

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador
Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría Profesional en Gestión Cultural y Políticas Culturales

La cultura en mascarillas

**Deriva por los escenarios de resistencia y transformación social del Ecuador 2019
- 2021**

Óscar Sebastián Betancourt Campos

Tutora: Paola Karina de la Vega Velastegui

Quito, 2022



Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Óscar Betancourt Campos, autor de la tesis intitulada “La cultura en mascarillas: deriva por los escenarios de resistencia y transformación social del Ecuador 2019 -2021”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Gestión Cultural y Políticas Culturales en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

11 de abril de 2022

Firma: S. Betancourt.C.

Resumen

Con base en las ideas que surgieron de poner en diálogo la voz y el pensamiento de trabajadores de las artes y las culturas con un corpus teórico, este trabajo pretende indagar en tres temas fundamentales: (i) el rol de artistas y gestores durante el estallido social de octubre del 2019 en Ecuador; (ii) la valoración y feminización del trabajo artístico y cultural; y, (iii) los desafíos para la convergencia organizativa de los trabajadores de las artes y las culturas en el Ecuador contemporáneo.

El análisis revela que la capacidad de los y las agentes del arte y la cultura para crear mucho con pocos recursos y las estrategias de la gestión cultural se activaron desde distintos frentes en octubre de 2019, produciendo una convergencia espontánea alrededor de un objetivo común: procurar condiciones dignas para los compañeros y compañeras indígenas durante los días que duró la revuelta en la ciudad de Quito.

Las resonancias de la participación activa de *octubre 2019*, sumadas a las complejas condiciones de precariedad de los trabajadores de las artes y las culturas durante el período más crítico de la pandemia de Covid-19, motivaron el surgimiento de varias iniciativas organizacionales. El estudio analiza algunos de los factores estructurales y coyunturales que obstaculizan el sostenimiento de esas iniciativas. Situando el análisis en una revisión histórica del devenir político en el país, se encontró que uno de los factores más poderosos que incide en las posibilidades de convergencia tiene sus orígenes en los residuos de la alta cultura eurocéntrica y en la utilización de las artes y los artistas para la consolidación de proyectos partidistas, entre mediados de los setenta e inicio de los noventa del siglo pasado, período marcado por la caída del muro de Berlín (1989).

Artistas y gestores ven en la identificación de mínimos comunes la posibilidad de superar las brechas que nos distancian en la perspectiva de transformar la mirada que tenemos sobre nosotros mismos y sobre nuestros pares. *Poner el cuerpo* se erige como el acto permanente de resistencia frente a la *modernidad líquida* devoradora.

El estudio se desarrolla entre octubre 2019 y septiembre de 2021, tiempo complejo en el que tanto simbólica como pragmáticamente hemos transcurrido por la vida detrás de mascarillas.

Palabras clave: arte, cultura, precarización laboral, feminización, entusiasmo, comunes

A las trabajadoras y trabajadores de las artes y las culturas del Ecuador,
con la certeza de la convergencia.

Tabla de contenidos

Figuras	11
Abreviaturas.....	13
Introducción.....	15
Capítulo primero: Deriva 1, por la memoria de octubre de 2019.....	19
1. ¡Aquí estamos!.....	19
2. El rol de artistas y gestores culturales durante el estallido	22
Capítulo segundo: Deriva 2, por las tarimas de la política partidista	43
1. Entretelones	43
2. El libreto calcado de la izquierda rancia ecuatoriana	44
3. La vuelta del músico.....	46
4. El desencanto de lo nuevo envejecido.....	53
Capítulo tercero: Deriva 3, por las fisuras de la convergencia	67
1. Valoración y feminización del trabajo artístico y cultural	69
2. Los comunes: es la magia	75
3. Poner el cuerpo en la modernidad líquida	81
Conclusiones.....	85
Lista de referencias	89
Anexos	96
Anexo 1: Entrevistas.....	96
Anexo 2: Comunicado de la Conaie en apoyo a la marcha del 7A	97

Figuras

Figura 1: Cordón humanitario en mascarillas.....	31
Figura 2: Mural en Urdesa Central.....	37
Figura 3: Marcha de las mujeres, 12 de octubre 2019.....	42
Figura 4: Zapateada por la cultura.....	60
Figura 5: Marcha nacional de los trabajadores de las artes - zapateada.....	61
Figura 6: Marcha por la cultura en emergencia.....	62
Figura 7: Cultura sin cacicazgo político.....	78
Figura 8: Así nos vemos los trabajadores de las artes y las culturas.....	83

Abreviaturas

CAP	Coordinadora de Artistas Populares
CCE	Casa de la Cultura Ecuatoriana
CEVJ	Comisión Especial de la Verdad y la Justicia
CONAIE	Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador
FADI	Frente Amplio de Izquierda
FUT	Frente Unitario de Trabajadores
IFIC	Instituto de Fomento, Creatividad e Innovación
LN	Liberación Nacional
MCyP	Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador
MICC	Movimiento Indígena y Campesino de Cotopaxi
MIR	Movimiento Revolucionario de los Trabajadores
MPD	Movimiento Popular Democrático
PCMLE	Partido Comunista Marxista Leninista del Ecuador
PCUS	Partido Comunista de la Unión Soviética
PSE	Partido Socialista del Ecuador
RED	Red de Espacios Escénicos
UNP	Unión Nacional de Periodistas

Introducción

El ocaso de la segunda década del siglo que transcurre trajo consigo el desbordamiento de demandas sociales insatisfechas, acumuladas por décadas en Ecuador y varios otros países de América Latina. Los pueblos, casi al unísono y en cadena, hemos experimentado una suerte de despertar colectivo que llega acompañado, inevitablemente, por la memoria aún dolorida de las dictaduras latinoamericanas de las décadas de los 60 y 70 del siglo pasado. Pese a la memoria, o tal vez gracias a ella, la columna vertebral que atraviesa los Andes ecuatorianos, aún amortiguada, se incorpora lentamente apoyándose en resonancias históricas del movimiento indígena.

Este estudio se ubica entre octubre de 2019 y octubre de 2021, período en el que la vida, tanto simbólica como concreta, ha transcurrido detrás de mascarillas. En *octubre 2019* se produce en Ecuador un importante levantamiento indígena y popular, que —más allá de buscar la derogatoria del Decreto Ejecutivo 883 que eliminaba el subsidio a los combustibles— puso en evidencia, por un lado, la fragilidad de la organización social y de las formas convencionales de representatividad y liderazgo; y por otro, la existencia de procesos organizativos de agentes de las artes y las culturas,¹ que, sin pretensión de protagonismo, sostuvieron la protesta desde la práctica de la solidaridad activa y el prestamano.

La protesta y el escenario de convulsión social apenas empezaban a digerirse cuando, de pronto, el mundo entero se sumió en la pandemia de Covid-19. Este nuevo escenario reveló cuán profundas son las brechas e inequidades estructurales, en materia de acceso a la salud, a la educación, a la alimentación, al trabajo, entre otros derechos.² En

¹ En este estudio se utilizan las categorías *artes* y *culturas* por separado y en plural, por dos razones: en primer lugar, como un acto político consciente que reconoce la diversidad de expresiones culturales y manifestaciones artísticas, en un país constitucionalmente reconocido como intercultural y plurinacional. No existe un único *sector* de la cultura, así como tampoco una *única* expresión artística; en segundo lugar, el concepto *arte* —tal como ha sido configurado desde la época del renacimiento europeo en el siglo XV—, resulta distante a la filosofía de los pueblos y nacionalidades del Ecuador (Caputo 2019); por lo tanto, la categoría *cultura*, en este estudio, no contiene, ni es sinónimo de la categoría *arte*, sino que hace referencia a las múltiples prácticas y expresiones que conforman en ecobiosistema comunitario, en donde se incluyen prácticas alimentarias, productivas, de relacionamiento social, económicas, rituales, entre otras.

² Según la Secretaría Nacional de Planificación (2021), entre marzo y diciembre del 2020 5,3 millones de estudiantes fueron afectados en el acceso a educación debido a la brecha de conectividad, cerca de 18.380 menores de 3 a 4 años no accedieron a servicios de atención familiar ni de primera instancia. El número de personas en condiciones de vulnerabilidad socioeconómica pasó de 4,3 a 5,7 millones, mientras que 1,1 millones de personas sumaron al grupo de pobreza extrema por ingresos. El ingreso laboral nominal promedio se redujo en 12,6% para hombres y 7% para mujeres. Se perdieron más de 532.000 empleos. El

particular los diversos sectores de las artes y las culturas, históricamente precarizados, hemos visto cómo se ha ido acentuado esta brecha en el contexto de la pandemia, pero también cómo se ha resignificando el sentido de la resistencia y de la organización social.

Con la finalidad de sumergirme con libertad en la temática estudiada, decidí recorrer los distintos escenarios de investigación apoyándome en la técnica cualitativa conocida como *Deriva*. Esta técnica, junto a instrumentos de investigación —igualmente cualitativos— como entrevistas a profundidad, diario de campo, registros etnográficos y diálogos semi-estructurados, me permitió acercarme a desentrañar la dinámica circundante al objeto de estudio.

El primer capítulo *Deriva 1: por la memoria de octubre*, inicia con una breve contextualización social y política del estallido de *octubre 2019*, que sirve de base para abordar el rol de los trabajadores de las artes y las culturas durante la gesta de *octubre 2019*, en la perspectiva de identificar los factores que incidieron en que se produjera su convergencia espontánea y comprometida, cuando históricamente convergencias similares han resultado difíciles de alcanzar.

En este Capítulo tomaré como referencia teórica los planteamientos de: (i) Breno Bringel (2021) respecto del descentramiento de los sujetos políticos en el contexto de las protestas sociales de América Latina en los últimos años; (ii) Emmanuel Wallerstein (2006) sobre los desafíos históricos para abrir un campo de reconocimiento para los estudios culturales, en los años 70 del siglo pasado; (iii) Paulo Freire (1997) en relación a la posibilidad de artistas y gestores culturales de asumir con plena consciencia su función política en la sociedad, a partir de la perspectiva de la pedagogía del oprimido; (iv) José Martí ([1881] 1993) y Julio Ramos (2012) respecto a la postura del *intelectual* y el *observador*, en contraste con el principio de *diciendo haciendo* que orienta el actuar de los pueblos y nacionalidades indígenas; (v) Silvia Rivera (2010) sobre el *Taki* y el espacio intermedio —o mundo de en medio— como la representación de una zona de contacto y de fricción, donde prevalece un *nosotros* con voz singular y colectiva a la vez, y que habría sido determinante en la convergencia de artistas y gestores culturales durante la gesta de octubre de 2019.

sector informal pasó de 46%,7% en 2019 al 51,1 en 2020. Más de 189.000 personas, en plena pandemia, se desafiliaron del Instituto Ecuatoriano de Seguridad Social. En este período 3 de cada 10 hogares no lograron cubrir el costo de la canasta básica familiar, con lo cual se amplió la brecha en acceso a la seguridad alimentaria (2021, 16).

En el Capítulo segundo *Deriva 2: por las tarimas de la política partidista*, a partir de los análisis históricos y políticos de Germán Rodas (2015), Ana María Larrea (2015), me sumerjo en los libretos de la izquierda ecuatoriana de las décadas de los 70 y 80 del siglo pasado, para explorar las posibles conexiones entre la militancia política y la presencia de las artes como herramientas de barricada y de tarima al servicio de intereses políticos electorales. Esta mirada en la memoria conduce el análisis hacia el interior de las organizaciones culturales de los años noventa y dos mil, para lo cual recojo los planteamientos de Paola de la Vega (2015-7) y hacia la identificación de factores que inciden en que en el Ecuador resulte complejo el sostenimiento de procesos organizativos desde los gremios y actores vinculados a los sectores de las artes y las culturas.

Finalmente, en el Capítulo Tercero *Deriva 3: por las fisuras de la convergencia*, me ubico en el 2020, cuando las resonancias de la participación de octubre, sumadas a las condiciones de precariedad debido al confinamiento y a la clausura de espacios de circulación de las artes durante los meses más álgidos de la pandemia de Covid-19, motivaron el surgimiento de varias iniciativas organizativas, muchas de las cuales se diluyeron en el tiempo. En ese escenario, indago sobre los condicionantes que determinan el surgimiento, la acción efectiva y la continuidad de dichas iniciativas dentro del campo de las artes y las culturas; así como los imaginarios de rechazo y resistencia de la sociedad ecuatoriana con relación a considerar el trabajo artístico y cultural como un trabajo digno. ¿Por qué los oficios vinculados a las artes y las culturas son subvalorados en la realidad ecuatoriana?, ¿acaso el trabajo artístico y creativo —al igual que el trabajo doméstico— es feminizado y por tanto precarizado? Para ello, me apoyo en los planteamientos de Remedios Zafra (2017), a partir del concepto de *entusiasmo*. En paralelo, en ese capítulo, me propongo poner en discusión posibles acciones de agenciamiento artístico y político-cultural a nivel colectivo, a partir de colocar en tensión los conceptos de *poner el cuerpo*, *movilidad líquida* y *Los Comunes* —acuñados por Marina Garcés (2018), Zygmunt Bauman (2017) y Elinor Ostrom (1990) respectivamente—, que sirven como detonante movilizador para la reflexión-acción respecto a las implicaciones y compromisos del ser artista y gestor cultural en el Ecuador de hoy.

Se trata, pues, de un estudio conceptual y político-cultural apoyado en la reflexión sobre prácticas concretas ocurridas durante el período de estudio, poniendo en primera línea de interlocución al diálogo entre la voz y el pensamiento de trabajadores de las artes y las culturas y un corpus teórico nutrido abordado durante el curso de la Maestría de

Gestión Cultural y Políticas Culturales de la Universidad Andina Simón Bolívar – Sede Ecuador.

En términos metodológicos, es un estudio cualitativo que recurre a la *deriva*, una técnica etnográfica, abierta y participativa, que permite al investigador sumergirse de manera profunda y flexible en el movimiento y ritmo de los escenarios de estudio frecuentemente atravesados por situaciones inesperadas y que están en permanente tránsito y transformación (Pellicer, Rojas, y Vivas 2012). *La deriva* invita a capturar y las voces individuales y corales en los distintos momentos de la investigación. En línea con Svetlana Alexiévich (2019) este tipo de técnicas nos obligan a tratar a la persona entrevistada “como si fuera un amigo, ya que no solo uno está tratando de sacar alguna información, sino que hay que ir a hablar con esa persona sobre la vida” (2019 párr. 11). *La deriva* —sostiene Pellicer— es una técnica de recogida de datos que “debe su condición al acto de caminar y a la forma de mirar, mediante la interrogación y la problematización”. La deriva es posible porque cuando se la realiza, el investigador se transforma en un personaje que se deja fluir y llevar por la narración de las múltiples voces y situaciones que se encuentran en el camino.

Debido a las condiciones de confinamiento obligadas por la pandemia de Covid-19, la mayor parte de entrevistas en profundidad, se realizaron de manera virtual.

Capítulo primero:

Deriva 1, por la memoria de octubre de 2019

Así el *thaki* se convirtió en la gran metáfora
de la subjetividad subalterna colonial,
en su manera propia de subvertir y resemantizar
los íconos y formas económicas impuestas.
(Rivera Cusicanqui 2010, 11)

1. ¡Aquí estamos!

¡Aquí estamos! fue el llamado que despertó al Ecuador y resonó en América Latina en octubre del 2019. Se trataba del estallido social más contundente de los últimos años, resultado de frustraciones y descontentos incubados durante casi dos décadas. En efecto, entre 2008 y 2019³ se presentaron brotes de resistencia para hacer frente a políticas estadocéntricas aplicadas de manera sistemática (Iza, Tapia, y Madrid 2021, 85). Varios factores abonaron el terreno para la revuelta: la expansión de la brecha de desigualdad, la precarización laboral y de las condiciones de vida, el despojo de territorios ancestrales, la profundización del modelo extractivista depredador de ecosistemas y culturas, el desmembramiento de organizaciones sociales, la desconfianza en las instituciones estatales, entre otros. No obstante, el detonante que terminó por encender la mecha fue el Decreto N.º 883 emitido por el entonces presidente Lenín Moreno que, entre otros aspectos, establecía la eliminación del subsidio a los combustibles, abría la puerta a la flexibilización laboral y beneficiaba al capital comercial y financiero por encima de los derechos de trabajadores y trabajadoras⁴ del sector público. Lo que ante los ojos del gobierno parecía ser una frágil movilización esporádica, pronto se transformó en una potente insurrección popular que convocó a pueblos indígenas, campesinos y sectores urbanos a lo largo de todo el país.

³ Períodos de gobierno de Rafael Correa Delgado (2007–2017) y Lenin Moreno Garcés (2017–2021).

⁴ A lo largo del documento —salvo en momentos excepcionales— utilizaré sustantivos masculinos para referirme a todas las identidades genéricas. Esta decisión se asienta sobre la necesidad de ajustarme a los parámetros que la Universidad Andina Simón Bolívar ha definido con relación al uso del lenguaje inclusivo en los documentos académicos. El lugar de enunciación desde donde escribo es mi condición de hombre, mestizo, artista y gestor cultural, en permanente ejercicio de construcción de una masculinidad crítica y militante frente a las estructuras misóginas, patriarcales, andro y antropocéntricas.

La tolerancia social empezó a quebrarse el 3 de octubre con el anuncio del paro nacional del gremio de transportistas. La juventud urbana salió a las calles, se bloquearon carreteras provinciales, interprovinciales, avenidas principales y accesos a las grandes ciudades; las cooperativas de transporte urbano, taxistas y de carga pesada también plegaron al paro. En la ciudad de Quito —lugar desde el que narro esta deriva—, se concentró una marcha multitudinaria en el sector de San Blas, en donde la brutal descarga de represión policial anticipaba el macabro escenario que viviríamos los días posteriores. Caballos, vehículos motorizados, tanquetas, camiones blindados y gases lacrimógenos se repartieron abundantemente por el país al tiempo que más comunidades, pueblos, barrios urbanos y rurales, seguían sumando a la movilización (116).

Las vísperas del 7 de octubre, compañeros artistas y gestores culturales de varias provincias mantenían reuniones con sus organizaciones de base, ultimando detalles para la movilización a Quito. Partirían a pie, al amanecer. Flautas de carrizo, rondines,⁵ guitarras, quenás, churos⁶ y bandolines sonaron vigorosamente desde todas las direcciones durante las primeras horas de marcha por las carreteras baldías. Quito, por su parte, estaba encendida con la juventud urbana movilizadada que protestaba por el aumento inminente de los productos básicos y el gas doméstico (117). Esa noche llegaron a la capital veinte mil personas pertenecientes a pueblos y nacionalidades indígenas, pero, dos días después, la presencia indígena ascendería al impresionante número de cincuenta mil personas. Con esa envergadura, una de las principales preocupaciones, tanto de quienes llegaban como de quienes les recibíamos, era, naturalmente, la cuestión logística. Aquella noche del 7 de octubre, la primera de varias de protesta, algunas delegaciones lograron ubicarse en la Casa de la Cultura Ecuatoriana y otras en albergues solidarios, pero, desafortunadamente, hubo quienes tuvieron que pernoctar al aire libre, sin abrigo y, en algunos casos, sin alimento (118). Fue evidente que ni los habitantes de Quito ni quienes arribaron, estuvimos preparados para sostener una operación de ese calibre.

⁵ En Ecuador el rondín “[...] es un instrumento fruto del mestizaje. Se trata de una armónica modificada a fin de que con ella se puedan interpretar los runa tonos” (Betancourt et al. 2009, 21). Tal modificación responde a que los runa tonos, o sonidos de los ancestros, en el mundo andino, están fuertemente relacionadas con la dualidad; de ahí que, también se los conozca como rondines pareados.

⁶ “El churo o caracol marino es un instrumento prehispánico que, perforado en la parte superior, se convierte en una trompeta natural” (21). Es un instrumento que se utiliza para convocar a la gente y emprender la realización de actividades colectivas. Menciono este instrumento porque su llamado estuvo presente durante toda la gesta de octubre del 2019, tanto en los territorios comunitarios como en la ciudad de Quito.

Mi punto de partida en esta deriva por la memoria de la gesta de *octubre 2019* es el testimonio de una compañera cantora del pueblo *kichwa* Otavalo, reconocida en su comunidad por su capacidad de gestión en el campo cultural y que, debido a dicho reconocimiento, fue designada por la presidenta de su comuna como responsable de una delegación de veinticinco personas que se desplazó hacia la ciudad de Quito en apoyo al paro nacional:

Luego de muchos años de desmantelamiento de los movimientos sociales, volvimos a autoconvocarnos. Cuando me puse al frente, la gente empezó a organizarse alrededor de mi voz. Antes de aquello no tenía voz, realmente. La gente esperaba siempre una voz de mando masculina, un jefe que les conduzca. Yo, siendo cantora, tenía la responsabilidad de conseguir alimentos, alojamiento, movilización y velar por la seguridad de las veinticinco personas a mi cargo. Tenía que devolver sanos y salvos a todos los compañeros a sus familias. Cuando llegamos a Quito, se activaron varios contactos generados desde el arte para poder alojarse y tener mejores condiciones. Así conseguí que la mamá de una de las niñas de la escuela de artes donde trabajo, abriera la posibilidad de recibimos. Ahí se pudo lograr alimentación y un lugar para dormir en el primer día. Otro compañero músico nos consiguió cobijas. Sentía cómo la experiencia de la gestión cultural se trasladaba al escenario de la movilización. En mi grupo había cinco músicos, pero nunca nos planteamos llevar instrumentos. La capacidad de gestionar se puso al servicio de la gente que estaba bajo mi responsabilidad, pero también de otras. (Cachimuel 2021, entrevista; ver Anexo 1)

Lo que refiere esta compañera permite introducir el análisis —que profundizaré más adelante— respecto al probable desplazamiento de la gestión cultural como un saber hacer en la organización y producción de la cultura, hacia la gestión de la vida donde se resignifican los roles para asumir nuevas formas de politicidad en contextos de crisis.

En Quito, los sectores populares urbanos del sur y norte contrarrestaron firmemente los intentos de las fuerzas policiales de bloquear el ingreso de la gente a la ciudad. Para el 8 de octubre Quito estaba en llamas. La fuerza pública arremetía contra la población sin hacer distinciones, afectando a niños, niñas y personas de la tercera edad, inclusive. Ese mismo día, un grupo de manifestantes irrumpió en el epicentro político del país, la Asamblea Nacional, que derivó en el recrudecimiento de las medidas represivas en los días posteriores (Iza, Tapia, y Madrid 2021, 119). Para entonces, la gente de Quito empática con la compleja situación que se estaba viviendo, activó múltiples estrategias para cubrir las necesidades de atención médica, alimentación, seguridad, alojamiento, entre otras. Las universidades Católica, Salesiana de Quito y Andina Simón Bolívar, decidieron abrir sus puertas para acoger a los manifestantes.⁷ De un día a otro, varios

⁷ El epicentro de la movilización de octubre de 2019 fue el parque *El Arbolito*, antiguo estadio de fútbol ubicado en el borde centro-norte de Quito, que luego de su demolición en 1966 se convirtió en un

frentes logísticos y operativos estuvieron cubiertos holgadamente gracias a la activación solidaria de redes ciudadanas. A decir de Iza, Tapia y Madrid, “[u]n importante fenómeno de la Rebelión de Octubre fue el vínculo del campo popular con la llamada ‘clase’ media” (145). Los autores reconocen que los intelectuales, estudiantes, artistas y académicos fueron un grupo con importante presencia en la insurrección: sin ellos “el derrotero de octubre no hubiera sido el mismo” (145). Sin contradecir a los autores, mi investigación apunta a señalar que sus afirmaciones cubren apenas la punta del *iceberg* con relación a la dimensión real de la participación de artistas y gestores durante el paro de octubre. En las próximas líneas intentaré conjugar las imágenes del estallido social a través de la palabra de artistas y gestores culturales que, con generosidad, hicieron conmigo un ejercicio de memoria, no con la intención de recibir reconocimientos individuales o colectivos sino por la urgencia de sacar al sol el enmohecido cajón en donde una buena parte de la sociedad ecuatoriana suele colocar la labor artística y cultural. Sacudo el contenido de ese cajón en el espacio luminoso y abierto donde considero que debe estar.

2. El rol de artistas y gestores culturales durante el estallido

La presencia de artistas y gestores culturales durante el estallido de *octubre 2019* fue significativa tanto en número como en participación activa, pero no respondió necesariamente al llamado orgánico del movimiento indígena del Ecuador que tiene sus derroteros estructurales profundamente enraizados en el primer levantamiento en junio del 1990.⁸ Al parecer, lo que favoreció el surgimiento de múltiples puntos de encuentro entre el pueblo indígena y el pueblo mestizo, entre sectores rurales y urbanos, entre el campo y la ciudad fue, más bien, la acuciante necesidad de saldar la brecha de desigualdad

sitio icónico para la confluencia de colectivos y organizaciones sociales. Se trata de un lugar estratégico que en un perímetro de no más de mil metros concentra a importantes dependencias públicas del país, como la Asamblea Nacional, Contraloría General de Estado, Corte Constitucional, El Instituto Ecuatoriano de Seguridad Social, la sede principal de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, entre otras; así como a instituciones de educación superior como la Pontificia Universidad Católica, Universidad Politécnica Salesiana, Politécnica Nacional.

