

PROYECTOS

PREMIO NUEVO

MARIANO AGUILERA

2022-2023

**Andrea Zambrano Rojas, Belén Santillán, Isadora Parra y Paola Viteri-Dávila
junto a Mujeres de Frente**

Yauri Muenala Vega

Miguel Alvear

Ariana Ramírez Orozco

David Coral

Juan Carlos León

Teo Monsalve

José Alejandro Salgado

Sofía Acosta

(en colaboración con Anamaría Garzón y Francisco Hurtado)

Libertad Gills y Martín Baus (Colectivo Guayaquil Análogo)







PROYECTOS

PREMIO NUEVO

MARIANO AGUILERA

2022-2023

Andrea Zambrano Rojas/Belén Santillán/Isadora Parra y Paola Viteri-Dávila junto a Mujeres de Frente

Yauri Muenala Vega . Miguel Alvear/Chopin Thermes . Ariana Ramírez Orozco . David Coral

Juan Carlos León . Teo Monsalve . José Alejandro Salgado

Sofía Acosta (en colaboración con Anamaría Garzón y Francisco Hurtado)

Libertad Gills y Martín Baus (Colectivo Guayaquil Análogo)

CONTENIDO

PRESENTACIÓN 09

INTRODUCCIÓN 11

EL PREMIO 14

Proceso de creación artística colectiva y afectiva vinculado con la organización Mujeres de Frente: Lida Matiag, Gloria Delgado, Eugenia Delgado, Margarita Casnanzuela, Andrea Zambrano Rojas, Geomayra Cofre, Liliana Cofre, Marianita Collaguazo, Martha Collaguazo, Juliet Gamboa, Heidy Mielles, Isadora Parra, Elizabeth Pino, Karima Zoubaidi, Yolanda Terán, Mayra Vera, Belén Santillán, Verónica Villalovos, Nancy Delgado, Luz Guallán, Juanita Cuenca y Paola Viteri-Dávila.
Curadora: Cristina Burneo Salazar

01

Pg. 20

manifiesto: tiempo del agua en vibrantes capullos

Categoría: Nuevas pedagogías del arte

Ñanta Mañachi: Préstame el camino
Categoría: Investigación
Artista: Yauri Humberto Muenala Vega
Curadora: Cristina Burneo Salazar

02

Pg. 40

Por arriba corre el agua, por abajo las piedritas

Categoría: Creación artística

Artista: Miguel Alvear/Chopin Thermes

Curadora: Lupe Álvarez

03

Pg. 68

Dichos para una niñez ejemplar
Categoría: Creación artística
Artista: Ariana Ramírez Orozco
Curadora: Gabriela Vásquez

04

Pg. 86

La cuerda rota
Categoría: Creación artística
Artista: David Coral
Curadora: Lupe Álvarez

05

Pg. 106

Eternal Ice
Categoría: Creación artística
Artista: Juan Carlos León
Curadora: Gabriela Vásquez

06

Pg. 122

El Sector Oculto: Portales
Categoría: Creación artística
Artista: Teo Monsalve
Curadora: Lupe Álvarez

07

Pg. 152

Ecós del Bosque
Categoría: Creación artística
Artista: José Alejandro Salgado
Curadora: Gabriela Vásquez

08

Pag. 172

Estado Fósil
Categoría: Edición y publicación
Autores: Sofía Acosta en colaboración de Anamaría Garzón y Francisco Hurtado
Editor: Fausto Rivera Yáñez

09

Pg. 188

Guayaquil en ruinas: Cartografía fílmica de una ciudad
Categoría: Edición y publicación
Autores: Libertad Gills y Martín Baus (Colectivo Guayaquil Analógico)
Editor: Fausto Rivera Yáñez

10

Pag 202

PRESENTACIÓN

El Centro de Arte Contemporáneo acogió en sus instalaciones a los ganadores del Premio Nacional de las Artes Mariano Aguilera. En sus salas se presentaron los proyectos que obtuvieron el galardón a las categorías propuestas para su cuarta edición. Quito renace como un epicentro de creatividad y expresión artística, y este premio es un homenaje a aquellos que, con esfuerzo y dedicación, ponen a dialogar a la sociedad con las artes como creadoras de experiencias.

