, pues se ha convertido en un dispositivo de memoria-conocimiento— también, lamentablemente, ha sido catalogado de la misma manera. Es por esto que mi interés no ha sido reforzar en mi trabajo poético, la imagen estereotipada de lo andino, mucho menos presentarlo como un escenario inmutable, salvaje, de locura o místico. Tampoco transformarlo en esa postal exótica revisionista que algunos/as autores/as latinoamericanos/as y europeos/as, lamentablemente, parece que adoptan para la comodidad de los mercados editoriales. Mercados que parecen obsesionados con fetichizar lo “telúrico”, para convertirlo en un objeto de consumo fácilmente digerible, que, en teoría, suene profundo, pero que, en la práctica, no exija demasiado tiempo, ni esfuerzo emocional ni intelectual al

consumidor promedio. Siento que este proceso mercantilista ha reducido los procesos escriturales de los Andes a dos tendencias/caminos nefastos: el terror andino, que es un retorno a la folklorización occidental de la cultura andina, o el lugar común de lo andino como puro paisaje bucólico-pastoral. Estas actitudes han despojado a la literatura que se gesta en los Andes, en sus espacios rurales o urbanos, de su potencial histórico y político, convirtiéndola en un espectáculo inofensivo y fácilmente olvidable.

Desde el inicio de mi camino literario he reconocido el problema de la folklorización de las culturas andinas, por lo que he intentado desarrollar una poética que se oponga a esa tendencia. En este camino llegué a la conclusión de que, si un/a autor/a aspira a ser verdaderamente disruptivo/a y revolucionario/a, no basta con construir obras que simplemente enuncien mensajes políticos como quien recita odas al destino. La subversión o lo revolucionario, debe trabajarse a contrapelo en la misma estructura o técnica de la obra; incluso en los modos de su circulación. Poco sirve, nos recuerda Benjamin, un poema “revolucionario” escrito según las formas estéticas tradicionales y burguesas, complacientes con el mercado; un poema así, no hará ni una sola ola en el tiempo.



Los Geodésicos Franceses
llegaron a Quito en mayo de 1735.

Antes de continuar quisiera detenerme por un momento para reflexionar ¿por qué es importante que existan otras formas de trabajar la poesía andina? Para ello, propongo un ejercicio de memoria: ¿En qué momento de sus vidas escucharon hablar sobre autores/as indígenas? En mi caso, durante toda mi escolarización —desde el primer garabato que recuerdo en el jardín hasta los años universitarios; en los que empecé a sospechar que la cultura oficial era una broma de mal gusto—los/as autores/as indígenas no existían. O, peor aún, existían, pero no eran nombrados. Lo que en términos ontológicos es bastante más perverso.

Los/as autores/as indígenas y sus obras solo aparecen en el horizonte de la literatura como un lego que encaja tibiamente en el gran y solemne monólogo aspiracionista del Estado-Nación. Ese que quiere convencernos que vivimos entre lo plurinacional y/o lo intercultural. Y, en este proceso, debo subrayar, el/la escritor(a) indígena no es considerado un autor/a. Es una esencia que sirve más para reforzar una representación monolítica o daltónica de lo que se espera —de lo que se necesita— del mundo indígena dentro del campo literario hegemónico.

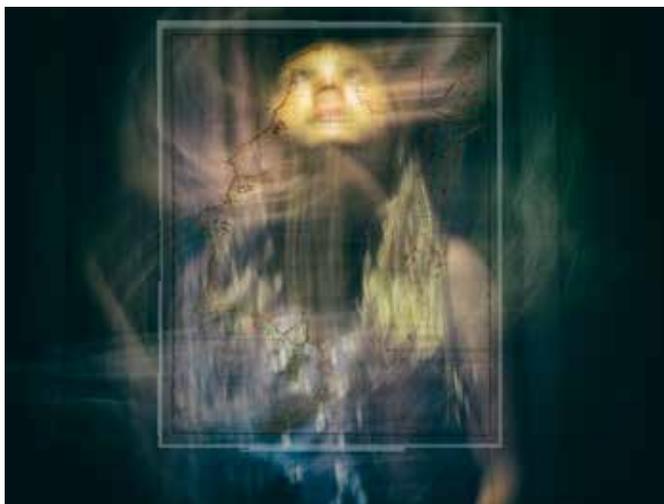
La crítica literaria que se practica en nuestro país trata a la literatura indígena como entretenimiento y/o como la cuota de diversidad “democrática”. No le interesa lo que esta literatura pueda revelar sobre la realidad; se enfoca en “espectacularizar” lo real. Fetichizarla para darle un valor de cambio. Que brille como lentejuela, pero en el fondo, que este brillo solo sirva para ocultar o distorsionar sus problemáticas sociales (Léal, 2022). Esta crítica hegemónica quiere institucionalizar (por no decir formolizar) a los/as autores/as indígenas para que sean “consumidos” como una estética exótica o de “denuncia aceptada” que no desestabilice el sistema literario ni los cimientos del poder cultural.

