

# Red Cultural del Sur

## Arte, política y gestión

Samuel Tituaña Lema



UNIVERSIDAD ANDINA  
SIMÓN BOLÍVAR  
Ecuador

30 años



Serie Magíster

# Red Cultural del Sur

## Arte, política y gestión

---

Samuel Tituaña Lema

Serie Magíster  
Vol. 311

*Red Cultural del Sur: Arte, política y gestión*  
Samuel Tituaña Lema

Primera edición  
Coordinación editorial: Jefatura de Publicaciones  
Corrección de estilo: Gabriela Cañas  
Diseño de la serie: Andrea Gómez y Rafael Castro  
Impresión: Ediciones Fausto Reinoso  
Tiraje: 300 ejemplares

ISBN Universidad Andina Simón Bolívar,  
Sede Ecuador: 978-9942-837-79-0  
© Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador  
Toledo N22-80  
Quito, Ecuador  
Teléfonos: (593 2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593 2) 322 8426  
• [www.uasb.edu.ec](http://www.uasb.edu.ec) • [uasb@uasb.edu.ec](mailto:uasb@uasb.edu.ec)

La versión original del texto que aparece en este libro fue sometida a un proceso de revisión por pares, conforme a las normas de publicación de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Impreso en Ecuador, septiembre de 2021

---

Título original:

«Procesos locales: Particularidades, aportes e impacto de los escenarios organizativos de la red cultural del sur de Quito entre los años 1987-2009 en el campo de las políticas la gestión cultural y la producción de sus procesos artísticos en la ciudad»

Tesis para la obtención del título de magíster en Estudios de la Cultura con mención en Políticas Culturales  
Autor: Martín Samuel Tituaña Lema  
Tutor: Ariruma Kowii  
Código bibliográfico del Centro de Información: T-2062

*A los gestores y artistas del sur*



*Los movimientos sociales no solo han logrado en algunas instancias transformar sus agendas en políticas públicas y expandir las fronteras de la política institucional, sino que también, muy significativamente, han luchado por otorgar nuevos significados a las nociones heredadas de ciudadanía, a la representación y participación política y, como consecuencia, a la propia democracia.*

Arturo Escobar y Sonia Álvarez





## CONTENIDOS

### Capítulo primero

LA CIUDAD Y SUS ESCENARIOS.....	9
UN DAMERO EXCLUYENTE .....	9
UN ESCENARIO CONFLICTIVO .....	14

### Capítulo segundo

TRANSFORMANDO EL DAMERO .....	19
ENCUENTROS .....	19
PROCESOS DE CONFORMACIÓN .....	29

### Capítulo tercero

LA RED CULTURAL DEL SUR .....	41
DE LA POLÍTICA CENTRALISTA AL <i>ARTE-POLÍTICA</i> .....	41
GESTIÓN CULTURAL VERSUS GESTIÓN CULTURAL COMUNITARIA .....	47
EL ARTISTA COMO SUJETO POLÍTICO.....	53

### Conclusión

UN ESPACIO DE FORMACIÓN Y ACCIÓN POLÍTICA .....	59
-------------------------------------------------	----

REFERENCIAS .....	63
-------------------	----

ANEXOS .....	67
--------------	----



## CAPÍTULO PRIMERO

# LA CIUDAD Y SUS ESCENARIOS

---

### UN DAMERO EXCLUYENTE

Los actores y organizaciones culturales que formamos parte de la Red Cultural del Sur (RCS), intentamos comprender nuestra situación frente a la historia oficial de la ciudad recurriendo a fuentes limitadas como artículos de prensa, revistas e investigaciones. Partiendo de esa información básica, se puede considerar que existen tres momentos en los que surgen preguntas respecto del papel del sur en la construcción de la ciudad: el primero es el prehispánico, el segundo corresponde a las décadas del 30 y 40 del siglo XX y el tercero, a la época moderna de las décadas de los 80, 90 y los primeros años del siglo XXI. Estos tres elementos fragmentados contribuyen a la comprensión de una parte de la base subyacente que permitió el desarrollo de los procesos culturales locales.

En *Diagnóstico de prácticas y demandas culturales del distrito zonal sur* (Melo 1995, 8) Enríquez y Boada suministran detalles históricos del sector. Enríquez manifiesta que el sur de Quito está ubicado en el valle de Turupamba —que traducido al castellano sería «llanura de lodo»— y Chillogallo. Este lugar fue, además, un sitio de descanso para el inca y su corte y, luego, en la época de la Colonia, un espacio en donde se

organizaron reducciones y encomiendas. Mientras que Boada afirma que en el período de integración (1500 a. C. a 500 d. C.) los habitantes de este sector convivieron en los sitios de Chillogallo, Chilibulo, Machángara, Machangarilla, Guahaló y Chimbacalle en *llactas cunas* o parcialidades indígenas.

Los productos de la caza y agricultura los intercambiaban con los yumbos de la parte occidental por Huairapungo, antiguo camino a Lloa. Luego de la conquista española, la ciudad mantuvo comunicación entre Huanacauri (San Juan) —como zona de consumo— y la zona productiva del valle de Turupamba. La tercera zona, la española, prevaleció provocando una segregación social y espacial. En el sur se consolidaron haciendas ganaderas y obrajes de propiedad religiosa que pasaron a control de las familias que accedieron al poder político y económico luego de las guerras de independencia. En aquella época, el límite de la ciudad colindaba con El Panecillo, más al sur solo había haciendas y poblados indígenas (Melo, Vásquez y Medina 1995, 8). A inicios del siglo XX la llegada del ferrocarril, el 25 de junio de 1908, produjo una transformación del sector agrícola a fabril, que cambió las fuentes laborales, las relaciones sociales, la economía y la política. Desde entonces, el sur se caracterizó por ser un sector obrero y, producto de esta realidad, se crearon los primeros barrios obreros de Quito —Chimbacalle, La Ferroviaria, México y 1.º de Mayo, entre otros— (8). Esta particularidad no es aleatoria, sino que responde a los planes urbanísticos promovidos por las autoridades municipales de ese entonces que, a su vez, actúan en concordancia con las condiciones de clase, económicas, políticas y culturales.

En el plan urbanístico presentado por Gustavo Gangotena se menciona que se debe incluir vivienda a bajo costo para las clases medias. En ese mismo año, Eduardo Pólit propone que los sectores de La Magdalena y Chimbacalle acojan barriadas modestas para los obreros a razón de que en el norte estarán las zonas residenciales a las que ellos no tendrán alcance por su condición económica (Achig 1983, 58). Respecto a estos planes, Carrión (1987, 513-14) menciona que John Odriozola, en 1939-1940, plantea la conformación de tres sectores: uno residencial, al norte; uno histórico, al centro, y uno obrero, al sur. Según Achig, este plan fue cuestionado por las ingentes expropiaciones de las que serían objeto los pobladores; el reclamo llegó en 1955 al Congreso, motivo por el cual el plan solo se llevó a cabo en los sectores de clase A.

Estos fenómenos sociales son los que van transformando y caracterizando la ciudad, su composición poblacional, los procesos y consumos culturales. Estos mecanismos de redistribución de la ciudad y el uso del suelo no son nuevos, se repiten constantemente desde la llegada de los españoles a América. Los 203 hombres inscritos en el primer cabildo de Quito de 1543, dice Achig (1983, 58), se repartieron la tierra de acuerdo a su condición social. La clase ibérica ocupó las centralidades y los indígenas fueron desplazados hacia las periferias. En referencia a esta misma problemática, Manuel Espinosa Apolo (2000) menciona que Quito:

está constituido por dos partes interdependientes, complementarias y a la vez opuestas: norte y sur, espacios geográficos a los que se les adjudican valores humanos y sociales contrapuestos que generaron índices de segregación en la distribución y dotación de bienes, servicios, infraestructura, equipamiento urbano, de servicios comunitarios, recreación cultural y espacios verdes. (58)

A este fenómeno se suma la migración interna, en la que inciden las reformas agrarias de 1962 y 1974 (Gondard 2001, 36-9), que causan una transformación del trabajo en el campo que significó una relación capitalista cuyo impacto se observa en la creación de fuentes laborales al margen de esta particularidad y en los flujos migratorios de los años 1980, atravesados por una emergente industria petrolera, desastres naturales y el conflicto bélico con Perú. Estos mismos flujos migratorios en la década de 1990 y en 2000 son la respuesta a la crisis financiera del país. Quito, como capital y como objetivo de desarrollo y estatus social, recibió el mayor flujo migratorio de población, sobre todo indígena y mestiza proveniente de las provincias de Cotopaxi e Imbabura (Espinosa 2003, 25).

En el sur se asentaron migrantes de Cotopaxi y Loja. Raúl Borja (2011, 25, 74) menciona que en la Cooperativa Lucha de los Pobres el 85 % de sus dos mil socios eran migrantes del campo que venían de la Sierra. Los migrantes de Cotopaxi introdujeron sus fiestas que acompañaban con llamingos, tambores y pingullos y que se conjugaban con actividades deportivas organizadas por los mestizos; mientras que el 30 % de la población eran migrantes de la provincia de Loja, quienes trajeron consigo la celebración de la Virgen del Cisne. En esta fusión

de prácticas culturales, producto de la migración interna del país, se insertaron los movimientos de izquierda a través del aporte de artistas y grupos artísticos, además de las manifestaciones de grupos de jóvenes vinculados al teatro y a la elaboración de máscaras.

La ciudad de Quito a inicios de los años 80 y 90 era todavía el objetivo a alcanzar, tanto de migrantes como de quiteños, por la promesa de progreso y modernización instaurada desde los poderes políticos y económicos (Espinosa 2000). El sur, por la alta concentración fabril, acogió a una buena parte de esta población migrante con la cual fue constituyendo su particularidad social y cultural. En la década de los 80, el sur se encontraba en proceso de consolidación de tierras, vivienda, servicios básicos y sus organizaciones barriales, influenciadas por movimientos políticos de izquierda y comunidades eclesiales de base. En este cruce de agencias organizativas fue emergiendo el sector cultural.

En los 90, el sur vivió una nueva transición: pasó de ser un sector obrero e industrial a ser residencial y comercial con la aparición del Centro Comercial Atahualpa, el Centro Comercial Artesanal, el Mercado Mayorista, la cadena Akí y, sobre todo, el Centro Comercial (CC) El Recreo. Estos espacios de consumo, respondieron a estudios de mercado que dieron cuenta del potencial económico de la población del sur. El proyecto del CC El Recreo empezó a mediados de 1994 en los terrenos de la fábrica La Internacional, y se abrió en 1995. Se dinamizó la economía a partir del empleo, los nuevos consumos y se transformaron las relaciones culturales. Esta transición y modernización se refleja de la misma manera en la construcción de la Estación del Trolebús del Recreo y de Ciudad Quitumbe, elementos que conectarían al sur con otros sectores de la ciudad con mayor agilidad. Estas transformaciones, de cierta manera, desplazarían y opacarían la memoria del sector y sus demandas políticas. En la década de 2000 llegarán los Centros Comerciales del Ahorro, producto del reordenamiento comercial del Centro Histórico, la nueva Terminal Provincial de Buses y las ampliaciones de los corredores de la Ecovía, Trolebús y, finalmente, el Quicentro Sur (Tituaña 2010, 117-33).

Estos síntomas de modernización no tomaron en cuenta el ámbito ni los actores culturales del sector que fueron parte de sus planificaciones, lo cual generó mayor invisibilización de la que ya eran sujetos por parte de la institución pública. El sector cultural, por su propia

iniciativa, se acercó a plantear la necesidad de incluir en los planes de urbanidad a los actores culturales locales como parte de su responsabilidad con la sociedad. Producto de esta gestión, el Festival del Sur, a partir de 2001, realizó varias actividades escénicas en el CC El Recreo; asimismo, el Encuentro de Arte y Comunidad *al zur-ich* ejecutó varias intervenciones artísticas y el montaje de una exposición fotográfica. Sin embargo, esta apertura fue mínima y momentánea y no contribuyó al fortalecimiento de los procesos culturales del sector. A lo largo del tiempo, el centro comercial implementó su propia agenda artística.

En este sentido, las transformaciones a las que se vio sujeto el sur son producto de una planificación de carácter privado, moderno y mercantilista que provocó la destrucción y exclusión de la memoria social, comunitaria, política e incluso artística. Se dispararon los niveles de individualización, lo que provocó la fragmentación de las relaciones sociales en los barrios y escondió los niveles de discriminación social a los que fueron sometidos los habitantes del sector por su procedencia obrera, provincial, indígena, artesanal, mestiza y agrícola. Para muchos migrantes, el sur fue un lugar de paso hasta consolidar su situación económica y desplazarse al norte para ascender en su estatus social.

Los fenómenos mencionados reflejan una ciudad que enfrenta desigualdades sociales, políticas, económicas y culturales, discriminaciones étnicas ahondadas con el crecimiento demográfico y los procesos de desplazamiento interno provocados por la regeneración urbana y blanqueamiento en función de una ciudad turística, comercial, museográfica (centro) que esconde sus problemas sociales y los desplaza hacia las periferias.

La reproducción y perpetuación del poder en la «convivencia», es decir la negación de lo «mestizo» como posibilidad de convivencia real, dio paso a una ciudad de blancos y una ciudad periférica, marginal. Ante la ciudad jardín aparece este otro Quito, poseedor de una estética particular: la estética de la periferia, derivada de una práctica constructiva, producto del crecimiento de los sectores populares, de procesos migratorios internos, de limitaciones, de segregaciones materiales que rebasan la linealidad de lo planificado: una suerte de agrupación natural inspirada en la necesidad de los vecinos, los panas, los comités.<sup>1</sup>

---

1 II Encuentro de Arte y Comunidad *al zur-ich* (Quito: 2004).

En este contexto de transformación del sur, los procesos culturales siguieron su cauce y se reacomodaron a las nuevas circunstancias socioculturales, fortaleciendo los procesos comunitarios en los barrios e intentando ampliar el acceso y circulación de la producción en otros espacios alternativos que ya no eran solo los espacios barriales. Por ejemplo, el proyecto Arte en el Trole en el circuito trolebús, el Festival del Sur en los espacios del CC El Recreo, el Encuentro de Arte Urbano *al zur-ich* en el CC Chiriyacu, el movimiento rockero en la Concha Acústica de la Villaflora y el colectivo Daquilema en las instalaciones de la Asociación de Barrios del Sur (ABS).

Estos tres momentos socioculturales y políticos del sur que este estudio intenta hacer visible, nos muestran una urbanidad inconclusa donde las fuerzas intrínsecas, lúdicas y recreativas de sus pobladores son las que construyen la identidad, no por contraposición al sector norte, sino por la multiplicidad de identidades con sus contradicciones, mestizajes y características constituidas a lo largo de varias décadas.

## UN ESCENARIO CONFLICTIVO

Muchos de los procesos organizativos de la ciudad tienen que ver con la emergencia del Comité del Pueblo en Quito, que reconfigura la realidad del sector organizativo constituyéndose en un espacio de formación política y de nuevos líderes, de fomento de identidades, trabajo colectivo, comunitario, solidario y en un espacio de encuentro cultural y político diverso (Borja 2011). Este fenómeno se verá reflejado en las distintas formas organizativas que promueven los barrios: comités promejoras, clubes sociales-culturales y deportivos, asociaciones, centros de mujeres, ligas deportivas, agrupaciones juveniles, cooperativas, colonias, comunidades cristianas, federaciones, uniones y coordinadoras son los entes en los que se aglutinan demandas y reivindicaciones (García 1985, 22, 57). Por ejemplo, entre 1978 y 1988 los comités promejoras concentran en Quito el 71 % de las organizaciones y devienen posteriormente en la conformación de federaciones en el noroccidente, suroccidente y suroriente de la ciudad (Borja 2011, 22).

Los liderazgos de estas matrices organizativas eran tradicionales, comités barriales o gente activa del barrio que buscaba dinamizar los espacios de disipación de los habitantes, negociaba clientelar y



estratégicamente, y las actividades culturales que promovían eran cívicas, festivas, tradicionales, costumbristas y lúdicas; algunas celebraciones habían venido con la población migrante y otras se habían gestado en el contexto urbano. Estos actores culturales inicialmente no tenían denominación ni cargo, puesto que su trabajo era independiente y lo hacían por compromiso con su comunidad. Rosendo Yugcha (2015, entrevista personal) recalca que uno de sus espacios de aprendizaje fue la iglesia y el movimiento indígena de los años 1990.