Agradecemos a las y los artistas, curadores e investigadores por su valiosa contribución.

Desde la Alcaldía estamos comprometidos a seguir construyendo espacios donde las artes y la cultura puedan ser accesibles para distintos públicos, garantizando sus derechos culturales. Apostamos a fortalecer la creación artística, su vinculación con la comunidad y la investigación, que es fundamental en su reestructuración, como el Nuevo Premio Mariano Aguilera. Consideramos ampliar su participación con la convocatoria de Becas para fomentar la creación artística, la investigación, la curaduría, las nuevas pedagogías, la edición y la publicación. Este año encontramos iniciativas que abordaron diversos temas: desde la crisis climática, las formas en que los pueblos y nacionalidades construyen sus saberes, hasta el trabajo de las mujeres y su accionar dentro de los museos. Sabemos que tenemos un largo camino por recorrer; trabajaremos arduamente para consolidar espacios donde el arte contemporáneo pueda seguir dialogando con la ciudad y creando desde y para su comunidad.

Desde el Distrito Metropolitano de Quito seguiremos actuando para que se continúe con el fomento a la creación e investigación artística, como elementos fundamentales para el fortalecimiento del arte contemporáneo ecuatoriano.

Pabel Muñoz López
Alcalde del Distrito Metropolitano de Quito

INTRODUCCIÓN

Con más de 100 años de existencia, el Premio Nacional de las Artes Mariano Aguilera constituye un referente fundamental para comprender la historia del arte ecuatoriano y es una herramienta de primer orden para la promoción y fomento del arte contemporáneo en el país. El Mariano ha pasado por momentos contrastantes, que incluyen silencios prolongados. Fue necesario que el premio se adaptara a la contemporaneidad y sus lenguajes. En este sentido, es fundamental la reforma ejecutada en 2012, a partir de la cual se desarrollaron dos elementos: el conocido premio a la Trayectoria Artística y el Nuevo Mariano Aguilera, enfocado en el fomento a procesos de creación, con una característica de becas a procesos artísticos en curso.

El Nuevo Mariano Aguilera reconoce la necesidad de fomentar procesos de creación artística que sean sostenidos en el tiempo. El objetivo es reconocer procesos y mapear en el escenario local una diversidad de prácticas y manifestaciones que puedan formar parte de la colección artística de la ciudad, y que impulsen procesos de investigación a futuro.

Este año, las salas del Centro de Arte Contemporáneo recibieron proyectos artísticos que abordaron varias temáticas. Para las categorías de Nuevas pedagogías del arte, Investigación, Creación artística, Edición y publicación, se presentaron grandes proyectos vinculados a metodologías en educación basadas en prácticas ancestrales, tradiciones comunitarias, educación popular, pedagogías alternativas, trabajo colaborativo, medio ambiente, entre otros enfoques. Sin embargo, la categoría de Curaduría quedó desierta una vez más por tercera edición consecutiva. Este vacío nos convoca a fortalecer precisamente la convocatoria en torno a curaduría, investigación y crítica. Los logros del Nuevo Mariano son

evidencia de la relevancia que tienen la renovación y actualización permanente de este premio y de las becas asociadas. Es nuestro deber como gobierno del sector contribuir a una evaluación de cuáles son los horizontes de la creación, la gestión cultural, la crítica, la investigación, la curaduría y los públicos, para de ese modo aportar a la consolidación y vigencia del histórico premio, referente de las artes en el Distrito Metropolitano de Quito.