⁸ Corría el gobierno de Rodrigo Borja (1988-1992), a nivel internacional el muro de Berlín acababa de caer (1989) y el neoliberalismo avanzaba sin contemplaciones por toda América Latina. Se lo conoció como el levantamiento del *Inti Raymi* por su proximidad al solsticio de verano. *Tierra, cultura y libertad* fue la voz de protesta que sintetizaba las demandas del movimiento indígena: (1) solución y legalización en forma gratuita de la tierra y territorios para las nacionalidades indígenas; (2) Agua para regadío, consumo y políticas de no contaminación; (3) Reforma del Art. 1 de la Constitución, que declare el Estado Plurinacional; (4) Exigir la entrega inmediata de los fondos presupuestarios para las nacionalidades indígenas; (5) Infraestructura básica para comunidades; comunidades; (6) Protección de sitios ancestrales; (7) Reconocimiento a medicina indígena (Conaie 2020, parr. 4-5).

y empobrecimiento constante de las familias ecuatorianas en términos de acceso a la salud, educación, alimentación, empleo, entre otros. La empatía entre artista y gestores culturales, y los pueblos indígenas estuvo atravesada por una serie de comunes que nos han colocado históricamente en una misma orilla de exclusión y de precariedad. Así lo refirió una de las gestoras culturales cuya participación —como veremos más adelante— fue determinante en la organización de espacios de acogida y cuidado para cientos de *wawas*⁹ que estuvieron presentes durante la movilización: “Yo no estaba pensando en una posición política específica. Todo se dio en el marco de una efervescencia social, por una cuestión humanitaria, por la necesidad de hacerse gente. Evidentemente estaba a favor de la justicia y la vida, esa fue mi posición política” (Solórzano 2021, entrevista).

Explorando en los puntos de convergencia entre los trabajadores de las artes y las culturas y los compañeros indígenas, encontré que las motivaciones, el grado de compromiso en la participación, así como la adopción de una posición política más definida de artistas y gestores, se fue reconfigurando a medida que transcurrieron las horas y los días, en medio de una urgencia humanitaria marcada por la vulneración de derechos y una brutal y desproporcionada represión : “[...] la violencia con la que se reprimía movilizó otras necesidades de participación para acompañar la lucha. A los propósitos de la derogatoria [del Decreto N.º 883] se sumaba la lucha por la dignidad” (Sánchez 2021, entrevista). A tono con ello, el Informe de la Comisión Especial para la Verdad y la Justicia (2021), conformada por la Defensoría del Pueblo, concluyó que:

Durante los días del paro nacional de octubre de 2019, la CEVJ registró que se cometieron presuntas violaciones de derechos humanos, principalmente por integrantes de la Policía Nacional contra la población civil. La CEVJ concluye que el Estado ecuatoriano, a través de sus agentes, violentó gravemente los derechos de la vida, la integridad física, psicológica y sexual, y a la libertad personal, actos que tienen un directo impacto sobre el derecho a la libre expresión, a la protesta pacífica y a la resistencia. [...] El Gobierno, a través de sus ministras y ministros, justificó actos reprochables contra las y los manifestantes, tales como el ataque a zonas de paz en las instalaciones universitarias. [...] los agentes del Estado hicieron uso excesivo de la fuerza en reiteradas ocasiones, conductas que, en el contexto nacional entre el 3 y 6 de octubre, causaron serios, y en algunos casos irreversibles, daños a civiles”. (CEVJ 2021, 238)

Del informe citado se desprenden las siguientes presuntas violaciones a derechos humanos: 123 violaciones al derecho a la integridad personal, 38 al derecho a la libertad personal, 6 ejecuciones extrajudiciales, 22 atentados contra el derecho a la vida, 3 casos de violencia sexual, 20 lesiones oculares de las cuales 14 perdieron un ojo y 6 tienen

⁹ Palabra *kichwa* incorporada en el léxico cotidiano del Ecuador para referirse a niños y niñas.

afectación a la visión, 81 personas con afectación psicológica, y 22 actos de persecución política (239). Estas cifras retratan de alguna manera el escenario de tensión y terror que se vivía en el epicentro de la movilización. A falta de respuesta del canal oficial ECU 911, hospitales y Cruz Roja, más de 500 emergencias de personas heridas —entre manifestantes y policías— fueron atendidas en clínicas acondicionadas con la decidida participación de la Red de Casas Culturales Independientes Comuna Kitu,¹⁰ por médicos voluntarios y estudiantes de medicina. El informe de la CVEJ aporta evidencia de que la vulneración de derechos, con consecuencias inclusive en la integridad física de los manifestantes durante la movilización, fue sistemática y que fue necesaria la intervención de la sociedad civil organizada para proveer asistencia de emergencia. Las Casas Culturales adscritas a la Red Comuna Kitu no estuvieron al margen de esas respuestas; se declararon espacios de paz y activaron mecanismos para sostener y proteger a más de 30 brigadas médicas con alimentación, espacios para pernoctar, provisión de medicinas, entre otras acciones: “[...] la crisis y la violencia extrema empujó a la Red a definir su rol. A partir de ahí la brigada de salud vio en nosotros un apoyo” (Echeverría 2021, entrevista).

Conviene mirar más de cerca la transformación política que tuvo lugar en los trabajadores de las artes y las culturas durante el estallido. Al inicio del levantamiento, varios se aproximaron al lugar de congregación en calidad de “simples espectadores” (Echeverría 2021). Otros, en cambio, decidieron seguir los acontecimientos a través de las redes sociales o sencillamente estar presentes sin realizar ninguna actividad en específico. La mayoría optamos por quedarnos junto a los manifestantes y empezamos a buscar maneras de apoyar. En esa búsqueda, varios saltamos de una actividad a otra hasta ubicarnos en donde sentíamos que éramos más útiles: “Mi primer impulso fue ir al frente como en otros levantamientos, pero tengo que reconocer que el tiempo pasa y en la primera correteada terminé aplastado, así que decidí brindar mi contingente logístico en la Universidad Católica, lavando vajillas, baños, organizando ropa, etcétera” (Velasco 2021, entrevista). “Estuve en la articulación y comunicación con gente de varias

¹⁰ Comuna Kitu “es una red independiente de apoyo, autogestión, trabajo colaborativo y de incidencia concreta en la política cultural pública” (De la Vega 2020, 131). Surge en el 2017. Está integrada por doce casas y centros culturales independientes distribuidos en el centro-norte, centro y sur del Distrito Metropolitano de Quito: Kitu Tambo, Centro de Convergencia Cultural Machángara, Centro Cultural Independiente Turubamba, Casa Mitómana invernadero cultural, Wachuma Laboratorio Cultural, La Nube, Casa Uvilla, El Útero, La Casa Catapulta, Asociación Nina Shunku ‘Corazón de fuego’, Domo plataforma cultural, Casa Pukara.

provincias para lo logístico a través de las casas culturales del país. Se hizo comunidad cultural. No es que nos lo hayamos planteado así, pero así terminó siendo” (Pabón, 2021, entrevista). “Al inicio no me dio el coraje ni la edad para salir, pero luego acompañé a compañeros del Centro Cultural Huasipungo a llevar vituallas y comida a la gente que estaba en la Universidad Salesiana” (Oviedo 2021, entrevista). “En un primer momento estuve en asuntos logísticos, pero ahí había mucha gente. Luego me junté con otras personas para brindar apoyo a quienes estaban en la primera línea. Era el lugar donde me sentía más cómoda” (Enríquez 2021, entrevista). “Trataba de dar solución a los problemas que habían. Que no faltaran medicinas. Articular con distintos albergues para la acogida de la gente. Era evidente que las herramientas de la gestión cultural se pusieron al servicio de la gente” (Yáñez 2021, entrevista).

Esto coincide con lo que Breno Bringel (2021) sostiene respecto del descentramiento de los sujetos políticos en el contexto de los estallidos en la América Latina y la manera en la que las formas organizativas se tornan más horizontales: “La forma-movimiento clásica se va descentrando progresivamente y emergen nuevas configuraciones político organizativas que gestan espacios de articulación plural, de toma de decisión y de distribución de las responsabilidades. Los liderazgos siguen importando, pero suelen ser más informales y compartidos”. (2021, 29–30)

La jornada del 9 de octubre fue especialmente intensa. Para ese día se había programado una arremetida simultánea del movimiento indígena, la huelga de trabajadores y el paro nacional de transportistas. En Guayaquil, Jaime Nebot, líder histórico del partido de derecha neoliberal Social Cristiano —partido que controla el gobierno local desde 1992 hasta el presente—, organizaba una contramarcha en respuesta a la de los trabajadores, mientras la Alcaldesa, Cinthia Viteri, de la misma línea política, instruía a la fuerza pública para el bloqueo de las entradas de la ciudad e impedir el ingreso de indígenas y campesinos movilizados. La marcha de aquel día en Quito, según lo recogen Iza, Tapia y Madrid fue “una de las más amplias de la historia del Ecuador”. (2021, 121) Cerca de sesenta mil personas estuvieron en las calles de la capital, entre indígenas, militantes del Frente Unitario de Trabajadores (FUT) y una masiva presencia de sectores populares urbanos. Mientras la protesta inundaba las calles, en los albergues y lugares de acogida y reposo, cientos de personas y colectivos echaban a andar lo que para entonces ya era una rutina: el presta manos generoso, desprendido y coordinado para sostener a los manifestantes. Se trató, usando las palabras de Yerling Aguilera (2021), de solidaridades autoconvocadas, que se constituyen en:

[...] el primer eslabón de nuevas relaciones que pueden ser base de un cambio social, fuente de un sentido de comunidad y acompañamiento; base ética para crear realidades alternativas que no caben en las prácticas de la política instituida, porque los cambios no siempre pasan por la toma del poder, sino por la reconstrucción de dinámicas sociales impregnadas por otros valores. (51)

Si bien, el objeto de este estudio no es el análisis de los hechos de octubre del 2019 sino el rol artistas y gestores durante esta gesta, es interesante contrastar las diversas miradas y posiciones de distintos sectores sobre el hecho. En ese sentido, vemos que el gobierno nacional, en sincronía con algunas cadenas de comunicación de radio y televisión, instalaba una narrativa propia sobre la revuelta, ubicándola en la orilla del vandalismo y sentando los argumentos para la criminalización de la protesta social. La cadena televisiva Ecuavisa,¹¹ por ejemplo, en un recuento de los hechos más relevantes del 2019, afirmó que *octubre de 2019* fue un mes marcado por el vandalismo en Quito: “Lo que inició como una protesta social terminó en agresiones, saqueos, incendios, vandalismo, destrucción [...] en estas circunstancias el gobierno invitaba al diálogo [...]” (Ecuavisa 2019). Por su parte, el noticiero de Teleamazonas¹² informaba sobre las jornadas de protesta así: “La policía formó cercos [...] para impedir el ingreso de los violentos manifestantes hacia el Palacio de Gobierno. Mientras la policía intentaba dispersar a los manifestantes con bombas lacrimógenas, estos respondieron con piedras palos y botellas provocando lesiones en los uniformados” (Teleamazonas 2019). En esa línea de reacción, el Ministro de Defensa de aquel momento, Oswaldo Jarrín, afirmaba que se había identificado que las manifestaciones estaban organizadas y planificadas por tácticas de orden militar: “La primera línea se ubicaba con escudos metálicos y de madera, perfectamente elaborados. Detrás se ubicaban los lanzadores. Ahí se ubicaban los cócteles molotov y cohetes hechos con voladores. En la tercera fila estaban los que dirigen y los que orientan” (El Comercio 2019). Al respecto, Valeria Betancourt, socióloga y cantora, sostiene que los “gobiernos neoliberales y al servicio de los capitales privados, asumirán siempre a las demandas sociales por la justicia social, que son demandas políticas legítimas, como violentas y delictivas. A partir de ello, naturalizarán la represión de la protesta social, la lucha popular y criminalizarán siempre a la pobreza” (2021, entrevista). Esto se inscribe, según ella, en una de las premisas del neoliberalismo y del capitalismo:

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=I23iCKsv90Q&t=1s/>.

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=EwHdv1UDibM/>.

el pobre es pobre porque quiere. Y puntualiza que es necesario entender el rol funcional de los medios en construir la narrativa oficial como parte de este entramado de violencia estructural que atraviesa a los procesos de movilización social. “En lo relativo a la violencia, conviene situarse en el nivel estructural”, plantea Betancourt, a tono con lo que ha señalado la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (2019): “Cuando una manifestación o protesta conduce a situaciones de violencia, debe entenderse que el Estado no fue capaz de garantizar el ejercicio de este derecho” (41). Escenarios similares los registró Emmanuel Wallerstein (2006) al describir los desafíos por abrir un campo de reconocimiento para los estudios culturales, en los años 70 del siglo pasado, en un entorno donde predominaban las llamadas ciencias duras: “La afirmación de la continuada eficacia de las estructuras en el análisis de los fenómenos sociales [...] implicaba la irrelevancia de las movilizaciones sociales y por lo tanto de los intentos de los menos poderosos para transformar la situación social” (Wallerstein 2006, 72).

Quienes en aquellos días ocupábamos un cargo público, fuimos testigos de la manera en la que el presidente Moreno, a través de sus autoridades, solicitó abiertamente a los funcionarios que salieran en contramarchas en defensa del régimen. A decir Daniela Fuentes Moncada —entonces responsable de la Dirección de Políticas Públicas del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador— “fue por demás autoritario e irresponsable, no sólo porque había ahí gente sin ningún tipo de experiencia ni predisposición a la manifestación, sino también porque muchos nos sentíamos convocados por la orilla contraria” (2021, entrevista). ¡La dignidad no se vende! fue el principio común que orientó a varios de nosotros a presentar la renuncia irrevocable a nuestros cargos y caminar en sentido contrario a lo impuesto por las autoridades. Y nos sumamos y fuimos uno más entre miles dispuestos a poner el cuerpo. “Había cámaras de televisión que enfocaban directamente a nuestro equipo; mis compañeros me miraban como preguntando ¿qué hacemos? y mi respuesta fue, nada, nos quedamos aquí, esto también es servicio público” (Fuentes 2021, entrevista).

Durante la insurrección de octubre también hubo quienes optaron por hacer uso de herramientas artísticas como puerta de acceso a la participación y resistencia. Pero la decisión consciente de subirse en las categorías *artes* y *culturas* como caballos de batalla no fue común a todas las personas que empuñaron un instrumento musical, una cámara filmadora o fotográfica, un aerosol o cualquier otro recurso artístico individual o colectivo. Existen, entonces, varios niveles ontológicos que permiten explicar la presencia de las artes en la movilización, dependiendo del lugar de enunciación y de los

filtros inherentes a nuestra posición en la sociedad, tanto en términos políticos, como sociales y económicos.

Un *primer nivel* —no por ser más importante que otros sino porque resultó evidente en personas del medio artístico y cultural de Quito— fue el de estacionar — metafóricamente— el caballo de batalla, despojarse de la estela del reconocimiento y sencillamente bajarse a nivel de tierra y calzarse los zapatos y alpargates del ciudadano común sumando su energía y presencia a una causa que rebasa con creces la necesidad del aplauso: “No había espacio para la resistencia desde el arte. Sentí que la resistencia se estaba haciendo desde una *pedagogía de la liberación*, ahí había camino” (Solórzano 2021, entrevista). Esta afirmación nos coloca de lleno en los planteamientos de Paulo Freire (1997), para quien la *práctica de la liberación* surge al momento en que los *oprimidos* —representación de los sectores marginalizados, empobrecidos y precarizados— asumen con plena consciencia su función política en la sociedad (Ocampo 2008, 68). Al parecer, los artistas y gestores que plegamos a la movilización nos reconocimos comunes en la práctica de la *pedagogía del oprimido* que —a decir del propio Freire— tiene dos momentos:

El primero en el cual los oprimidos van describiendo el mundo de la opresión y se van comprometiendo, en la praxis, con su transformación, y el segundo, en que una vez transformada la realidad opresora esta pedagogía deja de ser del oprimido y pasa a ser la pedagogía de los [seres humanos] en proceso de permanente liberación”. (1997, 47)

Reconocer la existencia de un mundo de los oprimidos que busca su liberación, exige reconocer también la existencia y naturaleza de sus opresores. Freire sostiene que liberarse de la pedagogía tradicional —pedagogía bancaria— a la que tienen acceso los sectores privilegiados de la sociedad, sería una transformación compleja debido a que los oprimidos también deben reconocerse como comunes, tener conciencia de su realidad y comprometerse, en la praxis, para lograr una transformación que conduzca a un tipo de bienestar alejado de la dominación y explotación de unos seres humanos sobre otros (Ocampo 2008, 64). Sobre la base de los planteamientos de la educación liberadora, podemos explicarnos que en *octubre 2019* se haya producido la integración de diversos seres a partir de sentires y experiencias comunes. A mi parecer, al tomar conciencia sobre la problemática y vivir en carne propia el peso de la opresión, se estaban reuniendo las condiciones que —Freire anticipaba— son necesarias para lograr la liberación del ser oprimido.

La pedagogía de Freire hace referencia a la característica de los seres humanos de adquirir conciencia de sí mismos y del mundo, conciencia que nos vincula de manera crítica y reflexiva con el tiempo y el espacio. Los seres humanos—dice Freire— somos seres de relaciones y no solo de contactos, no solo estamos en el mundo sino con el mundo. En ese sentido, no somos simples espectadores, sino que podemos “interferir en la realidad para modificarla, creando o recreando la herencia cultural recibida, integrándose a las condiciones de su contexto, respondiendo a sus desafíos, objetivándose a sí mismo, discerniendo, trascendiendo, se lanza el hombre a un dominio que le es exclusivo, el de la historia de la cultura” (Freire 1997, 53).

Pero el reconocimiento de una condición común surge —siguiendo todavía a Freire— de un proceso de *concientización* que implica “trascender la esfera espontánea de la aprehensión de la realidad para llegar a una esfera crítica en la cual la realidad se da como objeto cognoscible. [...] Es tomar posesión de la realidad, un desgarramiento de esta” (1974, 30-32). Aquello que condujo a que en *octubre 2019* la conciencia política de los artistas y gestores se transformara en praxis solidaria y comprometida, Freire lo atribuiría al *amor*, pues “el acto de amor es un acto de apreciación de la persona en sí misma y *en, con y por* los otros” (Valverde 2012, 129).

En el ejercicio de las tareas logísticas y de contención humanitaria, ciertamente hubo un despliegue enorme de acciones creativas producto de la deconstrucción de los referentes que orientan nuestro andar dentro del círculo de autoconsideración artística: “Las prácticas recursivas de los gestores culturales nos condujeron a tener una idea de economía, en la manera en cómo gestionar los espacios de acogida, los recursos disponibles. La logística de la movilización se hizo sobre la base de relaciones establecidas por los gestores culturales” (Moreno 2021, entrevista). Esta afirmación no constituye de ningún modo una reverencia teatral en espera del reconocimiento, sino el punto de partida de una reflexión mayor que abordaré en el capítulo dos en referencia a las formas de organización y representatividad en los sectores de las artes y las culturas. Sin embargo, lo que Moreno comenta, pone en relieve la importancia del saber acumulado a través de la práctica de la gestión cultural, en el sostenimiento de la trama comunitaria. En efecto, los artistas y gestores culturales ecuatorianos hemos desarrollado la capacidad de gestionar favorablemente la *entropía*¹³ propia del sistema caótico en el que nos

¹³ La entropía es el segundo principio de la termodinámica que en un sentido amplio se interpreta como la medida de un sistema que tiende al desorden, la degradación, el desorden y el caos. La entropía

movemos y esa capacidad —a mi parecer— se potenció en el escenario de convulsión y transformación social de *octubre 2019*.

Entre las acciones solidarias y creativas registradas en aquellos días quisiera detenerme en la experiencia de *Wawa Wasi* (hogar infantil) gestionada por Karen Solórzano y Jaime Sánchez, ambos artistas, gestores culturales y docentes universitarios. Se trata de una iniciativa que —en escenarios similares— Judith Butler (2020) considera como un ejemplo de “Comunidades de Cuidado [...] o redes de solidaridad social” que buscan proveer salud, transporte, atención médica, alimentos, derechos, a más de abrir caminos para alcanzar un trato con dignidad, sustentadas en la convicción de que los sectores excluidos y minorías tienen derecho a vivir una vida plena, en condiciones sociales y económicas favorables (Butler 2020, 5:58). Eso fue precisamente lo que se generó cuando Karen Solórzano se percató que entre las manifestantes había muchas mujeres con *wawas*, algunos incluso lactantes, y que el lugar donde se encontraban albergados no tenía condiciones para atender situaciones críticas. Su experiencia como museógrafa permitió alertar que no había salidas de emergencia e imaginó que, de llegar a suceder un bombardeo de gases lacrimógenos, aquello sería un infierno. No había biberones, colchones ni alimento, refirió. Era, sin duda, un escenario preocupante y había que actuar: “En principio este espacio se creó para funcionar como una ‘guardería’ donde pudieran habitar los y las *wawas* y sus madres, mientras el resto de la comunidad estaba en las calles” (Solórzano 2021, entrevista). A su intención se sumaron pronto varias mujeres artistas escénicas y otros colegas artistas y gestores culturales, entre ellos Jaime Sánchez:

La realidad vivida dentro de la CCE se desarrolló en una atmósfera sin tiempo, con un calendario de trabajo voluntario compuesto de noches y días, donde la carencia de comunicación con el exterior y los teléfonos sin señal de manera continua, contribuyeron con la sensación de habitar un mundo artificial, un espacio flotante, una isla sitiada. [...]. El espacio contaba con baños [...]; un pequeño ropero que proveía a todas las mamás de una mudada de ropa para sus hijos y una bodega bien surtida con leche para lactantes, frutas, pan, avena preparada, útiles de limpieza, pañales, cobijas, colchones, juguetes y libros. (Solórzano y Sánchez 2020, párr. 11).

En un inicio, *Wawa Wasi* calculaba brindar atención ininterrumpida por doce horas, pero, debido a la intensificación de la protesta y la consecuente presencia de las madres en la calle, pasó a atender las 24 horas. Durante el transcurso del día se realizaban

también nos da la idea de la imprevisibilidad de nuevas formas de organización que advendrán a partir del desorden (Córdova, 4).

trasladados de los *wawas* desde y hacia las universidades cercanas. Para ello, bajo la coordinación de Jaime Sánchez, se implementó el mecanismo de cordones humanos. Vistos desde afuera, los cordones parecían cunas móviles y, desde adentro, un remanso de paz y alegría provocada por grupos de jóvenes artistas *clown* y músicos que convertían aquel momento en escenas surreales en medio de un entorno donde ardían llantas, explotaban vehículos incendiados y atravesaban gases lacrimógenos sobre las cabezas:

La composición del voluntariado fue heterogénea, el colectivo se fue conformando sobre la marcha, en un proceso experimental, espontáneo y ‘azaroso’. Fuimos un grupo de casi cincuenta personas de distintos orígenes, profesiones, habilidades e intereses que colaboramos impulsados por la realidad que se presentaba ante nosotros, empáticos con el sufrimiento de los otros, sensibilizados por la crisis social de la cual todos éramos parte y testigos; y movilizados por el deseo profundo y sincero de implicarnos en un proceso de transformación social que, a nuestro parecer, es y sigue siendo urgente y necesario. [...] trabajamos desde tres frentes; el primer grupo se ocupaba de la coordinación general que consistía en establecer prioridades y necesidades con los responsables de las organizaciones sociales e instituciones. [...] proveer de alimentos [...], medicinas, ropa, seguridad y lo que sea necesario. [...] Un ejemplo de trabajo en equipo comprometido y responsable es el que llevaron adelante las voluntarias encargadas del registro de madres y [wawas] que estaban a nuestro cuidado [...] por lo que jamás pequeño alguno se extravió de Wawa Wasi. El segundo grupo de trabajo, se encargó de la parte pedagógica del espacio Wawa Wasi, es decir, del cuidado directo de los niños. Cada voluntario tenía a su cargo a diez pequeños con quienes se realizaban actividades como juegos, cuentos, alimentación, limpieza, arrullo y sueño. El último de los grupos de voluntarios, se hacía cargo de los traslados humanitarios. (Solórzano y Sánchez 2020, párr. 20-3)



Figura 1: Cordón humanitario en mascarillas
Fuente: La Selecta, cooperativa cultural
Elaboración: Alejandro Ramírez Anderson

En este mismo nivel de análisis, cabe el testimonio de Marian Morillo (2021) actriz y ambientalista, quien en un ejercicio de memoria sobre octubre comentó:

Al llegar a Quito, los primeros que respondieron al llamado fueron los centros culturales independientes de la capital. Ellos brindaron alimentación y abrigo. Los artistas eran el frente urbano para la articulación y la resistencia, ayudantes de los médicos, en primera línea, obras de teatro para niños, talleres para fabricación de mascarillas anti gas, implementos de seguridad. Ellos y ellas nos dotaron de escudos improvisados, de bombas de pintura, de avena, de pan, de mucho cariño y amor. Los artistas estaban articulados en cada espacio y líneas de combate y defensa. Turnos de limpieza en la CCE, barricadas, centro de acogida. Los compañeros del arte lavaban las tarrinas, cocinaban, recogían la basura. Qué bendición la mía, pertenecer a un gremio dotado de la capacidad de organización en momentos de emergencia, organicidad, conciencia y predisposición al trabajo fuerte. Nos activamos así de rápido porque no nos es lejana la precariedad laboral, nosotros somos expertos en crear maravillas de la nada o casi sin nada, en atender a la sociedad en momentos de desastre. Somos uno de los sectores capaces de dar contención al pueblo en momento de emergencia sin nosotros mismos tener seguridad social, ni políticas públicas que garanticen nuestro sustento. No dudamos en salir a las calles y encargarnos de la reconstrucción emocional de la gente. No faltaba la música cerca de la primera línea. Los artistas fueron vitales en el sostenimiento del paro. Entendimos lo que realmente era la poesía. Por la emergencia no llevábamos vestuario, pero sí fuimos un actor fundamental. Fue clave el entrenamiento teatral, la visión periférica, el estado de alerta, la conciencia del escenario y de los actores que están a nuestro alrededor. Entrenamiento teatral del guerrero que ha cultivado la conciencia de protección no solo del individuo sino también del colectivo. (Morillo et al. 2021)

La condición de precariedad a la que Marian Morillo hace referencia se refleja — en alguna medida— en los resultados de la “Encuesta de condiciones laborales en trabajadores de las artes y la culturas (ILIA 2020) levantada durante los meses críticos de confinamiento por la pandemia de Covid-19, con un universo de 2.508 encuestados. El estudio reporta “una modificación casi generalizada en las formas de trabajar y reducción de los ingresos. Además [...] un marcado pesimismo respecto a las posibilidades de recuperación en un futuro inmediato” (5). Se estima que las pérdidas de ingreso promedio de los trabajadores de las artes y las culturas durante el primer mes y medio de confinamiento bordeaba los \$1.350. Pero la situación antes de la cuarentena ya era crítica; para marzo del 2020 el 13,04% se encontraba cesante o buscando trabajo, mientras que el 18,30% trabajaba en su actividad artística principal sin recibir remuneración alguna con la expectativa de un pago futuro. Por otra parte, la inestabilidad laboral es preocupante: el 71,33% refirió no tener un trabajo estable, mientras que más del 30% reporta percibir ingresos inferiores a \$250 dólares americanos por mes. Esto contrasta fuertemente con el porcentaje promedio de gasto mensual en el hogar que se ubica entre \$700 y \$900 para más del 80% de encuestados. La situación se agrava al constatar que apenas el 50% de los encuestados recibe un salario cada mes, mientras que el resto percibe ingresos cada dos o tres meses. Con tales cifras, no es de sorprenderse que en relación al

2015, para el 2019, el 47,25% de los trabajadores de las artes y las culturas consideraba que su situación había empeorado críticamente.