Los movimientos de izquierda, mediante sus «obreros de gestión», se insertaron en el movimiento barrial. Desempeñando el rol de animadores, educadores o comunicadores populares, elaboraron periódicos y revistas artesanales; los jóvenes vinculados a las actividades culturales fueron apoyos fortuitos. Al no tener representación en la organización barrial su trabajo era de formación y desarrollo de conciencia social y política (Borja 2011, 26-7).

A las comunidades eclesiales de base se sumaban, sobre todo, mujeres y la población juvenil, quienes conformaron espacios organizativos en donde los más jóvenes podían desarrollar prácticas artísticas. Las mujeres lucharon por la igualdad de derechos y mayores oportunidades económicas, sociales y políticas. Los grupos juveniles se organizaron para la recreación; los comités de padres de familia, para la atención infantil; los grupos culturales, para el derecho al uso del tiempo libre (26-7); pero, no existía una visión transversal de la cultura.

A partir de necesidades sociales específicas —legalización de las tierras, vivienda, servicios básicos—, los movimientos barriales aglutinaron a la población y se detonó un sentido comunitario y de solidaridad el cual se desmovilizó cuando esas demandas se concretaron. Esto, según Raúl Borja (2011, 23), provocó una ruptura del tejido social, pero, con el transcurso de los años, el sector cultural empezó a asumir esa responsabilidad y liderazgo —negado en las décadas anteriores— para intensificarlo y recuperarlo. En este escenario, a finales de 1990 y principios de 2000, emergió y se constituyó la RCS y se aglutinaron a su alrededor organizaciones, grupos, colectivos e individuos que provenían de los procesos mencionados.

La RCS se encontrará con proyectos institucionales que intentaron responder a las demandas culturales del sector. La periodista Martha Cecilia Ruiz (1998) hace mención a esta «agencia de actores culturales»

que aglutina a los grupos de teatro Páreme la Mano, El Melón Profano, el Frente de Lucha de la Entrada Sur y los jóvenes incluidos en los procesos del artista Galo Díaz en Cutuglagua, San Bartolo, El Carmen, San Fernando y Guamaní quienes utilizaban las casas barriales para sus actividades. Otras organizaciones se concentraron alrededor del proyecto del Departamento de Difusión Cultural del Banco Central del Ecuador (DDCBCE), quienes contaban con una red de centros culturales y talleres en Quito a nivel nacional.

El DDCBCE fomentará el Centro Cultural San Sebastián en el sector de La Recoleta y, en el sur, dos talleres, uno en Chilibulo y otro en Chiriyacu Alto. Al pasar el tiempo, estos dos talleres se fusionaron y conformaron el Centro Cultural del Sur (CCS) que se inauguró en 1987 y permaneció hasta 1993 (Aguirre 1987, 70-3).<sup>2</sup> En este mismo sentido, en 1995 la Municipalidad de Quito dispuso de un terreno para la edificación de este Centro en el sector de Solanda, obra delegada a la Fundación Reina de Quito que por falta de presupuesto no construyó. En 2002 la fundación UNISUR, en convenio con el Distrito Metropolitano de Quito y la Administración Quitumbe, convino en la creación del CCS desde una iniciativa privada que haría énfasis en la investigación, capacitación y recuperación del medioambiente.

Rosendo Yugcha (2015, entrevista personal), del Centro Cultural Pacha Callari, recalca la importancia del movimiento indígena de los 500 años de resistencia como un detonante de niveles de organización cultural y politización. Al movimiento se adhirieron simpatizantes de izquierda para promover la organización, se conformó el Movimiento Juvenil Caminos de Libertad que acogió a grupos barriales de Turubamba, Chilibulo, Ferroviaria Baja, Ferroviaria Alta y Mena Dos. Esto fue un reconocimiento a la labor de los grupos culturales, de artistas y gestores existentes en el sur. Uno de sus fines fue trastocar la imagen de los artistas de escenario para insertarse activamente en los procesos de toma de decisiones políticas y aportar en la construcción de las organizaciones.

En cambio, Patricio Guzmán (2015, entrevista personal), dramaturgo y director del Festival del Sur, al referirse a su visión cultural en los

---

2 No se debe confundir con la entidad del mismo nombre que apareció en 1997 como el departamento cultural de la Asociación de Barrios de Sur.

80, más allá de lo político, se remite a los festejos de los yumbos en el sector de La Magdalena, las danzas de los negros, los archidonas y las procesiones del pase del niño. Para Freddy Simbaña (2015, entrevista personal), gestor de la Corporación Machangarilla, en las décadas de 1980 y 1990 sus referencias culturales se remiten a los primeros murales pintados en la calle 5 de Junio, revistas y periódicos facilitados por su hermano, militante del Frente Amplio de Izquierda (FADI). Artistas populares como Carlos Michelena, el cine popular que venía a través del DDCBCE y de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) ampliaban la oferta cultural. Simbaña (2015, entrevista personal), desde su perspectiva, observa un cambio cultural en el sur con la inserción de la música disco a finales de los años 80, especialmente en la vestimenta, la corporalidad y la necesidad del idioma inglés, es decir, apareció un espacio multicultural. Fue evidente la transición del movimiento de izquierda hacia los primeros indicios de lo que sería el movimiento rockero.

Estos antecedentes nos muestran un escenario conflictivo, lleno de disputas e intenciones por empoderarse de procesos culturales que cuestionen a la ciudad y sus componentes y que intenten, por distintos medios, mantener su estatus hegemónico. En esta disputa se va constituyendo una plataforma intercultural que aglutina fuerzas emergentes en torno a la RCS constituida como proyecto político a partir de 1997.



## CAPÍTULO SEGUNDO

# TRANSFORMANDO EL DAMERO

---

## ENCUENTROS

La ciudad de Quito está atravesada por un ideal de orden donde distintos actores culturales se cruzan, atraviesan, dispersan y excluyen sin responder muchas veces a los parámetros de convivencia establecidos. Este ideal, imaginado por una administración centralista destinada a regir la vida de la comunidad, es un referente comercial, social, económico, político, religioso y cultural desde el cual las clases dominantes intentan consolidar sus ideales sociales y de futuro (Rama 1984, 1-3).

En las décadas de los 80 y 90 confluyeron en los procesos urbanos de sectores emergentes movimientos barriales, iniciativas artísticas y culturales, movimientos políticos de izquierda e indígenas, la iglesia y proyectos de las instituciones culturales de la ciudad. A finales de los 90 y principios de 2000 el sector empieza a vivir una transición de sector obrero a residencial y comercial. Los procesos culturales que lograron acoplarse a los cambios continuaron dinamizando la vida cultural de los barrios desde una actitud más independiente. Un ejemplo, hacia finales de los 90, constituye el CCS que abrió espacios para fomentar proyectos culturales y artísticos acordes con las necesidades del sector.

En este contexto, Nelson Ullauri (2015, entrevista personal), militante de los movimientos políticos de izquierda, activista y gestor cultural, es el referente de este proceso aglutinador. Su relación con líderes barriales, deportivos, organizaciones y actores culturales es fundamental para transformar la mirada del quehacer cultural y artístico en la ciudad a partir del trabajo comunitario. A mediados de 1990, Ullauri se vincula con la Asociación de Barrios del Sur (ABS) por su capacidad de convocatoria y de movilización sociopolítica. En esta institución crea, en 1997, con el apoyo del presidente de la ABS, Luis Luna, el CCS como el departamento cultural de la ABS. Ullauri, además, tenía previsto implementar un trabajo en red, propuesta que se socializó en el taller-seminario de diciembre de 1997 y que reafirmó su creación en el Foro Sur de la Cultura (FSC) de 2005.

Uno de los objetivos del CCS era contribuir al desarrollo de los diversos procesos culturales del sur y a la constante autogestión de los barrios, lo que demandaba una participación activa de los artistas, gestores culturales y ciudadanía en los procesos de planificación urbana de la ciudad.<sup>3</sup> El 13 de diciembre de 1997 se instituyó oficialmente como una organización, en el primer taller-seminario de organizaciones culturales del sur. A este taller le antecedió un diagnóstico de la situación cultural y artística del sector a través de encuestas realizadas por estudiantes del Colegio Rumiñahui a diversos actores culturales del sector: dirigentes barriales, empresarios, asociaciones, artesanos, artistas y colectivos culturales. El diagnóstico arrojaría información y datos para delinear las acciones que el CCS le encargaría ejercer a su ente orientador, la RCS.

---

3 La gestión del CCS implicaba la estructuración de un equipo de trabajo con actores culturales individuales y representantes de organizaciones emergentes como: Freddy Simbaña, Christian Castro, Carlos Benduma, Jorge Pauta, Edison Duque, Mónica Mosquera, Geovanny Váscones, Sara Constante, Jorge Maila, José Chanatasig y Laura Taxi. A estos actores culturales se sumaron de manera externa Patricio Guerra, Hernán Rengifo, Edmundo Longo (artista plástico) y Navin Costa, Héctor Mier, presidente del barrio El Recreo y vicerrector del Colegio Rumiñahui, Gonzalo Guanochanga (persona con discapacidad visual), dirigente del barrio La Colmena y coordinador del proyecto Rescate de las Quebradas (Nelson Ullauri 2015, entrevista personal).

La convocatoria a este primer taller se constituyó en un espacio de encuentro intercultural<sup>4</sup> y partió de varias premisas: el sur en la década de los 90 era un área geográfica con los mayores índices de crecimiento demográfico y enfrentaba problemas en cuanto a servicios básicos, infraestructura pública y cultural. El énfasis para resolver las problemáticas materiales generó un vacío en el campo cultural, que dejó de lado las necesidades simbólicas de la población, valores, creencias, expresiones artísticas, festivas, recreación y comunicación, ejes importantes para el desarrollo integral del sector y la ciudad.

Si bien los sectores industriales y empresariales aportaron a la dinamización del empleo y la economía, no les interesó la creación de infraestructura ni servicios culturales. Ya sea desde la empresa privada o desde el sector institucional, el sur era considerado un sector popular poco propicio para un mercado cultural desde una perspectiva elitista y centralista. La programación cultural generada por las instituciones se concentraba en el centro y norte de la ciudad.

A partir de este vacío, el movimiento cultural del sur, con amplia experiencia en los niveles organizativos culturales barriales, posicionó sus formas comunitarias de gestión y organización que enfatizaban en la cooperación activa de la comunidad desde su quehacer cotidiano y con sus referentes culturales de matriz indígena y mestiza. Encontramos indicios de acciones que dan importancia a los valores, costumbres y tradiciones, así como a nuevas manifestaciones culturales creadas en el auge de la urbe. A estos valores se los pretendía insertar como ejes primordiales de la idea de desarrollo, así como en el escenario político.

Al poner en práctica estas experiencias organizativas, la población llana empezó a reflexionar sobre la cultura y su importancia en la vida cotidiana. Se desplazó paulatinamente esa idea de «cultura como privilegio» y se estableció una noción de lo cultural como construcción social en donde todos los seres humanos participan, sin que esté aislada de las problemáticas que acontecen en la vida cotidiana. Ya no es

---

4 La Vicaría del Sur, Fuerzas Armadas, instituciones educativas, Municipio de Quito, Consejo Provincial, la CCE, integrantes del movimiento rockero que posteriormente se llamaría Al Sur del Cielo, El Melón Profano, Nueva Esperanza Juvenil, Centro Cultural Pacha Callari, Escuela Andina Amauta, Alquimia Teatro, la Asociación Cristiana de Jóvenes, Amigos por la vida, Taller de Comunicación Popular, La Rana Sabia (Fernando Moncayo), Espada de madera (Patricio Estrella).

solo el patrimonio de conocimientos y creaciones de los científicos y artistas (UNESCO 1982, 1). Con estos lineamientos, se entendió que la cultura no es solo el espacio para mejorar las relaciones sociales sino que se interpela y desmoviliza la hegemonía, dando importancia a la cultura cotidiana del hombre en donde se conjuga arte, filosofía, tecnología y saberes; si todo ser humano pertenece a una cultura, es culto y desde esta visión se vuelve a trastocar la visión elitista que privilegia a las diversas manifestaciones culturales y artísticas agenciadas desde los sectores periféricos (Red Cultural del Sur 1997, 1-9).

Sustentados en esta noción de cultura, que intenta dialogar con la de desarrollo y superar la noción atada a las bellas artes, la RCS pone en marcha un plan de desarrollo cultural y una red de organismos comunitarios e institucionales, con la intención de aplicar una política cultural comunitaria apegada a los intereses económicos y políticos de las mayorías poblacionales del sur.<sup>5</sup>

Ya en el taller-seminario de 1997, se había planteado como compromiso promover acciones culturales en la comunidad, favorecer el conocimiento de las múltiples expresiones culturales, fomentar la creación, producción cultural y difusión en todos los sectores sociales y desarrollar la industria y empresas culturales; como objetivos: cohesionar a los distintos actores culturales del sector en pos de la participación colectiva en el estudio y la aplicación de soluciones a los problemas sociales comunes; capacitar a un grupo de actores culturales; identificar a los actores culturales del sector; diseñar el documento que avale la creación del CCS y la RCS y diseñar el plan operativo para 1998.

Estos compromisos y objetivos constan en el Primer Plan de Desarrollo Cultural del Sur (PPDCS) 1998-2008, que incluye una política cultural que enfatiza la participación comunitaria activa en la toma de decisiones, planificación y estructuración de las orientaciones y principios a regir en las instituciones públicas, privadas y en la comunidad. Para los actores que dieron vida a estos procesos, los resultados del desarrollo, concebidos en términos materiales, no fueron alentadores en los países latinoamericanos, de ahí que los organismos internacionales ampliaran la noción e incluyeran como parte del desarrollo los valores,

---

5 El sector, para la década de los 90, contaba con una población de 500 000 habitantes de 1 409 845 del total de la ciudad de Quito (INEC 1990).



hábitos, costumbres, identidad y ritualidades, elementos básicos en las orientaciones e implementación de proyectos (Red Cultural del Sur 1997).

El PPDCS asume el diálogo respecto a la identidad y la diversidad del sector sur, caracterizado por las distintas matrices de procedencia, históricas y geográficas, de su población. Las diferencias no obstruyen los encuentros interculturales, nuevos conocimientos y saberes que aportan a la constitución de las identidades; de la misma forma, el patrimonio cultural ya no es entendido únicamente como los sitios históricos, monumentos y museos; a estos se suman las artesanías, lenguas, historias, rituales, ceremonias, juegos, gastronomía, signos y símbolos. El reconocimiento de bienes intangibles contribuyó a superar aquella política cultural de conservación, de archivo petrificado y apolítico construido solo con esencias prehispánicas indígenas.

Tomando en cuenta la importancia de la educación, instituciones educativas fueron invitadas al seminario, puesto que se consideraba que eran las responsables de la creación de valores y conductas en la población y debían propender a constituirse en herramientas de reflexión y crítica ciudadana. Esta misma importancia se le atribuyó al espacio de comunicación.

Aquí radica la importancia, al menos en el sector sur, del encuentro de organizaciones y experiencias culturales comunitarias, pues estas constituyen parte del patrimonio vivo y de la memoria social de la ciudad, así como son un ente crítico que busca velar por los derechos culturales de la población. La RCS, bajo estas reflexiones y principios, formuló una visión de futuro, objetivos generales y específicos, estrategias, metas y programas.

Parte de esta planificación implicó la activación del teatro de la ABS y la creación del Festival del Sur, cuyo antecedente, según Nelson Ullauri (2015, entrevista con el autor), es el Festival Internacional de Teatro implementado por el Distrito Metropolitano de Quito en 1996 en la ABS, que en ese año era parte del programa Agosto Mes de las Artes. Partiendo de esta experiencia y con el PPDCS diseñado entre los meses de enero y marzo de 1998, se estableció una temporada de teatro y otras actividades en el teatro de la ABS.

La escuela de teatro de la Universidad Central del Ecuador (UCE) se incluyó en la programación con la obra *Hubu Rey*, en la cual participaba

Patricio Guzmán, actor que en los siguientes años daría apertura al Teatro de la Guaba (1997) y a las Primeras Jornadas Internacionales de artes / Festival del Sur en el barrio La Magdalena (2001). El Festival del Sur es importante para la descentralización de la actividad escénica porque, además del teatro, promovía danza, música, talleres, entre otros. A esta iniciativa se sumaron Proyecto del Manglar y Quebradas Vivas que, posteriormente, se constituirían en los parques lineales de Quito.