Desde la Secretaría de Cultura estamos trabajando para mejorar la normativa municipal que rige el premio Mariano Aguilera, a efectos de generar un mayor alcance y promover la participación de más artistas, pedagogos, investigadores, académicos y gestores culturales con una proyección nacional e internacional. Estamos comprometidos con las artes, la memoria cultural, los públicos y la investigación crítica; el Premio es un campo fértil de profunda corriente histórica y savia vital para el sector cultural de la ciudad y del país en el presente.

Valeria Coronel
Secretaria de Cultura del Distrito Metropolitano de Quito (2023-2024)



El Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera es un programa de fomento, promoción y difusión para la investigación y creación, dentro del campo expandido de las prácticas artísticas contemporáneas en el Ecuador. El Premio es uno de los mayores impulsos al arte a nivel nacional y el Municipio de Quito, junto con la Secretaría de Cultura, a través de la Fundación Museos de la Ciudad y el Centro de Arte Contemporáneo de Quito, son las instituciones responsables de gestionar, acompañar y ejecutar el mismo; apostando siempre por su permanencia como un programa de visibilización, profesionalización y fortalecimiento al trabajo de artistas, curadores, educadores, gestores y diversos actores dentro del ecosistema artístico-cultural local y regional.

La cuarta edición del Premio Nuevo Mariano Aguilera se inició en enero de 2022 con la convocatoria pública dirigida a artistas y agentes culturales, para desarrollar proyectos durante el lapso de un año, incluyendo, como en ediciones anteriores, incentivos económicos y acompañamiento curatorial especializado para las propuestas seleccionadas. El Mariano entrega un total de 10 becas para investigación y creación de proyectos en las categorías de: Creación Artística, Curaduría, Publicaciones, Investigación y Nuevas Pedagogías del Arte; además de un Premio a la Trayectoria Artística.

En esta ocasión se recibió un total de 109 postulaciones y para el proceso de preselección se estableció un comité técnico conformado por profesionales ecuatorianxs en el campo de las artes: Pablo Almeida, Consuelo Crespo, Jorge Izquierdo, Pedro Soler y María Fernanda López. Posteriormente, la selección final estuvo a cargo de un comité de jurados compuesto por especialistas en arte contemporáneo: María Fernanda Cartagena, Pablo José Ramírez y Santiago Rueda. Finalmente, en mayo de 2022, se presentó a la ganadora del Premio a Trayectoria Artística y a los 10 proyectos seleccionados en la modalidad Premio Nuevo Mariano Aguilera junto con sus respectivxs curadorxs, mismxs que se detallan a continuación:

- **PREMIO MARIANO AGUILERA A LA TRAYECTORIA ARTÍSTICA:**

JENNY JARAMILLO
GESTO Y SÍNTOMA, REESCRIBIENDO LO QUE SE ESCAPA
 Exposición retrospectiva de la artista.
Acompañamiento curatorial: Lupe Álvarez.

- **EDICIÓN Y PUBLICACIÓN**

ESTADO FÓSIL
 Sofía Acosta Varea en colaboración con Anamaria Garzón y Pancho Hurtado

GUAYAQUIL EN RUINAS: CARTOGRAFÍA FÍLMICA DE UNA CIUDAD
 Libertad Gills y Martín Baus (Colectivo Guayaquil Analógico)
Acompañamiento editorial: Fausto Rivera Yáñez

- **CREACIÓN ARTÍSTICA:**

LA CUERDA ROTA
 David Coral Machado

POR ARRIBA CORRE EL AGUA, POR ABAJO LAS PIEDRITAS
 Miguel Alvear y Chopin Thermes

EL SECTOR OCULTO: PORTALES
 Teodoro Monsalve
Acompañamiento curatorial: Lupe Álvarez

ETERNAL ICE
 Juan Carlos León

DICHOS PARA UNA NIÑEZ EJEMPLAR
 Ariana Ramírez Orozco

24:120 ECOS DEL BOSQUE
 José Salgado (oído _____)
Acompañamiento curatorial: Ma. Gabriela Vásquez Moreno