Un *segundo nivel* de análisis, tiene que ver con la decisión consciente de algunos artistas y gestores culturales de haber aterrizado en la movilización empuñando herramientas artísticas. Cuando le pregunté a Jaime Guevara¹⁴ —reconocido trovador popular de Quito— si su participación había sido en condición de artista o de ciudadano común, respondió: “en condición de Quijote. Quería participar en calidad de trovador, pero no fue posible. Nunca había cambiado esa condición tan abruptamente. Había mucha violencia que se complacía del dolor ajeno” (2021, entrevista). La ironía contenida en su respuesta grafica lo complejo de la situación. Continúa Guevara: “[...] llevé mi guitarra para pararme por ahí y tocar, pero, a la hora del té, terminé cargando heridos. Nunca había visto ese nivel de violencia y de represión. Mientras había chance canté, pero fueron pocos momentos. En El Arbolito, los *chapas*¹⁵ rompieron las ventanas y dispararon bombas dentro de la casa donde había heridos y *wawas*”. En ese mismo nivel de acción, un grupo de jóvenes de la Red Comuna Kitu logró gestionar parlantes y micrófonos y se instaló a tocar en el parque El Arbolito. Pero apenas empezaron a tocar y cantar, las mujeres indígenas que ahí estaban les increparon: “ustedes aquí celebrando y los hombres allá, muriendo en el frente” —comenta Carlos Moreno (2021)— y acota: “nosotros no teníamos la misma claridad que las comunidades indígenas sobre la lucha, pero sí se hizo un esfuerzo por ejercer la práctica artística, aunque no fue necesaria ni conveniente” (2021, entrevista). Moreno, al igual que Guevara y tantos otros, pronto colgaron las *armas* artísticas y pasaron al bando de presta manos, bajo una misma consigna en un ejercicio inteligente de resignificación de su rol: apoyar en lo que se pueda y priorizar los trabajos de cuidado y por la vida; en ese ejercicio, la especificidad de la esfera artística se diluyó en la necesidad de gestionar las motivaciones individuales, ceder al impulso legítimo de manifestarse a través de lenguajes artísticos, y volcarse a ejecutar acciones colectivas operativas y logísticas emergentes que probablemente nada tenían que ver con el arte,

¹⁴ Jaime Guevara: (Quito, 1954) es un cantautor ecuatoriano, ícono de la trova urbana quiteña, rockero y blusero de corazón. Si bien en sus archivos personales tiene creaciones con contenido infantil y del común y humano sentir, su popularidad se debe a su militancia artística como defensor de los derechos humanos, la no violencia y su crítica al poder político, lo que le ha valido ser víctima de la represión estatal y del abuso de autoridad por varias ocasiones. Su guitarra y su voz áspera son su herramienta de batalla. Desde su juventud adhiere al pensamiento político anarquista. Es conocido como ‘El chamo Guevara’ o como ‘el cantor de contrabando. <https://es-academic.com/dic.nsf/eswiki/626337/>.

¹⁵ Chapa: quichuismo derivado de la palabra *chapak*, que se traduce como guardián; usado en el español ecuatoriano, en referencia a las fuerzas del orden y que generalmente –sobre todo en tiempos de movilización- antecede a calificativos mentando a la madre: chapas hijue p...

pero que sin duda generaban un beneficio inmediato visible a todas las luces para el conjunto de manifestantes.

Como vemos, los trabajadores de las artes y las culturas transitaron ágilmente desde una posición individual hacia una colectiva. Hubo, al parecer, niveles muy sensibles de conexión entre los artistas que hicieron posible la convergencia en torno a un objetivo común, sin habérselo propuesto. Sin embargo, dicha convergencia no es casual, por detrás existe un saber gestionar lo común que está latente y que —al parecer— abonó el terreno para que las individualidades en constante disputa y competencia por acceder a recursos para proyectos particulares, de pronto se disolvieran en propósitos colectivos. Hay que reconocer que la creación del Fondo de Fomento de las Artes, la Cultura y la Innovación (EC 2016, art. 110), y la consecuente implementación de *Líneas de Fomento* concursables como mecanismo reiterativo del Ministerio de Cultura y Patrimonio, ha configurado en los trabajadores de las artes y las culturas —ansiosos debido a la precariedad— un patrón de comportamiento individualista que nos conduce a rivalizar, a disputar canibalísticamente entre nosotros la presa descompuesta que nos lanza el Estado. En la arena de disputa por los recursos públicos, ha predominado la ley del más fuerte, que en el contexto ecuatoriano se traduce en aquel que ha tenido mayores oportunidades para formarse, para escribir bien un proyecto, para ser invitado a participar en varios proyectos de modo que si no sale uno sale en otro, para establecer redes de contactos en esferas de toma de decisiones, para difundir y promocionar su proyecto, entre otros aspectos; pero, quienes no han tenido esas condiciones y oportunidades, o sea la mayoría, sencillamente queda afuera. En el Capítulo segundo abono a esta discusión con mayor detenimiento; pero, en *octubre 2019* lo particular se disolvió en lo colectivo a través de mínimos comunes que pusieron el cuidado de la vida por delante. Lucía Yáñez, artista escénica y gestora cultural lo expresó de esta manera: “[...] había un tipo de afinidad con los compas del sector que no se sentía con personas de otros sectores. Compañeros más académicos estaban en otro lugar. Pero quienes ponían el cuerpo eran artistas” (2021, entrevista). Y concluye Carlos Moreno: “La gente que está en la vanguardia del arte no estuvo al frente aguantando los gases, pero sí tomándose fotos” (Moreno, 2021, entrevista). Lo anterior, abre una nueva posibilidad de reflexión respecto a la responsabilidad de los artistas frente a los demás en reconocimiento de nuestra condición como ciudadanos comunes, sensibles ante el dolor del otro/a, vulnerables y complejos. Me refiero al artista despojado de la estela del reconocimiento, al artista urgido por desmontar las poses edificadas en el regazo ilusorio de las musas de la inspiración, a la posibilidad de disolver la ansiedad del aplauso

frente a la potencia del gesto solidario en beneficio de otros seres sensibles. Y, aun así, no hay en esta reflexión la intención de desconocer el derecho de los artistas —así como de cualquier otro trabajador en el campo que sea— de asumir una posición neutra, utilitaria o apática frente a los hechos que suceden ante sus ojos. Por supuesto que el comentario de Carlos Moreno no es ingenuo y refleja un cierto rechazo a quienes usan el dolor del otro/a para sacar brillo de sí mismos; pero más allá de aquello, pone en evidencia que tanto personas como instituciones, tienen la libertad involucrarse, de optar por asumir el reto de colocar la empatía con el prójimo por sobre los intereses individuales. Así lo hicieron en octubre del 2019 instituciones como la Casa de la Cultura Ecuatoriana, las Universidades Católica, Salesiana, Andina Simón Bolívar, entre otras, y —como ha quedado dicho— decenas de miles de ciudadanos —entre ellos artistas y gestores culturales— autoconvocados que transitaron desde la práctica y pensamiento individual, hacia la práctica y el pensamiento colectivo.

En efecto, el rol de artistas, gestores, académicos e intelectuales que optaron por estar presentes sin tomar partido ni acción o que siguieron los hechos por la televisión y redes sociales para luego elaborar complejas disertaciones sobre lo sucedido, es *un tercer nivel de análisis* que vale la pena abordar. Siguiendo a José Martí ([1881] 1993), vemos que pervive la postura del intelectual *fabricado* en los moldes de la masificación y la industria cultural de finales del siglo XIX. El intelectual que ocupa un lugar externo, que mira críticamente —pero desde arriba— el deterioro de lo humano dentro de un modelo marcado por el consumo, la exuberancia y lo expuesto. El *observador* —dirá Julio Ramos (2012)—, receptor de sensaciones e impresiones que suceden en su entorno físico y social. No hay aquí un juicio de valor sino una posibilidad de reconocer algo que para los pueblos indígenas es norma, *diciendo-haciendo*:

Creemos que el reto para la intelectualidad es permanecer integrada o, al menos, caminar cerca a los intereses de las organizaciones populares. No porque el trabajo ‘práctico’ sea moralmente superior que el trabajo ‘intelectual’ —si acaso tal separación del trabajo humano existiese— sino porque como pensaba Walter Benjamín, la construcción de la historia a contrapelo no puede hacerse desde un escritorio, porque este relato vivo habita en la dinámica de las propias clases subalternas. En consecuencia, a menos de que la intelectualidad se integre a la lucha, sus observaciones serán especulativas, lejos de ser aire en los pulmones. (Iza, Tapia, y Madrid 2021, 145)

Ciertamente, la figura del *intelectual* tiene múltiples aristas de interpretación y no es objeto de este estudio explorar a profundidad en ellas; sin embargo, en el contexto que nos convoca, Raúl Fortnet (2002), en diálogo con Martí y Ramos, coloca una perspectiva

distinta que probablemente se ajuste al pensar y actuar de algunos aristas y gestores que ubico en este tercer nivel de análisis. *Intelectual* —señala Fonet— es quien tomando conciencia de su función social “asume la responsabilidad de expresarse como instancia moral y crítica de su época con la consecuencia de mantener una relación de incómoda vigilancia frente al poder político y su orden establecido” (Fonet 2002, 62). Desde esta perspectiva, es posible reconocer un vínculo entre la intelectualidad y el compromiso, intelectuales para quienes —independientemente de que su motivación sea altruista o que persigan legítimamente el éxito—su quehacer cultural “es ya sinónimo de compromiso con su mundo histórico” (63). Para este autor, el intelectual comprometido “no es un intelectual intelectualista que se refiere a la política [...] desde su propio mundo de las ideas, sino que busca reubicarse teórica y socialmente en el mundo de la gente que lo rodea, en el mundo de la vida diaria, para ejercer su oficio crítico” (64). De modo que, De modo que, el intelectual comprometido que estuvo presente en la gesta de *octubre 2019* bien pudo haber percibido a lo político y la política desde una orilla ética, no utilitaria, guardando la distancia necesaria para juzgar los hechos políticos y sociales con objetividad y ecuanimidad.

Un *cuarto nivel de análisis* es la opción cierta de haber encontrado en el acto creativo y artístico la única forma consciente y efectiva de manifestarse sin mayor pretensión que la de sumarse desde múltiples estéticas y miradas a la protesta, ya sea por el ángulo de la reivindicación de los planteamientos del movimiento indígena y del pueblo en general o en rechazo a la violencia que a medida que transcurrían los días era más difícil para el gobierno ocultar debajo del tapete. Cineastas, fotógrafos, grafiteros, ilustradores, artistas gráficos, jóvenes del *hip hop*, cantores y cantoras urbanos populares, entre otros tantos, optaron por expresarse a través de herramientas artísticas durante y después de la movilización: “el *street art* sí se manifestó con toda la fuerza. Los grafiteros pintaron en medio de las bombas” (Echeverría 2021, entrevista). La plataforma cultural digital ecuatoriana *La Selecta*¹⁶ recogió varias de estas experiencias, entre las que se cuentan la impresionante selección de fotografías de Pocho Álvarez o el agudo cómic de Diego Carvajal. Igualmente, en otras localidades, Diana Gardeneira, artista plástica guayaquileña e integrante del colectivo La Gallina Malcriada, relata desde su propia posición política sobre el paro nacional, lo que significó para ella la transformación desde

¹⁶ Los artículos recogidos por *La Selecta* se publicarán en un libro, editado por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE) en 2022.

un comportamiento pasivo y temeroso, hacia uno activo y resistente a través del arte en la calle:

Este mural fue hecho en un momento muy difícil para nosotras como artistas. Llevábamos 10 días de paro nacional, el país completamente inmovilizado por las huelgas. Sentíamos que nunca íbamos a salir de esta situación. Había mucho sufrimiento en ambas partes, todos se estaban peleando entre sí y era frustrante no poder salir y ayudar porque el ambiente en la calle era muy peligroso para todos. Yo siempre trato de apoyar yendo a marchas apoyando a las mujeres y nuestros derechos... y en este caso apoyaba que los indígenas quieran luchar por sus derechos, pero me sentía muy frustrada al verme obligada a quedarme en la casa y no poder actuar. Las marchas empezaron siendo pacíficas y los policías las transformaban en algo violento en exceso. Así que con unas amigas artistas estábamos buscando formas de poder reflejar todos estos sentimientos, en una pieza artística y así sentimos que al hacer un mural era perfecto porque tenía que ser algo grande y que impacte. Queríamos dar un mensaje de esperanza, de que debemos dejar de pelearnos entre hermanos ecuatorianos y más bien unirnos por el bien de todos. Sentarnos y escucharnos entre nosotros. La pieza tiene muchas personas protestando, pero también cogidos de las manos, les salen plantas de sus manos y de todas partes. Lo empezamos el 11 de octubre de 2019. Está ubicado en Urdesa Central, circunvalación norte y calle quinta. La idea era mostrar la diversidad del país, que deberíamos unirnos y luchar todos por la naturaleza, en vez de pelearnos entre nosotros. Todos somos naturaleza (Gardeneira 2021, entrevista).



Figura 2: Mural en Urdesa Central

Fuente y elaboración: Diana Gardeneira, Carla Bresciani y Maite Amorphous

En el campo de la música y del audiovisual, una de las producciones que se realizó durante la movilización y que vale la pena mencionar por la potencia de la creación, la pertinencia y el gran impacto que tuvo en redes sociales, fue *Rikchary* (Despierta),¹⁷

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=JdbZNeQ-Apo/>.

creada en un minga artística en la que participaron varios grupos y artistas mestizos e indígenas, entre ellos los Nin, Inmortal Kultura, La MafiAndina, SDon Gatto, Runa Rap, Humazapas, AfroImbaya, entre otros. El coro de la canción dice: “¡Vaya, que la guerra estalla!, estamos preparados para la batalla. Somos los hijos de los que murieron en manos de los pistoleros del imperio”.

Finalmente, encontramos un *quinto nivel de análisis* donde el concepto de *arte* aún resuena como una palabra postiza, un concepto con el que los pueblos y nacionalidades indígenas, así como artistas populares, no se identifican. Coincidiendo con Alesandra Caputo, “las categorías occidentales de arte no han tomado suficientemente en cuenta la valoración o los significados que las propias culturas indígenas suelen darle a su producción de cultura material. Estas categorías responden en cambio a las problemáticas en torno a lo ‘ajeno’ o ‘lo otro’ elaboradas desde Occidente” (2019, 206). En efecto, los sonidos del churo, flautas, tambores, guitarras bandolines y cantos de resistencia, nunca dejaron de sonar. Estaban presentes como un elemento más dentro del *ecobiosistema*¹⁸ comunitario en donde las categorías *arte* y *cultura*, junto a sus manifestaciones, se hallan profundamente imbricadas e interrelacionadas con otras tantas variables presentes en el tránsito por la vida: el sistema alimentario, la espiritualidad, las formas colaborativas de trabajo y acción, la seguridad, la autogestión de la justicia, entre otras.

Al parecer, los artistas que han tenido acceso a grandes e importantes escenarios “nos hemos bloqueado la posibilidad de manifestarnos con el arte; en cambio, los compañeros de las comunidades, hicieron música todo el tiempo. Esa fue una gran diferencia entre quienes tienen una mirada más *light* con aquellos que no dudan en utilizar la música como herramienta para manifestarse” (Cachimuel 2021, entrevista). Las coplas de la resistencia, por ejemplo, cantadas en minga por mujeres de las comunidades *kichwas* de Chimborazo, se mezclaban con los estruendos de las bombas lacrimógenas e irrigaban el escenario de la revuelta infundiendo valor y dignidad. Tal fue la potencia de aquellos

¹⁸ El ecobiosistema es un concepto que surge producto de las discusiones mantenidas en la Maestría de Gestión Cultural y Políticas Culturales, en oposición al patrón de poder colonial moderno o colonialismo histórico, que ha definido la vida en nuestras sociedades. Este enfoque se distancia del antropocentrismo racionalista, instrumental eurocéntrico, como posibilidad de romper con la tendencia inconsciente de las ciencias sociales a dirigirse gravitacionalmente hacia algún centro, cualquiera que este sea. Este enfoque se desmarca de cualquier centralidad posible, potenciando con ellos las dinámicas que suceden en los espacios intermedios y periféricos de la articulación al interior de los sistemas y entre ellos. Una mirada ecobiosistémica reconoce el poder de lo subalternizado para romper con la hegemonía cultural a través de estrategias que se encuentran sembradas en el cotidiano, expresiones generalmente descalificadas y marginalizadas (Betancourt 2020).

cantos, que se improvisó un estudio de grabación para registrarlos y difundirlos a través de redes sociales para que llegaran a más lugares y territorios del país que se mantenían encendidos en la disputa. Dicen algunas coplas:

¡Qué viva la resistencia!, ¡carajú!, de los pueblos y comunas, ¡carajú! Bloqueando muchos lugares, ¡carajú!, conseguimos el respeto, ¡carajú! En soles lluvia y el viento, ¡carajú!, luchamos por los derechos, ¡carajú! Comiendo granos del campo, ¡carajú!, soportamos la tormenta, ¡carajú! Cuando llegan militares, ¡carajú!, nos lanzan gases al cuerpo, ¡carajú!, con eso no nos asusta, ¡carajú!, mejor cogemos coraje, ¡carajú!. Ante estos atropellos los indígenas luchamos, ¡carajú!” (Intiguayas 2019).

Entre los múltiples y diversos cantos que sonaron durante la gesta de octubre, uno que probablemente se convirtió en una especie de himno fue la canción *Movimiento Indígena* del grupo Charijayac (2019)¹⁹, que se popularizó no sólo por su contenido sino también porque quien presidía en 2019 el Movimiento Indígena y Campesino de Cotopaxi (MICC) y actual presidente de la Conaie, Leonidas Iza, la mediatizó cantando y tocando la guitarra él mismo. Sin embargo, el análisis que propongo se aleja del acto mediático y del cálculo electoral al que muy desafortunadamente los líderes políticos ecuatorianos están acostumbrados. Varios expresidentes de la república y líderes sociales han invadido la tarima artística, apropiándose de los símbolos de la canción latinoamericana o dando rienda suelta a sus destartaladas destrezas de estrellas karaoke con baladas románticas, a pretexto de conectar con las huestes electorales. El uso político oportunista que se ha hecho —y se sigue haciendo— de la escena artística es un debate que coloco con mayor profundidad en el Capítulo Segundo.

Es necesario regresar al escenario que nos convoca, ahí donde se disuelven los conceptos masticados sobre *arte* y *cultura* como ente estático que invisibiliza las prácticas cotidianas en tanto práctica política (Escobar 1999, 135-6), ahí donde los cálculos demagógicos se evaporan en la espontaneidad de la práctica cultural —por supuesto profundamente política—, hecha carne.

¿En dónde se ubican, entonces, las sonoridades (cantos, toques) que estuvieron presentes durante a la revuelta de octubre 2019, interactuando activamente dentro del marco del *ecobiosistema* movilizado? Sin duda, éste por sí solo es un campo inmenso de investigación que se abre ante nuevas posibilidades de búsqueda. En este trabajo quiero

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=kr4q9zs59Zs/>.

esbozar una posible respuesta a partir de las reflexiones de Silvia Rivera (2010, 2) sobre el *Taki-Thaki*:

Canto y camino son en *quechumara* heterónimos pareados: *taki-thaki*. Aluden a la territorialidad sonora, que se desplaza por el espacio-tiempo. Los *thakis* de la memoria evocan las líneas imaginarias [...] singulares formaciones visuales [que] eran caminos de libaciones y ritos que partían de cada centro ceremonial y conducían, a través de líneas radicales, a un entramado de *wak'as* asiento de la memoria de los antepasados míticos. Santuarios erigidos por humanos, las *wak'as* también podía ser señales brotadas de la tierra, cumbres nevadas, sitios tocados por el rayo, ojos de agua, rocas de formas extrañas. Así el *thaki* se convirtió en la gran metáfora de la subjetividad subalterna colonial, en su manera propia de subvertir y resemantizar los íconos y formas económicas impuestas. (Rivera Cusicanqui 2010, 6-11)

En esta línea de reflexión, *taki* sería una representación de complejos sistemas sociales, culturales, políticos, con capacidad de autoorganización. Sistemas vivos y en permanente movimiento que pueden ser entendidos como tales únicamente a través de los roces, vínculos, desencuentros y convergencias que se produzcan entre ellos. “Bajo esta forma de pensamiento, el corazón de las intersecciones y de los múltiples sistemas en sí mismos, no es lo humano, sino la vida en todas sus dimensiones” (Betancourt 2020, 2). Y fueron precisamente esas múltiples formas de “crianza mutua de la vida” (Escobar 2017, 5) las que estaban en tensión en octubre 2019, expresando orgánicamente a través de distintas vías —entre ellas la música, cantos y zapateos— las razones de la protesta para una vida digna.

El 12 de octubre 2019, día de la resistencia, *taki* estuvo en primera línea. Varios colectivos de mujeres indígenas, afroecuatorianas, mestizas, urbanas, sindicalistas, feministas, entre otras, convocaron a una multitudinaria marcha. A ellas nos sumamos personas de todos los sectores, identidades y culturas, en respaldo a la movilización. Al frente y en distintos puntos estratégicos, había grupos de mujeres que marcaban el pulso de la marcha con acciones performáticas y toque de tambores (batucadas), máscaras, marionetas gigantes, cantos, bailes, coplas populares con textos adaptados para la ocasión, pancartas, pinturas y consignas. El sustento era una demanda común por la dignidad y por la no violencia. Marchábamos haciendo nuestra la corporalidad y la historia de la *otra* y del *otro*, en contra de los “herederos del principio y de la mecánica del colonialismo interior, internalizado en la médula de toda la estructura de dominación (Rivera Cusicanqui 2010, 2). En el trayecto de la marcha que recorrió por las calles del centro-norte de Quito, reconstituimos un espacio de resistencia simbólica, una

manifestación disidente que se plasmó en los cuerpos y en los lenguajes y caminos comunes que Rivera denomina *taki-thaki*:

Un *thaki* postcolonial, hecho de flujos y reflujos cíclicos. [...]. La actuación en reversa de los *takis thakis* contemporáneos altera el ritmo de la máquina capitalista neocolonial, crea espacios intermedios y se reapropia de los métodos y las prácticas del mercado global, a la par que afirma sus propios circuitos, su repertorio de saberes sociales y las ventajas y artificios que les permiten enfrentar con desparpajo ese escenario desigual y sus violencias”. (13-15)

Las prácticas de gestión cultural despojadas de discursos profesionalizantes y conocimientos especializados transitaron en *octubre 2019* por las líneas de la memoria del pasado y del presente—*Taki*—, conduciéndonos a un espacio intermedio en donde las diferencias y diversidades, lejos de fundirse en una sola masa homogénea, se radicalizaron generando fricciones y cortocircuitos, pero también encuentros que —siguiendo a Rivera— resultaron ser un “intercambio de energías corporales y anímicas con el cosmos” (62). La mente y la energía de individuos y colectividades tanto cercanas como lejanas intuitivamente hicimos nuestro el “sentipensar itinerante” (59), que iba de un lugar a otro sin un orden establecido, pero absolutamente imbricado en el propósito común. El espacio intermedio donde floreció el *Taki* está definido por la concepción de un *nosotros* con voz singular y colectiva a la vez. Esta voz para el pueblo Aymara —lo explica Rivera— está representado por las personas gramaticales “*jiwasa*” o “*jiwasanaka*”, un nosotros que incluye a todo el mundo, humano y no humano, incluso a quienes ya no están presentes en este plano de existencia (82).