Estas actividades constaban en el Plan Operativo del PPDCS 1998–2008, sin embargo, el 14 de febrero de 1998 se resquebrajaron las relaciones entre la ABS y el CCS. Afloraron prejuicios de los responsables de la ABS y moradores del sector respecto al estilo e identidad de la comunidad rockera y de los artistas en general (vestimenta negra, cabello largo, estilo de música que escuchaban), a esto se sumó la insuficiente gestión del equipo del CCS quienes habían omitido permisos para el buen desempeño de los eventos.

En adelante, el proceso fue diferente y, a pesar de la falta de infraestructura, siguió vigente; las casas barriales, familiares, esquinas y canchas deportivas se convirtieron en lugares de encuentro y planificación. La casa barrial de La Villaflora se constituyó en lugar de reuniones. En este sitio se implementó el taller de comunicación con el apoyo de la Universidad Politécnica Salesiana (UPS) para que los grupos locales sean capacitados en producción y programación de radio, medios alternativos y comunitarios. Producto de esta capacitación, entre 1998–2000 en Radio El Tiempo se diseñó e implementó el programa *A espaldas de la Virgen del Panecillo*.

Entre 1999 y 2000, en Radio El Sol salió al aire *Alterando la brújula*, desarrollado por el CCS y Nueva Esperanza Juvenil (organización juvenil del sector de La Ferroviaria). Los programas se emitían los sábados y trataban temas referentes a la comunidad y los procesos y actividades culturales; específicamente, tenían espacio la comunidad rockera y el comité barrial Los Libertadores.<sup>6</sup>

La crisis económica de 1999, cuando fue presidente Jamil Mahuad, afectó a varias organizaciones sin que esto significara el estancamiento

---

6 Entre los estudiantes que capacitaron a las organizaciones estuvieron María de Lourdes Acosta, Verónica Rivadeneira y Milton Cerda. Archivo Red Cultural del Sur.

de sus procesos; varios de sus integrantes, por cuestiones laborales, salieron del país; sin embargo, las experiencias organizativas crecieron sin el auspicio directo del sector público y se mantuvieron hasta la actualidad como lo demuestra la existencia del Centro Cultural Pacha Callari, Alquimia Teatro, Taller de Comunicación Popular, Nueva Esperanza Juvenil, entre otras. Estas instancias creativas y organizativas se acentuaron más en sus gestiones y apoyos locales para mantener sus actividades. El Festival del Sur y el Teatro de la Guaba fortalecieron y ampliaron su incidencia. Esta plataforma desempeñó un papel determinante como eje aglutinador de artistas emergentes como: Pablo Almeida, Carla Villavicencio (Taller La Mancha) y Samuel Tituaña (Akaros Taller de arte), exestudiantes de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador (FAUCE), quienes se involucraron en un proceso de teatro-fusión.

De esta conexión con el Festival del Sur, se implementó la muestra de arte contemporáneo denominada Primer Encuentro de Artes Plásticas AL SUR (2002).<sup>7</sup> En 2003 crearon el Primer Encuentro de Arte Urbano *al zur-ich*, con la premisa de trabajar en el espacio público; el CC El Recreo, la plaza de la Independencia, el parque de La Magdalena y los sistemas de buses urbanos fueron los lugares donde distintos artistas presentaron sus obras. Esta primera experiencia de trabajo conduciría en adelante al desarrollo de una metodología de interrelación entre artista-comunidad-espacio urbano. El objetivo de este método, nacido en las artes visuales, propone crear ambientes adecuados para la creación colectiva, colaborativa, en comunidad y en lugares y contextos con problemáticas específicas; cuestionar la centralidad del artista y de las prácticas artísticas enfatizando en los procesos de creación y no solo en el objeto estético, así como un diálogo horizontal y un espacio para la participación activa de la comunidad. Esta lógica de trabajo aporta a la creación y fortalecimiento de redes de solidaridad, intercambio, microeconomías, circuitos comunitarios de difusión y capacitación a través de pedagogías creativas que se constituyen en estos espacios vivos.

---

7 El Primer Encuentro de Artes Plásticas AL SUR tuvo lugar el 2 de julio de 2002 en las aulas de la iglesia de La Magdalena. Participaron de este montaje artistas nacionales e internacionales provenientes de Perú, Bolivia y Colombia.

Como dice Nelson Ullauri (2015, entrevista personal), no solo esta experiencia, sino las del conjunto de la RCS buscan retornar el arte a la vida, conectarse con la cotidianidad de la gente y no separarla. Esta particularidad se genera frente a una visión oficial de la cultura que enfatiza en los eventos y espectáculos masivos, en lo administrativo y jurídico, en una planificación con escasa participación ciudadana que se vuelve impositiva y niega la realidad y los procesos culturales comunitarios que son muchas veces tensos, y cuyo objetivo final es solo cuantificar y mercantilizar los bienes culturales en un contexto de libre mercado.

Las instituciones culturales públicas no tuvieron la capacidad de responder a las demandas del sector; esta situación, además, develó las múltiples carencias de los artistas: facturas no pagadas a tiempo, acuerdos incumplidos, condiciones de participación injustas, irrespeto al trabajo profesional, sobreexplotación, participación instrumental y la necesidad de espacios laborales. A pesar de la crisis y de esta realidad conocida, cuestionada y muchas veces aceptada por varios actores culturales, el ímpetu creativo y el compromiso con uno mismo y la sociedad no decayó en el caso del sur.

Paulina León (2012, 10-3), en su texto «Las memorias del Primer Encuentro Iberoamericano sobre Arte, Trabajo y Economía “De la adversidad ¡vivimos!»», menciona que el arte en el país sobrevive gracias a los artistas y emprendedores culturales que desde la autogestión hicieron frente a la dolarización: «nuevos espacios con sus respectivos programas de exposición y pensamiento, y espacios transitorios como festivales, encuentros, laboratorios y residencias, han permitido que la producción artística salga de los talleres y escritorios de los creadores y sea ejecutada, expuesta, difundida y sociabilizada con un público local» (10). Sin embargo, de que se reflexiona sobre las artes visuales, la situación es igual en el teatro, la música y los procesos culturales en comunidad. Aquí es posible observar una actitud crítica de los artistas y gestores que, en lugar de replegarse, lo que hicieron fue expandir su incidencia al fomentar otros públicos y circuitos, no solo para reproducir sino para producir otras formas de relación con las artes, la gestión y la organización.

Después de la Asamblea de las Culturas del Sur 2005 (ACS), y a pesar de la falta de apoyo institucional, los actores culturales volvieron

a retomar la idea, propuesta en 1997, de trabajar en red. Este ente intersectorial y organizativo planteaba analizar los vacíos y aciertos en el cumplimiento de los objetivos en la gestión de cada actor cultural comunitario, conocer el número de proyectos y su nivel organizativo que acciona periféricamente en el sector.<sup>8</sup>

Para enero de 2006, se convocó a un nuevo taller-seminario para conferirle a la RCS cierta legitimidad en los espacios oficiales en los que se discutían las problemáticas culturales. En esta misma instancia, se reactualizó el Plan Operativo de 1998 con una meta hacia 2006. Varios actores culturales en esta ocasión posicionaron su preocupación en torno a que la RCS, como organismo macro, podía absorber a las organizaciones y poner en riesgo su identidad, procesos y experiencia acumulada.

Por este motivo, la RCS conservó un carácter flexible como organización e iniciativa. Al igual que el CCS, se estableció como una instancia de encuentro e intercambio de propuestas artísticas y gestión cultural, manteniendo su vigencia desde los hechos y desde las acciones tangibles. De ahí que, cuando a los actores se les preguntaba respecto a la figura jurídica de la RCS, su respuesta era:

No somos corporación, fundación u ONG, somos la RCS. Una propuesta materializada entre vecinos, organizaciones, grupos y proyectos, participando voluntariamente del espacio de trabajo a título personal y/u organizacional generado desde un ámbito de diversidad social y cultural, interdisciplinario e intersectorial, intercambiando experiencias y buscando nuevas soluciones a las limitadas ofertas culturales y a las problemáticas urbanas del sector sur de Quito (Red Cultural del Sur 1997).

---

8 A esta asamblea, realizada en el Colegio Fiscal Amazonas, concurrieron 200 representantes de distintas instancias culturales: Comité Barrial El Carmen, Colegio Vida Nueva, Colegio Amazonas, Parque Italia, Asocine, Taller Intercultural Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Federación de Barrios de Carcelén, Asamblea Popular Villa Flora, Gremio de Constructores de Guitarras de Pichincha, Universidad Politécnica Salesiana, Fundación Patronato Municipal San José, Centro de la Experiencia del Adulto Mayor, Academia Yolanda Quimbita, Asociación de Ligas Deportivas Barriales de Pichincha, además de las organizaciones adjuntas ya a la RCS. Esta acogida reivindica los espacios de construcción intercultural (Ullauri 2005).

El FSC 2007, realizado en la UPS, Campus Sur, aportó con las primeras cartografías culturales del sector e incentivó a la recuperación de su memoria histórica. En este mismo año, representantes de la RCS intervinieron en el Taller de estudios interculturales de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, exponiendo procesos, proyecciones y perspectivas culturales. Esta participación desembocó en la organización de la ACS para formular políticas culturales con miras a la nueva Constitución del Ecuador de 2008. El foro para la creación del Polo de Desarrollo del Sur se realizó en ese mismo año y fue promovido por el movimiento rockero Al Sur del Cielo. Este foro impulsó una imagen de la RCS como ente consultor de políticas públicas para los gobiernos locales.

El 13 de agosto de 2009, la RCS convocó a una Asamblea General en las oficinas de Arte en el Trole para dar paso y apertura a una nueva generación de representantes del proceso social y conformar un comité coordinador.<sup>9</sup>

Este comité realizó un diagnóstico de las acciones y gestiones efectuadas por la RCS en relación con el contexto organizativo e institucional de la ciudad, se volcó sobre la necesidad de contar con una estructura organizativa orgánica y estable para canalizar mejor las demandas políticas y de infraestructura, participación y acceso a fondos económicos. Una de las necesidades para tales fines fue la de elaborar un POA anual, requisito exigido por el Gobierno de Pichincha.

De 2009 en adelante, la RCS continuó aportando para canalizar demandas de las organizaciones frente a la institucionalidad.<sup>10</sup> Producto de estas demandas, se creó la Asamblea Permanente de las Culturas (APC), cuya sede fue la ABS; durante un año dio cabida a organizaciones de distintos sectores de la ciudad y dinamizó discusiones y aportes en torno a la Ley de Cultura.

---

9 Este comité quedó integrado de la siguiente forma: coordinador general (Samuel Tituaña, Tranvía Cero), Área de Gestión Política (Freddy Simbaña, Machangarilla), Área de Difusión-Producción (Diego Brito, Al Sur del Cielo), Comunicación (Carlos Vizueté, Arte en el Trole) y Formación-Capacitación (Rodrigo Viera, colectivo Kespues Arte Contemporáneo) (Red Cultural del Sur 2009).

10 Especialmente con el Departamento de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Pichincha, Quito Cultura del Municipio de Quito, Ministerio de Cultura y Ministerio Coordinador de Patrimonio.

## PROCESOS DE CONFORMACIÓN

Una de las particularidades de la RCS ha sido su carácter de encuentro abierto, móvil, transitorio, intercultural e interdisciplinario donde se comparten, conjugan, trastocan y proponen saberes y otras formas de comprensión y relación sobre la producción artística, política y gestión cultural, el trabajo en red, la circulación y la formación de públicos. Por este espacio han transitado una serie de organizaciones, propuestas políticas, ideológicas y de actores culturales individuales y colectivos. Partiendo del análisis de los propios documentos de la Red, se pueden identificar tres momentos fundamentales en su historia:

Primer proceso, 1997-1998: las organizaciones emergentes inician una labor de trabajo en red planteándose el PPDCS de la ciudad. El plan fue desarrollado en un seminario taller en diciembre de 1997.

Segundo proceso, 2000-2009: en esta segunda etapa se presenta el PPDCS en el seno de la ACS de Quito.<sup>11</sup> Posteriormente, se elaboró una cartografía del sur en la UPS (2007). Al siguiente año se discutió la iniciativa para el diseño del Rockservatorio, promovido por el movimiento rockero Al Sur del Cielo en el edificio La Unión del barrio La Villaflora (2008). En este período se registró la afluencia de numerosas organizaciones, mas pocas quedan en el proceso. Algunas propuestas dieron paso a nuevos emprendimientos como es el caso de Alquimia Teatro, que dio paso a Débora Expresiones Juveniles, Alternativa Sur, C3, Apoyo a Creadores y Viva Comunicación. De Nueva Esperanza Juvenil se crearon Taller de Arte Fénix (posteriormente llamado Taller La Pirueta) y el colectivo La Barca.

Tercer proceso, 2010-2018: el entorno más estable de las organizaciones de la Red se ha mantenido en sus actividades y se han sumado pocas a este nuevo proceso. Podemos nombrar al Centro Cultural Umacantao, Corporación Tiempo Social, Taller de Investigación Teatral y Colectivo Malajunta. Es a partir de este período que la Red empieza a vincularse con experiencias organizativas similares en Latinoamérica específicamente con el movimiento de Cultura Viva Comunitaria y con nuevos procesos organizativos en la ciudad de Quito y el país.

---

11 La Asamblea de las Culturas del Sur de Quito se realizó en el Colegio Fiscal Amazonas, en diciembre de 2005.

De este cúmulo de organizaciones, recogemos experiencias existentes desde finales de la década de 1970 hasta la década de 2000 y que han estado temporal, aleatoriamente o en constante participación en el proceso de la RCS.

#### TALLER DE COMUNICACIÓN POPULAR

Fundado por Marcelo Rodríguez (músico y docente) en 1978, parte del movimiento juvenil en la iglesia Cristo Resucitado, Ciudadela Quito Sur. En 1980 fueron parte del Movimiento Cultural Tierra Libre, organización contestataria de la realidad política que vivía Latinoamérica y el país. En 1984 adquirió personería jurídica. Según Rodríguez (2015, entrevista personal), es la primera organización cultural del sur.

Sus primeras acciones estaban relacionadas con las artes escénicas y los campamentos vacacionales. Empezaron a implementar talleres sobre la realidad política del país intercalando cine-foro, encuentros juveniles y festividades; por ello, fueron objeto de persecución en el Gobierno de León Febres Cordero, lo que causó la desarticulación de su proceso. En 1986 publicaron un periódico semanal y una revista sobre la organización cultural y, a partir de 1995, sus actividades se centraron en la música; en 2004 formaron la orquesta infanto juvenil Sur-Quitús. Actualmente, actúan bajo el nombre Tierra Libre (Moncayo 2012, 62-3).

#### CENTRO CULTURAL PACHA CALLARI

Es uno de los referentes importantes en cuanto a trabajo y proceso cultural comunitario; con 20 años de labor constante, ha logrado formar una escuela de artes en donde todos los sábados imparten pintura, música y danza para niños, jóvenes y adultos. Cuentan con un grupo musical (IRK), emprendimientos relacionados con servicios de *catering*, economía social y los festivales Manos Libres y Guambas Pilas Defensores de la Naturaleza, con frecuencia anual.

El Centro Cultural Pacha Callari fue creado en la década de 1980 y desde 1993 cuenta con personería jurídica. Víctor Quimbita, uno de sus fundadores, aportó desde su experiencia organizativa aprendida en el movimiento obrero. Iván Chanatasig compartió la doctrina socialista y el padre Vázquez, la teología de la liberación. Los grupos Raza Brava y Los Caminantes articularon el teatro de la calle y campamentos vacacionales. Rosendo Yugcha, uno de sus líderes actuales, se vinculó al



Centro Cultural a través de la música pero, al igual que muchos jóvenes, era animador y catequista de la iglesia.

El objetivo del Centro Cultural era crear un espacio que respondiera a las necesidades del sector y visibilizara las manifestaciones culturales heredadas de sus abuelos nativos de la provincia de Cotopaxi. En la década de 1980 y 1990, miembros de Pacha Callari se relacionaron activamente con los sectores que propugnaban reivindicaciones sociales como el movimiento indígena, así como religiosos, políticos y obreros. El Centro Cultural Pacha Callari ha sido una de las fuerzas más activas para el CCS (Yugcha 2015, entrevista personal).