La literatura que se produce en Los Andes, más que fenómeno literario producido por el marketing editorial debe comenzar a construirse como un archivo de lo social: una forma de organizar y construir la memoria colectiva, reflejando las relaciones de poder y los discursos dominantes (2022). Pero este archivo no puede limitarse a reproducir estructuras rígidas o nostalgias paralizantes. Más que inscribirnos en una tradición que solo documenta, necesitamos estrategias de intervención

que desafíen los códigos establecidos y creen nuevos. Pero disputar el territorio letrado desde los márgenes puede ser una trampa si no comprendemos que el campo literario, con sus reglas y sistemas de legitimación, no es neutral ni abierto, sino un engranaje de una maquinaria económica que distorsiona cualquier intento de resistencia.

Durante décadas, la literatura indigenista e indianista, han oscilado entre la reivindicación y la representación externa, entre la denuncia social y la instrumentalización del sujeto indígena, lo que lleva a preguntarse: ¿hasta qué punto han logrado romper las lógicas dominantes del mercado o han sido asimilados por él? Muchos/as de estos/as autores/as han producido obras que, en lugar de poner en crisis los registros escritos de lo andino, repiten los mismos códigos y símbolos que, si alguna vez fueron radicales, ahora aparecen desgastados e invisibles. El mercado, con su capacidad para neutralizar cualquier impulso revolucionario, los devuelve a las perchas de lo exótico, reforzando sutilmente el discurso hegemónico; la ilusión de lo nuevo se amontona en las estanterías, pero en realidad se trata de un palimpsesto predecible y eficiente.

La poesía indigenista y la indiana tal parece operan dentro de lo que, Mark Fisher, describe como una memoria ‘formal’, un mecanismo que ha sido dañado en su capacidad de proyectarse hacia el futuro y que, lejos de funcionar como puente entre tiempos, se fragmenta entre lo romántico y lo nostálgico. En ese sentido, muchas representaciones de lo andino y lo indígena se han quedado en una constante elaboración de símbolos “heredados”, impidiendo que lo andino se despliegue de forma dinámica y re-narre su propio futuro sin depender de marcos impuestos. Esto ha llevado a que numerosos/as autores/as indígenas se limiten a construir obras que simulan nuevas formas de acción, siendo en realidad solo “tics” (Léal, 2022) que generan bucles efervescentes de imágenes programadas, organizadas en torno a una memoria dominante, nostálgica y paralizante, que edifica un archivo cerrado y fácilmente olvidable, ignorando las fisuras y pliegues inherentes a esa misma memoria hegemónica. Así, tenemos un tipo de literatura que, aunque pretende ser ruptura y actualizar la tradición, se reduce a un loop de imágenes prefabricadas, un remake continuo de sí misma.



1. A partir de las mediciones geodésicas el científico ecuatoriano Pedro Vicente Maldonado elabora el primer mapa oficial de la Provincia de Quito en 1750.

2. Mujer en actitud de admiración. Cultura La Tolita 600 ac-400 dc. Cerámica. Según los relatos de la Condamine, que contribuyeron a conformar el imaginario colonial sobre América

3. Descripciones de La Condamine sirvieron para crear una tipología racial basada en el cuerpo y la superioridad del cuerpo occidental sobre el resto de habitantes de la tierra.





Fuentes principales del artículo en:



El meridiano de Quito fue finalmente establecido en 1745 a lo largo de la cordillera de los Andes.

Fisher (2009) advierte que, en el capitalismo tardío, el pasado, la nostalgia y la memoria no son solo recursos literarios, sino mercancías altamente fungibles, transformadas hoy, más que nunca, en una industria. Esta paradoja nos enfrenta a la necesidad de presentarnos constantemente como productos “nuevos”, sin dejar de ser reconocibles para el consumo, lo que confirma in situ la hipótesis de Fisher.