En un ejercicio de resignificación de los planteamientos de Silvia Rivera a partir de la realidad ecuatoriana —y situándonos específicamente en *octubre 2019*—, podríamos argumentar que, en aquel tejido intermedio, zona de contacto y de fricción habitada el pueblo indígena y el pueblo mestizo urbano, prevaleció la concepción de *nukanchipak*, en lengua *kichwa*, que filosófica y metafóricamente nos coloca en un plano donde prevalece el *nosotros no excluyente del otro*. Rivera —en *Un mundo Ch'ixi es posible*— lo expresa de esta manera:

Habitar el mundo de en medio [...] como alegoría de la batalla cósmica entre fuerzas opuestas convierte a la violencia en un principio de otra naturaleza: lo salvaje revivifica a lo civilizado, lo femenino se opone y complementa a los masculino; [...]. Al vivir en el medio de mandatos opuestos, creando vínculos con el cosmos a través de alegorías, el equilibrio *ch'ixi*, contradictorio y a la vez entramado, de las diferencias irreductibles entre hombre y mujeres (o entre indixs y mestizxs, etc., etc.), haría posible otro mundo. (Rivera 2018, 56)

El rol de los trabajadores de las artes y las culturas durante el estallido de octubre fue parte de un entramado de un *Taki* que se produjo a través de la yuxtaposición contradictoria de diversos, de identidades compuestas de aportes contradictorios tanto temporales como espaciales. Asumimos el rol de cuidadores de la vida de forma radical frente a la modernidad caricaturesca en que vivimos. En ese escenario, nos reconocimos —como dice Rivera—manchados e impuros, diferentes y opuestos, pero abiertos a nutrirnos de las voces y de las memorias que nos habitan, tanto de aquellas que pueden provenir de las brujas que quemaron en Europa como de la de nuestros *taytas* y *mamas* que masacraron en la época de conquista.



Figura 3: Marcha de las mujeres, 12 de octubre 2019

Fuente: Pressenza –International press agency

Elaboración: Walker Vizcarra

Capítulo segundo:

Deriva 2, por las tarimas de la política partidista

Venimos de un pasado social de certezas en conflicto, relacionadas con la ciencia, la ética o los sistemas sociales, a un presente de cuestionamiento considerable, incluyendo el cuestionamiento sobre la posibilidad intrínseca de la certeza.
(Wallerstein 2006, 85)

1. Entretelones

Si en algo coincidimos los trabajadores de las artes y las culturas es que nuestra participación en el estallido de octubre del 2019, desde cualquiera de los niveles ontológicos descritos en el primer capítulo, no respondió a una convocatoria de los gremios u organizaciones artísticas o culturales existentes en el ámbito local o nacional. Pese a que todos terminamos en el mismo escenario, nadie sabía al inicio cuál era el rol que debía cumplir. No había un libreto preparado, no había líneas articuladas ni acciones programadas. La mayoría, como vimos anteriormente, participó en la gesta en condición de ciudadano común, pese a que —tal como lo señala Rosa Boderó— “como artista siempre sabes que estás haciendo un performance, que eres parte de una ficcionalidad y estás reconstruyendo algo” (Boderó 2021, entrevista). A diferencia de los escenarios artísticos, en el de octubre, la violencia, la vulneración de derechos por parte del Estado represor, los cientos de heridos, el sufrimiento de miles de personas y las muertes, hicieron que la ficcionalidad tendiera hilos sutiles de conexión entre artistas y gestores, permitiendo la construcción colectiva y espontánea de un libreto que todos y todas asumimos sin reparos ni miramientos. Trepados en ese escenario de humanidad, nos maravillamos al constatar que pertenecemos a un colectivo sensible, solidario, generoso, entregado, dispuesto a dejarlo todo para beneficio del otro. Un colectivo que —a decir de Marián Morillo— está “dotado de la capacidad de organización en momentos de emergencia, organicidad, conciencia y predisposición al trabajo fuerte” (2021) o, como señala Breno Bringel (2021), también se sitúa en el tendiente proceso de diversificación y “plasticidad del tejido social y asociativo contemporáneo” (31).

Si esas son las características que —en teoría— nos definen, entonces, ¿por qué los artistas y gestores ecuatorianos, aun viviendo situaciones de conflictividad social similares a las de países como Chile o Colombia —tanto en tiempo como en forma—, reaccionamos con menor presencia y potencia desde las artes y de manera menos orgánica y articulada? Lo consulté con varios compañeros y colegas. La mayor parte de ellos —sobre todos los más jóvenes nacidos en la década de 1970 hacia adelante— lo atribuye al hecho de que en Ecuador los artistas no estamos organizados, que hace falta que “aflore la unidad desde el sector cultural” (Echeverría 2021, entrevista); que no tenemos una identidad propia de creación artística con base en la lucha social y utilizamos referentes de artistas “que no nos pertenecen” (Navarrete 2021, entrevista); que “no tenemos un verdadero sector del arte y que lo nuestro es una cosa líquida” (Solórzano 2021). Un matiz importante con relación a la presencia de expresiones artísticas durante la rebelión chilena del 2019, lo coloca Jaime Sánchez:

No fueron prácticas artísticas, sino acciones creativas de característica performática, que no necesariamente vienen desde el arte, pero sí de una organización social que no es exclusiva de los artistas. Fueron intervenciones sociales que vienen de colectivos feministas y estudiantiles. Los artistas no siempre estuvieron en esos lugares performáticos, pero sí hubo procesos creativos. En cualquier caso, todas estas acciones tienen en común la noción de poner el cuerpo, que es un acto político (2021, entrevista).

En cambio, las personas consultadas nacidas antes de la década del 70, se remitieron a hechos históricos, cuya memoria es fundamental para entender las fracturas y desencuentros existentes en torno a los procesos organizativos de los trabajadores de las artes y las culturas en el Ecuador. Jaime Guevara y Pocho Álvarez lo resumen en una frase: “en el 2019 no teníamos las organizaciones culturales que sí teníamos en los años 80” (2021, entrevistas).

2. El libreto calcado de la izquierda rancia ecuatoriana

Junto con la caída del Muro de Berlín (1989) se produjo en el Ecuador un desmoronamiento de los partidos de la izquierda ecuatoriana, en particular los vinculados con el Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS), que desde 1930 habían orientado el accionar de los partidos ecuatorianos conforme lo dictaba la doctrina estalinista. El paradigma del Socialismo Real, además, abrió las puertas para que la derecha globalizadora neoliberal se hiciera con la victoria de una batalla que por sí sola no tenía

ganada. El final de la Guerra Fría supuso para muchos países —entre ellos Ecuador— alinearse con los centros hegemónicos del capitalismo norteamericano, a riesgo de quedarse aislados del supuesto desarrollo, como sucedió macabramente con Cuba. Pero —a decir de Germán Rodas—, “también quedó en claro [...] que los caminos que había diseñado la Revolución Cubana para construir su realidad no podían ser emulados en otras latitudes de la región, menos en nuestro país” (2015, 101).

Algunas expresiones de la izquierda ecuatoriana, acostumbradas a seguir —por no decir calcar— la ruta marcada desde la Unión Soviética, no lograron reaccionar con la misma velocidad a la que avanzaba el capitalismo y fueron devoradas. Dos hechos concretos afectaron profundamente a las ya desorientadas izquierdas ecuatorianas: la derrota del Frente Sandinista (1990) y la firma de los acuerdos de Chapultepec (1992) con los que se ponía fin al Frente Farabundo Martí de El Salvador.

Para inicios de 1990, la desafiliación masiva de partidos y organizaciones como el Frente Amplio de Izquierda (FADI), Liberación Nacional (LN), Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR), Movimiento Revolucionario de los Trabajadores (MRT) era inminente. El sismo generado también hizo tambalear al Partido Comunista, Marxista y Leninista del Ecuador (PCMLE) y a su brazo político, el Movimiento Popular Democrático (MPD), así como también al Partido Socialista (PSE). De modo que, producto de la caída del muro, los sobrevivientes de la arremetida neoliberal —en respuesta a la situación emergente más que sobre la base de una profunda autocrítica— tuvieron que levantarse de las ruinas y saltar a la arena electoral como mecanismo democrático para seguir en el camino (Rodas 2015, 103).

En varias ocasiones hubo la intención de avanzar hacia la consolidación de un frente unido de las izquierdas, pero, en la práctica, el fraccionamiento interno se mantuvo y la convergencia no fue posible. Cada quien halaba el agua a su molino y se sentía dueño de la verdad. Entre comunistas y socialistas había —sostiene Rodas (2016)—, “comprensiones diferentes de la realidad concreta [...]. Dos posturas frente al mundo. Dos visiones políticas frente a una misma realidad. La ficción de la unidad, entonces, fue superada por la realidad” (2015, 110). Las izquierdas dirigieron su estrategia hacia una línea interesada por la captación electorera, distanciándose del trabajo de base (110).

A partir de la caída del muro de Berlín, se reforzó la visión dominante de que “el capitalismo era el único camino posible para las sociedades del continente” (Larrea 2015, 87); “El triunfo ideológico del neoliberalismo provocó el desprestigio de lo público y la naturalización de la exclusión, la pobreza y la desigualdad” (88). El contrapeso, llegó en

1990 con el levantamiento del Movimiento Indígena que cubrió el vacío dejado por el fraccionamiento de las izquierdas partidistas y sindicales. Es decir, mientras las izquierdas teóricas y adoctrinadas se curaban las heridas, el tejido organizativo de los pueblos y nacionalidades iba creciendo y fortaleciéndose en la misma medida que las políticas neoliberales avanzaban indiscriminadamente afectando la vida de los sectores populares, campesinos e indígenas, fundamentalmente en dos esferas: la lucha por la tierra, por un lado, y el reconocimiento de la diversidad cultural, la lucha contra el racismo, la discriminación y la exclusión, por otro (90).

En el 2005, Rafael Correa Delgado plantea como eje de campaña enfrentar a la partidocracia corrupta, y se inserta de lleno en la aplicación del Socialismo del Siglo XXI, en fuerte oposición —al menos teórica— al neoliberalismo rampante, en sincronía con otros gobiernos de la región: Venezuela con Hugo Chávez (1999), Argentina con Néstor Kirchner (2003), Luis Ignacio Lula Da Silva en Brasil (2003), Evo Morales en Bolivia (2006), Tabaré Vázquez en Uruguay (2006) y Michelle Bachelet en Chile (2006) (2015, 92). En el 2007, Correa capitaliza para sí las inconsistencias de la izquierda tradicional, así como las luchas de los movimientos sociales, en particular, la decisión del Movimiento Indígena de participar en las contiendas electorales.

Ahora bien, ¿qué tiene que ver esta reseña histórica con la conformación y sostenimiento de colectivos, gremios y organizaciones culturales y artísticas en el Ecuador? Me atrevo a afirmar que absolutamente todo.

3. La vuelta del músico

Si los ricos tienen artistas para sus fiestas,
los pobres tienen artistas para sus luchas
(CAP 1981)

Durante la dictadura del Consejo Supremo de Gobierno (junta militar) entre 1976 y 1979 y durante el tránsito a la democracia (1979 - 1980), surgieron las primeras organizaciones culturales autogestionadas. Una de ellas, la Asociación de Cineastas del Ecuador ASOCINE (1977),²⁰ que surge —a decir de Pocho Álvarez (2021), uno de sus

²⁰ La Asociación de Cineastas del Ecuador (ASOCINE) se constituye en 1977 “bajo la inevitable influencia [...] de la lucha de los trabajadores contra la dictadura [militar] y su propuesta de organización y unidad” (Álvarez 2014, 352). Fue una instancia de organización y unidad de los cineastas y espacio convocante para la consecución de la Ley de Fomento del Cine Nacional. Una vez conseguida la promulgación de la Ley ASOCINE pierde la razón que sostenía su accionar y se desintegra. A decir de

fundadores— en respuesta a la crítica realidad por la que atravesaba en cine ecuatoriano en aquella época. El horizonte de llegada y bandera de lucha de ASOCINE fue conseguir la aprobación de la Ley de Cine. En 1996, el proyecto de Ley fue aprobado en tercer debate por el Congreso Nacional, pero a día seguido el presidente conservador Sixto Durán Ballén lo vetó totalmente, argumentado una supuesta inconstitucionalidad amparada en las políticas reduccionistas del tamaño del Estado neoliberal de aquella época; pero, en el fondo, a lo que el gobierno se oponía era a la conformación de un fondo para la producción cinematográfica que fuera alimentado, entre otros, por la recaudación de impuestos a los espectáculos públicos y por un porcentaje de la publicidad pautaada en los canales privados de televisión nacional (De la Vega 2015 ,161). No es sino hasta el 2006 que se aprueba la Ley de Fomento del Cine Nacional en el gobierno de Alfredo Palacio. Pero antes de aquella victoria, el gremio de cineastas tuvo que transitar por importantes luchas, como la derogatoria del Decreto Ejecutivo 3467 —publicado en el Registro Oficial No. 820 de noviembre de 1987—mediante el cual el entonces presidente León Febres Cordero (1984 – 1988) “abre en el Ministerio de Gobierno y Policía un registro obligatorio para los cineastas, como condición necesaria para su reconocimiento como tales y como requisito para ejercer su oficio y poder exhibir sus producciones. Ventajosamente [el Decreto] no tuvo vigencia plena” (Álvarez 2014, 353). El Decreto fue derogado en el gobierno de Rodrigo Borja (1988).

Por otro lado, en plena efervescencia de las izquierdas ecuatorianas (1980 – 1988) surge la Coordinadora de Artistas Populares (CAP), orientada por los ideales de la lucha obrera y sindical. Corría la presidencia de Osvaldo Hurtado (1981-1984), un gobierno abiertamente sometido a las instrucciones del Fondo Monetario Internacional, cuyas políticas fueron duramente rechazadas por el movimiento obrero organizado en el Frente Unitario de Trabajadores (FUT). Las huelgas contra el gobierno no se hicieron esperar y en ellas la participación de los artistas de la CAP era activa: Jaime Guevara, Carlos Carrillo, Wilson Pico, Carlos Michelena con su colectivo Teatro de la Calle, Susana Reyes, Gloria Arcos, Carlos Villalba, Carlos Villareal y el grupo Ollantay, entre otros, eran los artistas que acompañaban las protestas. Los trabajadores de las fábricas — recuerda Guevara (2021) — sabían que los artistas no estaban vinculados a un partido

Paola de la Vega (2015) “ASOCINE tuvo un rol determinante en la lucha por la búsqueda de institucionalidad para el cine ecuatoriano, su proceso organizativo tiene un valor en la historia cultural del país. Fue, además, un espacio articulador de voces y demandas, activó conexiones y redes de colaboración entre agentes cinematográficos, aunque ahora este lugar de encuentro sea solamente una casa abandonada y olvidada por las actuales generaciones” (De la Vega 2015, 161).

político en específico y que cuando eran convocados asistían motivados por un sentido de solidaridad con la izquierda y con las luchas populares. Ahí se acuñó el eslogan “si los ricos tienen artistas para sus fiestas, los pobres tienen artistas para sus luchas” (2021, entrevista). Paulatinamente, a la CAP se sumaron Adriana Oña, Víctor Ramos, los Saltimbanquis, Édgar Erazo, el Bola que inició el grupo de zancos, Moti Deren, Carlos Martínez, el Mosquito Mosquera, Nelson Díaz, Mónica Bravo, Solanja Altamirano, Raúl Lara, Cecilia Benítez, Arístides Vargas, entre otros (Breilh 2011, 51). Ese era el espíritu que movía a la gente de la CAP: iban “a punte patazo hasta la próxima barricada, a pura garganta y garra. Luego de ser disueltos por la policía empezábamos otra vez a cantar y volvía la gente. Ahí veíamos un sentido, era la necesidad de expresarnos, también” (2011, 51).

La participación colaborativa y voluntaria de los artistas para fines políticos se hizo frecuente. Ya no sólo eran solicitados por los sindicatos vinculados al FUT, sino también por los dieciséis partidos de izquierda que pugnaban por abrirse camino en aquella época. “Todos ellos nos llamaban para actuar en sus mítines electorales políticos y muchos de nosotros íbamos gustosos porque soñábamos con la unión de la izquierda. Era un placer ir a cantar en esta diversidad de frentes de izquierda, pese a que entre ellos mismo [los frentes] no se querían. Cantábamos para la izquierda, no para grupos” (Guevara 2021, entrevista).

La predisposición de los artistas a participar en apoyo a las reivindicaciones de las izquierdas que bregaban por la unidad y se resistían al avance del neoliberalismo en el país y la región, fue mermando en cuanto “se dieron cuenta de que estaban siendo utilizados para actos solidarios que nada tenían que ver con la lucha, o para eventos sindicales donde, a nombre de la solidaridad, los utilizaban como artistas de relleno hasta que lleguen los artistas contratados. Nosotros calentábamos a la gente hasta que lleguen los famosos” (Guevara, 2021, entrevista). Esos famosos podían ser artistas de Chile, Nicaragua, Cuba, entre otros países que también se encontraban en resistencia frente a la arremetida neoliberal. “A ellos sí les pagaban, pero a nosotros, nos tocaba hacer *la vuelta del músico*, o sea regresar a pie y sin un sucre en el bolsillo” (2021).

Jaime Guevara, en un ejercicio por trasladarme a la escena política latinoamericana de mediados de los ochenta,²¹ relató dos hechos en detalle:

²¹ El colapso de los socialismos reales, el desmoronamiento de la Unión Soviética, la derrota electoral del sandinismo en Nicaragua, así como el bloqueo a Cuba contribuyeron a debilitar el campo de acción de la guerrilla vinculada al Frente Farabundo Martí de El Salvador. En 1987 presidentes de los países

1. En una ocasión fui convocado para recoger fondos para los compañeros de El Salvador, entonces yo, producciones Don Quijote,²² me puse al frente, ¿cómo no? Era una peña en la Unión Nacional de Periodistas (UNP). Se logró la colaboración de diversos artistas, costos favorables en sonido, etc. Ya en alcoholes, los compañeros organizadores que estaban entusiastas, me dijeron: Jaime, tenemos que reconocer que, gracias a ti, ya tenemos el dinero para irnos de paseo de fin de año. 2. En Latacunga se organizó una peña para lo que un día quiso llamarse Izquierda Unida. Tanto los del FADI como los del MPD habían llevado a sus artistas y, entrados en alcoholes, cuando subía un artista al escenario, el deber de cada una de las bancadas era chiflar a los artistas del partido contrario y hacerles bajar. Este tipo de insucesos, ocurrieron más de una vez.

La CAP se mantuvo activa hasta finales del gobierno de León Febres Cordero (1984-1988), época en la que se vulneraron derechos individuales y colectivos.²³ En 1989, cae el Muro y los partidos políticos —señala Larrea (2015)— “vivieron un descrédito sin precedentes en la historia y fueron vistos, en el imaginario social, como los causantes de la crisis en sus múltiples dimensiones” (Larrea 2015, 91). Ese desplome de las izquierdas arrastró también, irremediablemente, a los artistas —especialmente músicos— que habían sido parte instrumental de la tarima política, dejando configurada en el imaginario de la gente la idea de que los artistas son parte de la troncha partidista que había conducido al Ecuador a una grave crisis ética, económica y social.

Lo que siguió, entre 1989 y 2007, fue un tiempo de desencantos pero también de desafíos para artistas y gestores culturales. La producción artística de este período giró en torno a los conceptos de postmodernidad y contemporaneidad. El primero cuestionaba

centroamericanos firmaron el tratado de Esquipulas II que exigía a los movimientos revolucionarios deponer las armas y motivar el tránsito hacia la vida política democrática y partidista. Así, en las elecciones presidenciales de 1989 varios movimientos revolucionarios conformaron el Pacto Convergencia Democrática y corrieron por la presidencia resultando perdedores frente al candidato de derecha Alfredo Cristiani. El Frente Farabundo Martí —que se opuso tanto al Pacto como a la carrera electoral— lanzó sin éxito ese mismo año la que sería su última ofensiva armada en contra del gobierno entrante (Benavente 1998, 163-4). Evidentemente la guerrilla perdía fuerza pese a las múltiples manifestaciones de solidaridad desplegadas desde varios puntos del continente —entre ellos Ecuador—, derivando en 1992 a los acuerdos de Chapultepec en donde se selló el fin del Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional.

²² Jaime Guevara se refiere irónicamente a sí mismo como “producciones Don Quijote” en referencia al noble personaje de Cervantes, quien persigue utopías y se enfrenta a molinos de viento hasta el fin de sus días.

²³ Según el Informe de la Comisión de la Verdad (2010), el gobierno de León Febres Cordero “tuvo una concepción excluyente de los derechos humanos: éstos estaban reservados para quienes respetaban el orden establecido. En este período se institucionalizó la tortura en dependencias policiales, especialmente en el Servicio de Investigación Criminal (SIC), y en algunos cuarteles. Junto a la tortura, apareció la desaparición forzada de personas, las ejecuciones extrajudiciales, los asesinatos bajo custodia militar o policial, homicidios, abusos de la fuerza y de autoridad. [...]. Las violaciones a los derechos humanos que se produjeron durante el gobierno de León Febres Cordero pueden ser catalogadas de delitos de lesa humanidad que, según la jurisprudencia internacional, no prescriben y deben ser sancionados” (Monge et al. 2010, 32).

los universalismos modernos, el arte colonialista, eurocéntrico y hegemónico, en un escenario donde aún estaban latentes las desigualdades y heridas de las dictaduras de los setenta en varias partes de América Latina. Por su parte, lo contemporáneo en la década de los noventa estuvo marcado por el achicamiento de las utopías y de las certezas en un mundo que se abría vertiginosamente a la globalización neoliberal y al internet (Kingman 2021). La práctica artística y cultural de esa década se desarrolló en un contexto precario e incierto tanto en lo económico como en lo político; un contexto, además, en donde el Estado Central no tuvo mayor presencia en el campo artístico y cultural, sino que cedió su responsabilidad de los gobiernos municipales, sobre todo a través de la realización de salones, bienales y concursos de arte, principalmente —anota Kingman— el Salón Mariano Aguilera (Quito), el Salón de Julio (Guayaquil) y la Bienal de Pintura (Cuenca). Por otro lado, al inicio de los noventa hubo una efervescencia de las galerías privadas, que fue menguando hacia final de la década con el advenimiento de la crisis generada por el feriado y congelamiento bancario (1999) que buscaba prevenir el retiro de los depósitos y frenar la inestabilidad del mercado cambiario. Kingman lo retrata así:

Entre otras propuestas relevantes para el arte ecuatoriano de los noventa, son las distintas reacciones frente a la crisis bancaria. Los artistas se articulan en exposiciones en galerías e intervenciones en el espacio público que cuestionan la corrupción imperante y logran circular sus cuestionamientos en la esfera pública. Estos acontecimientos evidencian el proceso de emergencia y consolidación de un campo del arte contemporáneo a finales de la década. (Kingman 2021, 38)

En el transcurso de la década de los noventa surgen nuevas posibilidades de expresión artística, varias de las cuales tenían posturas críticas e irreverentes con la institucionalidad estatal y con lo público. Surgen, entonces, espacios organizativos desde las artes como el Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (1995) cuyo propósito fue hacer contrapeso a la institucionalidad pública, a través de provocar una “revisión crítica al *status quo* a través de distintas estrategias de intervención en el campo artístico por medio de debates públicos, seminarios, investigaciones, exhibiciones, encuentros para el análisis y crítica de obras” (169). Este colectivo se desarticuló luego de un par de años de actividad debido a conflictos internos entre sus miembros.

Lupe Álvarez (2001), en su texto *Antigüedades recientes en el arte ecuatoriano* plantea que en la década de los noventa los artistas y trabajadores de la cultura experimentaban una suerte de escepticismo y desencanto frente a los compromisos que implicaba la militancia política propia de las generaciones pasadas (2001, 490). Esta

distanciamiento de la militancia —a decir de Christian León (2021)— contribuyó a resignificar la función social del arte, y explica el ambiente de desencanto de esta manera:

Las posturas militantes y las narrativas de denuncia eran vistas como una herencia del realismo social del cual había que alejarse. El campo del activismo político era considerado como el lugar de pérdida de la individualidad y formas de expresión poco innovadoras. Esta postura latente en la obra de [algunos] artistas y legitimada por la crítica de la época, volvió antitéticos la esfera del arte contemporáneo y el mundo del activismo por causas sociales”. (León 2021, 152)

El desencanto del compromiso militante de décadas anteriores, favoreció —en los noventa e inicios del dos mil— el surgimiento de procesos de trabajo colectivo *emergentes* desde las artes, trabajo que —a decir de María del Carmen Oleas (2021)— se enfocó no solo en la producción artística sino también en la gestión cultural y en la investigación. Tal fue el caso del Centro Experimental Oído Salvaje (1995), el Colectivo Artes No Decorativas S.A. (1999) con un formato más empresarial, en Guayaquil el Espacio Alternativo Zuacata (1995), entre otros. En reacción a la ausencia de la institucionalidad pública en el campo de las artes y las culturas surgen en esta época varias corporaciones y fundaciones como la Corporación Al Zur-Ich, Fundación Mandrágora, Fundación Tiana, Experimentos Culturales, entre, otras.