### ESCUELA ANDINA AMAUTA

Se fundó en septiembre de 1999 en el barrio Oriente Quiteño, durante la fiesta del Koya Raymi, cuando se siembran las semillas y se venera a todo lo que es femenino. Está constituida como una organización de hecho desde su accionar sociocultural en el sector de La Ferroviaria Alta. Toda su labor está enfocada en la defensa del derecho a la vida, la paz y el respeto universal entre todos los seres vivientes del planeta. Según José Chanatasig y Laura Taxi (2015, entrevista personal), la palabra kichwa *amauta* significa «el que conoce, el sabio, el maestro».

Amauta llevan más de diez años de compartir y gestionar actividades sociales y culturales a nivel comunitario, entre altos y bajos debido a las inadecuadas políticas culturales de los Gobiernos central y seccional. Para José Chanatasig es esencial «la autonomía de vida grupal», que se sustenta en el apoyo desinteresado de vecinos, artistas, gestores culturales y de otros espacios que creen en los principios de la escuela. Las actividades que realizan son multidisciplinarias: danza, música, artes escénicas, talleres, funciones artísticas, convivencias e intercambios. A partir de esta labor recopila, comparte y difunde la información de carácter andino, principalmente (Chanatasig 2015, entrevista personal).

### FESTIVAL DEL SUR

El Teatro de La Guaba y el grupo Entretelones —integrado en 1997 por Patricio Viteri, Rocío Pérez, Judith Salas, Paúl Puma y Patricio Guzmán—, fueron la antesala de lo que sería el Festival del Sur. Patricio Guzmán y Raymond Duque asistieron en 2000 al Festival Internacional de Teatro Comunitario de Varadero (Argentina), y buscaron

articular un evento similar en el sur de Quito. En ese entonces todas las propuestas se realizaban exclusivamente en el centro y norte de la ciudad. Al proyecto se sumó en 2001 el colectivo Luna Sol con América Paz y Miño y Anahí Veintimilla.

Promovieron la idea de un arte abierto para toda la comunidad; de la obra artística trascendieron su campo específico del arte hacia la movilización y la descentralización de las actividades y procesos en la ciudad. El Festival del Sur se suma a la RCS porque comparte la idea de concretar un espacio de encuentro de trabajo estético, político y social de los hacedores de la cultura en el sur y, al fortalecerse como organización, hacer visibles sus propuestas y discusiones en el entorno del arte y la comunidad (Guzmán 2015, entrevista personal).

### ARTE EN EL TROLE

Plataforma de gestión mixta para la difusión y producción de las artes en general, promovida por Nelson Ullauri quien, a través de un convenio con el Sistema Trolebús, en 2006 puso en marcha el proyecto. El equipo de trabajo lo conforman artistas y gestores de varias organizaciones adjuntas a la RCS: Carlos Vizuete, Rodrigo Viera, Daniel Pazmiño, Max Jiménez, Mónica Coba, Cristian Vicente y Pablo Sefla.

El Sistema Trolebús se transformó en un espacio alternativo y de fácil acceso del usuario a las manifestaciones artísticas. Las muestras no solo se centraron en la presentación en un sitio estático en un determinado momento, sino que los proyectos empezaron a interactuar con los usuarios en las paradas y al interior de los buses interpelando al usuario con el arte en su desplazamiento diario. La adhesión de Arte en el Trole a la RCS se da en términos prácticos, al ser parte de la Red puede acceder a apoyos logísticos y presentaciones, su plataforma convoca diversas prácticas artísticas y aporta al fortalecimiento de los procesos políticos (Moncayo 2012, 51-2).

### UMACANTAO TEATRO

Iniciativa gestada por una familia de artistas que ya tiene tres generaciones. Rómulo Pino Alvear (pintor) y Carmela Suarez (pianista) fundaron la galería de arte Kitwa en 1962 y promovieron todas las áreas del quehacer artístico. En este ambiente aparecen sus hijos Bruno, poeta y creador del teatro de la calle, e Iván, actor, poeta y pintor.

Iván renuncia a la carrera de medicina en la UCE para seguir a su hermano. Escribe obras para teatro, como *El inmigrante*, *Tylenol extra fuerte* y *Tiwintza o ti mato*, además de ensayos acerca del teatro de la calle. Teresa Ramos e Iván Pino conforman, en 1984, el grupo La Tortuga Veloz; Ramos escribe las obras *El Torero machi-machi* y *El millonario*. Todo ello será el germen para la agrupación Umacantao Teatro. Actualmente colaboran nuevos actores, sobre todo en la música, Juan Pino Oberholzer, Iván Pino Ramos y José Yépez Pino conforman la agrupación musical Quemando palabras.

El trabajo de Iván y Teresa siempre ha estado comprometido con la comunidad y ha sido de corte político. El Centro Cultural Umacantao está implementado en la casa de Iván y Teresa en el sector de Chimbacalle. Sus actividades como provocadores de la política y las artes se han centrado en teatro popular, poesía, política y filosofía. En su actual espacio comparten con la comunidad múltiples actividades culturales que van desde talleres de filosofía, cine-foro y títeres (Ramos 2015, entrevista personal).

#### AL SUR DEL CIELO

Uno de los primeros referentes de este movimiento se remonta a 1972, uno de los primeros conciertos en la Concha Acústica. En un principio se llamó Transilvania Club, y llevó adelante un concierto anual, durante cinco años, denominado Rock por la vida.

Posteriormente se llamaron Los Defensores del Rock, el cual adquiere un sentido social e inicia un dilatado período creativo, que se traduce en un sinnúmero de propuestas musicales inéditas. Varios de los integrantes de este movimiento fueron parte, en 1997, de la fundación del CCS, pero es en 2002 cuando se suman como movimiento a la RCS. Esta plataforma no solo ha aportado a la difusión y circulación de la producción musical del rock nacional sino también a la construcción de políticas, prácticas de gestión cultural y reflexiones sobre las problemáticas de la ciudad, los jóvenes y las culturas urbanas con el evento denominado Semana del Rock, donde se presentan conferencias, talleres y espacios de capacitación para el público. Desde 1987 producen y organizan el emblemático concierto de la Concha Acústica del 31 de diciembre. Fueron parte de la RCS hasta 2011 (Castro 2009, entrevista personal).

## CORPORACIÓN MACHANGARILLA

Iniciativa de Freddy Simbaña (docente e investigador) nacida en 2000. Simbaña es uno de los actores culturales que, desde 1996, apoyó la conformación del CCS y del movimiento del sur. En 2000 conformó Machangarilla con el objetivo de promover la reconstrucción histórica de la parroquia de La Magdalena y de la Comuna Chilibulo, Marco-pamba y La Raya.

Otros objetivos planteados por Machangarilla fueron: potenciar a los pueblos de la ciudad; liderar procesos organizativos en el campo de la memoria y el patrimonio; suscitar demandas de reconocimiento; visibilizar la identidad; abrir sistemas de participación local; recuperar, posicionar y poner en valor la memoria colectiva de La Magdalena y recuperar la Quebrada de los Chochos. Simbaña (2015, entrevista personal) se refiere a la RCS como una instancia organizativa que busca el reconocimiento de derechos culturales y se constituye en una plataforma intercultural por la diversidad de experiencias organizativas, procedencias, prácticas artísticas, definiciones políticas e ideológicas. Este espacio de articulación organizativo de las distintas experiencias culturales comunitarias se puede constituir en una base o metodología para un trabajo de la gestión pública con el objetivo de construir formas de participación incluyente y equitativa. Si bien la RCS ha sido un apoyo logístico, es también un espacio de representación cultural, social y política (Simbaña 2015, entrevista personal).

## NUEVA ESPERANZA JUVENIL (NEJ)

Nace en 1997 de la mano de los procesos organizativos de la iglesia del Barco, en La Ferroviaria Baja. Sus integrantes eran jóvenes interesados en las actividades artísticas como Jorge Maila y Edison Tipán, quien fue uno de sus líderes iniciales. La posta la tomó Oscar Calvopiña, joven formado en el proceso. Actualmente, Nueva Esperanza Juvenil está liderado por Neneyo Maila. Uno de sus proyectos iniciales fue la edición de la revista cultural *El Palomar*.

Se caracteriza por el trabajo con jóvenes y niños de ambos géneros, ya en 1999 contaba con la participación de 50 jóvenes. Sus actividades se han centrado en la creación e implementación de campamentos vacacionales, espacio en donde aprenden distintas expresiones artísticas: circo, teatro, artes plásticas, música, gastronomía y zancos. El

resquebrajamiento de las relaciones con el párroco de la iglesia hizo que el parque del barrio sea su sitio de reuniones.

En 2000, la Liga de fútbol Sixto Durán les facilitó una de las instalaciones del estadio, lugar donde desarrollan su actividad hasta la actualidad. Nueva Esperanza Juvenil fue una de las organizaciones que acompañó la conformación del CCS y la RCS; luego se vincularía al proyecto Quebradas Vivas. De su seno han nacido otras agrupaciones como el Grupo de Arte Fénix, que luego se llamará Taller La Pirueta, el Colectivo Cultural La Barca y el Festival de Los Caporales, creado por Oscar Calvopiña (Moncayo 2012, 60-1).

#### DAQUILEMA COLECTIVO CULTURA

Se forma en 2002, en el sector de Chillogallo, y toma el nombre de Fernando Daquilema. Empezaron como un grupo de amigos del sector que se juntaban para conversar y realizar actividades deportivas. Uno de sus primeros gestores es Juan José Curicama, luego aparecerán otros integrantes: Patricio Zeffa, Juan Pablo Sefla y Diego Viturco (2012). Estos jóvenes dicen que, a pesar de la existencia de muchos procesos culturales y subculturas juveniles, no existen espacios suficientes para ellos; esta realidad les motivó a trabajar en colectivo con el objetivo de fortalecer el tejido social a través de las artes escénicas y los campamentos vacacionales.

En 2007, realizan su primer acercamiento a Nelson Ullauri y al proceso organizativo de la RCS a la cual se unen por coincidir con sus objetivos de fortalecimiento del tejido social. Ser parte del proceso permitió ampliar sus lazos organizativos, contar con un aval sólido ante la comunidad, crear lazos afectivos y trabajar de forma colaborativa para poder desarrollar sus proyectos, alcanzar objetivos y resistir creativamente al poder: una manera distinta de hacer política. Crearon la Velada de Trova y Poesía, su primera edición la realizaron en 2008 en la ABS; las siguientes versiones se presentaron en el Teatro Prometeo y la Estación de Ferrocarril de Chimbacalle. De este proceso, se constituyó el Colectivo Edad de la Zebra que trabaja sobre los derechos juveniles con actividades en escuelas y colegios de la zona urbana y rural de Quito y de la provincia de Pichincha. El proyecto está a cargo de Diego Viturco (Moncayo 2012, 55-6).

## DÉBORA EXPRESIONES JUVENILES

Impulsado por Daniel Pazmiño, Ricardo Fabara, Vladimir Miranda, en una primera etapa, y posteriormente, Carlos Vizúete, Lorena Toapanta y Yadira Carvajal, todos habitantes de barrio de Turubamba Bajo, el proyecto nace en 2008, luego de una capacitación en comunicación audiovisual en la Asociación Cristiana de Jóvenes, cuya sede estaba ubicada en el barrio de Chimbacalle. El proyecto se centra en los derechos juveniles y trabaja en colegios en donde se imparte talleres de comunicación audiovisual, capacitación en manejo de equipos, construcción de guiones y actuación. Los productos de los talleres son pequeños cortometrajes producidos y actuados por los estudiantes capacitados.

Su vínculo con la RCS se dio por medio del proceso organizativo desarrollado por Alquimia Teatro y también porque compartían principios, objetivos e ideales con Nelson Ullauri. Pazmiño (2015, entrevista personal) resalta los lazos afectivos, de confianza y de amistad fomentados entre los miembros de las distintas organizaciones que se han logrado sostener en el tiempo, carácter que facilita un constante intercambio de conocimientos y servicios entre proyectos, más una dinámica de ayuda mutua en vez de relaciones de competencia por espacios. Según Pazmiño (2015, entrevista personal), las organizaciones de la RCS al haberse mantenido en el transcurso del tiempo han obtenido un reconocimiento social. Para su proyecto ha sido significativo conocer a diversos actores culturales, dinamizar el tema laboral desde una perspectiva colaborativa, crear un intercambio y establecer contactos en barrios y en el sector educativo. Este proyecto representa una nueva generación de gestores, artistas y actores culturales que representan una transición en los procesos organizativos de la RCS (56-7).

## TALLER DE ARTE LA PLAYA

A cargo de Carlos Chicaiza, su labor se inicia en los años 90 en el barrio El Panecillo. Desde 1991 realizan el festival de cometas y campamentos vacacionales, ha coadyuvado en esfuerzos para la creación de un centro de atención a niños con la intención de incrementar la calidad de vida y la seguridad del barrio a través del arte, ya que el sector tiene altos índices de delincuencia. Desde 2009 el festival de cometas se realiza en distintos lugares del país y desde 2010 organiza la feria Quito Por Ti y Por Mi, destinada al expendio de productos confeccionados por personas con discapacidad.

El objetivo de esta propuesta es generar espacios solidarios, de unificación y conciencia sobre las problemáticas para poder resolverlas. En 2006, conoce el proceso organizativo de la RCS a través del proyecto de Arte en el Trole. Participa de la idea de rescatar y posicionar los valores de trabajo comunitario y la posibilidad de articulación de una red que dinamice la producción cultural para la transformación social.

#### KESPUES ARTE CONTEMPORÁNEO

Creado en 2005, empieza su vínculo con la RCS a través del proyecto Arte en el Trole. Rodrigo Viera, con 25 años de experiencia en el trabajo de las artes visuales, es el gestor de este proceso. En ese trayecto se involucró con el Festival del Sur, con *Mishqui Public* y *al zur-ich*. Desde su gestión personal, ha implementado el Festival de Artes Visuales Contemporáneas ECUA-UIO, Wacho Intraterrestre y la revista de arte *Katalizador*. Comparte orientaciones con la RCS centradas en la dinamización de espacios de encuentro entre artistas, productores, gestores e investigadores que compartan ideas y experiencias comunes. Estas orientaciones han desatado un nivel de cooperación constante entre distintas áreas de la labor cultural y artística; también es un apoyo y un espacio para conocer otras experiencias y valorar el trabajo propio (Viera 2015, entrevista personal).

#### ENCUENTRO DE ARTE URBANO AL ZUR-ICH

Fomentado por exestudiantes de la Facultad de Artes de la UCE en 2003 —Pablo Almeida, Carla Villavicencio y Samuel Tituaña—, quienes fueron parte de varios proyectos e intervenciones artísticas en la esfera pública como Transmigración, Señal 1, Pagando Piso II, desde 2001. Patricio Guzmán, director del Festival del Sur, los fichó en 2002, para realizar una producción experimental que fusionó el teatro y la plástica. Esta obra inédita se llamó *La Cosa* y recorrió varias salas de teatro y festivales nacionales y latinoamericanos. Al finalizar este proceso, el Festival del Sur les propuso montar una exposición plástica dentro de sus jornadas de arte.

La exposición se llamó Primera Exposición de Artes Plásticas AL ZUR y el montaje se realizó en la escuela adjunta a la iglesia de La Magdalena. Al siguiente año, se intentó reeditar la muestra, pero no se facilitaron las aulas, por lo que decidieron tomarse el espacio público con la comunidad. La clausura del parque de esta parroquia se

constituyó en una de las primeras obras artísticas que planteó el método de interrelación artista-comunidad-espacio público. A partir de esta intervención de 2003, se constituyó el Encuentro de Arte Urbano *al zur-ich* y en 2004 el Colectivo de Arte Contemporáneo Tranvía Cero, con la confluencia de otros artistas.

Además de las referencias estéticas y teóricas asumidas en la formación académica y en la formación independiente, el conocer y ser parte de los procesos comunitarios de las organizaciones de la RCS aportó al desarrollo de formas de creación y producción artísticas colaborativas realizadas y expuestas *in-situ*.<sup>12</sup>

### ALQUIMIA TEATRO

Nació en 1997 en las comunidades eclesiales de base del barrio Turubamba Bajo, en donde se reunían, según Carlos Vizueté (2012, entrevista personal), alrededor de 60 jóvenes de distintos barrios. El objetivo de esta experiencia organizativa era hacer arte desde la realidad del día a día de la gente e identificarse con sus causas sociales, políticas e incluso espirituales. Su método de trabajo es la creación participativa, que se da desde los primeros momentos en los que una obra escénica empieza a constituirse y, más adelante, en la producción de la misma. Cada integrante crea y dirige su dramaturgia con la colaboración del grupo. Bajo este método, crearon alrededor de veinte puestas en escena.