En respuesta a esta presión casi “tautológica” de la “novedad”, que no es más que una ilusión, un tic de originalidad, propongo un desvío radical: el Futurismo Andino. Más que aspirar al reconocimiento dentro del campo hegemónico, esta propuesta apunta a romper con las lógicas de la novedad vacía, desbordar los límites que definen “lo legítimo” y lo “aceptable” dentro de ese sistema. Se trata de re-narrar desde la falla, desde el glitch, desde el hackeo de la lengua y la memoria. Activar una reescritura en la que, pasado y futuro, lejos de ser opuestos, son fuerzas complementarias que reconfiguran el presente. Un cronotopo que no solo documenta el presente, sino que lo hackea y reconfigura, recordando los futuros cancelados. Que busca intervenir en el campo literario desde la periferia —geográfica, económica y simbólica— para trabajar la memoria-conocimiento de nuestras familias indígenas andinas, el lenguaje híbrido heredado y las condiciones materiales e históricas que marcan nuestra cotidianidad: los barrios indígenas-obreros, la amistad pendular en la urbe y la modernidad capitalista. Estos elementos

como primer espacio de disputa, como acto subversivo y como un código en constante reescritura y sabotaje.

Cuando hablo del Futurismo Andino, estoy muy lejos de referirme a una simple actualización de la base de datos de lo andino y/o el páramo. Tampoco quiero que se lo tome como una simple reescritura con un filtro cyberpunk precolombino, sino como un sabotaje narrativo-lingüístico. Por lo que la idea no es simplemente interrumpir —el pasado como material de museo, el futuro como distopía prefabricada— sino hackear su estructura misma, generar fisuras en la gramática dominante. En este sentido, el glitch debe ser tomando como una herramienta.

Trataré de explicar brevemente cómo lo uso en mi trabajo poético. Tomemos al lenguaje oficial (colonial) como una máquina perfecta que quiere, ante todo, que todo fluya eficazmente; sin ruido, sin interrupciones. Pero el glitch es el recordatorio de que la lengua se niega a ser domesticada. Cada palabra que ha sobrevivido a la poda colonial, cada kichwismo o anglicismo integrado, que parecería no debería encajar en nuestro lenguaje, pero que pese a todo persiste, es una falla en la estructura; una grieta por donde se cuelan otras historias y memorias. La tarea del poeta, y pienso en Allen Ginsberg hablando sobre la poesía de Gregory Corso, exige entender, antes que nada, que su trabajo es ser una sonda que registra, absorbe y filtra todo. Nunca se trata solo de escribir desde la inspiración, el poeta debe primero

afilarse el oído y la mirada para detectar esos desajustes imperceptibles que la cotidianidad oculta. El poeta es aquel que nota el glitch, y encuentra en cada quiebre una señal de otro lenguaje posible, el eco de una lengua-memoria desplazada.

La realidad, la historia, no opera en líneas rectas, se enreda, se contamina. Lo que se suponía “extinto” regresa como interferencia, camuflado en el murmullo de una lengua que nunca deja de mutar e hibridarse. Con esto no estoy diciendo que esta forma de aprendizaje sea la única derivada de habitar el páramo andino. Sería absurdo plantearlo así. Es simplemente la forma que me ha servido, en mi experiencia personal. Tampoco busco declararme propietario de “lo andino”. No soy dueño ni guardián. Lo que propongo es construir otras vías de acción-reflexión que contrasten con los proyectos hegemónicos que —sean indigenistas o indianos— han dominado la región folklorizando la realidad y nuestra memoria-conocimiento. No es un tercer camino. Es algo más esencial: un retorno, un desvío. Una nueva estética que no busca decorar el margen, sino incendiar el marco para que podamos oír, entre los glitches, lo que aún no se ha domesticado. O, como lo dice el poeta Agustín Vulgarín, una nueva forma de animal ser. ■

por Agustín Guambo
Escritor y antropólogo andino

Sumak Warmi: relatos visuales desde la ruralidad

Las fotografías que conforman esta serie son el resultado del proceso colectivo vivido en la segunda edición de la Residencia Fotográfica Dolores Cacuango, desarrollada entre 2023 y 2025 en la comunidad de Zuleta, Imbabura. Una residencia construida por y para mujeres, donde la fotografía se convierte en puente entre realidades, territorios y experiencias.