Como vemos, la década posterior a la caída del muro de Berlín y el consecuente embate neoliberal propició, en contravía, el surgimiento de un nuevo tejido organizativo emergente que se comenzó a gestar desde las artes. A decir de Paola de la Vega (2021) el Quito de los noventa conoció una serie de propuestas artísticas experimentales que transitaban de los lenguajes modernos a los contemporáneos, cuestionando los discursos dominantes de la cultura. Según esta autora, la grave crisis económica y social producto del feriado bancario que derivó en la dolarización a inicios del 2000, “dio lugar al nacimiento del sujeto emprendedor, que en Ecuador se expresó a través de nuevas formas de organización colectiva del trabajo cultural” (De la Vega 2021, 153-4); este sujeto dejó de ver al Estado como garante de derechos y “en ausencia de políticas culturales públicas, festivales, encuentros, plataformas culturales, espacios escénicos, etc. Desarrollaron estrategias de gestión táctica que combinaron la economía doméstica, el trabajo de redes de base comunitaria, financiación internacional y muy esporádicamente alguna ayuda pública” (2021, 154). Paola de la Vega describe la escena cultural quiteña de inicios del Siglo XXI de esta manera:

Entrados los 2000, Quito tenía una escena cultural rica, emergente y heterogénea, habitada por propuestas autogestionadas en todas las artes y expresiones culturales: en

artes visuales, el Colectivo Oído Salvaje, el encuentro de arte urbano Al-Zurich, la plataforma Experimentos Culturales; en artes escénicas, el Frente de Danza Independiente, la Casa de la Danza, el Teatro Malayerba, Festival del Sur, Arte en el Trole; en cine, el Festival Encuentros del Otro Cine EDOC, Festival Cero Latitud, la sala de cine independiente Ocho y Medio, entre otros. Con un Estado débil y dolarizado, los colectivos ligados a expresiones culturales contemporáneas trabajaban desde una gestión urgente en la resolución material y supervivencia económica, producción creativa y metodológica para la pedagogía social y la creación, sin una agenda política-ideológica expresa. (De la Vega 2021, 154)

A inicios del año 2000 —siguiendo a esta misma autora— los recursos públicos se repartían de manera discrecional y la relación entre los artistas y gestores culturales emergentes con la institucionalidad era una “no relación” (155); por esta razón, fue necesario apalancarse en el apoyo de la cooperación internacional que ya venía actuando con fuerte presencia en el país desde la década anterior. Sin embargo —según Paola de la Vega— el cambio de siglo habría potenciado tanto “el trabajo cultural pedagógico de intervención comunitaria y compromiso renovado”, como “la organización gremial” (156), que se concretó a través de la creación de institucionalidad cultural autogestionada con fuerte anclaje a la base comunitaria. En este período —refiere De la Vega— “había que entrar a las instituciones, participar políticamente en su construcción para transformarlas” (157).

Pero en la década de los noventa también se proyectaron y replicaron amplificadas las malas prácticas heredadas de la izquierda rancia tradicional y de la forma doctrinaria y rígida de conducir las organizaciones sociales. La instrumentalización de las artes para fines políticos se reprodujo y condensó de modo evidente en las prácticas electorales de líderes populistas como Abdalá Bucaram Ortiz (1996-1997),²⁴ quien popularizó el *tarimazo*²⁵ como estrategia de convocatoria masiva, que —como veremos más adelante—

²⁴ Abdalá Bucaram Ortiz fue alcalde de Guayaquil (1984). Acusado de varios delitos de corrupción buscó refugio en Panamá (1985). Una vez que el Congreso Nacional le concediera una amnistía, corrió para las elecciones presidenciales de 1988 y 1992. Entre una y otra contienda Bucaram volvió a refugiarse en Panamá debido a nuevos cargos por presunta malversación de fondos. En 1990 la Corte Provincial del Guayas lo absuelve y el 1996 toma posesión de la Presidencia de la República con el Partido Roldosista Ecuatoriano. El 6 de febrero de 1997, luego de una serie de exabruptos, una administración caótica y poco transparente que desató la furia popular, el Congreso Nacional declara a Bucaram cesante en sus funciones argumentando incapacidad mental, dejando vacante el cargo de Presidencia de la República.

²⁵ El *tarimazo* consiste —hasta la actualidad— en un mitin de corte eminentemente populista, utilizado para atraer a las masas y que combina discursos políticos con presentaciones artísticas —generalmente musicales— en las que los propios políticos suelen arrogarse roles artísticos y tomar el micrófono como parte de su estrategia comunicacional. Aquí algunos ejemplos del *tarimazo* en distintas épocas y actores políticos: 1. Abdalá y los Iracundos <https://www.youtube.com/watch?v=017KgyHiDJk/>. 2. Correa le canta al Che Guevara: https://www.youtube.com/watch?v=g9SKZAT_iTU/. 3. Lenin Moreno canta <https://www.youtube.com/watch?v=ShSILXpuH-s/>. 4. Tarimazo político 2019, lista 6 del PSC: <https://www.facebook.com/watch/?v=218038229088227/>. 5. Leonidas Iza, Movimiento Indígena 2019:

fue replicada y amplificada por tiendas políticas de toda tendencia e inclinación ideológica, en particular por la Revolución Ciudadana con Rafael Correa Delgado (2007-2017) y Lenin Moreno Garcés (2017-2021). Vale la pena mirar el relato que hace el Centro de Pensamiento Global (2009) respecto al *tarimazo* de Bucaram:

Tribuno de mensaje populista excéntrica personalidad, propensa el exceso demagógico y a la megalomanía, los mítines de quien se ufanaba de portar un apodo popular, tan insólito en un gobernante, como El Loco, terminaban invariablemente en un desenfrenado espectáculo de canto y baile, a veces con él mismo actuando sobre la *tarima* [el énfasis me pertenece]. En noviembre de 1996 Bucaram asistió a su primera y última Cumbre Iberoamericana, en Santiago de Chile. Allí, dejó estupefactos a varios presidentes cuando les abordó para regalarles un ejemplar de un disco compacto con trece canciones pop y rock interpretadas por él, de título *Un loco que ama*. El presidente, que reconocía ‘no ser un buen cantante’, aunque ponía ‘pasión’ en ello y de hecho esperaba vender tanto como el intérprete de boleros mexicano Luis Miguel -las ganancias serían destinadas a obras benéficas, puntualizó, había grabado el disco con el conjunto uruguayo Los Iracundos, sus teloneros musicales durante los actos de la campaña electoral. El 9 de octubre, en el coliseo deportivo Voltaire Paladines de Guayaquil, Bucaram había obsequiado a 15.000 entregados fans con el concierto de presentación de *Un loco que ama*, en el que interpretó una decena de temas románticos y alguno de estilo rockero, como el frenético Rock de la cárcel (Cidob 2009, 4-6).

4. El desencanto de lo nuevo envejecido

Con la llegada al poder de la Revolución Ciudadana (2007), parecía que nuevos horizontes se vislumbraban para la cultura. Rafael Correa nombrado presidente, tan pronto como asumió el poder declaró al desarrollo cultural del país como una política de Estado y creó el Ministerio de Cultura y Patrimonio. Sin embargo, la pomposidad del gesto político se diluyó rápidamente con la implementación de las primeras políticas y discursos marcados por una huella “folclorizante nacionalista, de retórica militante y revolucionaria sin presente, desarticulada de narrativas y problemáticas contemporáneas, y de las inquietudes de procesos artísticos y culturales emergentes” (De la Vega 2021, 158). Con un afán modernizador y de renovación institucional, el Estado comprimió los procesos artísticos de base comunitaria y emergentes en una categoría sin mayor fundamento ni comprensión: “nos llamó *gestores culturales*” (2021, 159) y —yo añadiría— *beneficiarios*. Estas nuevas categorías fueron —y siguen siendo— el mecanismo reconocido por el Estado para el relacionamiento con los agentes culturales, y en particular para acceder a los recursos públicos provenientes del Fondo de Fomento

de las Artes,²⁶ cuya gestión y distribución discrecional ha generado —como veremos más adelante— serias fracturas entre los trabajadores de las artes y las culturas, motivadas principalmente por la disputa por conseguir recursos económicos para el ejercicio de la práctica artística y cultural.

Durante los primeros años del mandato de Correa la gestión cultural se encasilló en los parámetros modernizadores y tecnificantes trazados por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), siguiendo la hoja de ruta inscrita en su Estrategia de Cultura y Desarrollo que —a decir de Paola de la Vega— se operó a través de dos ejes: “la Formación de capital humano para la gestión cultural con énfasis en proyectos de cultura y desarrollo; y [...] la Consolidación de la dimensión política de la cultura en su contribución al desarrollo” (De la Vega 2021, 161). Del segundo eje se desprendió el proyecto *Cien días por la Cultura* impulsado por el Ministerio de Cultura con aporte cercano de la AECID, un hito importante que, entre 2008 y 2009, convocó inéditamente a cientos de personas de las artes y las culturas, muchos jóvenes, de distintas geografías, edades y tendencias, ansiosos de participación y de sueños, en torno a mesas de trabajo para el diseño de la Ley de Cultura; Ley que finalmente fue aprobada en diciembre de 2016, hacia el final del período de Correa. Uno de los músicos que fue parte de este hito, comentó: “Fue ejemplar lo que sucedió ahí, algo que no se ha vuelto a repetir. Escuchándonos unos a otros se logró tener una propuesta de Ley de Cultura” (Velasco, 2021, entrevista).

Ciertamente, Correa aterrizó en la escena política con una fuerza telúrica desde varios frentes. No corresponde aquí discutir la efectividad de sus políticas en materia económica. Pero, en lo que respecta a las artes y las culturas, su gobierno hizo un flaco favor al sector que —a mi entender— no fue inocente: utilizó a las artes y a los artistas para catapultar sus intereses políticos. Se apropió del espíritu de la canción latinoamericana acuñada en las luchas de izquierda de los años 70 y 80 del siglo pasado —sí, aquella izquierda de la estábamos intentando sanarnos—, usurpó y banalizó el sagrado espacio escénico —al estilo del tarimazo de Bucaram— lanzándose a cantar a voz en cuello las canciones que alegremente interpretaban artistas que no desaprovecharon la ocasión para codearse con el poder y ejercerlo: “muchos artistas se han prestado para ser la servidumbre del poder. En especial los músicos. Tienen el poder

²⁶ Artículo 110 de la Ley Orgánica de Cultura: créase el Fondo de Fomento de las Artes, la Cultura y la Innovación [...]. Este fondo asignará recursos, de carácter no reembolsable, a los creadores, productores y gestores culturales.

de generar público, pero éste no debe ser usado para proyección personal del prospecto de la política” (Álvarez 2021, entrevista). Miremos el testimonio de Velasco (Entrevista 2021):

A todos nos metieron el cuento de que la revolución llegaba mañana y no ha llegado. Nosotros adoptamos mucho de la canción latinoamericana. Pero no supimos generar nuestra propia canción. Es como si hubiéramos vivido dos escenarios: el escenario para la posible revolución y el escenario de lo que estaba pasando en otros países. Nosotros somos los hijos de quienes cantaban ¡venceremos!, de quienes cantaban Violeta Parra y heredamos ese canto. Nuestros hijos han heredado el diez por ciento de aquello. Sucede que a nuestros hijos les interesa estar en un conglomerado de percusión, pero no necesariamente desde el discurso político alusivo a la protesta. Somos nosotros los que no hemos logrado que el discurso se transforme y evolucione.

Al retorno de los tarimazos se sumó la institucionalización de la cultura en el 2007 —fecha en que se crea el Ministerio de Cultura y Patrimonio (MCyP)— a través de la implantación de un modelo de gestión cultural asesorado —como sostiene Paola de la Vega— por una agencia internacional de cooperación sobre la base de referentes conceptuales y metodológicos ajenos a las múltiples realidades culturales del Ecuador. A mi parecer, la implantación de un modelo de gestión cultural exógeno y sin pertinencia cultural fue posible debido a que el Socialismo del Siglo XXI sorprendió a los artistas emergentes y a sus pocos gremios, fracturados y sumidos en una precariedad. El análisis del modelo de gestión cultural que actualmente orienta las políticas públicas es, en sí mismo, un tema extenso de estudio que trasciende el alcance de este estudio. Me limitaré a decir que se trata de un modelo que encubre la vulneración de derechos culturales y —como he dicho anteriormente— empuja a colocar de forma oportunista los intereses coyunturales individuales por sobre los intereses colectivos de gran aliento. Coincido con Jaime Sánchez (2021) cuando dice “Un gran logro de los gobiernos [se refiere a los mandatos de Correa y Moreno] ha sido separarnos” (Entrevista). En línea con ese diálogo, hay que decir que uno de los factores que ha incidido en la fragmentación de los agentes culturales está relacionado con los mecanismos establecidos en la Ley Orgánica de Cultura (2016) para el acceso a los recursos públicos destinados a las artes y a las culturas. Mirémoslo de cerca.

El segundo inciso del artículo 105 de la Ley establece que los incentivos, aportes, financiamientos, apoyos, estímulos o patrocinios “deberán otorgarse a los beneficiarios por medio de sistemas normados, con mecanismo de postulación y evaluación técnicos, transparentes, incluyentes y sostenibles, preferentemente concursos públicos de proyectos” (EC 2016, art. 105). Para el efecto, el artículo 112 del mismo cuerpo legal

determina que “El Instituto de Fomento de las Artes, Innovación y Creatividad y el Instituto del Cine y la Creación Audiovisual serán las entidades encargadas de la administración del Fondo de Fomento de las Artes, la Cultura y la Innovación²⁷” (EC 2016, art. 112). Para la ejecución de lo dispuesto por la Ley, su Reglamento General establece que “las entidades administradoras de [los] recursos [del Fondo de Fomento] deberán emitir la normativa respectiva [...] priorizando la implementación de *sistemas de concurso público* [el énfasis me pertenece]” (EC 2017, art. 83); en el segundo inciso de este artículo se puntualiza que dicha normativa “se alinearé a la política cultural que desarrolle el ente rector y a los criterios que definan los respectivos directorios” (EC 2017, art. 83). Para la asignación de recursos a los *beneficiarios* mediante concursos públicos, el Reglamento a la Ley dispone que “se realizará de acuerdo a las bases emitidas por las entidades administradoras del Fondo” (EC 2017, art. 87). Por su parte, el Reglamento de administración del Fondo de Fomento, en el numeral 6 del artículo 13, establece que una de las atribuciones del IFCI es “Elaborar las bases en las cuales se estipulará los mecanismos de aplicación de las líneas de financiamiento del Fondo de Fomento, de su competencia, previa aprobación del ente rector de cultura y patrimonio” (EC 2000, art. 13); finalmente, este mismo instrumento legal en su disposición general Primera, recalca en que las bases técnicas formuladas por el IFCI serán aprobadas por el ente rector previo la realización de convocatorias.

Leyendo esta ruta legal y administrativa de atrás hacia adelante, y contrastándola con lo que efectivamente sucede en la aplicación de la política cultural, vemos que las *bases técnicas* que regulan los concursos públicos para el acceso a los recursos públicos de la cultura son diseñados por el equipo técnico del Instituto de Fomento Creatividad e Innovación no sobre la base de un diagnóstico de la realidad cultural del país, sino obedeciendo las disposiciones trazadas por las autoridades del Ministerio de Cultura, quienes, a su vez, actúan en respuesta a la cruda coyuntura política que en sus cálculos políticos no se detiene a verificar los criterios de transparencia, inclusión y —mucho menos— sostenibilidad, dispuestos en el artículo 105 de la Ley. De ahí que, los proyectos seleccionados —en su mayoría— sean de corto alcance o de carácter espectacular y

²⁷ Mediante Decreto Ejecutivo N° 1039, del 8 de mayo de 2020, el Presidente Lenín Moreno Garcés, estableció la fusión del Instituto de Fomento de las Artes, Innovación y Creatividad’ (IFAIC) y el ‘Instituto de Cine y Creación Audiovisual’ (ICCA) en una sola entidad denominada ‘Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación’, adscrita al Ministerio de Cultura y Patrimonio.

efervescente, cuyo impacto pueda capitalizar réditos políticos inmediatos para las instituciones públicas de la cultura y sus personeros, en lugar de impulsar procesos de largo aliento, discutidos, acordados y diseñados participativamente entre los distintos sectores de las artes y las culturas.

Bajo la lógica clientelar de conducción del Estado —y por tanto también de la política cultural— a los agentes de la cultura no solo se nos ha impuesto el rol sumiso de ser *beneficiarios* de un sistema patriarcal, sino que, además, se nos ha convertido en cómplices de un modelo que conduce a los artistas y gestores a oponernos y a rivalizar unos con otros de manera colonial y antropofágica. Esto se debe a que la mecánica a través de la cual operan los Fondos Concursables se enfoca en *arrojar* de tanto en tanto recursos económicos a los artistas y gestores, quienes, ansiosos debido a la precariedad, se apresuran para intentar atrapar una porción del fondo ofrecido, por miserable que sea, antes de que se agote. Afortunadamente —vale decirlo— cada vez es mayor el número de trabajadores de las artes y las culturas que nos rehusamos a ser parte de aquel juego perverso y exigimos que el diseño de las reglas sea hecho en consulta y con legítima participación comunitaria. Pocho Álvarez lo explica de esta manera: “al momento en que compran a los artistas a través de premios y concursos auspiciados por el Estado, es el gobierno el que gana. Compran tu silencio y es el gobierno el que se reserva la posibilidad de difundir tus obras o de ponerte en el menú (Álvarez 2021). Al respecto, Remedios Zafra (2017) —desde su realidad española— tiene una posición similar: “la donación frente al pago hace a la persona creadora dependiente de un sistema de auspicio derivado del poder y la riqueza. Sean ricos benefactores, sean contemporáneos bancos rescatados, siempre me ha parecido que eclipsan en sus dádivas los delitos que toda gran fortuna esconde” (2017, 19).

Las reacciones epidérmicas del conjunto de personas consultadas respecto de los factores que probablemente inciden en que en el Ecuador del siglo XXI resulte una tarea compleja la conformación y sostenimiento de gremios y organizaciones culturales y artísticas, pueden sintetizarse en las siguientes ideas: es frecuente encontrar colectivos y organizaciones culturales que pese al impulso y compromiso inicial de sus miembros terminan disolviéndose frente a la imposibilidad de gestionar objetivamente las disputas y diferencias internas. Al parecer, existe la tendencia llevar las diferencias al campo personal en donde predominan las posiciones e intereses individuales por sobre los colectivos. Muchos artistas y gestores culturales —sobre todo jóvenes— rechazan de un tajo a la sola idea de hacerle juego al adultocentrismo característico de aquellas

reuniones y asambleas largas, aburridas y monólicas. Los jóvenes, en general, no se sienten convocados a ser parte de una la organización vertical, patriarcal y rígida, que reproduce las prácticas y comportamientos obedientes registrados en organizaciones políticas militantes de décadas pasadas, en donde las líneas de pensamiento y acción trazadas desde la cúpula diluyen toda posibilidad de discrepancia y pluralidad. Por otra parte, muchos de los artistas y gestores —esta vez de toda edad y condición— reaccionan con escepticismo y desconfianza a las convocatorias para ser parte de alguna organización, debido al temor de ser manipulados con fines políticos electorales o de ser utilizados para beneficio de quienes están al frente.

Otro de los factores que, al parecer, incide en la convergencia entre los trabajadores de las artes y las culturas, tiene que ver con la representatividad. En efecto, la representación o representatividad es un campo de discusión que tiene múltiples aristas de entendimiento, más aún en terrenos móviles y complejos como el que se ha descrito para el caso ecuatoriano. Siguiendo a Pitkin (1985, 233) se entendería a la representación como la práctica de actuar a nombre de personas y grupos sin entrar en conflicto con sus deseos. Esto —a decir de María Macías (2016, 195)— no implica necesariamente que la representación deba ser interpretada como un mecanismo para contentar a los electores. Esta autora sostiene que:

La democracia es libertad de participación, pero la libertad no puede ir sino de la mano de la igualdad en la representación. Así, pues, la democracia sólo es posible si la igualdad de mujeres y hombres se presenta como una premisa política derivada de los principios que constituyen un cuerpo político, tal como sucede con el sufragio universal y con la separación de poderes. (Macías 2016, 206)

En diálogo con Macías y desde la realidad artística ecuatoriana, Pocho Álvarez (2021) sostiene que uno de los éxitos de Asocine —al menos en sus inicios— fue la existencia de una estructura organizacional clara, puesto que sin ese componente “no se acepta la representación” (2021, entrevista). En esa línea de reflexión, Katerine Enríquez (2021), actriz y gestora cultural, afirma: “si me representas quiere decir que estás hablando casi con mi voz y esa voz tiene múltiples necesidades e inquietudes que quieren ser dichas. Si tú me representas, representas a un grupo de gente que está en condiciones similares a las mías” (Entrevista). Sobre la base del modelo de democracia representativa predominante en nuestra realidad, se vuelve impostergable la exigencia de incorporar principios de transparencia y equidad a la hora de decidir por las formas de representación de los colectivos y organizaciones artísticas y culturales. Sin embargo, hay que decir que

existe la percepción generalizada de que los artistas y gestores culturales del Ecuador tenemos serias dificultades para aceptar que otro nos represente: “nos cuesta aceptar una estructura y roles claros dentro de la verticalidad, pero también nos cuesta aceptar la horizontalidad porque ahí se diluyen los protagonismos” (Bodero 2021, entrevista). Pese a ello, sí logramos identificar un horizonte respecto a las características y tipos de liderazgo o formas de representatividad que estaríamos dispuestos a aceptar:

- a) Compromiso con los procesos y acuerdos colectivos, por sobre los beneficios personales, sin oportunismos;
- b) Legitimidad;
- c) Madurez para aceptar la crítica y aprender de ella;
- d) Capacidad para transitar desde un modelo basado en caudillos, a otro de representatividad colectiva;
- e) Generosidad y sabiduría para ceder posiciones;
- f) Consciencia sobre la necesidad de romper las estructuras patriarcales y excluyentes;
- g) Capacidad para romper estereotipos coloniales y autoritarios;
- h) Capacidad para construir puentes entre la industria cultural y la cultura popular, así como entre la gestión comunitaria y la gestión pública de la cultura;
- i) Experticia en las distintas ramas artísticas, según sea el gremio que se represente;
- j) Voluntad delegativa y participativa;
- k) Capacidad para incluir las múltiples voces que necesitan decir y narrar;
- l) Apertura para aceptar y motivar relevos generacionales;
- m) Transparencia, confiable
- n) Que no se sienta dueño de la verdad;
- o) Capacidad de desprenderse de la condición mesiánica e intocable en la que se cae con facilidad; y
- p) Decisión para poner el cuerpo por el colectivo.

La deriva como técnica de investigación cualitativa otorga gran relevancia a los testimonios que gravitan sobre una plataforma de vivencialidad. En ese sentido, luego de haberme sumergido en algunos factores históricos que han configurado las prácticas organizativas, podemos aproximarnos a entender de manera más precisa las reacciones epidérmicas —pero no por ello menos válidas— de los trabajadores de las artes y las

culturas en un ejercicio honesto por hallar explicaciones respecto a la dificultad que nos habita para consolidar en el presente procesos organizativos desde las artes, o las razones que nos empujan a mirarnos con desconfianza y a invalidar permanentemente el trabajo del otro en lugar de sumarnos a impulsar proyectos comunes, independientemente de que éstos nos beneficien directamente o no.

En la línea del desencanto, desde una mirada que trasciende el plano de lo anecdótico hacia un entendimiento histórico y político, quiero referirme a dos hechos que afectaron sensiblemente la posibilidad de la convergencia entre distintos sectores y gremios de las artes y las culturas en *octubre 2019*. Sucedieron pocos meses antes del gran estallido de octubre —el 18 de junio y el 7 de agosto del 2019— y auguraban el despertar de un nuevo tiempo en la convergencia de trabajadores de las artes y las culturas. Me refiero a la Zapateada por la Cultura (18 de junio) y a la Marcha del 7A (7 de agosto).