En 2005 fueron invitados por el Festival del Sur para presentar su obra *Circo*, así conocieron y se sumaron al proceso de la RCS identificándose por la valoración del arte en el campo social. De 2005 en adelante recibieron artistas internacionales en su barrio: Marie Kitchner (Alemania) y Gabriel Sasiambarrena (Argentina), quienes desarrollaron proyectos de arte y comunidad en el Encuentro de Arte Urbano *al zur-ich*. Posteriormente, varios integrantes de Alquimia desarrollaron proyectos temporales y permanentes: C3, Alternativa Sur y Débora Expresiones Juveniles. Alquimia ha sido un espacio de formación artística con responsabilidad social y política y un detonante de redes afectivas alrededor del barrio. El grupo ha colaborado con el Festival del Sur, Arte en el Trole, *al zur-ich* y Al Sur del Cielo (Moncayo 2012, 50).

12 Archivo Encuentro de Arte y Comunidad *al zur-ich*, 2015.



## TALLER LA PIRUETA

Christian Aslalema es el gestor y artista visible de este colectivo, inicialmente trabajó con Geovanni Vásquez. Los dos eran parte del proceso de NEJ hasta 2000, año en que empiezan a desarrollar un proyecto independiente, que toma el nombre de Grupo de Arte Fénix. A esta experiencia se sumaron varios exintegrantes de NEJ. Su espacio de trabajo está ubicado en el barrio de La Ferroviaria Baja. En 2004 asumen el nombre de Taller La Pirueta, cuyo trabajo se centra en el teatro gestual y las acciones circenses. Su labor se desarrolla en espacios alternativos y en relación con instituciones públicas a las que ofertan sus servicios. Su objetivo es producir propuestas artísticas con un fundamento estético, no solo buscan entretener sino generar conciencia y conmover a sus espectadores.

Christian Aslalema, responsable del proyecto, conocía el proceso organizativo de la RCS con anterioridad. Los integrantes de La Pirueta consideraron que articularse con la RCS facilitaría la generación de grandes proyectos artísticos. Participaron en el Festival del Sur y luego en el FITE-Q. El Festival de los Muertos es uno de sus proyectos gestados y ejecutados en la Ferroviaria. A más de estas creaciones, también contribuye a los proyectos relacionados con la protección animal (63).

## TALLER DE INVESTIGACIÓN TEATRAL

Empezó a conformarse en la Escuela de Teatro de la FAUCE con estudiantes que tenían experiencia en teatro callejero. Su propuesta planteaba un trabajo periférico, es decir, fuera del centro urbano, motivo por el cual desarrollaron su proyecto en el barrio Comité del Pueblo, al norte de la ciudad. En la actualidad, dos de sus integrantes residen en el barrio de Chilibulo y su tercer integrante, en el barrio La Tola. Uno de sus objetivos es indagar en un teatro que le guste a la gente. Según Bolívar Bautista, Verónica Zapata y Leslie Aguirre (2012), integrantes del grupo, lo que más pide la comunidad es un teatro festivo.

En 2009 conocieron la RCS y se vincularon de forma activa; allí encontraron apoyo para el trabajo con la gente y conocieron otros gestores culturales comunitarios y artistas con quienes han fortalecido sus procesos y han emprendido nuevos proyectos. Su gestión la han emprendido con ONG, el sector público y de manera independiente; sus públicos objetivos son los jóvenes y niños de las zonas rurales y urbanas

que se encuentran en situación de riesgo. Su trabajo se desenvuelve en el campo del teatro, la cuentearía y la gestión cultural (54).

#### AVI ESTUDIO

Proyecto y estudio audiovisual de Anthony Lozada, vecino del barrio Solanda, gestor que proviene del movimiento rockero Al Sur del Cielo, lo cual le incentivó a crear su propia banda de rock Al Metal. Una parte de su gestión ha sido generar una memoria audiovisual y fotográfica de la escena del Rock Nacional. Asimismo ha documentado varios proyectos de la red como el Festival del Sur de 2006, el Encuentro de Arte y Comunidad al *zur-ich* y Arte en el Trole. Este trabajo le permitió conocer la RCS e ingresar al proceso.

Comparte con la RCS el interés por establecer un diálogo entre organizaciones del sur y de la ciudad en general, es un espacio en donde se puede conocer gestores, artistas de distintas prácticas y encontrar apoyo. En 2008 aplicó a los fondos concursables del Ministerio de Cultura y Patrimonio con el proyecto *Telón de Acero*, revista audiovisual que preserva la memoria del rock ecuatoriano, cuya distribución ha llegado a nivel local e internacional demandada por el sector migrante que busca estar al tanto de los avances del rock nacional (54-5).

#### CORPORACIÓN TIEMPO SOCIAL

Roberto Guerrero, habitante del barrio Mena Dos, es uno de los integrantes de Tiempo Social creada en 2007. Su planteamiento central se sostiene en la idea de que un proceso organizativo debe responder al tiempo social de la gente. Su especialidad es la gestión cultural comunitaria y economía solidaria. Además de investigar en torno a los fenómenos socioculturales y económicos, también fomenta espacios de formación y movilización política a nivel comunitario. A varios de sus integrantes les interesó la RCS por la capacidad de desarrollar mecanismos de participación popular desde los barrios y la gestión cultural comunitaria; la reciprocidad es su eje de trabajo en red. Al interior del organismo «existe un fortalecimiento mutuo, es decir una persona puede sentirse parte de un todo sin perder identidad organizativa» (52). Han implementado el Centro de Investigación Popular y la Escuela de Gestión Cultural Comunitaria y encuentros de organizaciones culturales como Sur-siendo Redes.

## CAPÍTULO TERCERO

# LA RED CULTURAL DEL SUR

---

### DE LA POLÍTICA CENTRALISTA AL *ARTE-POLÍTICA*

Hacia 1992 se empezaba a experimentar con uno de los proyectos de difusión cultural de mayor permanencia en la ciudad en la primera alcaldía de Jamil Mahuad: Agosto Mes de las Artes. Las actividades que fomentaban eran de «corte difusionista» (Puente 2005) y se concentraban desde el centro hacia el centro norte, lo cual era cuestionado por las organizaciones del sur. Entre 2001-2005, las organizaciones de la RCS comenzaron a promover acercamientos a Quito Cultura, entidad que se encargaba del manejo y administración de fondos culturales, estos primeros acercamientos fueron tensos y conflictivos para las dos partes puesto que el Municipio estaba concentrado en la difusión mientras las organizaciones bregaban por el apoyo a procesos culturales de largo plazo.

El Gobierno de Pichincha creó, en 1978, el Departamento de Cultura y Deportes durante la administración de Patricio Romero Barberis. Uno de sus proyectos emblemáticos fue Jornadas Culturales de Mayo, a través del cual implementó procesos de difusión cultural y de participación en algunos sectores comunitarios. En 2001, durante la administración de Ramiro González, este departamento creó vínculos con el movimiento rockero y, posteriormente, con organizaciones adjuntas a la RCS. La relación con esta institución no se remitió solo a

disposición de recursos e insumos para fortalecer el trabajo cultural en los barrios sino también a la creación de estrategias políticas conjuntas: institución-comunidad.

El DDCBCE creó, en 1978, el Fondo de Difusión Cultural para apoyar la producción de los artistas locales a nivel nacional e internacional. También incentivó la creación de talleres y centros culturales en los barrios periféricos de la ciudad y el país, la cual era, según sus políticas, una manera de apoyar la creación propia en los sectores populares. Estos proyectos tenían la intención de desconcentrar la inversión de los fondos culturales y, a la vez, recuperar espacios que habían sido copados por los movimientos políticos, la iglesia y las ONG.

En los años 80, en el sur se abrieron talleres artísticos en Chiriyacu Alto y en Chilibulo, crearon el CCS en 1987 el cual era parte de una serie de entidades similares en el país como el Centro Cultural del Guasmo Sur en Guayaquil. De esta manera se cumplía con las orientaciones culturales que propugnaba la UNESCO

Por medio de estos proyectos se aglutinaban actores culturales en torno a organizaciones con un espacio físico y recursos para implementar talleres de capacitación y eventos. Estos espacios no eran manejados por actores locales sino por funcionarios institucionales.

Tanto la alcaldía como el Gobierno de Pichincha y el Banco Central del Ecuador priorizaban en su gestión la difusión y fomento de eventos y espectáculos masivos en donde la participación del público se remitía al rol de espectador. El DDCBCE ponía énfasis en la conservación de los bienes patrimoniales y, a través de estos bienes, pretendía posicionar la identidad nacional.

En los documentos de la RCS (1997) se puede observar una correlación de nociones sobre política cultural de distintas matrices: movimientos sociales, visiones oficialistas y las aportaciones de organismos internacionales. Encontramos conceptos como: «el conjunto de principios que orientan las intervenciones del Estado, las instituciones y los grupos de la comunidad, con el fin de satisfacer sus múltiples necesidades culturales, obtener consensos para que los pobladores participen activamente en el logro del desarrollo integral, que permita el cambio en sus condiciones de vida».

A esto se suma la actividad cultural barrial en donde una parte de la población participa en la planificación y formulación de soluciones,

inserción de sus saberes, conocimientos, prácticas artísticas y referentes simbólicos en los horizontes políticos. Se generan espacios de diálogo y construcción colectiva, demandas ante la centralidad de la gestión y distribución de recursos e infraestructura. Es una política, como dice Evelina Dagnino (2001, 72-3), que lucha por el derecho a tener derechos. El sentido de participación comunitaria está relacionado con la cogestión: corresponsabilidad y coparticipación para la dinamización integral de los procesos culturales sin desestimar valores, hábitos, costumbres, tradiciones, identidad, ritualidad, entre otros. Es el empoderamiento de diversos *sujetos culturales* entrelazados con las luchas sociales —tierra, vivienda, servicios básicos— en los movimientos poblacionales de los 80 y 90 en la ciudad.

La emergencia de una diversidad de actores culturales no se remitirá solo al encuentro, sino a la necesidad de poner en valor, documentar, recuperar y, sobre todo, mantener vivas las manifestaciones culturales comunitarias y su memoria social. Fortalecer los procesos de formación desde las prácticas artísticas que generan estos niveles organizativos donde se construyen principios de convivencia y relaciones para transitar en la cotidianidad desde lo individual y colectivo. Una formación política enfocada en las distintas realidades del barrio.

El cruce e incidencia de la política, movimientos poblacionales y cultura no se clarificará hasta finales de los años 90 cuando surgió un *movimiento cultural* que empezó a tener una voz más autónoma y a ser consciente de su ejercicio constante por los derechos. Las demandas que se hacían desde los sectores periféricos y empobrecidos construyeron espacios de resistencia creativa, lo que no significaba inferioridad, aun cuando las clases sociales hegemónicas lo calificaron así, como una manera de neutralizar y minimizar estas experiencias que amenazaban su *statu quo* (Dagnino 2001, 135-66).

Estos procesos contrastan con las políticas culturales de los 70 —centradas exclusivamente en la preservación del patrimonio material y las tradiciones culturales para legitimar identidad, cultura e historia nacional, con el objeto de homogenizar la sociedad ecuatoriana—, o las de los 80, donde la «democratización cultural» consistía en masificar las prácticas formales de las artes (elitistas) e impulsar la creatividad y la gestión popular en los barrios a través del DDCBCE.

Los procesos culturales vivos, sin embargo, no requieren de una política oficial para mantenerse en el tiempo; al ser experiencias heredadas, aprendidas y construidas en el entorno social se desarrollan con independencia de apoyos o recursos del Estado. Por ello, en su relación con el poder, siempre existe el temor de ser políticamente instrumentalizados o perder su conciencia crítica.

Debe comprenderse que esta conciencia crítica se apoya en la idea de la democratización cultural, es decir, contempla la apertura de espacios para las prácticas artísticas en los barrios donde nace su visión comunitaria de la cultura, reafirma identidades, recupera y consolida el tejido social —las relaciones de convivencia, relaciones desde los afectos y la reciprocidad—, entendiendo que la cultura se construye desde lo cotidiano. Raúl Borja (2011), al hacer referencia a la lucha social, menciona que esta fue una de las fuentes que promovió el sentido comunitario, pero, una vez conseguidos los objetivos, la población tendió a individualizarse y a dejar los objetivos comunes por los personales.

Los procesos culturales son un vehículo de dinamización del sentido comunitario a través de sus acciones: música latinoamericana y moderna, danza folclórica, plástica, artes visuales, teatro, organización, activismo, vacacionales, memoria y conformación de redes. Según José Chanatasig (2015, entrevista personal), de la Escuela Andina Amauta, estas prácticas inicialmente se movilizaban independientemente de que existieran proyectos; se generaban por iniciativas personales ante la falta de actividades en los barrios; así, por ejemplo, el juntarse con los amigos de La Ferroviaria para jugar produjo acciones organizativas para activar festividades: fin de año, navidad, día de la madre, fechas cívicas, y estas acciones cimentaron referentes culturales para reconocerse ante los demás.

Las acciones culturales, sin embargo, son vistas desde la institución pública y muchas veces por los movimientos poblacionales, como festivas, lúdicas, de uso del tiempo libre, o como instrumentos políticos. Muchos artistas populares han trastocado este imaginario del artista ajeno a lo político, sus orientaciones culturales se expanden y aparece una relación entre arte y política, denominado *arte-política*. Esta toma de conciencia generó que muchos actores culturales asumieran un rol dinamizador en sus barrios (Rosendo Yugcha 2015, entrevista personal).

Patricio Guzmán (2015, entrevista personal) distingue la existencia de una política de hecho y una de derecho. La política de hecho es práctica —dice— y son acuerdos tácitos entre los seres humanos, esos acuerdos se han dado en los distintos encuentros de la RCS: Foro de la Cultura 2005, La Pambamesa, Sur-Siendo Redes, *al zur-ich*, Semana del Rock. En estos espacios se ha planteado la creación de un sistema de apoyos para proyectos culturales. Esto ha significado que la gestión de la RCS incida ampliamente en la ciudad no solo desde el activismo sino desde la gestión pública, con lo cual se propone otro imaginario de ciudad desde un sur exobrero y heredero de muchos aprendizajes creativos.

El año 1997 es importante en el proceso cultural y organizativo del sur, pues se implementa una de las primeras experiencias plurales e interculturales de organización que devienen en demandas puntuales y exigencia en la construcción de una política cultural pública entendida como una forma de democracia directa donde se pone en entredicho la visión de democratización cultural que manejaban las instituciones con referentes exclusivos de las clases dominantes. Estos referentes y matrices culturales burguesas, según Xavier Ponce (1992, 38-40), iban en detrimento de la cultura popular que no era considerada arte por su falta de calidad, propuesta y profesionalización de sus creadores.

Las discusiones e interpelaciones hacia la política centralista se van clarificando y generan otras interrogantes como: ¿desde dónde se genera una política cultural? y ¿quiénes generan una política cultural? Arturo Escobar (2001, 17-48), en su texto *Política cultural y cultura política*, menciona que existe un «intenso diálogo interdisciplinario frente a una forma de entender la cultura desde artificios canónicos», ya que se desconocen los aportes de los microprocesos culturales en los que se ejerce o promueve una política cultural que responde a realidades específicas: ritmos y tiempos particulares, y se interpelan narrativas estáticas, fijas y excluyentes provenientes del sector público, privado y muchas veces de los mismos sectores populares.

La gestión de la RCS no se circunscribe solo a la lucha por los derechos sociales y culturales, también es un espacio para que los actores culturales periféricos se visibilicen como sujetos que trastocan los paradigmas culturales y políticos (Escobar y Álvarez 2001, 145) y, por lo tanto, no es bien aceptada por la institucionalidad; por ello, todas sus

propuestas deben someterse a escrutinio exhaustivo debido a una «falta de profesionalización de sus gestores y artistas».

Según Patricio Melo (1995, 24), la pobreza, en términos económicos, ha sido considerada como un obstáculo del florecimiento del arte y la cultura, es decir que, en un modelo de economía capitalista, los «pobres» nunca podrán acercarse al privilegio de la cultura. La institución pública no niega la existencia de manifestaciones culturales en las zonas periféricas, solo las cataloga de marginales y precarias porque «mezclan formas tradicionales y modernas». El diagnóstico de Melo resalta el carácter pluricultural, los niveles organizativos favorables a las relaciones de vida y la lucha por los derechos sociales (vivienda, salud, educación) y servicios básicos. Sin embargo, en referencia a la cultura y en función de las políticas institucionales estas mantienen el estatus de «receptores» y consumidores pasivos de productos culturales a los sectores periféricos y no como actores activos, como lo demuestra la experiencia recogida en este estudio.