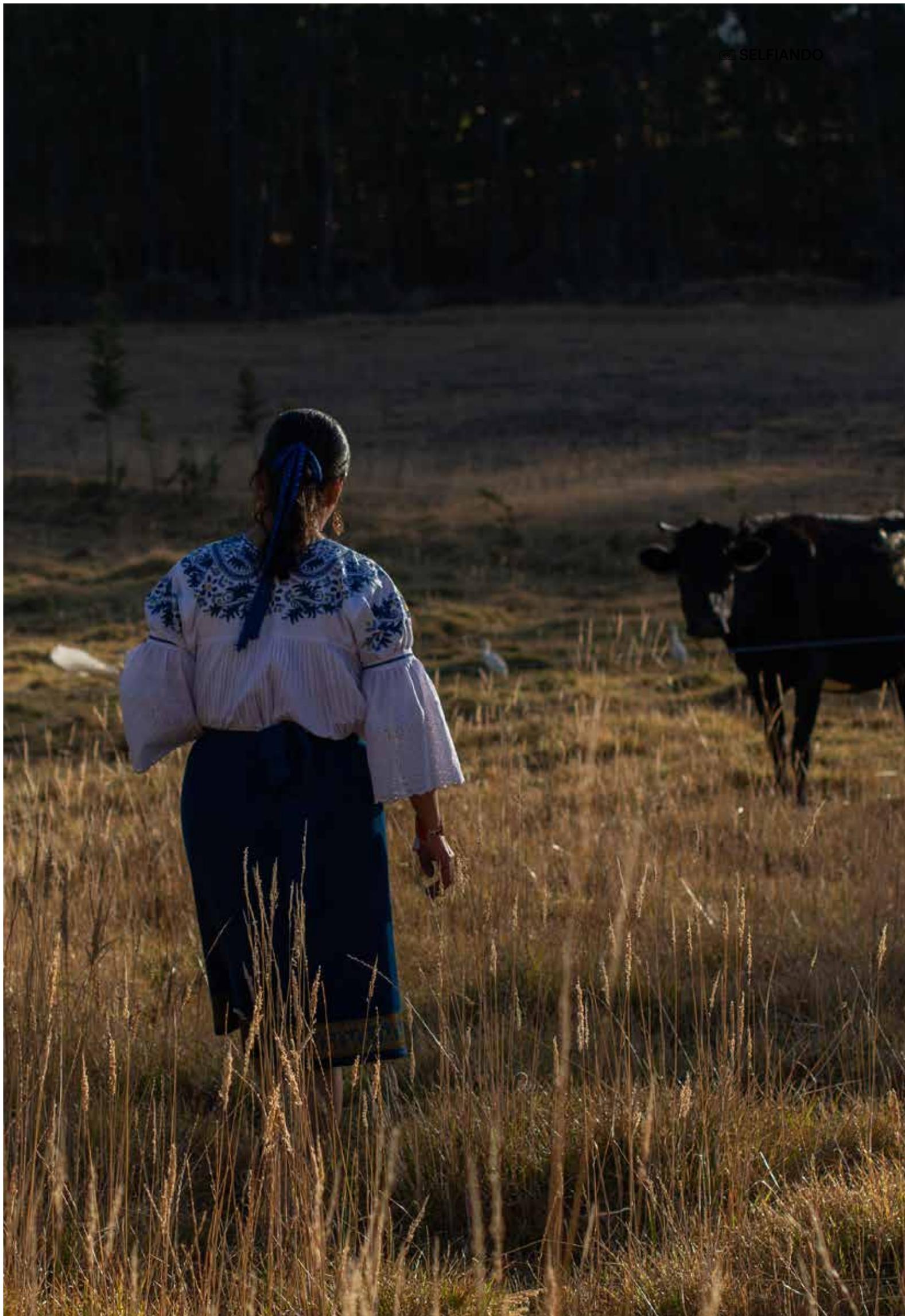
Desde SolipsisArt colectivo fotográfico impulsor de esta iniciativa, creemos en la fotografía como medio de resistencia, memoria y transformación social. La mujer rural ha sido históricamente invisibilizada de los relatos visuales, a pesar de su rol central en la protección de la tierra, la transmisión de saberes y la organización comunitaria. La residencia busca romper con esa ausencia, generar imágenes que nazcan desde el respeto y la escucha, desde la ternura y el compromiso.