Figura 4: Zapateada por la cultura
Fuente y elaboración: El Telégrafo, prensa nacional

El 19 de junio del 2019 la prensa del Ecuador colocaba en la sección cultural la nota “Artistas del país descontentos con política cultural” (El Telégrafo 2019a). La zapateada se produjo un día antes:

Los actores, dramaturgos, músicos, zanqueros, *clowns*, titiriteros, pintores, escultores, escritores y gestores culturales presentes habían asistido a la convocatoria que la Red de Espacios Escénicos Independientes (RED) nombró “Zapateada nacional por las artes y la cultura”. “Menos burocracia cultural” “que se haga una revisión profunda de los perfiles de autoridades que no son las ideales para los puestos claves a los que han sido asignados”. (El Telégrafo 2019a)

La falta de políticas públicas, la permanente precariedad económica, la demanda por una seguridad social de régimen específico para artistas y gestores culturales, la ineficiencia institucional que rebasó los límites de la paciencia (Montalvo 2019a), fueron algunas de las razones que movilizaron inédita y esperanzadoramente a cientos de artistas y gestores culturales, fundamentalmente de los gremios de las artes escénicas.



Figura 5: Marcha nacional de los trabajadores de las artes - zapateada

Fuente: La Barra Espaciadora

Elaboración: Sayri Wladimir Cabascango y Sisa Gabriela Sánchez

El 11 de julio de 2019, el diario El Telégrafo (2019b, párr. 1) volvía a publicar una nueva nota que daba cuenta de los rostros que finalmente asumieron la vocería de la jornada, así como de los logros concretos y proyectados:

Tres semanas después de la marcha por el arte y la cultura, sus promotores consideran que ha habido avances significativos para el sector. Así lo asegura Javier Cevallos Perugachi, vocero de la Red de Espacios Escénicos (RED), tras la renuncia de funcionarios públicos vinculados a proyectos cuestionados por el gremio artístico como Raúl Pérez Torres, exministro de Cultura, Edgar Allan García, gerente del Plan del Libro y la Lectura; además de Ronald Verdesoto, exdirector del Instituto de Fomento al Arte y Creatividad (IFAIC). ‘No pasaron ni tres semanas desde la marcha y bajaron estas cabezas; creo que la manifestación fue como un síntoma de lo que ha sido movilizar otros procesos que ya se están gestionando’, dijo Cevallos. [...] En la parte interna de su campo de artes escénicas cuenta que están planeando conformar una Federación Nacional, un proyecto que hace 8 años tuvo eco pero que no llegó a buen puerto. ‘Queremos llegar a una federación porque ahora hay una articulación nacional que debe ser fluida y que permita que otros luchen sin necesitar grupos de otras provincias’, comenta. La actriz circense Tanya Sánchez, miembro de la RED dijo que ‘el primer logro de la marcha fue haber aunado voluntades de un sector tan disperso como el artístico’. (2019b, párr. 1–17)

No habían pasado dos meses de la Zapateada por la Cultura cuando la mañana del 18, asociaciones y gremios de artistas y gestores culturales se convocaron a una nueva marcha para exigir acciones concretas de parte del gobierno para beneficio del sector cultural (Montalvo 2019b, párr. 2).



Figura 6: Marcha por la cultura en emergencia
Fuente: La Barra Espaciadora
Elaboración: Pocho Álvarez

Para entonces, Gabriela Montalvo (2019b) en la revista digital *La Barra Espaciadora* afirmaba que:

Es innegable que el sector cultural ha alcanzado a insertarse en el debate político nacional. Las convocatorias a la protesta por parte de los colectivos de actores y gestores han recibido adhesiones de organizaciones como la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (Conaie) y sus demandas lograron el pedido de juicio político en contra del exministro Raúl Pérez Torres en la Asamblea Nacional. Sin embargo, el gobierno reacciona con maniobras que rayan en el irrespeto y la descortesía. (2019b, párr. 1)

La referida descortesía tiene relación con la maniobra política del gobierno de Lenin Moreno Garcés y su ministro de cultura, Juan Fernando Velasco, al anunciar, precisamente ese mismo 7 de agosto y al mismo tiempo que la marcha, el lanzamiento del Plan Integral de Incentivos y Fomento a la Economía Naranja Ecuador Creativo, que pretendía impulsar el desarrollo de las industrias culturales y creativas (2019b, párr. 8). Entre las demandas concretas de la marcha del 7A estaban la exigencia de que la

Dirección de Gestión Cultural de la Presidencia de la República, instancia desde donde se pretendía impulsar el millonario proyecto Arte para Todos²⁸ —que dicho sea de paso, generaba serias dudas sobre la transparencia y efectividad técnica de su manejo—, trasladara dicho proyecto hacia alguna institución parte del Sistema Nacional de Cultura, toda vez que la mencionada Dirección de Gestión Cultural respondía directamente a las orientaciones de la Presidencia de la República. Se solicitaba, además, que se ventilen los presupuestos públicos de cultura para un análisis y revisión por parte de la ciudadanía.

Un logro histórico de la marcha del 7A —no necesariamente atribuible a la movilización social por sí sola, sino también como resultado del *lobby* político realizado por funcionarios de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, entre ellos el ambateño Fernando Cerón, ex director del Núcleo de Tungurahua y actual presidente la CCE, entre otros—, fue haber conseguido la aprobación de la solicitud de juicio político en contra del exministro Raúl Pérez Torres, llevado a cabo el 15 de enero de 2020; sin embargo, éste no arrojó mayores resultados.

Al cierre de su nota, Gabriela Montalvo no se equivocó al afirmar que “es claro que el denominado sector cultural ha entrado en la mira política del gobierno, lo cual implica un cambio de estatus en las prioridades de la gestión pública y se entiende que no puede ser minimizado” (2019b, párr. 13); pero, su proyección, sin dejar de ser cierta, cambió de ruta radicalmente cuando meses después el ministro Velasco, también compositor e intérprete, capitalizó tanto la atención mediática obtenida con el lanzamiento del programa Ecuador Creativo como la popularidad como cantante para lanzarse a la presidencia de la república, alcanzando apenas el 0,82% de la votación nacional (CNE 2021).

Un hecho igualmente histórico —también fue promovido orgánicamente por el actual presidente de la Casa de la Cultura— tiene que ver con el llamado que hizo la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (Conaie) en respaldo a la marcha del 7A, (ver anexo 2).

²⁸ El proyecto Arte para Todos se diseñó e implementó directamente desde la Dirección de Gestión Cultural de la Presidencia de la República. Su intervención se preveía a través de un dictamen prioritario entre el 1 de junio de 2019 y 31 de diciembre del 2021. Se contaba con un presupuesto de \$ 23.1600.570,51. para atender a 270.500 personas de todo el país. El objetivo del proyecto era “implementar una agenda nacional anual de actividades, eventos artísticos, culturales y de formación de públicos para las artes desde la Presidencia de la República, que promueva la creación de espacios para las artes, la ciudadanía; que garanticen la inclusión de los sectores vulnerables, la accesibilidad universal, la dinamización de la economía local y la activación del empleo para trabajadores de las artes” (Presidencia EC 2019, 31).

El desencanto, a decir de algunas personas entrevistadas, vino después. Por un lado, al parecer, quedó en el ambiente una impresión de extremo optimismo con relación al juicio político al ex ministro de cultura Raúl Pérez Torres que finalmente no prosperó en la Asamblea Nacional debido a que no se reunieron los votos suficientes. Pero, más allá de eso, lo desconcertante fue constatar que el día del juicio (15 de enero de 2020), en la Asamblea no hubo más que tres personas apoyando la causa de la destitución que meses atrás se había impulsado ampliamente durante las marchas. ¿Dónde estuvieron los voceros?, ¿dónde los artistas y gestores culturales aparentemente movilizados? Esto, de alguna manera, da cuenta de que esa agenda no surgió de un acuerdo colectivo de gremios y organizaciones, no es una demanda de base, por lo tanto, tampoco fue convocante. El balance final resultó en:

Una serie de convocantes nuevamente posesionados no como referentes legítimos del sector movilizado, sino como personas que se apropiaron de ese espacio para acceder a la autoridad, posesionarse, figurar. Fue indignante. Encontrarse en un espacio donde había la posibilidad de organizar a la gente y no lograrlo. Hay gente que quiere que eso no suceda. Todo nos hizo pensar que la lucha de los artistas fue absolutamente sectaria. Hubo mucha gente defendiendo sus espacios minúsculos en lugar de los espacios y sueños colectivos. Había desconfianza sobre la posibilidad de la negociación a puerta cerrada, poco transparente, fuera de la visibilidad de quienes estaban movilizados. (Enríquez 2021, entrevista)

Luego, muchos pensamos que los precedentes organizativos de junio y agosto del 2019 iban a permitir conformar un frente común durante la revuelta de octubre 2019, pero no fue así. Entonces, quedó el vacío y la incógnita respecto a la reciprocidad. ¿Acaso la Conaie no había hecho meses antes un pronunciamiento en apoyo a la causa cultural?, ¿por qué la convocatoria que lanzaron los gremios de las artes escénicas para plegar al paro no tuvo eco en la gente que participó en la zapateada por la cultura y en la marcha por la cultura en emergencia? Probablemente este fenómeno desalentador —lejos de señalamientos para tal o cual gremio o persona— no es sino la resonancia de una historia de desencuentros, de alianzas coyunturales y clientelares, de precariedad y desconfianza anidada en el inconsciente de los trabajadores de las artes y las culturas desde la época de las izquierdas mal situadas. Sin embargo, en sentido opuesto al comportamiento esquivo ante la convocatoria calculada, en octubre del 2019 fuimos testigos de una convergencia inusitada que mostró un rostro completamente opuesto al del desencanto. Lo que vimos ahí fue un despliegue generoso de actos de profundo amor y solidaridad por la vida y la dignidad de una mayoría. Sin duda, si hubiéramos tenido una tradición en donde las artes fueran herramientas combativas para repercutir en el espacio público de una manera

cercana a los movimientos sociales, hubiéramos estado ahí, pero nuestro rol fue otro, igualmente valioso y digno.

Capítulo tercero: Deriva 3, por las fisuras de la convergencia

Abandonen toda esperanza de unidad, tanto futura como pasada, ustedes, los que ingresan al mundo de la modernidad fluida (Bauman 2017, 27).

No terminábamos de procesar lo sucedido en el estallido de octubre 2019 cuando, de repente, fuimos absorbidos de lleno por la nueva realidad impuesta debido a la pandemia de Covid-19. La energía vibrante generada por la convergencia espontánea aún resonaba fuertemente en los trabajadores de las artes y las culturas que tuvimos la posibilidad de palpar de cerca y en carne propia la necesidad de permanecer unidos como condición cierta para alcanzar objetivos comunes. Algunos colectivos que se habían fraguado durante la gesta de octubre —como el de *Wawa Wasi*— volvieron a reunirse para hacer un ejercicio colectivo de memoria, pero con el tiempo se diluyó: “hicimos lo que teníamos que hacer y luego cada quien volvió a lo suyo” (Sánchez 2021, entrevista).

Con el confinamiento y el consecuente cierre de los escenarios, teatros, instituciones educativas y espacios públicos, la situación laboral de los trabajadores de las artes y las culturas se tornó aún más crítica y precaria. Muchos compañeros y colegas fallecieron en la desprotección total, dejando enormes deudas a sus seres cercanos y sin seguridad social pública. Según datos reportados por la *Encuesta de condiciones laborales en trabajadores de las artes y la cultura* realizada por el Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura de la Universidad de las Artes (2020), antes del confinamiento por la pandemia de Covid-19 (marzo 2020), la actividad principal del 93% de personas encuestadas giraba en torno a actividades relacionadas con distintos campos y oficios de las artes y las culturas (51,48% artista; 20,06% gestión cultural; 5,74% técnico; 12,08% docente; 4,03 artesano); pero —de acuerdo al estudio—, durante la cuarentena el escenario cambió radicalmente puesto que el 84% de los trabajadores de las artes y las culturas se vio obligado a cambiar su forma y actividad laboral. El gobierno del Ecuador del entonces presidente Lenin Moreno —como tantos otros en la región— no atinaba a establecer políticas coherentes para paliar la crisis del sector cultural. En medio de ello, el Ministerio de Cultura y Patrimonio, a través de uno de sus brazos

ejecutores, el Instituto de Fomento, Creatividad e Innovación (IFCI), lanzó tres líneas de fomento para asignación de fondos públicos concursables: la línea de fomento *Desde mi casa* (marzo 2020) que preveía seleccionar a 200 propuestas artísticas para ser transmitidas por la televisión nacional Ecuador TV, por un monto de \$200 dólares cada una; la línea de fomento *Cultura en movimiento Emerge 2020* (mayo 2020) que preveía la asignación de un millón de dólares para la creación de contenidos artísticos y culturales, proyectando la generación de ingresos de al menos 2.500 trabajadores de la cultura; y, la línea de fomento *Historias de cuarentena* (mayo 2020) con un presupuesto de \$100.000 dólares para la creación de siete cortometrajes. El análisis de la pertinencia y efectividad de esas políticas no es materia de este estudio; pero, la reacción que generaron en el conjunto de la población ecuatoriana y dentro de los sectores de las artes y las culturas, sí.

Al 31 mayo de 2020, el gobierno del Ecuador registraba 39.098 casos confirmados por Covid-19 y 5.512 fallecidos (Jara 2020). La emergencia sanitaria era inminente y los recursos para salud, una prioridad. En ese contexto, el Ministerio de Cultura y Patrimonio lanza las líneas de apoyo antes mencionadas generando una impresionante ola de rechazo por parte de la ciudadanía en general.²⁹ No se lograba entender cómo en medio de la crisis, el gobierno pretendía inyectar recursos para algo que no calzaba dentro de la lista de prioridades: las artes y los artistas. Las redes sociales se inundaron durante semanas de mensajes y comentarios que colocaban en el centro del debate un asunto que me propuse explorar en este estudio: los imaginarios de la sociedad ecuatoriana respecto a considerar al trabajo artístico como un trabajo digno y, más específicamente, discutir respecto a si —siguiendo a Remedios Zafra (2017) y Gabriela Montalvo (2020)— podría considerarse que la actividad desarrollada por trabajadores de las artes y las culturas del Ecuador es inconscientemente feminizada por la sociedad y, por tanto, precarizada. Montalvo sostiene que la precarización del trabajo artístico no es un azar, sino que está “relacionada con el hecho de que el trabajo en el arte se haya feminizado previamente. Al considerarse

²⁹ Paola de la Vega (2020), en su texto *Ecuador. Políticas culturales y Covid-19: el develamiento de una crisis*, detalla este hecho: “La medida rápida y populista, de gesto compasivo y conciliador con los artistas más vulnerados, fue aplaudida por una parte de ellos y rechazada por otros que esperaban una propuesta de mayor envergadura. Por su parte la ciudadanía mostró en redes sociales un claro rechazo no solo al programa ministerial sino a que los artistas cobrasen por cantar o montar una obra de teatro on-line en plena crisis. Enunciados como: ‘Los artistas están para ayudar en esta crisis no para lucrarse de ella’, ‘Más que artistas son parásitos’, ‘Para los artistas promocionar su arte es suficiente apoyo’ —por poner algunos ejemplos- mostraron la marcada incomprensión de buena parte de la ciudadanía sobre el quehacer artístico y la necesidad de una pedagogía social. De esta preocupación nació la campaña de viñetas para redes sociales #ElArteTambiénEsTrabajo #YPunto” (De la Vega 2020, 3).

improductivo, el trabajo cultural se ha identificado con lo femenino y, desde ahí, se ha precarizado” (Montalvo 2020, 37).

Sobre esta base, derivaré por los brotes organizativos motivados por distintos sectores, gremios y colectivos durante el período de pandemia para, finalmente recorrer por las fisuras de la convergencia en búsqueda de posibles vías para el *agenciamiento* político (Cepeda 2017) y la acción concertada desde las artes y las culturas.

1. Valoración y feminización del trabajo artístico y cultural

A decir de las personas entrevistadas, la ciudadanía ecuatoriana —en general— no está empoderada de sus derechos culturales, razón por la cual coloca a las artes en el rincón olvidado de las prioridades. Se percibe a los artistas como seres vagos e innecesarios, descartables para el desarrollo del país, “como sujetos funcionales al poder, que edulcoran a las mazas y los que entretienen” (Álvarez 2021). La idea recurrente de que el mejor alimento del artista son los *aplausos* y de que el motor de nuestra labor es el *amor al arte*, al parecer, se ha solidificado en el inconsciente social desde la época en que las izquierdas rancias usaron a las artes con fines políticos electoreros. “Esta sola idea nos precariza tanto y la sociedad no se da cuenta” (Gardeneira 2021). Armando Muyolema sostiene que “se percibe a la cultura como un campo totalmente desvinculado de otras áreas del conocimiento” (2021, entrevista) y Albeley Rodríguez (2021) lo explica:

Este es un patrón que viene del Siglo XIX, que tiene que ver con la idea de que la diosa de inspiración baja, el artista hace lo suyo y no tiene por qué ser pagado, es una inspiración divina. Esta mirada romántica, de que el artista vive del aire, de lo divino, no permite que la ciudadanía comprenda la dimensión simbólica del trabajo a través de un cuerpo que tiene necesidades (entrevista).

En esa línea de reflexión, Wallerstein (2006) nos conduce a considerar la probabilidad de que en el inconsciente de la sociedad ecuatoriana persista el dualismo cartesiano eurocéntrico acuñado por la visión clásica de concebir a las formas del saber en duros, blandos, lineales y curvos u oblicuos, en complejos y simples. El conocimiento duro implica ser preciso, poderoso, importante, eficaz, moderno, riguroso, influenciado por contextos europeos blancos, y, por supuesto, masculino. Se lo relaciona, por ello, con el éxito, el crecimiento y la dominación. No así el arte, la cultura, la filosofía, las letras, que son disciplinas y labores ubicadas en la orilla contraria: improvisado, débil, opaco, irracional, no medible ni cuantificable y por ello inútil, subvalorado, subalternizado, y,

por supuesto, femenino. Esta misma dualidad está presente entre lo universal frente a lo local o a lo parroquial, entre lo desestructurado y lo estructurado. Esa dualidad plantea, además, una visión darwiniana que supera a la biología, y que en términos sociales pone énfasis en el concepto de la supervivencia del más apto, traducido como éxito en la competencia (2006, 33). Efectivamente, para los ojos de la sociedad en su conjunto, el trabajo artístico no aporta necesariamente a la matriz productiva del país, ni es competitivo, es un sector subsidiario, asistido y suntuario; así también, se debate en otra dualidad profundamente marcada por lo internacional frente a lo nacional, lo exógeno frente a lo propio: “no es que la gente no considere al arte como un trabajo, lo que sucede es que no se considera al *arte ecuatoriano* como un trabajo” (Fuentes 2021, entrevista); “tenemos los ojos afuera, en el exterior, y no en la piel de adentro, en el país. Aportamos ciegamente al desarrollo del mercado artístico extranjero, pero no al nacional” (Álvarez 2021, entrevista).

La discusión respecto de los límites entre el universalismo dominante y el particularismo o parroquialismo (lo local) oprimido no es nueva. Wallerstein (2006) afirma que, bajo esa fórmula, quienes tienen menos poder siempre terminan por encontrarse en un callejón sin salida:

Si los aceptan como justos, se encuentran excluidos o disminuidos por las premisas de la teorización, pero si vacilan en actuar en función los universalismos predominantes no pueden funcionar adecuadamente dentro del sistema, ni política ni intelectualmente, y por lo tanto están impidiendo que la situación mejore. La consecuencia es que inicialmente los excluidos van y vienen, política y culturalmente entre la integración y la separación, y cuando eso se vuelve demasiado agotador, a veces pasan a querer destruir por completo los universalismos. (65)

Para Zafra (2017) la creatividad que se imprime a través de una práctica laboral tiene un hito inicial envuelto en lo que ella denomina *entusiasmo*. Esta autora distingue dos tipos de entusiasmos: el auténtico, o sea la pasión creadora, y uno inducido, que es el que mueve la maquinaria capitalista: “Una forma de entusiasmo aludiría a la exaltación derivada de una ‘pasión intelectual y creadora’, y la forma más contemporánea surgiría como ‘apariencia alterada que alimenta la maquinaria y la velocidad productivas’ en el marco capitalista” (2017, 16). En ese contexto, los trabajos creativos, así como el trabajo doméstico, son —según esta autora— feminizados y automáticamente considerados por la sociedad como bienes y servicios que no necesariamente deben ser remunerados porque son útiles para generar “un excedente de dinero o tiempo para que habitualmente los otros que viven en casa puedan leer, formarse, jugar, sanar, descansar, crear o desarrollar

actividades sí pagadas” (2017, 199). Por otra parte, en lo relativo al trabajo artístico y cultural, Paola de la Vega sostiene que:

La precarización en el trabajo cultural no puede entenderse sino a la luz del capitalismo cognitivo neoliberal, la reorganización del trabajo en la economía global, las industrias creativas y el emprendimiento, que han desencadenado formas de autoexplotación, desarticulación colectiva y deseos postergados en un horizonte de progreso al que siempre se aspira llegar. (De la Vega 2019, 66)

Sobre la base de lo anterior, podríamos argumentar que el trabajo de artistas y gestores culturales en la sociedad ecuatoriana encaja en ambas formas de entusiasmo propuestas por Zafra. Por un lado, artistas y gestores culturales hemos desarrollado una capacidad impresionante para reinventarnos cada vez que sea necesario, muchas veces incluso con clara consciencia de estar transitando al borde de la precariedad. Esa capacidad de entrega, de crear de la nada, una y otra vez, durante décadas, ha naturalizado en el imaginario social la idea de que los artistas y gestores, al igual que las abnegadas madres de familia, *hacemos milagros* y, en nombre del amor, nos activamos creativamente para satisfacción de los demás. Al final, se cierra el telón, se apagan las luces, en el escenario doméstico se colocan los platos en el lavatorio y tanto madres como artistas quedamos alimentados de aplausos y dioslepagues. Somos muchos los ecuatorianos de la generación de los ochenta para abajo, e incluso los anteriores, que tenemos alguna tía, abuela o madre a la que habremos escuchado decir: “sigan nomás, yo con verles comer me contento”.

Esta forma de *entusiasmo* complaciente que detona el acto creativo a nombre del amor y la vocación, nos convierte —como dice Zafra— en “sujetos envueltos en precariedad y travestidos de un entusiasmo fingido, usado para aumentar su productividad a cambio de pagos simbólicos o de esperanza de vida pospuesta” (2017, 14). Sumergidos en el molde capitalista y patriarcal, en donde rige la ley de la oferta y la demanda, los *entusiastas* estamos condenados. Zafra lo menciona crudamente:

Si este sujeto apostara por iniciar el largo camino hacia un trabajo intelectual en el ámbito académico, creativo o cultural, pronto descubriría que su entusiasmo puede ser usado como argumento para legitimar su explotación, su pago con experiencia o su apagamiento crítico, conformándose con dedicarse gratis a algo que orbita alrededor de la vocación, invirtiendo en un futuro que se aleja con el tiempo, o cobrando de otra manera (inmaterial), pongamos con experiencia, visibilidad, afecto, reconocimiento, seguidores y *likes* que alimenten mínimamente su vanidad o su malherida expectativa vital.

El campo de las artes y las culturas es subalternizado. Al igual que otras prácticas culturales tocadas por el capital, han sido convertidas en mercancía; “un *shaman*, por

ejemplo, también puede estar mercantilizado” (Muyolema 2021). El mismo acto creativo, así como la posibilidad de profesionalización en torno a la capacidad creadora —afirma Albeley Rodríguez (2021)— es visto como femenino o feminizado en cualquier gama que lo miremos. Un matiz interesante en este análisis lo coloca una cantora del pueblo *kichwa*, perteneciente a una gran familia artística y musical, lo expresa así: “Las mujeres estamos más en los espacios de gestión que en la creación. Todos los hombres músicos de mi casa estudiaron música dentro y fuera del país, las mujeres, que somos dos, no. Seguramente mis padres pensaron que solo los hijos varones debían vivir del arte y la cultura, pero en la práctica también las mujeres lo hacemos” (Cachimuel 2021).

Jaime Sánchez (2021), en contravía, coloca un punto de vista que abre otro campo de discusión para futuros estudios específicos. Para él, resulta un tanto forzado provocar una intersección entre el trabajo artístico y la noción de feminización. “El rol de la mujer en nuestro medio es al menos reconocido, demandado, aunque precarizado. En cambio, el trabajo artístico es ignorado, visto como algo innecesario, como bienes o servicios totalmente prescindibles. Los artistas somos seres desechables, las madres de familia no” (Sánchez 2021, entrevista).

Como hemos visto, no existen una posición rígida respecto a la noción de feminización del trabajo artístico y cultural, al contrario, es interesante constatar que las diversas hipótesis sobre el tema forman intersecciones naturales que permiten aproximarnos a entender de manera más objetiva lo que sucede en este campo de estudio. Por un lado, se establece un paralelo entre el trabajo artístico-cultural y el trabajo doméstico realizado generalmente por mujeres, trabajo frecuentemente subvalorado por el conjunto de la sociedad; esta primera hipótesis está atravesada por el *entusiasmo* como una representación perpetua del impulso inicial que conduce a la acción precarizada, aunque motivada por el amor y la predisposición al sacrificio. De otro lado, se teje e interseca la idea de que resulta un tanto forzado establecer puntos de encuentro entre el trabajo artístico-cultural y la noción de feminización, con el argumento de que el trabajo realizado por las mujeres es al menos reconocido por la sociedad ecuatoriana, mientras que el trabajo artístico estaría por debajo de ese mínimo reconocimiento; finalmente, se suma la percepción —evidente en el caso de entornos comunitarios indígenas— de que a la mujer se le asignan roles vinculados a la gestión cultural y a procesos administrativos que abren el camino para que sean los hombres quienes ejecuten la práctica artística y reciban un reconocimiento, al menos nominal.