Los actores culturales del sur de la ciudad de Quito no son patrimonio de una organización, sino que responden a procesos urbanos en donde se juntan experiencias de matriz indígena y mestiza; así la creencia de que «solo los movimientos indígenas, étnicos y ecológicos hacían política cultural» ha sido superada pues hoy en día se debe tomar en cuenta a «los movimientos urbanos de invasores, mujeres, marginales y otros que también ponen en acción fuerzas culturales» (Escobar y Álvarez 2001, 141).

Víctor Vich (2006), cuando se refiere al papel y a los alcances de las políticas culturales, señala que estas deben «aspirar a construir un proyecto de sociedad diferente, mucho más inclusiva; deben proponer una agenda que dé cuenta de las potencialidades políticas de la cultura en tanto agentes de cambio y de reflexión ciudadana».

En la experiencia organizativa de la RCS y sus organizaciones observamos que ese anhelo de una sociedad diferente ha sido y es una de sus luchas transversales, entendiendo que la cultura no es solo lo festivo, lo lúdico sino también un espacio en donde se juegan y se disputan significaciones, sentidos y símbolos «nunca puras, siempre híbridas, pero que muestran contrastes significativos con respecto a las culturas dominantes [...] y sacuden las fronteras de las representaciones culturales y políticas y de la práctica social» (Escobar y Álvarez 2001, 26-7).



## GESTIÓN CULTURAL VERSUS GESTIÓN CULTURAL COMUNITARIA

En la primera década del siglo XXI todavía se podía escuchar denominaciones como *animadores* y *promotores culturales*. Estas según Jesús Martín-Barbero (citado en Puente 2005, 87) responden a un corte difusionista implícito en las políticas culturales de la UNESCO y entendidas como prácticas docentes, directivas y organizativas de eventos y espectáculos dirigidos a públicos cuya participación se remitía a su asistencia. También, acarrear otros contenidos: animar lo inanimado, desarrollar herramientas de conocimiento y educación artística para enriquecer la creatividad personal y de las comunidades. Se las entendía como una estrategia de mediación entre el productor artístico y cultural y los receptores de cultura (Zubiría, Trujillo y Tabares 1998, 9).

Sin embargo, la designación de *trabajadores de la cultura* ha sido muy difundida en Latinoamérica basada en una posible relectura de Antonio Gramsci que sugiere la «necesidad de romper la distinción entre el trabajo material e intelectual», por lo tanto «todo trabajo de alguna manera es un quehacer cultural» lo cual significa que debemos convertir «a todos los ciudadanos en trabajadores de la cultura». El rescate de lo popular o la valoración de sus procesos culturales y el diálogo frecuente entre educación y cultura son los contenidos que sostienen a esta denominación y desde donde se pretende cuestionar la hegemonía cultural (9).

La denominación *gestión cultural*, dice Zubiría (1998), se posiciona en Latinoamérica hacia la segunda mitad de la década de los 80. Absorbe las denominaciones anteriores y genera un conflicto al vincular a la noción de cultura un término económico como *gestión*. Desde el sector público y los organismos internacionales, la gestión cultural ha estado relacionada con la planificación, coordinación, gerencia de recursos, diseño e implementación de estrategias de difusión cultural y mediación entre los productores y receptores culturales. Esta visión técnica de la gestión cultural y, como hemos dicho anteriormente, respecto de la política cultural atravesada por lo administrativo, jurídico y todo un sistema burocrático, está contrapuesta a los procesos culturales que se desarrollan en los sectores periféricos. Sin embargo, es esta visión la que se ha expandido, a pesar de la labor de los actores culturales de los sectores periféricos quienes han sido siempre críticos de los parámetros mencionados.

La pobreza económica o la ausencia de títulos profesionales no ha sido una limitante para los actores culturales puesto que responden a otra lógica del quehacer cultural. Varios líderes de organizaciones adjuntas a la RCS han manifestado que en sus inicios eran vecinos que promovían actividades culturales por una necesidad de aportar a sus barrios; algunos empezaron como catequistas y otros aplicaron la experiencia en organizaciones obreras y grupos juveniles de las iglesias. En ese transitar han sido catalogados como «promotores» y «animadores». El término *trabajadores de la cultura* aparece en el PPDCS y se lo posiciona en las asambleas y foros posteriores a 1997.

La actividad cultural de los sectores comunitarios se dinamiza desde los círculos familiares o de amigos, grupos, colectivos y organizaciones que, al sumarse al proceso de la RCS, se encuentran con nociones de política cultural y gestión cultural difundidas por medio de la institución pública y organismos internacionales que pretenden regular el accionar de los actores y procesos culturales y artísticos (Moreira 1985, 475-88) debido a una supuesta «falta de profesionalización del artista y los activistas barriales».

Cuando estas dos versiones del quehacer cultural se cruzan, se despliega una interrogante en torno a la gestión cultural institucional al ser interpelada por orientaciones, significados, sentidos y procesos de empoderamiento desde una territorialidad y realidades específicas a partir de un diálogo intercultural e interdisciplinario, que promueve la participación activa de la población en la dinamización de sus entornos culturales y en la inserción de sus saberes, conocimientos y referentes simbólicos. Esta conciencia sobre las actividades y acciones culturales de los barrios conjugan la gestión cultural y comunidad. De ahí el término *gestión cultural comunitaria* entendido como un espacio de intercambio de saberes y conocimiento, de movilización política, producción y circulación de significados, sentidos y símbolos que trastocan las visiones dominantes para trascender el campo cultural basado en el evento y el espectáculo.

Se caracteriza, además, por sus acciones procesuales, colectivas, colaborativas e interrelacionales que se desarrollan paralelamente a la actividad cotidiana de los actores culturales. La gestión, inicialmente, no depende de tiempos planificados, el gestor hace uso de los entretiempos existentes en sus responsabilidades profesionales, oficios o quehaceres.

Esta forma de accionar ha generado un perfil interdisciplinario educado en el campo, la práctica, y basado en el compromiso constante con la gente que se constituye desde los círculos familiares —primer núcleo comunitario—, luego, amigos y vecinos con los que se intenta mediar conflictos, construir tejido social y afectivo. Desde ahí se comprende lo comunitario; de otra forma, sería un concepto formal y cuantitativo (Guzmán 2015, entrevista personal).

Otras referencias de la implicación de la gestión cultural comunitaria radican en su accionar constante, diferente a una gestión técnica y profesionalizada proveniente de la institución; para hacer comunidad no hay tiempo predeterminado: *cuando toca hacer, toca hacer*, dice el saber popular. Es una fuerza interior movilizadora que surge de ver la realidad y querer transformarla para el bien común, a pesar de las dificultades propias y externas. La comprensión del tiempo, menciona Rosendo Yugcha (2015, entrevista personal), empieza con la familia, ese núcleo, desde su punto de vista, debe estar equilibrado para aprovechar todo el tiempo libre antes de cumplir las responsabilidades profesionales. Esta valoración del tiempo facilita realizar seguimiento a las gestiones, ir a reuniones, visitar a los compañeros; sin embargo, estos entretiempos se han transformado en tiempos específicos para ensayo, escuela de artes, reuniones, es decir, han llegado a naturalizarse, a ser parte de la convivencia, son acciones que no están separadas de la vida diaria. Freddy Simbaña (2015, entrevista personal) señala que la gestión cultural comunitaria es la posibilidad de estar en dos mundos: por un lado, la mente trabajando en conocimientos locales desde la ancestralidad y al mismo tiempo estar inmiscuida en lo académico.

Este diálogo ejercido por actores culturales puede ser entendido como una forma de existencia, de demanda y de «sobrevivencia cultural» (Pratt 1996, 3-17). Es la posibilidad de mantenerse conectado con la identidad, referentes culturales y principios.

Al hablar de gestión cultural comunitaria no hacemos referencia a un campo de especialización técnica pues se trata de una actividad integrada a la rutina, a lo cotidiano, a la vida misma. Aunque el trabajo se duplica, no significa para estos actores una carga. Entre lo privado y lo público podríamos concebir también la gestión cultural comunitaria como una especie de microgestión o gestión intermedia móvil, dinámica, transitoria, motivo por el cual no cuenta con un lugar fijo. Por

ello, difiere de la gestión cultural institucional especializada y técnica que responde a políticas y programas que centran sus resultados en el impacto mediático y cuantitativo. Esta gestión es la encargada de poner en práctica e instrumentalizar la política cultural atravesada por un sistema administrativo.

Para Rosendo Yugcha (2015, entrevista personal) el tiempo institucional implica cumplir horarios, llenar informes. El gestor mantiene esa idea del enviado que enseña y muchas veces bloquea el diálogo intercultural e intergeneracional que la gestión cultural comunitaria sostiene. Lo comunitario duplica el trabajo y el compromiso, implica caer y levantarse, estar presente haya una o cien personas, generar empatía con los vecinos, para convertir al hecho cultural en un producto de consumo diario que trabaja con la sensibilidad y la responsabilidad de cambio: por eso, la gestión cultural comunitaria deviene en un contrasentido.

Podemos observar que para crear, producir y difundir los distintos proyectos que circulan en los ámbitos culturales de la ciudad, la institucionalidad parte de una reflexión teórica y técnica arrogándose la comprensión de la oferta y la demanda cultural que necesitan los barrios. La comunidad y sus organizaciones parten de la práctica y de la ejecución *in situ* de sus propuestas y desde métodos colectivos, colaborativos, participativos. Carlos Vizúete, de Arte en el Trole, hace referencia a la creación participativa. El Encuentro de Arte y Comunidad *al zur-ich* propone la interrelación artista-comunidad-espacio público para crear iniciativas artísticas colectivas donde la comunidad participa activamente. En esta lógica, la gestión independiente pone en relieve lo comunitario creando redes de solidaridad, intercambio, microeconomías solidarias y apoyo frente a una visión cultural oficial que solo busca cuantificar y mercantilizar los bienes culturales en un contexto de libre mercado.

¿Qué existe en común entre estas experiencias? En primer lugar, la existencia de personas interesadas en dinamizar el entorno cultural, conocidos inicialmente como activistas. En segundo lugar, aparecen varios procesos que buscan mantener tradiciones y costumbres, aportar a la comunidad con espacios de disipación, diversificar la gestión barrial porque estas experiencias se han ido transformando en espacios de diálogo, reflexión crítica y política respecto a la cultura, el arte y las problemáticas barriales. Y en tercer lugar, muchos de estos procesos

comunitarios son heredados y aprendidos en el barrio, las nuevas generaciones perciben que esas actividades han sido parte de su formación y se naturalizan.

José Chanatasig (2015, entrevista personal) cuenta que su accionar se inició en el juego y posteriormente se transformó en acciones organizativas para activar festividades y estas, después, consolidaron acciones que afirman cultural e identitariamente a los vecinos y amigos del sector. Estas acciones devinieron en proyectos y de ahí la concepción de un gestor cultural.

Rosendo Yugcha, de herencia indígena, se inició como catequista y animador de grupos juveniles; Víctor Quimbita estaba vinculado al movimiento obrero; Iván Chanatasig, relacionado con la música, la política y el movimiento indígena. Nelson Ullauri, como ya hemos dicho, proviene de los procesos políticos de izquierda. Daniel Pazmiño, Christian Aslalema, Anthony Losada y otros se han ido formando al interior de sus organizaciones. Esta gama de activistas eran denominados por la institución como animadores, promotores y, finalmente, gestores culturales pero, para no distanciarse de su matriz originaria (el barrio), se acogieron a la denominación de gestores culturales comunitarios (RCS 1997).

El presente estudio indica que hubo una transición de la autogestión individual de varias organizaciones, grupos, colectivos hacia un proceso de colaboraciones e intercambios entre sí para llegar luego a una gestión mixta, en la que confluyen: organización comunitaria, institución pública, privada, microempresa y empresa. Esta relación, más que confiscar su independencia organizativa, de principios o ideologías, en algunos casos los vuelven dependientes, unos tecnifican su gestión o expanden sus estrategias y conocimientos sobre gestión administrativa, coordinación, difusión ampliando los sentidos críticos sin dejar atrás sus raíces comunitarias. En estos cruces de actores siempre habrá un juego instrumental de parte y parte, de lo cual están plenamente conscientes los actores culturales barriales. Han visto cómo sus líderes negocian clientelamente legalizaciones, servicios básicos, actividades sin adherirse a ninguna filiación partidista. Eso significa saber en qué momento estar y en cuál no, saber con quién establecer compromisos y con quién no y hasta dónde mantenerlos. La institución hace lo mismo, sabe hasta cuándo determinadas agrupaciones son útiles. Este contexto

ha sido sumamente desgastante para los gestores, de ahí la necesidad de promover políticas de participación, claras, incluyentes y a largo plazo, que superen los cambios de autoridades y tendencias políticas.

Observar esta serie de matices que atraviesa la gestión cultural comunitaria, sin juzgarlos negativos o positivos, demuestra su complejidad puesto que comparte espacios y diálogos con organizaciones que apoyan determinadas tendencias políticas, defienden una visión neutral, actúan coyunturalmente o tienden a buscar solo recursos sin comprometerse políticamente. En esta mixtura están en juego la consecución de los derechos culturales, recursos, insumos, credibilidad, coherencia y respeto a los principios. Es decir, es un juego de intereses y poderes.

La producción de las organizaciones de la RCS se remite a: artes escénicas, visuales, plásticas, literarias, música, recuperación de tradiciones y costumbres, memoria ancestral y memoria social. Brinda diferentes servicios como talleres, cursos, colonias vacacionales, formación, capacitación e investigación. Los primeros beneficiarios de esta oferta son los barrios y la población en general.

En varios de estos espacios de producción la idea de bellas artes, forma, estética, sigue siendo el objetivo a conseguir y a reproducir. En este hecho primordial ha hecho falta niveles de discusión para que desde estos espacios complejos se empiece a cuestionar los referentes burgueses del arte. Solo en el caso de los métodos de interrelación desarrollados por *al zur-ich* se abre un espacio de diálogo y construcción colectiva entre artistas-comunidad-espacio público poniendo en cuestión el objeto artístico. Se ve un acercamiento de la práctica artística al tejido social, retornar el arte a la vida, conectarse con la cotidianidad y no separarla. Estas prácticas artísticas, como conjunto de acción política y cultural de un determinado sector de la ciudad, tienen una fuerte incidencia en las discusiones culturales. Hacer un análisis desde las implicaciones del arte requiere de una nueva investigación.

Respecto al uso de espacios no convencionales para la creación, producción, circulación y legitimación de la producción artística, el barrio, la calle, el parque, la casa comunal, la estación del ferrocarril o el circuito trolebús se transforma en un lugar de legitimación tanto para el artista local como para el externo.

Este carácter es el que posiciona a un sector, a sus gestores y artistas como sujetos culturales contrahegemónicos. Estas respuestas desde

la gestión y la producción dada a partir de los sectores populares son fundamentales para disputar la ciudad, los sentidos, la organización, las relaciones laborales, el orden simbólico y la dimensión estética que componen construyendo una praxis sobre las luchas populares urbanas, enfatizando en una cultura viva y no solo en los museos e ingresos de un turismo elitista y folclórico que ve la cultura en las iglesias y monumentos, mas no en la gente.

Quito, a través de sus proyectos políticos e institucionales, ha procurado y procura dar forma a los informales y a los sin forma, buscando adaptarlos a sus referencias y modelos y pretende nivelar las conductas identificadoras como los procesos implantados desde los planes de regeneración del Centro Histórico. «Cualquier desnivel —producto retrasante, inadecuado, desajustado— es obstáculo para los centros internacionales» (Carrión 2005, 5). Es imperativo no relegar nuestras particularidades culturales a partir de otros de convivencia y criterios estéticos, es decir, debemos regresar a ver estos entornos de cultura viva comunitaria.