Cada imagen fue seleccionada por las residentes y mujeres como parte del proceso curatorial comunitario. No hay puesta en escena ni producción impuesta. Hay encuentro y sensibilidad. Este archivo visual es una forma de resistencia frente a los relatos que a través de estereotipos buscan romantizar lo rural. Aquí, la mujer rural no es víctima ni figura decorativa: es sujeto activo, creadora de comunidad, guardiana del territorio y de la memoria.

La muestra lleva el nombre de “Sumak Warmi” –que en kichwa significa mujer hermosa, pero también mujer íntegra, sabia, fuerte– y representa la potencia de lo femenino desde una mirada andina, plural e interseccional.

por Yinna Higuera
Fotógrafa - Gestora Cultural
Colectivo Fotográfico SolipsisArt Ecuador

Fotógrafas de esta exposición colectiva:
Ecuador: Alejandra Chuquíguanga, Ale Rea, Anay Pillajo, Kerly Meneses, Mónica Almeida y Carol Cortez Osorio.
Colombia: Catalina López, Daniela Enriquez y Jhennifer Almonacid
Argentina: Gisela Cámara
República Dominicana: Isis Martínez
España: Aitana López



SELFIANDO ©





La mujer rural ha sido históricamente invisibilizada de los relatos visuales.

a pesar de su rol central en la protección de la tierra, la t



transmisión de saberes y la organización comunitaria.







MERCADOS Y PATRIMONIO ALIMENTARIO: COCINA CON MEMORIA

Empecemos por apropiarnos de lo que produce el Ecuador. Este texto es un abreboca al patrimonio alimentario que degustamos en mesa y que sale de ese campo verdísimo, a ratos morado, a veces con tonos cafés. Ese campo, ese mercado, esa cocina que nos reconforta.

*Un sombrero de Montecristi.
El rugoso Cacao Arriba.
Una taza humeante de café de Galápagos y también de Loja.
El extrañísimo amazónico maní de Transkutukú.
La pitahaya amazónica de Palora.
Un miske bien cargado y destilado.*

Esta no es una lista al azar. Son los siete productos con denominación de origen ecuatorianos. En un adjetivo equivaldría a decir: calidad nacional premium. La materia prima para cada uno de estos sale del campo, de esa ruralidad que a ratos se menosprecia y hace noticia normalmente por calamidades:

Inundaciones. Desastres naturales.
Desnutrición crónica infantil.
Violencia intrafamiliar. Informalidad.
Ingresos bajísimos que en la ciudad serían impensables.

En 2021 se calculó que el pago mensual promedio a un trabajador agrícola fue

de USD 139, de acuerdo con data del Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INEC). En definitiva, al campo se lo abandona, no se vuelve; quienes se quedan resisten, sobreviven.



¿Será de cocinar unos choclos con habas para hoy?

A esa pregunta me enfrento casi todos los fines de semana. Mi madre es quien hace la propuesta y aunque me oponga, ella lo prepara. La admiro y así mismo, me encanta la sapiencia de ella frente al campo. Es natal de San Rafael del Tuso (poblado rural de Guaranda) y cada que observa un sembrío en carretera, sabe qué es y lo dice de memoria: ipapa! ichocho! ihabas! ichoclo en señorita!

Somos un hogar migrante como muchos otros en Ecuador. Tal cual un mercado, que con ese ir y venir entre una y otra provincia, se enriquecen. Quienes atienden sus puestos de verduras, frutas, cárnicos, lácteos y comida lista para calentar la barriga, son un

mosaico de ciudades, abuelas -también bisabuelas- que iniciaron el negocio y de las recetas que no se dejan de poner en práctica.

Para muestra un botón: en el primer mercado de la ciudad capital, el San Francisco (1893), se encuentra la mejor espumilla -declarada así tras un concurso gastronómico entre cuatro mercados- de autoría de Blanca Manobanda, quien llevó este deleite de azúcar a la *NatGeo Traveller Food Festival 2024* en Londres. Es un hito; quién diría que esta historia que partió en Ambato con su bisabuela, donde también se crió su madre, Teresa Morales, atravesaría continentes.

Esa mañana de sábado, Blanca le dejó encargado el puesto a Doña Teresita, como reza su mandil. A regañadientes responde algunas preguntas porque dice que ella ya no es la principal. “Desde los 14 años yo vendía y yo mismo hacía. Íbamos a las ferias y se daba en papel periódico blanco, costaba centavos de sucre”, recuerda.