El diálogo horizontal entre las voces de la academia y de quienes gestionan y producen las artes y las culturas desde sus espacios cotidianos es uno de los mayores desafíos para lograr la transformación de los referentes socialmente establecidos con relación a considerar al trabajo artístico y cultural como un trabajo digno. En esa línea de reflexión, luego de haber indagado en los factores históricos y políticos que podrían estar incidiendo en la construcción de imaginarios sociales, actitudes y prácticas sobre los trabajadores de las artes y las culturas, me parece necesario exponer las razones a través de las cuales los propios trabajadores de las artes y las culturas se explican la condición

de precariedad y la subvaloración de su trabajo. Para ello organizo sus planteamientos en seis ejes:

- a) *La coherencia e integralidad de las políticas públicas con la realidad artística y cultural del país:* existe un divorcio entre las políticas públicas y la realidad diversa de los sectores culturales. Los programas de fomento públicos a cultura que se lanzan no son contruidos desde la dignificación del hecho artístico, son de miseria; por tanto, si el discurso público se construye desde la miseria, se seguirá considerando a los artistas como miserables. Si las artes estuvieran vinculadas a las políticas públicas de salud, tendríamos otros parámetros de valoración social. Durante el confinamiento por la pandemia, por ejemplo, muchos hogares consumieron arte —gratuitamente, salvo excepciones— y se sostuvieron emocionalmente gracias al arte.
- b) *La construcción del éxito y del progreso sobre la base de referentes coloniales y del modo de vida orientado por el capital:* la sociedad, en general, tienen una mayor valoración para alguien que logra producir dinero, por ejemplo, un ingeniero. Se han estableciendo horizontes de valor que pasan por una supremacía del capital, de lo que se vende. La formación en artes y ciencias sociales se va reduciendo mientras se apoya el desarrollo de carreras que sobrevaloran la ganancia económica, la funcionalidad y la hiper productividad. “¿Para qué poetas?, esta sociedad necesita ingenieros” (Muyolema 2021). Esto tiene que ver con la naturaleza de nuestra sociedad que apenas empieza a regañadientes a reconocerse en su diversidad; aún somos incapaces de identificarnos en la diversidad. Por otra parte, la valoración del trabajo artístico y cultural está secuestrado por el sistema capitalista donde prima la economía neoliberal, depredadora del medio ambiente e individual, “el sálvese quien pueda” (Ullauri 2021, entrevista).

- c) *La noción de ocio, la diversión y el esparcimiento vinculada umbilicalmente con la actividad artística*: “el modelo de gestión cultural vigente en el país nos ha hecho pensar que la cultura es un *hobby*, una distracción para la fiesta patronal de tal o cual barrio o gobierno cantonal o parroquial” (Echeverría 2021). En términos generales, no se ha visto a la cultura como una posibilidad de transformación. El modelo de gestión público de la cultura entrega gratuidad del arte de manera indiscriminada, “¿cómo podemos competir desde los espacios autogestionados cuando la Casa de la Cultura Ecuatoriana o el Ministerio de Cultura ofrecen gratuitamente las mismas actividades que nosotros ofrecemos a cambio de un pago simbólico? El Estado es un desleal competidor con el sector cultural. El Estado debería hacer políticas que nos permitan competir a todos en igualdad de condiciones y eso no lo hace” (2021). Lo cierto es que “ni el Estado, ni el ‘sector’ cultural han logrado cambiar la realidad. La sociedad sigue pensando que el arte es una actividad de ocio. Incluso, al interior del mismo ‘sector’ se piensa que el arte comunitario es de menor valor que el de las bellas artes” (Pabón 2021).
- d) *El modelo educativo nacional cómplice de la precariedad de artistas y gestores*: “Si el gobierno no nos toma en serio, ¿cómo nos va a tomar en serio el resto de la gente?” (Gardeneira 2021). Desde pequeños, en escuelas y colegios, nos enseñan que el arte es la materia fácil y no se visibiliza el esfuerzo que hay detrás del oficio de ser artista. En efecto, “la malla curricular no incluye contenido artístico y cultural de una manera orgánica y seria” (Cachimuel 2021). Resulta sintomático que el sistema educativo haya excluido la formación artística de la malla. Precisamente, un medidor claro sobre la poca valoración de la formación artística es que se haya encargado las actividades artísticas a los profesores de educación física o a los que menos horas tienen, en lugar de a especialistas y profesionales en las artes (Sánchez 2021). “Si necesitas someterte a una intervención quirúrgica llamas al especialista, jamás al profesor de educación física” (Bodero 2021).
- e) *El carácter desechable e innecesario de las artes*: hay una separación de las artes con la vida. Socialmente hemos ubicado a las artes entre las cosas inútiles, así como la espiritualidad (Solórzano 2021). Mucha gente cree que el artista es un ser del que se puede prescindir totalmente y sin embargo consumen arte (Guevara 2021).
- f) *La funcionalidad de las artes para la captación del poder*: En el imaginario social se vincula automáticamente a los artistas con el poder, además, se piensa que no

somos solidarios. Pero, no es menos cierto que el poder puede convertirse en un verdugo para los artistas, sobre todo el poder del Estado que busca eliminar la conciencia crítica a todo nivel (político, militar, económico). Como sostiene Zafra (2017) “no es bueno que los pobres creen, [...] porque la creación es movilizada por el conocimiento, el conocimiento genera conciencia y la conciencia es pregunta que interpela: ¡eh, tú, por qué tienes tanto y yo nada!” (2017, 17).

2. Los comunes: es la magia

En el estallido de octubre de 2019, así como durante los meses de confinamiento por la pandemia de Covid -19, se registró la convergencia espontánea de artistas y gestores culturales en torno a varias iniciativas. Siguiendo a Neveu (2000), habría ahí una serie de *acciones conjuntas intencionales* marcadas por “el proyecto explícito de los protagonistas de movilizarse concertadamente” (2000, 21). Dicha acción conjunta se activa o desarrolla en torno a la defensa de una *causa* determinada que busca transformar o subvertir el orden establecido. A estas formas de acción colectiva orientadas por una causa, Neveu las denomina “movimientos sociales” (22). Los movimientos sociales —según este autor— se debaten entre la arena de las prácticas impuestas por el Estado y la arena de los conflictos sociales que —tal como en octubre del 2019— constituyeron el espacio natural en donde se expresaron las incomodidades de pueblo (30).

En esta línea de análisis, podríamos argumentar que la convergencia de los trabajadores de las artes y las culturas durante la movilización de octubre del 2019, al haber estado motivada por *causas comunes* que confluyeron en acciones concertadas, constituyó un brote de movimiento social que se instaló en el corazón de la gran movilización impulsada por el movimiento indígena y ciudadano. Ahora bien, vale la pena preguntarnos por la característica de aquellas *causas comunes* que favorecieron la convergencia tanto en octubre como durante el confinamiento. Ciertamente, lo que hizo posible la convergencia en aquellas gestas no fue que los gremios estuviéramos organizados ni que respondiéramos orgánicamente a un movimiento cultural en específico, sino el poder de *los comunes*. Ahí radica la magia que nos convocó. Vale la pena detenernos un momento en este concepto para tratar de explicarlo.

Una brevísima reseña sobre *Los comunes*, ha sido claramente recogida por la iniciativa *Alternativas Sistémicas*³⁰:

Son procesos de gestión social de elementos materiales, de conocimiento y de la naturaleza y digitales. Aparecieron en las comunidades indígenas. [El concepto de] propiedad común surgió en la antigua Grecia. La legislación romana del siglo VI declaró que la naturaleza, el aire, los ríos y los océanos son de todos. En Inglaterra (1215-1225), la Carta Magna y la Carta de los Bosques, reconocieron los comunes y los derechos de acceso de los comuneros a los pastos y bosques. En 1968, Garret Hardin, en su texto ‘La tragedia de los comunes’, argumentó que los individuos tienden a destruir los comunes, aunque no lo deseen. En 1980 se creó el software libre marcando el comienzo de los comunes digitales. Diez años después, Elinor Ostrom en su texto ‘El gobierno de los comunes’ afirma que las comunidades son capaces de generar sistemas de gestión sostenibles de recursos compartidos. Existen tres tipos de gestión: privada, pública y de los comunes. En la gestión privada, los propietarios definen el acceso, uso y disfrute de distintos elementos; en la gestión pública, el Estado es quien gestiona dichos elementos; en los comunes, grupos de la sociedad se auto organizan para gestionarlos. *La alternativa no es más Estado, o más mercado, sino más comunes*. (Alternativas Sistémicas 2019, el énfasis me pertenece)

Los comunes, en el contexto que nos convoca, siguiendo a Christophe Aguiton (2017), deben ser entendidos como:

Procesos de gestión social sobre diferentes elementos y aspectos necesarios para una colectividad humana. Estas relaciones sociales de colaboración se dan en torno a algún tipo de elemento material, natural, digital o del conocimiento, pero lo que los hace ser “comunes” es la práctica de esa gestión comunitaria que les permite “cuidar” aquel elemento sobre el cual intervienen y, al mismo tiempo, reproducir y enriquecer sus formas de organización social. (2017, párr. 2)

De modo que aquellos *comunes* se nos activaron en octubre del 2019 en torno a la profunda necesidad de procurar condiciones dignas para los compañeros y compañeras venidos desde otras localidades y provincias. Ahí estuvimos un *nosotros* sin nombre, como diría Marina Garcés (Garcés 2018, 19) en *Ciudad Princesa*. Nos convocó el sentido común de brindar abrigo, protección y alimentación a los *wawas* que inevitablemente se hallaban sumidos en una situación violenta; nos convocó la posibilidad de sumar energías y contribuciones por pequeñas que sean a las ollas comunes, a las brigadas de limpieza, a la provisión de insumos para quienes estaban al frente, entre otros. Muchos no tenían claridad sobre las razones políticas de la movilización. Al final, ello no importaba. Sencillamente estaban porque sentían que debían estar. Y supimos hacerlo porque nos

³⁰ Alternativas Sistémicas es una iniciativa que busca generar un dialogo interactivo para profundizar el análisis y fortalecer las alternativas que movimientos sociales e intelectuales están desarrollando para superar el sistema capitalista. La iniciativa está coordinada por ATTAC (Francia), Fundación Solón (Bolivia) y Focus on the Global South (Asia). <https://systemicalternatives.org/acerca/>.

movimos en el territorio que también nos es común, el de la precariedad. Nuestra trinchera fue el lugar del que estamos acostumbrados a sacar maravillas de la nada. La capacidad de gestión acumulada por años se puso al servicio de *los comunes*. Fuimos imprescindibles, montamos y desmontamos escenarios de solidaridad, nos la jugamos el todo por el todo porque sabíamos que ese era el momento, no había otro, como cuando subimos al escenario, o presentamos una exposición, o montamos un performance, etc. La diferencia en aquella ocasión era que nadie esperaba aplausos de vuelta. Una vez levantado el paro, sencillamente todo se disolvió, como cuando cae el telón, el público se retira y se instala un vacío, una mezcla entre nostalgia y satisfacción.

Ya en el momento más álgido del confinamiento por la pandemia (2020), la resonancia de la convergencia de octubre contribuyó a que se instalaran virtualmente un sinnúmero de iniciativas que ponían en el centro la necesidad de organizarse, de resolver conflictos pasados y de mantener la unidad. Fue, en otras palabras, el ejercicio de las *causas comunes* entre *los comunes*. Entre los colectivos que surgieron y que llegaron a tener acciones concretas vale mencionar a: Resistencia Artística Ec; Mafia Disidente; Red Awana de artistas y gestores interculturales comunitarios; La Colectiva; Sinchi Warmikuna; Red de artistas escénicos de Cuenca; La Raza Invisible; Asociación de estudiantes de composición; La Asociación de directoras y directores corales de Pichincha, entre otros. Uno de los aspectos que ha atravesado a la mayor parte de estos colectivos autogestionados, ha sido —tal como lo sostiene Mariana Enríquez (2016)— haber *perdido el miedo al fuego colectivamente*, tanto de forma figurada al haber vencido el temor al contacto y a la cooperación en un mismo nivel con el otro artista, el otro indígena, el otro pueblo, como, literalmente, al haber superado la ansiedad frente a la posibilidad cierta de ser víctimas de la violencia brutal que se cernía sobre nosotros en octubre 2019. Otro de los aspectos que ha orientado la acción de los nuevos colectivos artísticos y fortalecido la práctica de otros ya existentes, ha sido la decisión de *poner el cuerpo* como estrategia de resistencia. Esta noción, ahora incorporada al lenguaje técnico de las ciencias sociales, estuvo presente en la experiencia *okupa* del Cine Princesa en Barcelona (1996); y lo planteado por Marina Garcés (2018) ayuda a comprender que:

Era una expresión intuitiva que señalaba una posición donde, precisamente, filosofía y práctica no se podían separar. ‘Poner el cuerpo’ significaba que sólo se puede pensar actuando y que sólo se puede actuar pensando. Es decir, que pensamiento y acción se transforma y se empuja uno a otro y que no nos valía, por tanto, la separación entre intelectuales y militantes, entre grupos de acción y grupos de reflexión, entre academia y movimientos sociales. ‘Poner el cuerpo’ significaba, también, exponerse. Arriesgar no

sólo bordeando o traspasando los límites de la legalidad, sino también de la propia vulnerabilidad. En un mundo de espectadores, clientes, y consumidores, la vida sólo podía volver a ser nuestra poniendo el cuerpo en común, haciendo cosas juntos, compartiendo el espacio y el tiempo.

Algunas otras iniciativas autoconvocadas durante el confinamiento, sobre todo las de los gremios convencionales, desafortunadamente no prosperaron y se diluyeron en el tiempo, absorbidas por varias de las prácticas que he abordado anteriormente: “Hubo muchos intentos de organización que no cuajaron. Los actores se juntaron en torno a espacios heterogéneos, los de la vieja guardia, los actuales, los que quieren protagonismos, etc. Eso hizo que las propuestas generadas fueran todo y nada. No hubo la capacidad recursiva y eso benefició a los heterónomos, o sea los que están más cercanos al poder” (Moreno 2021). “Los intentos de nuevos colectivos no han superado lo individual. No hemos tocado fondo, somos coyunturales. La pandemia nos ha permitido hacer el intento de conversar, pero estamos lejos de lograrlo” (Pabón 2021).



Figura 7: Cultura sin cacicazgo político
Fuente y elaboración: Mafia Disidente - 2020

Una convergencia lograda en el 2021 que no puede dejar de mencionarse es la que se dio en torno a las elecciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana,³¹ que —a decir de sus actores— también fue motivada por algunos *comunes*: (i) A nivel nacional, el reconocimiento general de la existencia de una administración rancia enquistada durante décadas, poco transparente, ineficiente, desactualizada.³² Estos aspectos se resumieron en un común denominador simbólico: botar a los dinosaurios de la cultura; (ii) A escala local —evidente en el caso del Núcleo de Pichincha—, el rechazo a la supuesta corrupción, a la violencia de género, a los favores políticos, a la argolla con la autoridad, a la maniobra oscura y oportunista y al andar poco ético por la vida. Pero los comunes también son coloridos y esperanzadores: los anhelos de cambio, la proyección de días mejores para los sectores de las artes y las culturas, la expectativa de constatar las transformaciones conducidas por un equipo joven y con miradas refrescantes sobre lo cultural, la posibilidad de explorar nuevas formas y estrategias de gestión pública para la cultura.

¿Es posible la convergencia de los trabajadores y trabajadoras de las artes y las culturas en el Ecuador actual sin que intermedie el interés por la contienda electoral y la carrera —necesaria, por cierto— para acceder a espacios de poder?, ¿qué estrategias se deben activar para hallar las fisuras que permitan, finalmente, emprender procesos organizativos de largo aliento desde los sectores artísticos y culturales? Nuevamente encuentro las respuestas en los propios colegas, amigos y compañeros que han sido los principales interlocutores en este estudio: la voz unánime —donde incluyo la mía propia— es esperanzadora, ¡sí, es posible! Aquí algunas estrategias desprovistas de verdades absolutas, mucho menos de recetas:

- a) Convertir en práctica colectiva la capacidad de *agenciamiento político* individual, entendiendo por agenciamiento al “constructo teórico que postula al sujeto como potencial transformador de realidades a partir de: 1. Ser (y estar) sujeto para poder actuar y 2. Sufrir vulneraciones, reclamar derechos por ser sujeto (Cepeda 2017, 172);

³¹ El 21 y el 30 de agosto del 2021, se realizaron las elecciones de Directores provinciales y Director Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, respectivamente; conforme lo dispone la Ley Orgánica de Cultura en sus artículos 157 y 160; y, el artículo 139 del reglamento General a la Ley de Cultura. Las elecciones estuvieron marcadas por denuncias de inconstitucionalidad al Reglamento de Elecciones emitido por la Junta Plenaria y por la exigencia de los trabajadores de las artes y las culturas a un proceso transparente.

³² Desde 1944 la Casa de la Cultura Ecuatoriana ha estado presidida por personalidades, todas masculinas, vinculadas a la *alta cultura*, generalmente escritores. En particular las últimas décadas, las gestiones del escritor Raúl Pérez Torres (2000 – 2004 y 2012 – 2017) y del Lcdo. Camilo Restrepo (2017-2021), se ubicaron en la ruta del clientelismo y del uso funcional de la cultura para fines político electorales.

- b) Identificar colectivamente mínimos *comunes* que de alguna manera atraviesen a todos los involucrados en la iniciativa organizacional y echar a andar hacia ellos a través de caminos igualmente comunes y con metodologías diseñadas explícitamente para el tipo de organización y propósito. Es fundamental reducir al máximo la tendencia a la improvisación. "En lo colectivo, el mínimo común es lo único que puede existir. Si hay un máximo, es porque no llegó al mínimo común del otro" (Fuentes 2021).
- c) Definir colectivamente la forma de representación que se va a aceptar y respetar, así como los parámetros y características que deba tener dicha representación, poniendo por delante principios de equidad entre los géneros e intergeneracional. Usualmente la definición de la representación va de la mano de la definición del modelo de estructura orgánica coherente con los objetivos de la organización (vertical, horizontal, mixta) y del tipo de personería que se quiera mantener (natural, jurídica). Más importante que el tipo de representación, estructura y personería, es la definición colectiva de todos estos parámetros. "Nos falta la condición de hormiga. El problema es que aquí todo el mundo quiere ser reina. La colonia de la hormiga es próspera por sí sola" (Oviedo 2021);
- d) Muchos colectivos pequeños y diversos a nivel comunitario, barrial, parroquial, cantonal atravesados entre sí por mínimos *comunes*, es mejor que pocos colectivos grandes a nivel cantonal, provincial o, peor aún, nacional con muchos *comunes* que resolver;
- e) Plantearse el diseño participativo de un sistema de gestión cultural para el país, motivado desde los distintos territorios interculturales, que logre transversalizar todos los ámbitos de territorio en términos de inclusión, salud, educación, seguridad, cultura, alimentación, entre otros, y que eso genere mecanismos virtuosos y solidarios de inversión en y para los trabajadores de las artes y las culturas;
- f) Asumir y mantener apertura suficiente para la crítica y la transparencia;
- g) La voz de todos es tan importante y necesaria como la mía; de ahí la necesidad de hacer de la escucha y del debate frontal, directo y honesto una práctica permanente;
- h) Procesar las diferencias y conflictos de la organización en el ámbito privado. Es común ver que colegas de un mismo gremio terminen desprestigiándose mutuamente a nivel público. "Tal como en los matrimonios antiguos, donde la

pareja puede estar peleada pero no lo demuestra. Y esa es una fortaleza. Se cuidan mucho de cómo su conflicto puede afectar a los demás y, por rebote, a ellos mismos” (Bodero 2021).

Como aporte a las estrategias planteadas y siguiendo a Zygmunt Bauman (2017), es preciso recordar que “una ‘comunidad’ es, en esta época, la última reliquia de las antiguas utopías de la buena sociedad” (Bauman 2017, 100). Nuestro mayor desafío es hallar la fisura de la aceptación de la diversidad de pensamiento y de la forma de entender y percibir el mundo. Este autor lo expresa en estas palabras:

La capacidad de convivir con las diferencias, por no hablar de disfrutar de ellas y aprovecharlas, no se adquiere fácilmente, y por cierto no viene sola. Esa capacidad es un arte que, como todas las artes, requiere estudio y ejercicio. La incapacidad de enfrentarse a la irritante pluralidad de los seres humanos y a la ambivalencia de todas las decisiones de clasificación/archivo es, por el contrario, espontánea y se refuerza a sí misma: cuando más efectivos son el impulso a la homogeneidad y los esfuerzos destinados a eliminar las diferencias, tanto más difícil resulta sentirse cómodo frente a los extraños, ya que la diferencia parece cada vez más amenazante y la angustia que provoca parece cada vez más intensa. (116)

De tal manera que es importante aceptar la coexistencia de múltiples particularidades complejas, una suerte de lo que Wallerstein considera como “universalismo pluralista que nos permita captar la riqueza de las realidades sociales en que vivimos y hemos vivido” (2006, 66).

3. Poner el cuerpo en la modernidad líquida

Es evidente que, pese a que el Estado ecuatoriano reconoce a los artistas y gestores culturales como sujetos de derecho, este único criterio no nos convierte en miembros de una comunidad política, ni garantiza que salgamos de la marginalidad, ni de la precariedad (Gudynas 2009, 74). En ese sentido, resulta impostergable que los trabajadores de las artes y las culturas tengamos las agallas suficientes para activar nuestra capacidad de *resiliencia adaptativa* (Lugo 2015) en la perspectiva de que, tanto nosotros como individuos, así como los colectivos y organizaciones artísticas y culturales que nos acogen, seamos capaces de gestionar las dificultades “con poca o nula intervención gubernamental” (2015, 13), acorde a las múltiples y complejas realidades en que habitamos.

De no lograrlo, Girón (2008) —interpretando a Bauman— anticipa:

Dos únicos destinos depararían a los artistas y gestores culturales presos de la *modernidad líquida*³³: ser asimilado(s) en el sistema por vía antropofágica, tratar de olvidar sus angustias y simplemente, sobrevivir; o ser marginalizados por el sistema por vía antropológica y caer en el oscuro limbo de la ‘otredad’, sin solución vital y bajo el eterno peso del fracaso individual. El sistema, o bien asimila los residuos humanos, o bien los desecha en los no-lugares o lugares condenados de la *modernidad líquida*: a saber, los que se hallan unidos a la marginación urbana y social, la exclusión, el exilio, la emigración, etc., en contraposición con los vastos territorios en todo el planeta en los que la modernidad sólida descargaba sus desechos de múltiples formas. (Girón 2008, 3)

³³ La modernidad líquida —como categoría sociológica— es una figura del cambio y de la transitoriedad, de la desregulación y liberalización de los mercados. La metáfora de la liquidez —propuesta por Bauman— intenta también dar cuenta de la precariedad de los vínculos humanos en una sociedad individualista y privatizada, marcada por el carácter transitorio y volátil de sus relaciones. El amor se hace flotante, sin responsabilidad hacia el otro, se reduce al vínculo sin rostro que ofrece la web. Surfeamos en las olas de una sociedad líquida siempre cambiante –incierto- y cada vez más imprevisible [...]. La modernidad líquida es un tiempo sin certezas. (Vásquez 2008, 1).

Antes de finalizar las entrevistas en profundidad pedí a los entrevistados que me dijeran las primeras palabras o ideas que se les venga a la mente que nos atraviesen y definan a los trabajadores de las artes y las culturas del Ecuador. El resultado de ese ejercicio consta en la Figura 1. Las palabras más grandes son aquellas que fueron mencionadas un mayor número de veces.

El mayor desafío que tenemos por delante los trabajadores del arte y la cultura será transformar —desde el sentir y el pensar— la percepción que nos hemos formulado sobre nosotros mismos y sobre nuestros pares. Lograr retirar de nuestra mente las pesadas *mascarillas* que impiden que las voces de las artes y las culturas vibren y resuenen con presencia y dignidad; disolver los miedos a mirarnos de frente y con franqueza desde la desnudez de una corporalidad cruelmente precarizada por décadas, que ansía y exige luz para florecer; en síntesis, crear, inventar, producir y llevar a la escena de la existencia cotidiana, la praxis del andar solidario, consecuente y generoso para beneficio de todo los seres sensibles. Y ¿cómo hacerlo?; probablemente y sólo si fuera un *común* para todos y todas, aquí una vía:

Aprendiendo a poner el cuerpo, aprendí a salir de la esfera de la representación y entrar en el espacio del compromiso. La esfera de la representación funciona sobre la base del reconocimiento y, por tanto, de la identidad. El espacio del compromiso sólo depende, en cambio, de nuestra capacidad de afectar y de dejarnos afectar sin rompernos en el camino. (Garcés 2018, 21)

Conclusiones

En *octubre 2019*, las prácticas de gestión cultural transitaron por la memoria del pasado y del presente, ubicando a los trabajadores de las artes y las culturas en un espacio intermedio donde las diversidades, fricciones y diferencias se radicalizaron, pero también produjeron encuentros (Rivera 2018, 62). En ese espacio intermedio floreció el *Taki*, una concepción de un *nosotros* no excluyente —*nukanchipak* en lengua *kichwa*— como representación de la voz singular y colectiva a la vez. Ahí, en ese espacio, los trabajadores de las artes y las culturas, tomamos consciencia y posición política frente a la realidad compleja, y, en la praxis, desarrollamos compromisos transformadores motivados por el amor *en con y por los otros* en un proceso *permanente de liberación* (Freire 1997).