## EL ARTISTA COMO SUJETO POLÍTICO

Desde el Estado y en concordancia con la UNESCO, a través de sus orientaciones y herramientas de difusión, se tendió a «democratizar la cultura letrada y a extender el beneficio de la cultura a las grandes mayorías» (Puente 2005, 71). Xavier Ponce, en este mismo sentido, menciona que la idea democratizadora de la cultura lleva implícito promover la circulación de los referentes culturales de las élites sociales de la ciudad, negando de esa manera la producción cultural que se genera en los barrios. No existe una reflexión sobre la forma, estética y calidad de las producciones, los artistas que lo hacen no son calificados, muchos no provienen de la academia, muchas prácticas mezclan tradiciones y referentes modernos, los niveles de pobreza impiden el desarrollo de las artes en los barrios. Los referentes culturales para la población en general están en el Centro Histórico, en los museos, en las galerías, teatros, auditorios, bibliotecas y en la academia. Lo que se hace fuera de estos sitios es «popular». Las iglesias también juegan un referente visual considerable en el imaginario cultural de la población en general, así como los murales políticos que se muestran en varios sectores del sur,

como lo afirma Freddy Simbaña (2015, entrevista personal), o las danzas de los yumbos y los archidonas. Son referentes también la música disco, de protesta, de Pueblo Nuevo o de los Cuatro del Altiplano; las danzas folclóricas, el teatro de calle de Carlos Michelena y una que otra producción de cine nacional, como *El Chacón Maravilla*.

La producción de las organizaciones adjuntas a la RCS es diversa. Algunas se han dedicado a reproducir y mantener vigentes las danzas folclóricas relacionadas con los calendarios ancestrales como los *Raymis* —Amautas o Centro Cultural Pacha Callari—; la Corporación Machangarilla recupera la memoria y tradición de los yumbos; en las artes escénicas destacan el teatro social de Alquimia, el gestual de Taller La Pirueta o el político de Umacantao. El rock (metal) es una referencia primordial, así como la fusión andina de IRK, cada uno por su especificidad impulsó la construcción de temas inéditos. A finales de la década del 90 emerge un teatro más académico, de igual manera sucede con las artes plásticas con los aportes del Encuentro *al zur-ich* cuyos actores provienen de la FAUCE.

Se empieza a criticar los parámetros hegemónicos de la «institución del arte», sus prácticas usan los espacios no convencionales, ponen énfasis en los procesos de creación colectiva —como lo hace *al zur-ich*—, privilegian una visión integral de las prácticas artísticas, es decir, el arte no se remite solo al objeto, la presentación teatral, musical, sino a cómo estos pueden conectar y activar a distintos actores desde lo político hasta lo organizativo. Estas características buscan transformar e implementar otro tipo de relación del arte con la comunidad superando el diálogo sujeto-objeto para desmovilizar la centralidad del artista en los procesos de creación y producción.

Una parte de estas actividades fomentaron el rescate de las tradiciones y costumbres, otras reprodujeron los referentes más contemporáneos de las bellas artes. Por ese motivo no se puede hablar de una producción sino de una reproducción de los parámetros elitistas de la cultura, entendiendo que estas nociones ya estaban implantadas en el imaginario de la ciudadanía, pero como prácticas privilegiadas de una clase social —académicos, artistas y estudiantes—, a las cuales las mayorías poblacionales no tenían acceso. Desde esas limitaciones materiales, conocimientos técnicos y pedagógicos, los actores culturales desarrollaron procesos artísticos integrales que dan cuenta de su situación



social, cultural y política y a la vez toman una posición frente a la gestión institucional pública y privada que no ha sabido responder a los grandes segmentos poblacionales por diferentes motivos administrativos, jurídicos y burocráticos.

Solo a partir de la incidencia, visibilidad, demandas e impacto de los procesos culturales de los barrios se ha logrado, en la última década, implementar vínculos entre la comunidad y los Centros de Desarrollo Comunitario (CDC) o el Centro de Arte Contemporáneo de Quito (CAC).

La década de los 80 y 90 son de aprendizaje, conflicto y encuentro de las prácticas artísticas; en la primera década del siglo XXI se hacen visibles esos aprendizajes, no solo en la producción, sino en las propuestas y en las metodologías artísticas. Los actores culturales periféricos que han constatado y vivido condiciones de pobreza extrema y deficientes servicios básicos, así como acceso limitado a educación, salud e infraestructura, han encontrado en el arte un vehículo que ha contribuido a canalizar sus demandas.

Esto ha favorecido —dice Nelly Richard (2007, 79)— a «reconfigurar identidades y comunidades, visibilizar memorias históricamente sepultadas, cuestionar hegemonías de representación, intervenir públicamente para posicionar demandas ciudadanas» y ha politizado los contenidos de la producción artística de este sector; este énfasis, dice Richard, hace que a la producción periférica se le niegue la reflexión sobre la forma, es decir, sobre la estética propia del arte, esto para la autora sigue siendo una discusión de expertos y para la centralidad.

Esta proliferación de voces, contextos y prácticas diferentes ponen en cuestión la idea de bellas artes que se ampara en un parámetro de calidad que intenta anular una diversidad. Rosendo Yugcha (2015, entrevista personal) mencionaba que unos de los inconvenientes recurrentes, al acudir a la institución pública con su producción, es la falta de calidad estética con la cual podía ser socialmente aceptado. Su producción, además, no se insertaba en un sistema de *gustos* determinados por la centralidad, ni era funcional a una ideología. Lo que hacía era develar cuestionamientos de clase y raza.

Freddy Simbaña (2015, entrevista personal) indica que esta tensión es evidente cuando la producción artística del sur cuestiona la quiteñidad basada en el orden, la nobleza, lo culto, la alta cultura e irrumpe con otras formas de ver la realidad desde el arte, la música, la memoria

y la danza, formas dotadas de una carga política reivindicativa que se torna inaceptable. Negar estos otros contextos y voces, dice Richard (2007, 79-93), es anular las «luchas interpretativas que se dan en los márgenes». Sin embargo, estos procesos culturales deben avanzar y generar un equilibrio entre el contexto y la forma, es decir, entre el contenido y lo estético.

El ideal crítico, político, creativo y propositivo del sur es visible en el análisis de determinadas imágenes, denominaciones y frases de los proyectos creados: *al zur-ich*, Al Sur del Cielo, Festival del Sur, A espaldas de la Virgen, Más allá del Panecillo, El Sur también existe, Alternativa Sur, Alterando la brújula, Bien hecho en el sur y Por los sures del mundo. Elementos que en sí mismos ya contienen una carga simbólica que devela una territorialidad, una posición política y una visión en torno a las artes.

La necesidad de mantener un vínculo con lo ancestral caracteriza a una parte importante de la producción artística que se da en la música, la danza, la plástica, los emprendimientos y la ritualidad en el caso de las organizaciones de procedencia indígena que, a lo largo del tiempo, las han adaptado para entrar en un medio más competitivo: lo urbano. Esto no ha significado deslindarse de la filosofía que conllevan los referentes ancestrales, más bien se ha constituido en el hilo conductor de sus producciones y procesos culturales. Esto ha requerido dominar técnicas y métodos de enseñanza para las artes que surgen muchas veces de las iniciativas de las organizaciones.

Las manifestaciones musicales contemporáneas que han pasado por la RCS incentivaron a los artistas a desarrollar producciones inéditas en una época en la que primaban los *covers*, esto se puede observar y escuchar en la musicalización y en las letras de las canciones de rock que muestran una realidad política, social y unas problemáticas urbanas (Rodríguez 2015, entrevista personal).

La idea de proceso, elemento constitutivo de un producto en las artes visuales, es otra particularidad que ha sido desarrollada en *al zur-ich* y se caracteriza por el interés de mostrar esa fase de producción intermedia entre el inicio del proyecto artístico y su final. En esta práctica no prima la incidencia del objeto estético. De ahí que las obras que promueve esta plataforma se puedan denominar procesuales o *de registro*, que distan mucho del objeto estético clásico; en este tipo de obra se

puede observar una hibridación de referentes visuales, medios, recursos, técnicas y soportes.

Las obras detonan construcciones colectivas, colaborativas y su construcción implica diálogo con la comunidad, por lo que la obra, en su concepción original, está sujeta a cambios, mutaciones o colapsos que resultan de su interacción con los vecinos y el espacio, es decir, se constituye como un proceso artístico vivo. Son prácticas que no buscan trascender en el tiempo ni en el espacio, tampoco buscan legitimidad en los circuitos oficiales. Su impacto y valor está en los niveles de participación que se registran en la comunidad donde se ejecutan.<sup>13</sup>

Durante el Séptimo Encuentro Internacional del Arte Urbano *al zur-ich* 2009, se registró la representación Anónimos de Juan Fernando Ortega Lloré. La obra muestra la vinculación artista-barrio, en las circunstancias del sur y de la pobreza de una gran masa de pobladores donde las demandas sociales y culturales tienen eco en el cambio que el artista propuso de la nomenclatura de las calles para que estas ostenten fechas y nombres acordes con las vivencias, conflictos y tensiones de los pobladores del barrio Lucha de los Pobres.<sup>14</sup>

Una visión integral también atraviesa la producción de estos escenarios organizativos ya sea en las prácticas de referencia ancestrales o en las manifestaciones contemporáneas. En el caso de las artes visuales, esta idea de integralidad se evidencia en las múltiples relaciones que los artistas establecen en la comunidad, en la comprensión de sus espacios públicos, emblemáticos y usos comunitarios. Tanto la idea de proceso como la de integralidad descentran la idea de un arte y un artista convencional; el artista, en primera instancia, se asume como un sujeto político.

Como señala Patricio Guzmán, el uso de espacios públicos convencionales o no convencionales tiene una carga simbólica importante: ante la ausencia de infraestructura cultural, esta tuvo que ser imaginada o improvisada. Por ejemplo, un teatro debajo de un árbol, una casa, una calle, las aulas de la escuela, la casa comunal o la vía del trolebús. Lo importante en este tipo de experiencias desde una visión externa, a más del disfrute estético, la narrativa, el montaje, son los espacios de

---

13 Encuentro de Arte y Comunidad *al zur-ich*, 2004.

14 *Ibíd.*

interrelación afectiva y las disputas que se dinamizan en este campo de lo comunitario y el espacio público, que intentan desatar procesos culturales: esto implica ir más allá de la obra misma y del espacio en donde se muestra.

Estas necesidades y acciones han provocado que los actores culturales se empoderen y sean conscientes de esta realidad. La toma del espacio público, por ejemplo, puede ser leído como un cuestionamiento al abandono y a la invisibilización por parte del Estado y sus políticas públicas. El conjunto de organizaciones y representantes en el RCS generan esa demanda, que encara el desconocimiento de esta parte de la ciudad y de su producción cultural. Esto ha provocado que se tornen interlocutores y voceros de los sectores que, de una u otra forma, han sido excluidos.

Uno de los legados que este proceso otorga al arte es el componente local y cotidiano de la producción, donde la población ya no es receptora de una producción artística, sino participante activa de los procesos de creación, producción y circulación. Patricio Guzmán rescata el uso del lenguaje, de los referentes y temáticas de lo cotidiano y popular. En algunas obras de teatro se abordan situaciones cercanas a la gente: alegrías o sufrimientos, expuestas en lenguaje popular que superan la forma y la estética. Este carácter —dice Guzmán— significa que el *avant art* está en las calles, es por lo tanto más cercano a la gente, la forma y el lenguaje del sur están en las calles, las obras son más gritonas, al contrario de las obras de la élite que son más intimistas.

Rosendo Yugcha dice que el arte, en general, debe superar su uso instrumental para disipar; el artista debe ir más allá del escenario y posicionarse en los espacios de decisión, de construcción política para poner en conocimiento las necesidades, intereses y obligaciones históricas de contribuir al cambio, promoviendo organización. La carga política del conjunto de estas prácticas creativas incentiva la capacidad de movilización política y de elaborar discursos que interpelan la producción oficial, la institución del arte y sus circuitos de legitimación —museo, galería, academia, teatro, auditorio, centralidades culturales—.

CONCLUSIÓN

## UN ESPACIO DE FORMACIÓN Y ACCIÓN POLÍTICA

---

A finales de la década de 1990 y mediados de la primera década del siglo XXI emerge la RCS, una experiencia organizativa y cultural, constituida por una diversidad de agrupaciones y artistas del sur de la ciudad de Quito, cuyos inicios estuvieron atravesados por los movimientos poblacionales, políticos de izquierda, comunidades eclesiales de base de la Iglesia católica y, en cierta medida, por la institución pública. En este contexto sociopolítico, la organización cultural fortalece sus prácticas artísticas y acciones culturales a pesar de sus limitaciones. Estas prácticas fueron concebidas desde lo lúdico, festivo y recreativo e instrumental y solo con el transcurso del tiempo, estos actores culturales empezaron a consolidar una voz independiente y crítica frente a la centralidad cultural que mantenía la ciudad.

La RCS, a más de ser un ente aglutinador, se fue consolidando como un espacio de formación y acción política donde se fortaleció una forma de ver la cultura y el arte no solo como repositorios de forma, estética, tradición y costumbres, sino como fuentes orientadoras de discursos culturales para la lucha y transformación por los derechos y la equidad cultural en la ciudad.

Los procesos organizativos de la RCS contribuyeron a consolidar una política cultural comunitaria que enfatiza y reconoce la participación activa de la población, sus referentes locales como espacios de reflexión, la potencialidad de los barrios para constituirse en circuitos alternativos de creación, producción y difusión artística, la capacidad para incentivar microeconomías y promover procesos de autoreconocimiento y afirmación cultural y de identidades frente a una política institucional cuyas acciones se remitían a la difusión cultural, a la tecnificación administrativa y a la realización de eventos y espectáculos.

La gestión cultural relacionada con la producción de eventos y espectáculos y su negativa a fortalecer procesos culturales ha sido cuestionada por el sentido comunitario, gestión cultural comunitaria, entendida como un espacio de movilización política, significados, ideas y símbolos que aportan a la ampliación de los derechos culturales y creativos, así como al empoderamiento y dinamización de los procesos culturales barriales y al desarrollo de conocimiento y métodos de trabajo.

Producto de este proceso organizativo, en la primera década del siglo XXI la participación de las organizaciones culturales del sur empieza a tener espacio en los debates sobre las problemáticas culturales de la ciudad e, incluso, en los espacios de captación de recursos. Solo la constancia de los procesos culturales de algunos barrios y comunas ha hecho visible la voz de los vecinos, estudiantes, obreros, trabajadores de la construcción, amas de casa, profesores, artistas populares, parteras... actores que fueron catalogados como no profesionales en sus formas de promover y dinamizar su sector cultural, pues no respondían a la política institucional.

La producción artística en este proceso ha puesto en discusión a la institución del arte, a sus espacios y medios de legitimación y circulación, así como el uso de espacios no convencionales —el parque, la esquina, un árbol, el circuito trolebús, casas comunales, canchas deportivas o la calle— trastocó la idea de la sala, el auditorio, la galería. La centralidad dejó de ser el lugar único de producción. Como se ha mencionado anteriormente, una de las particularidades de esta producción fue su capacidad de ver al arte no solo como contenedor estético y formal sino como un vehículo de disputa política. Esta conjunción y el accionar como un frente posiciona un imaginario del sur en el campo de las artes.

Política, gestión y prácticas artísticas comunitarias han trastocado la ciudad de orden, centralista y blanqueada, exponiendo otras caras y colores que muestran una ciudad mestiza, gris, exobrero, creativa, conflictiva, política, con una riqueza cultural de propuestas escondidas y aplacadas por las visiones hegemónicas del arte y la cultura.





## REFERENCIAS

- Achig, Lucas. 1983. *El proceso urbano de Quito: Ensayo de interpretación*. Quito: Centro de Investigaciones CIUDAD / Colegio de Arquitectos del Ecuador.
- Aguirre, Francisco. 1987. «Centro Cultural del Sur». En *Difusión Cultural* 5: 70-3. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Arte Actual. 2012. *I Encuentro Iberoamericano de arte, trabajo y economía. Memoria*. Quito: FLACSO Ecuador.
- Benjamin, Walter. 2003. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Editorial Ítaca.
- Borja, Raúl. 2011. *Los movimientos sociales en los 80 y 90. La incidencia de las ONG, la izquierda y la iglesia*. Quito: Observatorio de la Cooperación al Desarrollo en Ecuador / Centro de Investigaciones CIUDAD.
- Carrión, Fernando. 1987. *Quito: Crisis y política urbana*. Quito: El Conejo.
- Carrión, Nancy. 2005. «Quito Shopping». *La Pepa* 5.
- Certeau, Michael de. 1996. *La invención de lo cotidiano*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Dagnino, Evelina. 2001. «La política cultural de la ciudadanía, la democracia y el Estado». En *Política cultural y cultura política: Una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos*, Sonia E. Álvarez, Evelina Dagnino y Arturo Escobar, 17-48. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Encuentro de Arte y Comunidad *al zur-ich*. *II Encuentro de Arte Urbano al zur-ich. Catálogo*. Quito: 2004.
- Encuentro de Arte y Comunidad *al zur-ich*. 2015. «Arte urbano sur 2005». 24 de junio. <arteurbanosur.blogspot.com>.
- Errata. 2011. «Procesos creativos y pensamiento artístico. Entrevista a Luis Camnitzer». *Erratas. Pedagogía y Educación Artística* 4: 218-29.
- Escobar, Arturo, Evelina Dagnino y Sonia Álvarez. 2001. «Introducción: Lo cultural y lo político en los movimientos sociales latinoamericanos». En *Política cultural y cultura política. Una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos*. 17-48. Bogotá: Taurus, 2001.
- Espinosa, Manuel. 2000. *Los mestizos ecuatorianos*. Quito: Tramasocial.
- . 2003. *Mestizaje, cholificación y blanqueamiento en Quito: Primera mitad del siglo XX*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional / Abya-Yala.
- Fondo de Difusión Cultural del Banco Central del Ecuador. 1987. «Centro Cultural del Sur». En *Difusión Banco Central del Ecuador*, 70-3. Quito: Banco Central del Ecuador.