Entonces se hace inevitable antojarse de una espumilla. Teresita me extiende un vaso plástico rebosante de una crema rosada pálida, un poquito de grajeas encima y en el fondo, un dulce fermentado de frutilla para revolver y revolver. Ese cucharear en lo blandito es una satisfacción máxima. Gozo goloso.

Es hora del almuerzo. Los olores se esparcen, zigzaguean por las fosas nasales y se detiene en la retina de quien alcanza a ver el buen caldo de gallina, el de pata, el menudo, el mote con fritada o cualquier bocadito caliente que atenúe el frío quiteño.

Suena la olla de presión, huele a chanchito condimentado, refrito, chicharrón.



Cada paso por un mercado es una experiencia. Catalina Unigarro Solarte escribió en 2010 una verdad inmutable: “La cocina nos convoca. En la experiencia cotidiana, participamos de una búsqueda de sabores, olores, colores y texturas que nos remiten a lo que somos. Se busca el sabor que recuerda a madres, infancias, hogares”.

Unigarro es la autora del libro *Patrimonio Cultural Alimentario*, parte de la colección Cartografía de la Memoria. La academia e instituciones como la UNESCO han trazado un camino enfocado en el estudio de lo que comemos y que, por lo tanto, nos identifica culturalmente: el patrimonio gastronómico.

En 2013, el Ministerio de Cultura lanzó una colección de fascículos bajo el

nombre de patrimonio alimentario. En el primer número hacen una definición que nos ayuda a imaginar su trascendencia:

“El Patrimonio Natural Alimentario son los productos nativos con los que se prepara la comida, por ejemplo, la quinua, el maíz, el mortiño. La preparación, el conocimiento, las técnicas y la tradición -transmitidos de generación en generación- para elaborar un plato, a más del plato en sí, se consideran Patrimonio Cultural Alimentario”.

Llevado a nuestra cotidianidad pensemos en los mercados. En el Santa Clara, Mónica Tirado, como presidenta de la asociación de comerciantes, tiene claro lo que busca con sus colegas: ser un sitio turístico. Ya dio un paso importante al llevar las mejores empanadas de morocho de Quito a la misma feria de NatGeo en Londres, donde también se degustó la espumilla.

En el Arenal de Tumbaco está Jorge Gancino, quien prepara jugo de caña (o también cañitas en trozos) junto con su madre de jueves a domingo. Su trayectoria es una intersección de provincias y ciudades; tiene que ver principalmente con Latacunga, con Pangua (Cotopaxi), Guamboya (Puyo) y Tumbaco. “Esto es una herencia de mi abuelita, ella empezó a vender cuando la caña valía real de sucre”, dice.

Y eso es lo que somos: herencias de familias, cocina con memoria con pizcas de nostalgia, que apuntalan un patrimonio gastronómico que hace camino para ser reconocido. No es gra-

tuito que platos ecuatorianos aparezcan en el Taste Atlas. La corona se la lleva el encebollado como la novena mejor sopa del mundo. En ese podio también están el llapingacho, el tigrillo o la colada morada, recién posicionada entre el top 10 de mejores bebidas. ¡Salud!

Nuestra cocina no es una más, sino un mestizaje riquísimo que se explora, descubre, reinventa y se cuece desde esos territorios rurales que a veces tambalean y se reducen a cifras de desventuras. Algo paradójico, sí, porque de ese lado de la montaña, de las llanuras y de los ríos, están los productos que en conjunto se batan en nuestras cocinas familiares, las de restaurantes, las del barrio o hasta las de paso, cuando viajamos. Un fogón, una hornilla, algunas leñas.

Aquí la palabra clave es salvaguardar. Dicho de otra manera: proteger, que no es otra cosa que preservar la tradición, la receta y antes que todo eso, los cultivos autóctonos que nos caracterizan. Los gobiernos parroquiales de Salasakas (Tungurahua) y Chacras (El Oro) promocionan sus cocinas de forma institucional en sus páginas web. De lado andino: el uchu caldo o caldo de papas con carne y la mazamorra. Y de lado costero, el chanchito al hueco. Quien sabe un buen día, un plato de la cocina ecuatoriana surja como patrimonio inmaterial de la humanidad y el campo como buen acompañante, recobre esplendor. ■

por Catherine Yáñez Lagos
Periodista especializada en patrimonio cultural



APRENDIZAJES DEL ARTE URBANO

Desde hace algunos años pensé que era buena idea que mi arte habitara las calles. Todo comenzó gracias a que decidí alimentar el incesante deseo de que mi trabajo se visibilizara. Lo que más me interesaba en aquel momento era que la gente fuera reconociéndolo poco a poco, que dijera: “Mira, tal artista pintó eso”. Y aunque ese impulso fue real y muy fuerte al inicio, con el tiempo mis motivaciones fueron transformándose.