A través de la noción del *taki*, Silvia Rivera Cusicanqui (2010) deconstruye los referentes binarios y eurocéntricos con que miramos e interpretamos las interacciones con seres diversos tanto en pensamiento como en emocionalidad. A través de estos filtros, hemos configurado la forma en cómo gestionamos no sólo la frustración de ser artistas en un entorno social donde este oficio es —siguiendo a Zafra (2017)— subvalorado, feminizado y por tanto precarizado, sino también los caminos —o las fisuras— que atraviesan la posibilidad de colocar objetivos comunes por sobre intereses individuales. *Taki* —según Rivera— sería reconocer los intersticios de la memoria en donde se asienta nuestra relación con los ancestros en un ejercicio legítimo por subvertir el orden y la lógica impuesta por la vorágine de la *modernidad líquida* (Bauman 2017) que predomina en el mundo neoliberal.

Durante el estallido social de octubre del 2019, los trabajadores de las artes y las culturas, sin cálculos ni libretos previos, activamos cientos de canales sutiles de intercambio solidario y sensible poniendo por delante la necesidad de procurar una permanencia dignificante para los miles de compañeros y compañeras indígenas que se movilizaron a Quito con la intención de sostener la protesta en contra las políticas antipopulares del entonces presidente Lenin Moreno. La presencia de agentes de las artes y las culturas no fue en bloque organizado manifestándose a través del arte como herramienta de resistencia —tal como vimos en Chile y Colombia 2020—, pero sí se manifestó creativa y espontáneamente en varios frentes para cubrir las necesidades logísticas, de cuidado de los *wawas*, alimentación, emergencias de salud, entre otros,

despojándose de etiquetas postizas y máscaras. En la gesta de octubre se desataron natural y provisoriamente algunos nudos históricos que han impedido la convergencia de trabajadores de las artes y las culturas en organizaciones locales y nacionales para la lucha por nuestros derechos. *Poniendo el cuerpo* (Garcés 2018), sin sentirnos especiales, sino como una más entre tantas voluntades movilizadas, logramos experimentar la convergencia que no había sido posible desde hace décadas atrás, cuando en los años 70 y 80 del siglo pasado artistas de distintas ramas y disciplinas *pusieron el cuerpo* con total convicción por la causa de la izquierda unida que se desmoronó en Ecuador y en otros países latinoamericanos luego de la caída del muro de Berlín (1989). Para entonces, las artes y los artistas fueron utilizados y precarizados con intereses políticos partidistas, colocando en la sociedad ecuatoriana el imaginario de que los artistas somos sujetos funcionales al poder y, por lo tanto, alejados de los sentires y las luchas más profundas del pueblo. A los usos y abusos que hizo la rancia izquierda ecuatoriana de las artes y los artistas —y luego también la derecha o cualquier tendencia ideológica partidista—, se suman los referentes coloniales de la alta cultura sembrados en la mente del común de los ecuatorianos. Esa percepción —entre otras— hace que el oficio ejercido por los trabajadores de las artes y las culturas sea frecuentemente subvalorado y feminizado (Zafra 2017), además de percibido como excepcional, suntuario y lujoso. Un claro reflejo de ello es el impulso de creer que el alimento de los artistas es el aplauso, a la usanza de los años 80 del siglo pasado sobre las tarimas partidistas. Pero, quizá lo más complejo y preocupante sea que aquellas prácticas de verticalidad y rigidez partidista se hayan trasladado a los espacios organizativos de la cultura, en donde subyace implacable el rostro de la precariedad, tras la máscara del autoritarismo y del comportamiento caudillista, inconsecuente y funcional al poder. Al poder no le interesa que la gente piense y sea creativa —nos lo recuerda Zafra (2017)— y por ello, pese a no ser el tema central del estudio, se ha dejado sentada la inconformidad y el rechazo con las políticas públicas dirigidas desde el Ministerio de Cultura y Patrimonio, por propiciar la dependencia patriarcal de artistas y gestores, a través de la entrega esporádica de recursos públicos vía concursos poco transparentes que nos conducen ciegamente a arrojarnos a la arena del combate encarnizado entre pares, donde lo que importa no es el beneficio común, sino la urgencia por atrapar una porción de la carnada antes de que se agote u otro la tome.

La pandemia de Covid-19 ha revelado cuán profundas son las brechas e inequidades estructurales en materia de derechos culturales. En relación a la inmensa cantidad y diversidad de manifestaciones artísticas y culturales existentes en todos los

rincones del país, pocos son quienes han logrado hacer un uso efectivo de plataformas y herramientas digitales privadas proporcionadas por las grandes corporaciones capitalistas. Uso que, además, en términos de derechos, resulta ser problemático porque gran parte de los datos y el contenido artístico y cultural que circula por las plataformas se concentra en manos de las grandes corporaciones, pasando por alto los derechos a privacidad y a la protección de los datos personales.

Durante el período más crítico de confinamiento por la pandemia, sin embargo, surgieron varias iniciativas impulsadas por distintos sectores de las artes que, con las resonancias de octubre 2019 aún latentes, buscaron maneras de saldar viejas rencillas y consolidar procesos organizacionales. Desafortunadamente, una vez que el confinamiento terminaba y el Estado volvía a lanzar convocatorias para fondos concursables, muchas de estas iniciativas se disolvieron.

Transformar los imaginarios sociales en relación a considerar la actividad artística y cultural como un trabajo digno, exige que los artistas y gestores culturales dejemos de situarnos en la precariedad como principal lugar de enunciación. Exige, además, que seamos capaces de identificar mínimos comunes como brújula para la convergencia, tanto a pequeña escala local como regional. Avizorar nuevos tiempos, implica, por lo demás, —siguiendo a Garcés (2018)— *poner el cuerpo* priorizando la ruta de la acción concertada y el compromiso colectivo en lugar de la del reconocimiento en solitario.

Una nueva hipótesis que surge de este estudio sugiere que el uso político que se hizo de las artes y los artistas en el Ecuador de los 70 y 80, configuró la manera en la que, décadas más tarde, se diseñó el modelo de gestión cultural sobre el que se asienta la institucionalidad cultural pública. Los referentes simbólicos de izquierda fueron los ecos de la canción latinoamericana de los setenta, que sonó permanentemente en la tarima del gobierno de la Revolución Ciudadana y que influenció en la forma de gestión de los recursos destinados a la cultura. Se instituyó el comportamiento funcional con el poder que prevalece hasta el día de hoy: *estás conmigo o estás contra mí* —que bien podría ser el eco distorsionado y lejano del mensaje que en junio de 1961 Fidel Castro diera a los artistas e intelectuales cubanos, en el prelude del proceso revolucionario socialista: “dentro de la revolución todo, contra la revolución nada” (Castro 2016 [1961], 87) —. De tal manera que la sola aceptación de los recursos provenientes de Estado para la realización de proyectos artísticos y culturales constituye un pacto tácito de compromiso con la causa política del nuevo patrón. Esa es la percepción de varios artistas que vivieron de cerca el surgimiento de organizaciones culturales y vieron cómo éstas fueron

desmembrándose debido a la manipulación política del quehacer artístico. Uno de ellos, el cantautor Jaime Guevara, con absoluto convencimiento afirmó que “[...] al recibir esos recursos te estás condicionando. Yo me he negado radical y sistemáticamente a ser parte de, porque eso me da independencia. El rato que recibiera yo cuatro reales del Ministerio de Cultura estuviera condicionado a no hablar y a no cantar. Al momento en que te dejas comprar por el poder, el poder te calla” (Guevara 2021, entrevista).

Un tema, sin duda, polémico, objeto de un estudio específico a mayor profundidad, porque coloca en tensión el derecho al acceso a recursos públicos para la cultura, con el derecho a la resistencia a aunar políticas que propician la canibalización y la antropofagia cultural subsumida en el esquema neoliberal.

Lista de referencias

- Aguilera, Yerling. 2021. "Otras formas de luchas son posibles: el movimiento azul y blanco en Nicaragua". En *Desbordes. Estallidos, sujetos y porvenires en América Latina*. Quito: Fundación Rosa Luxemburg.
- Aguiton, Christophe. 2017. "Los Comunes". Systemic Alternatives (blog). <https://systemicalternatives.org/2017/03/17/los-comunes/>.
- Alternativas Sistémicas. 2019. "Video: ¿Qué Son Los Comunes?" Systemic Alternatives (blog). <https://systemicalternatives.org/2019/03/25/video-que-son-los-comunes/>.
- Álvarez, Pocho. 2014. "Ecuador". En *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Bogotá: FNCL / FES.
- Bauman, Zygmunt. 2017. *Modernidad líquida*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Benavente, Andrés. 1998. *El Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional: de ofensivas generacionales al proceso negociador*. Santiago: Revista Política U.Chile.
- Betancourt, Óscar. 2020. "Reflexiones iniciales sobre el alcance del enfoque ecobiosistémico". Ensayo de clases, Quito: Uasb.
- Betancourt, Óscar, Carlos Alta, Gladys Alta, y Mariana Landázuri. 2009. *El Elefante de Cotacachi*. Quito: Fundación Tiana.
- Breilh, Alfredo. 2011. "Allá por los 80: crónica sobre la Coordinadora de Artistas Populares". *Revista Anaconda*, 2011:49-53.
- Bringel, Breno, Alexandra Martínez, y Ferdinand Muggenthaler. 2021. "Estallidos de indignación, levantamientos de esperanza. Cambios en los sujetos y los sujetos del cambio". En *Desbordes: estallidos, sujetos y porvenires en América Latina*. Quito: Rosa Luxemburgo.
- Butler, Judith. 2020. Estado de excepción y excepción del estado. Video de Youtube , a partir de una ponencia presentada en el Centro de Estudios de Ética Aplicada de la Universidad . de Chile. Humanidades TV. <https://www.youtube.com/watch?v=pOzxNGVx3IM&t=1834s/>.

- Caputo-Jaffé, Alessandra. 2019. "¿Arte o artesanía? Imaginarios occidentales sobre la autenticidad del arte en culturas indígenas". *Aisthesis*, n° 66: 187–210. <https://doi.org/10.7764/aisth.66.9/>.
- Castro, Fidel. 2016. "Palabras a los intelectuales". *Tareas*, número 154. Centro de Estudios Latinoamericanos Justo Arosemena. Panamá: Redalyc.
- Cepeda, Juan Pablo. 2017. "Agenciamiento político y subjetividad política de la 'Red Comunitaria Trans' en Bogotá, Colombia". *Jangwa Pana*, 169–78. <https://doi.org/10.21676/16574923.2128/>.
- CEVJ. 2021. "Informe de la Comisión Especial para la Verdad y la Justicia (CEVJ) respecto de los hechos ocurridos en Ecuador entre el 3 y de octubre de 2019". Quito: Defensoría del Pueblo.
- Charijayac. 2019. *Movimiento indígena*. Quito. Video de Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=kr4q9zs59Zs/>.
- CIDOP. 2009. *Abdalá Bucaram Ortiz*. <https://www.cidob.org/en/content/pdf/51189/>.
- CNE. 2021. "Sistema Informático de Escrutinio y Resultados del Consejo Nacional Electoral". <https://app01.cne.gob.ec/Resultados2021/>.
- Comisión Interamericana de Derechos Humanos. 2019. "Protesta y derechos. Estándares sobre los derechos involucrados en la protesta social y las obligaciones que deben guiar la respuesta estatal". En *Relatoría Especial para la libertad de Expresión*. OEA /CIDH / RELE/.
- CONAIE. 2019. "La CONAIE respalda la Marcha Nacional por el Arte y la Cultura". <https://conaie.org/2019/08/06/la-conaie-respalda-la-marcha-nacional-por-el-arte-y-la-cultura/>.
- Córdova, Carlos. El principio de la entropía: la noción de entropía como hallazgo resultante de la inconsistencia de los sistemas cerrados ideales y apertura a una nueva epistemología. Accedido el 1 de diciembre de 2021. https://www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/sitios_catedras/obligatorias/056_adolescencia2/material/fichas/el_principio_de_entropia.pdf/.
- De la Vega, Paola. 2015. *Gestión cinematográfica en Ecuador: 1977-2006. Procesos, prácticas y rupturas*. Proyecto ganador del fondo de Fomento Cinematográfico. Quito: Gescultura.
- . 2019. "El trabajo afectivo y el trabajo instrumental en la precarización laboral de los actores culturales". En *Doméstika: arte, trabajo, feminismos: 5to encuentro iberoamericano de arte, trabajo y economía*. Quito: Flacso Arte Actual /

- Ministerio de Cultura y Patrimonio: Instituto de Fomento de las Artes, Innovación y Creatividades.
- . 2020. “Trabajo cultural, autogestión y formas de economía de base comunitaria en tres espacios de la red Comuna Kitu”. En *Trabajadores de la cultura. Condiciones y perspectivas en Ecuador*. Guayaquil: UArtes Ediciones.
- . 2020. “Ecuador. Políticas culturales y Covid-19: el desvelamiento de una crisis”. Quito: RGC Ediciones.
- . 2021. “Cultural management in Ecuador. Genealogy and power relations within the constitution of a field”. Versión original en español. En *Cultural management and cultural policies in South America*. Coord. Raphaela Henze y Federico Escribal. Londres / Nueva York: Routledge.
- EC. 2008. *Constitución de la República del Ecuador*. Registro Oficial N° 449, 20 de octubre.
- EC. 2016. *Ley Orgánica de Cultura*. Registro Oficial N° 913, 30 de diciembre.
- EC. 2017. *Reglamento general a la Ley Orgánica de Cultural*. Registro Oficial N° 8, 6 de junio.
- ECUAVISIA. 2019. Octubre del 2019, un mes marcado por el vandalismo en Quito. Video de Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=I23iCKsv90Q/>.
- El Comercio. 2019. “Ministro de defensa dice en la Asamblea que hubo organización y planificación militar durante las protestas”. El Comercio. 14 de noviembre. <https://www.elcomercio.com/actualidad/seguridad/jarrin-organizacion-militar-protestas-ecuador.html/>.
- El Telégrafo. 2019a. “Artistas del país, descontentos con política cultural”. El Telégrafo. 19 de junio. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/artistas-ecuador-loja/>.
- . 2019b. “Gremios de arte y cultura convocan a una nueva marcha para el 7 de agosto”. El Telégrafo - Noticias del Ecuador y del mundo. 11 de julio. <https://www2.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/gremios-arte-cultura-nuevamarcha-red/>.
- Enríquez, Mariana. 2016. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama.
- Escobar, Arturo. 1999. “Lo cultural y lo político en los movimientos sociales de América Latina”. En *El fin del salvaje*. Cerec / ICANh. Bogotá.
- . 2017. *Autonomía y diseño: la realización de lo comunal*. Buenos Aires: Tinta y Limón.

- Flasco. (2014). *Etnohistoria de los pueblos y nacionalidades originarias del Ecuador*. Quito: Flasco / Care
- Fournet, Raúl. 2002. "José Martí: ¿política de la inteligencia o inteligencia de la política?". En *Revista de Filosofía*. N° 41. Zulia: Universidad de Zulia.
- Freire, Paulo. 1997. *Pedagogía del oprimido*. Edición número 49. Ciudad de México: Siglo XXI.
- . 1997. *Pedagogía de la autonomía*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Garcés, Marina. 2018. *Ciudad Princesa*. España: Andaluz.
- Girón, Javier. 2008. *Zygmunt Bauman: una lectura líquida de la posmodernidad*. Relaciones Internacionales, n° 9 (octubre): 1–26.
- Gudynas, Eduardo. 2009. "Ciudadanía ambiental y meta-ciudadanías ecológicas. Revisión y alternativas en América Latina". En *Urgencia y utopía frente a la crisis de civilización*. Javier Reyes Ruiz y Elba Castro Rosales (comps.). Guadalajara: Universidad de Guadalajara / Ayuntamiento Zapopan.
- Infobae. 2019. "Entrevista exclusiva con Svetlana Alexiévich, voz imprescindible de Chernobyl: los seres humanos liberamos demonios que no podemos manejar". Infobae. 7 de julio. <https://www.infobae.com/america/cultura-america/2019/07/07/entrevista-exclusiva-con-svetlana-alexievich-voz-imprescindible-de-chernobyl-los-seres-humanos-liberamos-demonios-que-no-podemos-manejar/>.
- Intiguayas. 2019. Cantos de la resistencia indígena. Quito. Video de Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=GaRLTQMWCUs/>.
- Iza, Leonidas, Andrés Tapia, y Andrés Madrid. 2021. *Estallido. La rebelión de octubre en Ecuador*. 2da edición. Quito: Fondo de Cultura Económica Ecuador.
- Jara, Mónica. 2020. "Gobierno de Ecuador registra 39 098 casos confirmados de covid-19 hasta el cierre de mayo; 5 512 han fallecido en el contexto de la pandemia". El Comercio. <https://www.elcomercio.com/tendencias/sociedad/ecuador-casos-covid19-infectados-mayo.html/>.
- Kingman, Manuel, Pamela Cevallos. 2021. "Prácticas artísticas en los años noventa den Ecuador: experimentación y articulación en un contexto de crisis". Quito: Centro de Publicaciones PUCE.
- Larrea, Ana María. 2015. "Los efectos de la caída del Muro de Berlín en la sociedad ecuatoriana". En *Desde sus cenizas: las izquierdas en América Latina a 25 años*

- de la caída del muro de Berlín*. Primera edición. Quito: Friedrich-Ebert-Stiftung (FES-ILDIS) Ecuador / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- León, Christian. 2021. “La mirada de medusa. Arte, género y poder en el Ecuador de los años 90”. En *Prácticas artísticas en los años noventa den Ecuador: experimentación y articulación en un contexto de crisis*. Quito: Centro de Publicaciones PUCE.
- Lugo, Diosey. 2015. *Resiliencia adaptativa: una herramienta analítica para el trabajo empírico*. 1era edición. Quito, Ecuador: Abya Yala.
- Macías, María. 2016. *Teoría de la representación a una democracia representativa debilitada: Incorporación de la perspectiva de género*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas.
- Martí, José. 1993. *Coney Island*. Madrid: Alianza.
- Monge, Elsie, Julio Trujillo, Luis Luna y Pedro Restrepo. (2010). *Informe de la Comisión de la Verdad. Ecuador 2010*. Comisión de la Verdad, ni silencio ni impunidad. Resumen Ejecutivo. Quito: Ediecuatorial.
- Montalvo, Gabriela. 2019a. “Protestamos por seguridad y por derechos, y esto apenas empieza”. La Barra Espaciadora (blog). 25 de junio. <https://www.labarraespaciadora.com/culturas/seguridad-social-para-artistas/>.
- . 2019b. “La cultura en emergencia y la descortesía oficial”. La Barra Espaciadora (blog). 7 de agosto. <https://www.labarraespaciadora.com/culturas/la-cultura-en-emergencia-y-la-descortesia-oficial/>.
- . 2020. “Feminización del trabajo y precariedad laboral en el arte. El caso de la Red de Espacios Escénicos del Distrito Metropolitano de Quito, período 2013-2018”. Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/7265/>.
- Morillo, Marian, Marcelo Luje, Natalia Rizzo, Carlos Satizábal, y Celeste Olalquiaga. 2021. Poéticas de la calle. Cactus Azul. 51:10. <https://www.facebook.com/cactusazulfundacion/videos/600908604261252/>.
- Neveu, Érik. 2000. *Sociología de los movimientos sociales*. 2da ed. Quito: Abya-Yala.
- Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura. 2020. *Resultados de la encuesta de condiciones laborales de trabajadores de las artes y la cultura*. Reporte Termómetro Cultural (1). Guayaquil: Universidad de las Artes / ILIA.
- Ocampo, Javier. 2008. “Paulo Freire y la pedagogía del oprimido”. En *Revista historia de la educación latinoamericana*. Número 10:57-72. Boyacá: Redalyc.

- Oleas, María. 2021. "Institucionalización y colectivos de arte en la década de los noventa". En *Prácticas artísticas en los años noventa den Ecuador: experimentación y articulación en un contexto de crisis*. Quito: Centro de Publicaciones PUCE.
- Pellicer, Isabel, Jesús Rojas, y Pep Vivas. 2012. "La deriva: una técnica de investigación psicosocial acorde con la ciudad contemporánea". Universidad de Antioquia Vol.27 (N.º 44): 144–63.
- Pitkin, Hanna. 1985. *El concepto de representación*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- Ramos, Julio. 2012. "Descarga acústica". En *Ensayos próximos*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2010. *Principio Potosí Reverso*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- . (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. 1era Ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rodas, German. 2015. "La caída del Muro y algunas de sus consecuencias en las izquierdas ecuatorianas". En *Desde sus cenizas: las izquierdas en América Latina a 25 años de la caída del muro de Berlín*. Primera edición. Quito: Friedrich-Ebert-Stiftung (FES-ILDIS) Ecuador / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- SNP. 2021. *Plan de creación de oportunidades 2021-2025*. Secretaría Nacional de Planificación. <https://www.planificacion.gob.ec/wpcontent/uploads/2021/09/Plan-de-Creación-de-Oportunidades-2021-2025-Aprobado.pdf/>.
- Solórzano, Karen, y Jaime Sánchez. 2020. "Wawa Wasi y las movilizaciones sociales de octubre: memorias de espacios ocultos para mujeres y wawas invisibles". <http://www.laselecta.org/2020/02/wawa-wasi/#post-7803-footnote-2/>.
- Teleamazonas. 2019. En Quito se vivió una ardua jornada de protestas. Video de Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=EwHdv1UDibM/>.
- Valverde, Francisco. 2012. "Pedagogía de la liberación: de la educación opresora a la educación liberadora. Un vistazo a la educación en el siglo XXI desde Paulo Freire. En *Pensamiento actual*. Vol. 11 :117-131. San José: Universidad de Costa Rica.
- Vásquez, Adolfo. 2008. "Zygmunt Bauman: modernidad líquida y fragilidad humana". En *Nómadas*. Valparaíso: Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas.

- Wallerstein, Immanuel. 2006. *Abrir las ciencias sociales. Informe de la Comisión Gulbenkian para la reestructuración de las ciencias sociales*. Novena edición. México: Siglo XXI, S.A. de C.V.
- Zafra, Remedios. 2017. *El entusiasmo: precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Primera edición. Colección Argumentos 514. Barcelona: Anagrama.

Anexos

Anexo 1: Entrevistas

1. Albeley Rodríguez Becomo: docente, investigadora, curadora;
2. Ana Cachimuel: cantora y gestora cultural;
3. Armando Muyolema: educador y activista por los derechos de los pueblos indígenas;
4. Carlos Moreno: artista plástico, gestor cultural;
5. Daniela Fuentes Moncada: gestora cultural;
6. Daniela Pabón: artista escénica y gestora cultural;
7. Diana Gardeneira; artista plástica;
8. Isaac Echeverría: artista multidisciplinario y gestor cultural;
9. Jaime Guevara: trovador popular;
10. Jaime Sánchez: docente, investigador y gestor cultural;
11. Jorge Oviedo: músico, compositor y director de orquesta;
12. Juan Carlos Velasco: músico, director coral y gestor cultural;
13. Karen Solórzano: docente, gestora cultural y artista escénica;
14. Katterine Enríquez: artista escénica y gestora cultural;
15. Lucía Yáñez: gestora cultural;
16. Maryuxi Navarrete: música y gestora cultural;
17. Nelson Ullauri: gestor cultural;
18. Pocho Álvarez: cineasta y fotógrafo
19. Rosa Boderó: artista escénica y gestora cultural;
20. Sumay Cachimuel: músico
21. Valeria Betancourt: cantora y socióloga

Anexo 2: Comunicado de la Conaie en apoyo a la marcha del 7A

D.M. Quito, 07 de agosto 2019

Boletín de prensa

La Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador, CONAIE, expresa su apoyo y respaldo a la gran Marcha Nacional por el Arte y la Cultura de este miércoles, 07 de agosto de 2019, y exige el respeto a los derechos de todos los artistas, gestores, estudiantes, trabajadores, organizaciones del arte y la cultura, quienes han sido afectados por los recortes presupuestarios, sin sustento técnico ni legal, aplicados al sector cultural.

Nos unimos a la sentida demanda empujada desde los obreros del arte por la defensa y redistribución de los recursos de la cultura, el incumplimiento de la Ley Orgánica de Cultura y su reglamento, la seguridad social, la transparencia en la gestión de los fondos y el juicio contra los representantes de la versión “letrada” de la cultura, que, valiéndose de su posición de ministros, subsecretarios y directores, incumplieron las leyes y abonaron el terreno para la reproducción del poder hegemónico burgués.

La Conaie hace eco de la exigencia de creación de políticas públicas permanentes del Estado para el fortalecimiento del sector artístico y cultural, tomando como base fundamental la diversidad de expresiones y manifestaciones culturales, el patrimonio, la memoria histórica y los saberes de nuestros pueblos y nacionalidades como elementos invaluable de nuestro país.

Solidaridad y fuerza compañeros y compañeras de lucha

CONAIE COMUNICACIÓN