- García, Jorge. 1985. *Las organizaciones barriales de Quito*. Quito: Instituto de Investigaciones Sociales / Centro de Investigaciones CIUDAD.
- García Canclini, Néstor, y Carlos Moneta, coords. 1999. *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Buenos Aires: Secretaría Permanente del Sistema Económico Latinoamericano / Editorial Eudeba.
- Gondard, Pierre, y Hubert Mazurek. 2001. «30 años de reforma agraria y colonización en el Ecuador (1964-1994)». En *Dinámicas territoriales: Ecuador, Bolivia, Perú, Venezuela*, editado por Pierre Gondard y Juan Bernardo León. 15-40. Quito: Colegio de Geógrafos del Ecuador / Corporación Editora Nacional / Institut de Recherche pour le Developpement / Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Gramsci, Antonio. 1980. «Análisis de las situaciones. Relaciones de fuerzas». *Nueva Antropología* 15 (16): 7-18.
- Guerrero, Patricio. 2002. *La cultura: Estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*. Quito: Abya-Yala.
- Helgera, Pablo. 2012. «Pedagogías para la práctica social: Notas de materiales y técnicas para el arte social». *Erratas* 4: 64-83.
- INEC. 1990. «Censo de población y vivienda». INEC. 3 de octubre de 1990. [www.ecuadorencifras.gob.ec/censo-de-poblacion-y-vivienda](http://www.ecuadorencifras.gob.ec/censo-de-poblacion-y-vivienda).
- Leon, Paulina. 2012. «Las memorias del Primer Encuentro Iberoamericano sobre Arte, Trabajo y Economía “De la adversidad ¡vivimos!”». En *De la adversidad ¡vivimos! I Encuentro iberoamericano sobre arte, trabajo y economía*. Quito: Arte Actual-FLACSO Ecuador.
- Melo, Patricio, Teresa Vásquez y Galo Medina. 1995. *Diagnóstico de prácticas y demandas culturales del distrito zonal sur*. Quito: DMQ, Dirección General de Educación y Cultura. Unidad de Planificación Estudios y Proyectos.
- Moreira, Darío. 1985. «El desarrollo cultural y la política cultural». *Revista Cultura Banco Central del Ecuador* 6 18b.
- Ponce, Xavier. 1992. *Cultura, sociedad y crisis. La cultura en el Ecuador de las próximas dos décadas*. Quito: Comisión Nacional de Cultura Física y Deporte / Agencia Alemana de Cooperación Técnica.
- Pratt, Mary Louise. 1996. *Apocalipsis en los Andes: Zonas de contacto y lucha por el poder interpretativo*. Washington DC: Banco Interamericano de Desarrollo.
- Puente, Eduardo. 2005. *El Estado y la interculturalidad en el Ecuador*. Quito: Abya-Yala.
- Rama, Ángel. 1984. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte. [https://scholar.google.com.ec/scholar?q=Ciudad+letrada&btnG=&hl=es&as\\_sdt=0%2C5](https://scholar.google.com.ec/scholar?q=Ciudad+letrada&btnG=&hl=es&as_sdt=0%2C5).

- Red Cultural del Sur. *Acta de la Asamblea Constituyente de la RCS*. Red Cultural del Sur. Quito: 2009.
- . *Documentos originarios*. Quito: 1997.
- . *Plan del Desarrollo Cultural del Sur 1998-2008*. Quito: RCS 1997.
- Richard, Nelly. 2007. *Fracturas de la memoria, arte y pensamiento crítico*. Tucumán: Siglo XXI Editores.
- Ruiz, Martha. 1980. «Se abre espacios al Sur de Quito». *Hoy*. Enero.
- Tituaña, Samuel. 2010. «Procesos locales». En *Cultura y transformación social*, editado por María Troya, 117-33. Quito: Organización de Estados Iberoamericanos (OEI).
- Ullauri, Nelson. 2005. *Red Cultural Sur*. Quito: Red Cultural del Sur.
- UNESCO. 1982. *Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales*. UNESCO. París. [https://www.euskadi.eus/contenidos/informacion/conferencia\\_politica\\_culturale/es\\_10312/adjuntos/pol\\_culturales.pdf](https://www.euskadi.eus/contenidos/informacion/conferencia_politica_culturale/es_10312/adjuntos/pol_culturales.pdf). 1-6. Párrafo 6.
- Vich, Víctor, y Guillermo Cortés. 2006. *Políticas culturales. Ensayos Críticos. Gestionar riesgos: Agencia y maniobra en la política cultural*. Lima: IEP Ediciones.
- Walsh, Catherine. 2002. “(De)Construir la interculturalidad. Consideraciones críticas desde la política, la colonialidad y los movimientos indígenas y negros en el Ecuador”. En *Interculturalidad y política*, editado por Norma Fuller, 115-42. Lima: Red de Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Walsh, Catherine. 2009. *Interculturalidad, Estado, sociedad, luchas (de)coloniales de nuestra época*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Abya-Yala.
- Zubiría, Sergio, Ignacio Trujillo y Marta Tabares. 1998. *Conceptos básicos de la administración y gestión cultural*. Madrid: OEI.



## ANEXO 1: PLANIFICACIÓN PARA LA EJECUCIÓN DEL PLAN DE DESARROLLO CULTURAL DEL SUR DE QUITO. 1998-2008

Visión de futuro	Queremos un sector sur del distrito en el cual los sectores sociales elaboren y ejecuten una propuesta de desarrollo cultural que sirva de fundamento y motor para el desarrollo económico y político.
Objetivos generales	Conocer la realidad social y cultural del sector. Apoyar la creación y consolidación de organismos culturales en la población para llevar adelante acciones concertadas. Fomentar la creación de una conciencia de apoyo al desarrollo local.
Objetivos específicos	Investigar y difundir las diferentes manifestaciones culturales de los grupos humanos del sur. Formar y capacitar recursos humanos institucionales y comunitarios para la gestión de la cultura. Fomentar las producciones artísticas, científicas y filosóficas de la población. Difundir las manifestaciones culturales universales.
Estrategias	Crear y mantener espacios de intercambio de ideas y experiencias valorando la diversidad de fuentes.
Metas	Alcanzar un alto grado de sistematización y difusión de la información sobre la realidad sociocultural del sector sur. Conseguir recursos humanos entre los miembros de la comunidad e instituciones en cantidad y calidad óptima para ejercer la gestión cultural. Obtener altos niveles de producción cultural por parte de los pobladores. Difundir de forma amplia y profunda la cultura universal.
Investigación	Historial barrial, prácticas culturales del sur, monografía del sur, inventario de recursos culturales.
Capacitación y formación	Capacitación de promotores culturales juveniles, escuela de música del sur, capacitación de asuntos que generan alternativas.
Producción y difusión	Talleres de arte, festival de la cultura y las artes del sur, colección de escritores del sur, música del sur, pintores, introducción de contenidos culturales, producción audiovisual, concursos artísticos y científicos, talleres artesanales para confeccionar papel.
Programa de promoción cultural	Programas barriales de desarrollo cultural.
Programa de patrimonio cultural	Preservación del patrimonio cultural tangible e intangible.
Programa de comunicación	Talleres de comunicación.
Programa de infraestructura cultural	Construcción del edificio del CCS o RCS. Salas múltiples para cine.

---

Programa red cultural del Sur	Levantamiento institucional cultural, formal e informal existentes en el sur. Determinación perfiles, asignaciones y funciones. Concertación social y desarrollo comunitario.
-------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

---

Cuadro elaborado por Samuel Tituaña basado en el Plan del Desarrollo Cultural del sur del Distrito Metropolitano de Quito 1998-2008 de la Red Cultural del Sur (Quito: 1997).

Lunes 12 de enero de 1998

**Ultimas Noticias**

**CULTURA**

# Cultura es prioridad

**La comunidad del sur de Quito ve con buenos ojos el proyecto cultural para los próximos años. La concertación de todos los actores sociales es la base para el desarrollo de este proyecto.**

La necesidad de fomentar la cultura en los barrios del sur de la capital se torna una prioridad para la Asociación de los Barrios del Sur, que organizó un taller para discutir un primer plan de desarrollo cultural del sur de 1998 al 2008.

Los actores sociales del sur, como delegados de los comités y ligas barriales, comités promotores, grupos juveniles, artistas y artesanos, delegados de plantales educativos, de instituciones como la Casa de la Cultura, entre otros, asistieron al encuentro de dos días, para hablar sobre la percepción que se tiene de la zona y qué la hace falta para que no se genere actividad cultural.

Un primer diagnóstico determinó que no se ha hecho una planificación suficiente porque los orga-  
nismos políticos y políticos no han sido los aliados para fomentar la cultura y la situación económica del sur, que ha marcado una indefinición en este campo. Así lo explica el coordinador del proyecto, Nelson Ullauri, quien añadió la misión y visión que se tiene para el desarrollo cultural.

**Nelson Ullauri es el coordinador del proyecto cultural para los barrios del sur.**

"La comunidad suelta con un desarrollo integral de sus pobladores, con un espíritu de progreso, solidaridad y de compromiso, porque eso no puede hacerlo sola la asociación sino con la sociedad civil y la empresa privada. Así que las redes de organizaciones que hay que optimizarlas con una estrategia de concertación con todos los actores sociales. El primer paso se lo da el "señaló.

Este gran proyecto apunta hacia un centro cultural que abarca y satisfaga a toda la población del sur, así con una biblioteca, salas de teatro, talleres de artes plásticas, actividades de la gente, que genere festivales de música, danza, teatro, exposiciones de pintura, etc.

"Es importante incentivar los valores artísticos para contribuir en la disminución del alcoholismo, drogadicción, violencia. Sobre esta base, los líderes tendrán una visión y misión más clara de su sector, para operar acorde con las necesidades del mismo".

Un estudio breve del área de investigación de la asociación, determinó que un buen número de artistas vive en el sur, pero sus actividades las desempeñan en el norte de la ciudad. Así, los productos no se genera en el sur, tampoco hay un buen número de artistas que viven en el sur.

Los artistas pueden dirigir los talleres artísticos o participar con los plantales educativos. Los contactos no son en vano. La Espada de Madera presentará funciones desde enero en el teatro de la asociación, en febrero lo hará la Rama Sabia y así otros grupos de teatro.

El grupo de danza Pacari también intervendrá, así como el artista plástico Gonzalo Menevaldi, y el grupo Arte Sin Fronteras. Alta está por definir la programación para este año.

La Comisión de Concertación de Actividades en colaboración. Al momento de la discusión del taller no así de la Administración Sur del cabildo, que no delegó a nadie.

"El proyecto es integral, donde debe participar la comunidad para que se vuelva correspondiente con la causa así como la empresa privada", concluyó el coordinador del proyecto.



**Un Plan de desarrollo que concierne a todos**

Participantes del Seminario-Taller que se llevó a cabo hace pocos días.

Todo esto conducirá a un mayor desarrollo local - que consistirá, indudablemente, al progreso de la zona.

El Plan consensúa una visión de Cultura desde una posición muy amplia. "La Cultura se concibe como la actividad en la que todos los hombres piensan, se involucran y participan".

No es sólo el patrimonio de los científicos y artistas. La Cultura es la creación, por parte de los diversos grupos humanos, de un sustento que permita relacionarse de manera creativa con su medio social y natural".

La labor social comienza. El consenso por seguir es duro y largo. Pero se a todos. Con el desarrollo cultural del Sur, con la fin de nuestro tiempo, que delinquen a este objetivo plural, se lo cumplirá. El papel de la actividad cultural es un deber colectivo.



El sector Sur del Distrito Metropolitano de Quito aglutina a grupos humanos de diversa procedencia, variedad, constituyen una riqueza humana, constituyen un aporte que, cada uno de los grupos o individuos, puede realizar a favor de la comunidad entera.

El Centro Cultural, tomando en cuenta el estudio que se realizó, está planteando un Primer Plan de Desarrollo Cultural del Sur, con la finalidad de conocer la realidad social y de apoyar la creación de organizaciones culturales en la población.

El sector Sur del Distrito Metropolitano de Quito aglutina a grupos humanos de diversa procedencia, variedad, constituyen una riqueza humana, constituyen un aporte que, cada uno de los grupos o individuos, puede realizar a favor de la comunidad entera.

El Centro Cultural, tomando en cuenta el estudio que se realizó, está planteando un Primer Plan de Desarrollo Cultural del Sur, con la finalidad de conocer la realidad social y de apoyar la creación de organizaciones culturales en la población.



## ÚLTIMOS TÍTULOS DE LA SERIE MAGÍSTER

---

296	Ana María Acosta, <i>Comunicación, poder e interculturalidad en la Amazonía sur</i>
297	Marcelo Guerra Coronel, <i>La Corte Constitucional ¿Guardiana o dueña de la Constitución?</i>
298	Pablo Tatés, <i>Los tropiezos de la masculinidad</i>
299	Jorge Castillo, <i>Enrique Males: El canto espiritual y político de los Andes</i>
300	Galo Torres, <i>La disolución de la Asamblea Nacional y su impacto en la democracia: El caso de Ecuador</i>
301	Carlos Minchala, <i>Migración e identidad: El éxodo de la población de Azogues a Estados Unidos</i>
302	Valeria López Álvaro, <i>Trude Sojka: Resiliencia a través de las artes</i>
303	José Luis Bedón Andrade, <i>Facebook: De la interacción digital a la intervención social</i>
304	Tatiana Salazar Cortez, <i>Experiencia y militancia de las mujeres en la izquierda (URME, 1962-1966)</i>
305	Carla Maldonado, <i>Cerca del gobierno, lejos de la ciudadanía: El noticiero de Ecuador TV</i>
306	Jorge R. Imbaquingo, <i>El periodismo de investigación online en el correísmo</i>
307	Ana Belén Tulcanaza Prieto, <i>Modelo estadístico financiero del comercio en Ecuador (2002-2012)</i>
308	Mario Herrera, <i>Economía popular y solidaria ¿Una utopía?</i>
309	Jéssica Torres, <i>Ambato: Terremoto y reconstrucción (1949-1961)</i>
310	Andrea Armijos Robles, <i>Interculturalidad: Un desafío pedagógico</i>
311	Samuel Tituaña Lema, <i>Red Cultural del Sur: Arte, política y gestión</i>

---





Este libro es una investigación y una memoria del proceso gestionado por la Red Cultural del Sur-RCS de Quito entre los años 1990 y la primera década de este siglo, y desde sus comunidades y actores culturales como elementos importantes en la conformación de la ciudad. La iniciativa que responde a factores sociales, políticos y culturales en cuyos procesos se han fortalecido propuestas organizativas colectivas e individuales provenientes de la base social, que han generado una visión particular de las prácticas culturales y artísticas que permiten la construcción de la identidad. Este proceso desencadenó tensiones y expectativas en la organización, la gestión, las políticas culturales y la producción artística. Su capacidad de imaginar y articular formas de hacer colaborativas e independientes la posicionó frente a los espacios oficiales de diálogo cultural con la comunidad frente al desarrollo de la ciudad.

Samuel Tituaña Lema (Quito, 1971) es licenciado en Artes Plásticas (2008) por la Universidad Central del Ecuador, y magíster en Estudios de la Cultura por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Artista visual, gestor cultural y docente. Fundador del encuentro de arte y comunidad al zur-ich (2003) y del Colectivo de Arte Contemporáneo Tranvía Cero (2004). Miembro de la Red Cultural del Sur desde el año 2005.



9789942837790