- **INVESTIGACIÓN:**

ÑANTA MAÑACHI: PRÉSTAME EL CAMINO
 Yauri Muenala
Acompañamiento curatorial: Cristina Burneo Salazar

- **NUEVAS PEDAGOGÍAS DEL ARTE:**

MANIFIESTO: TIEMPO DEL AGUA EN VIBRANTES CAPULLOS
 Andrea Zambrano Rojas, Paola Viteri-Dávila, Belén Santillán, Isadora Parra y Mujeres de Frente.
Acompañamiento curatorial: Cristina Burneo Salazar

Durante un año, estos equipos trabajaron arduamente y en mayo de 2023 presentaron la exposición colectiva Premio Nuevo Mariano Aguilera. La muestra funcionó como medio para expandir las formas de entender y acercarnos al amplio panorama de procesos de investigación y creación artística. Los 10 proyectos seleccionados en el formato de becas y el Premio a la Trayectoria, ocuparon los pabellones del Centro de Arte Contemporáneo, poniendo en escena diversos procesos creativos, con la intención de generar posibilidades de diálogo y reflexión con los distintos públicos y comunidades que visitan y habitan el Centro de Arte Contemporáneo.

Vale la pena mencionar que gran parte de los proyectos acreedores a las becas se empezaron a gestar en un contexto post COVID-19. En el mismo escenario, las instituciones culturales a nivel mundial realizaron varios cambios estructurales y formularon estrategias que respondieron a esta emergencia. En el caso del Mariano, se suspendió su ejecución por dos años. Con estos antecedentes, la IV edición del Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera se reafirma como política cultural pública para el fomento a la investigación y creación artística, permitiendo, además, identificar un potente pulso del arte contemporáneo a nivel local, que se visibiliza de manera posterior a una crisis local y global.

En un medio atravesado por diversas problemáticas y retos, el Premio ha generado interesantes lugares de encuentro donde es pertinente repensar las relaciones que se construyen desde las instituciones culturales con la comunidad artística, con otras comunidades y con nuestra sociedad. En este sentido, toda la labor invertida para que este premio tome forma, busca poner en valor las diferentes rutas generadoras de conocimiento que devienen del quehacer artístico.

Esta nueva edición del Premio evidencia, sin duda, el esfuerzo del Centro de Arte Contemporáneo por promover y difundir las prácticas artísticas contemporáneas, además de afianzar nuestro interés por sostener su continuidad como una estrategia clave dentro de un modelo de gestión institucional. El trabajo aquí presente da fe de un importante compromiso que busca aportar a la construcción, consolidación y expansión de un ecosistema artístico en constante cambio.

Santiago Ávila / Responsable de Exposiciones y Programas Públicos
 Francisco Suárez / Coordinador Centro de Arte Contemporáneo



RA LA SOCIEDAD
NOS DISCRIMINA
OR NUESTRO ORIGEN
CONTRA LA CLASIFICACION
CONTRA EL MUNDO
SUS LEYES INJUSTAS
contra la vida
con los hombres
porque maltratan mucho
contra la corrupcion!!!
EL ESTADO EL PATRIARCADE
EL RACISMO LA VIOLENCIA

CONTRA EL ESTADO QUE
OPRIME
CONTRA EL POLICIA QUE
MATA
CONTRA LA SOCIEDAD
QUE INVISIBILIZA
CONTRA EL RACISMO
Y LA DISCRIMINACION