Hoy, mientras pensaba en cómo introducir el tema de este artículo, me puse a reflexionar sobre el “hacerse famosa”. Luego de un rato, pude reconocer que aquel deseo, al menos en mí, ha quedado en segundo plano. No me malinterpreten, no digo que esté mal. De hecho, que la gente reconozca mis piezas todavía me emociona. A su vez, estoy convencida de que muchos de los trabajos remunerados que he conseguido hasta ahora son consecuencia de esa ambición. No tiene nada de malo querer ser conocida. De hecho, creo firmemente que, para vivir del arte, hay que plantarse con seguridad y muchísima fe. Sin embargo, lo menciono para señalar que, si la idea de ser conocida hubiese sido mi único motor, probablemente no habría continuado en este camino. Lo que en realidad me ha mantenido aquí es la simple y sincera necesidad de compartir ideas, procesos, dudas, afectos y espacios de creación. Comprenderán que, tratándose de un artículo sobre arte comunitario, esta visión puede tomarse como una introducción natural al tema. Porque hablar de arte en comunidad es, ante todo, hablar de vínculos, de aquello que nos impulsa a encontrarnos y a crear junto a otros.

Cuando pinto por cuenta propia en la ciudad, mis piezas suelen surgir de algo muy personal. No están necesariamente pensadas para encajar con algún grupo específico, sino más bien como una necesidad de expresión. Sin embargo, cuando he pintado en comunidades —gran parte de las veces debido a invitaciones que me han extendido a festivales o encuentros artísticos, con o sin convocatoria previa—, el proceso creativo y metodológico ha sido otro.

Con esto no quiero decir que un artista tenga que renunciar a su visión. Un artista, claro que puede ser libre y debería tener la posibilidad de explorar su propio mundo interno. Pero cuando se entra en un espacio compartido, hay que comprender que no se está llegando a un lugar neutro. Por el contrario, en estos territorios existen historias, identidades y dinámicas propias. Es aquí cuando esa libertad tan particular se encuentra con otras libertades. ¿La misión? Aprender a ponerla en diálogo. Creo que, para que el arte comunitario tenga sentido, uno necesita saber observar, escuchar y preguntar. No se trata de imponer una visión, sino de construir algo que conecte con las personas de ese lugar.

Luego de haber pintado en diversas partes, he comprendido y comprobado que el arte comunitario no tiene como objetivo fundamental servir como vitrina para un artista. Muchas veces se sobrevalora la autoría en el arte, cuando en lo comunitario la autoría se diluye, se comparte (así es, de nuevo esta palabra) y se transforma. Desde mi perspectiva, el artista, en ese caso, asume el rol de facilitador e incluso puede llegar a ser una presencia que se retira cuando ya no es necesaria. Y eso también es valioso.

Hace poco tuve la oportunidad de visitar Puerto Villamil, en la Isla Isabela, gracias al encuentro anual para mujeres creadoras, Alas de Luna. Mi tarea era impartir un taller de muralismo cuyo tema giraba en torno a cómo los perros y gatos afectan a la fauna endémica. Durante los días que estuve en la isla, llegué a comprender que había cierta controversia con los animales domésticos. Resulta que algunos perros y gatos sueltos suelen atacar a las iguanas, lo que había generado un conflicto entre los conservacionistas y los habitantes con mascotas. El reto era representar esto en un mural sin demonizar a nadie. ■ ■ ■

EN COMUNIDAD



Uno que no busca brillar por separado, sino hacer algo que tenga significado para todos.

Para ello, hice un primer boceto en el que se podía observar a un joven paseando a su perro con correa en primer plano. Más atrás, incluí a una chica que iba en bicicleta y llevaba a su perrito en una canasta colocada en la parte posterior de su medio de transporte. Antes de ir al muro, tuve una reunión con los adolescentes y niños con los que iba a pintar para dibujar un poco, conversar y que ellos pudieran darme su punto de vista acerca del dibujo que había realizado previamente. Cuando se lo mostré, a muchos les resultó curioso el segundo personaje. Añadieron que era más común que los perros fueran sostenidos por sus dueños mientras estos manejaban moto o, en todo caso, corrieran al lado de las bicicletas. Por más sencillo que parezca, esta aportación me resultó maravillosa. Comprendí que, si vas a pintar con y para una comunidad, tienes que dejar de lado tus ideas preconcebidas. Lo que para mí, en un inicio, era tierno y completamente inofensivo, para ellos era ajeno. Luego de eso, continuamos adaptando el boceto: cambiamos el paisaje, añadimos un mensaje y ajustamos el mural a su realidad.