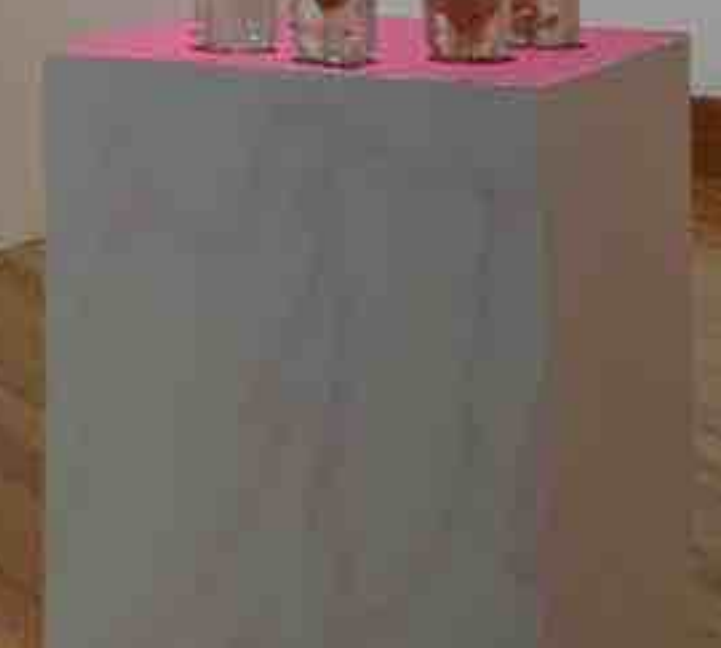
CONTRA LA VIOLENCIA
CONTRA LA VIOLENCIA
CONTRA LA VIOLENCIA

as
asesinos
machos.
remicidas

¡ Luchamos contra
la vida opresiva que nos
lleva a seguir leyes que
NUNCA QUEREMOS!

¿qué

tenemos





Esta y las siguientes imágenes son notas metodológicas tomadas durante el proceso colectivo de curadurías-curanderías.

- Nuevas pedagogías del arte

LO QUE QUEDA SEMBRADO

manifiesto: tiempo del agua en vibrantes capullos

En 1729, el *Diccionario de Autoridades* de la lengua española ya no vincula las palabras «cuidar» y «curar», a pesar de que comparten su raíz latina. Se define «curar» así: «Aplicar al enfermo las medicinas convenientes, según la enfermedad que padece: lo que es oficio propio de los Médicos y Cirujanos». A partir del SIGLO XVIII, este verbo se reservó para hombres de ciencia que practicaban en lugares regulados.

En otra entrada para el mismo verbo, el *Diccionario de Autoridades* precisa: «Se toma también por cuidar: y en este sentido se usó mucho esta voz en lo antiguo». Curar y cuidar fueron sinónimos, hasta que dejaron de serlo. En el volumen *Curar y cuidar*, Montserrat Cabré i Pairet lo atribuye al hecho de que el dolor dejó de narrarse en colaboración entre quien padece y quien cuida, y se convirtió en objeto de estudio. Los médicos anteponían su conocimiento adquirido a lo que sus pacientes les decían de su cuerpo propio. En el sistema médico surgido en la Edad Media, el cuidado se encargó a las mujeres como una actividad secundaria y derivada de la cura, indicada sólo por el médico. Quienes habían sido portadoras de saberes, parteras, matronas, brujas, ahora eran cuidadoras, no curadoras. Los diccionarios constituyen documentos históricos que deben ser interrogados,

Andrea Zambrano Rojas, Belén Santillán, Isadora Parra y Paola Viteri-Dávila junto a Mujeres de Frente

Curaduría y texto: Cristina Burneo Salazar

responden a una historia y un contexto, no son altavoces de normas sempiternas. Aquí, el *Diccionario de Autoridades* recoge una huella de la degradación de un saber en pos de la supremacía de otro: curar quedó reservado a la autoridad y cuidar se redujo a la compañía.

Las más de veinte mujeres que integraron el proceso pedagógico, artístico y político *manifiesto: tiempo del agua en vibrantes capullos*, ganador del Mariano Aguilera en la categoría Nuevas pedagogías del arte, volvieron a unir en su proceso el curar y el cuidar. Anudaron lo que el conocimiento moderno ha separado y crearon significados propios para lo que hoy llamamos «curaduría»: estar juntas de un modo determinado; generar lenguajes a través del relato, la imagen, los objetos, los coaprendizajes diversos; seleccionar aquello que resuena en el tiempo del proceso para compartirlo y mostrarlo, darle una forma, una narrativa. Este texto, llamado curatorial, está hecho de los significados creados por todas y recuperados de un antiguo saber de las mujeres: cuidado y cura(duría) son un mismo tejido.