¿Qué es lo que más disfruto del arte comunitario? Yo diría que el intercambio. La posibilidad de salir de mi rutina y aprender desde lo vivido me hace sentir útil y conectada. Soy consciente de que, si bien poseo algunos saberes técnicos, la comunidad posee algo igual de valioso: una memoria y una cotidianidad. Para mí, el arte urbano va mucho más allá de un acto creativo; es una declaración de presencia. Como mujer, como artista y como persona, me ha enseñado a exigir un lugar en el mundo. Cuando hablamos de comunidad, ese espacio reclamado deja de ser solo mío y se orienta hacia quienes lo habitan. Pasa a ser un ejercicio donde el protagonismo se reparte y el sentido se ensambla en colectivo.





Lo más bonito de este trabajo es el diálogo constante con la gente. Me encanta el sonido de los espacios, al punto de tener una serie de grabaciones de atmósferas en mi celular. Me da vida escuchar las historias de las personas que se acercan, ver cómo se emocionan al encontrar algo que les hable directamente a ellas. He pintado en lugares donde las personas me dicen: “Ese personaje me recuerda a mi hija” o “Esa planta es de acá”. También me ha ocurrido que, mientras estoy pintando, llega gente queriendo contribuir, pidiéndome una brocha para comenzar a darle color al muro. Eso me parece hermoso. “Es que quiero que cuando vuelva a pasar por aquí pueda decir: Yo ayudé a pintar esto”. Esta frase la he escuchado en múltiples ocasiones y nunca deja de resultarme conmovedora y potente. ¡Por supuesto! Son bienvenidos. Esto tiene que sentirse de todos. Ahí es cuando confirmo que el arte urbano puede sembrar identidad y sentido de pertenencia.

Otra cosa que me gustaría resaltar es cómo nacen estos proyectos, al menos en los que yo he podido estar. A veces, todo parte de una persona con la inquietud de llenar de color su barrio o comunidad. No siempre hay una institución detrás, aunque, claro, si existe financiamiento, se agradece. Pero muchas veces es alguien que cree en el poder del arte, que empieza a mover todo, busca artistas, convoca a los vecinos y gestiona. Es impresionante cómo, desde lo autogestivo, se logran cosas tan reales que no solo transforman un espacio físico, sino que activan relaciones, cuidan memorias y fortalecen el sentido de pertenencia.

Pintar en comunidades y barrios me ha enseñado a salirme de lo individual. A entender que el arte también puede ser un gesto de cuidado, una forma de diálogo, una herramienta para sostenernos entre nosotros. En esos espacios compartidos, donde las ideas se mezclan y el control se suelta, siento que el arte cobra un nuevo sentido. Uno que no busca brillar por separado, sino hacer algo que tenga significado para todos.■

por Arelys Suárez
Artista visual





Italo Espín



Bryon C



Milton Pullupaxi

Vía Salcedo - Píllaro

Calle Bolívar

Heroes del 41

Redondel de Rumiñahui

Av. Rumiñahui

LA DIABLADA PILLAREÑA: TALLERES Y ARTESANOS

Miles de diablos se toman las calles de Píllaro durante la Diablada, una fiesta patrimonial que se vive del 1 al 6 de enero.

Durante años, los secretos para la elaboración de máscaras de la Diablada Pillareña fueron celosamente guardados. Hoy, los talleres artesanales están abiertos para conectar este artefacto con la memoria, la comunidad y el simbolismo de las fiestas comunitarias.



Recorrido de la Diablada Pillareña



Terminal Terrestre de Píllaro



Iglesia Católica Matriz
Santiago de Píllaro

Caillamara



Marco Caillamara



Fabian Ramirez



Vía Pillaro - Patate



Narciza Velasco



Luis Velasco



Néstor Bonilla



Descubre la ubicación de los talleres



Fredy Zhunaula



Gracias ↩

PÚBLICOS Revista de artes y pensamiento