Nancy Delgado, Juanita Cuenca, Geomayra Cofre, Marianita Collaguazo, Margarita Casnanzuela, Martha Collaguazo, Elizabeth Pino, Mayra Vera, Yolanda Terán, Juliet Gamboa, Gloria Delgado, Lida Matiag, Karima Zoubaidi, Luz Guallán, Verónica Villalovos, Eugenia Delgado, Liliana Cofre, Heidy Mieles, Andrea Zambrano Rojas, Paola Viteri-Dávila, Belén Santillán e Isadora Parra, son las co curadoras de este proceso. Tuve la fortuna de acompañarlo para compartir modos reflexivos del hacer, lo que llamamos metodologías; y de coaprender e intercambiar enseñanzas, lo que llamamos pedagogías. Fue un proceso que se dio cuidando los vínculos entre todas, es decir, integrando las necesidades específicas de cada una: físicas, espaciales, afectivas, de tiempo, por maternidad, para curar juntas algo en las mejores condiciones posibles para todas.

Hubo otros acompañamientos: Manai Kowii y Kasumi Iwama en el registro, la recreación y facilitación metodológica; Salomé Quitto y Salomé Pino Naranjo en el cuidado de guaguas; la Canasta de Mujeres de Frente en los refrigerios; Ro Ortega en el registro sonoro; y Anna Jácome-Artemisadanza en la exploración corporal. Apoyaron en los talleres y el espacio de guaguas Alexa Carrera, Benjamín Andrade, Daniel Zúñiga, Salomé López, Dennise Muñoz, Julissa Massiel y Jennifer Freire; y en el registro, Cristina Vera.

Curar y cuidar demanda todo esto: disponer de tiempo para formarse y para crear; construir apoyo mutuo en las tareas cotidianas; pensar conceptos y preparar alimentos por igual; y darle a cada cosa un valor real en el proceso creativo. Como propone *manifiesto: tiempo del agua en vibrantes capullos*, la imaginación colectiva que las mujeres liberan al estar juntas y darse lenguajes propios es un ejercicio de emancipación. El grupo está compuesto por migrantas internas y de otros países; vendedoras informales; trabajadoras sexuales y del hogar; mujeres excarceladas; artistas; pedagogas; activistas.

El encuentro entre muchas, sus historias y heridas, así como sus conquistas, construye un espacio común destinado a compartir el sostenimiento de la vida tanto como aquello que somos capaces de imaginar a través del arte. En esos términos, la figura de la curadora se expandió con frecuencia hacia una instancia colectiva, siempre con responsabilidades específicas según nuestras condiciones y tareas, pero indiferenciando los personajes clásicos de la artista, la curadora, la retratada, y sustituyéndolos por una producción conjunta de materialidades generadas durante un proceso de deliberación colectiva.

La dimensión pedagógica de ese imaginar, sostener, discrepar, preguntar, crear, apunta a la apropiación del arte para expandirla hacia la vida cotidiana y común. Mujeres de Frente lleva diecinueve años como un proceso feminista que pone el sostenimiento de la vida y el apoyo mutuo en el centro. La comunidad se hace «entre mujeres diversas y desiguales; indígenas, mestizas, afrodescendientes, cholas, y sexualmente diversas [...] allí donde el tejido social es cotidianamente desgarrado por las dinámicas de acumulación de capital y del estado punitivo», dice su portal web. Por su parte, *manifiesto: tiempo del agua en vibrantes capullos* se desplegó sobre la base de estos acuerdos, reinscribiendo en ellos los significados para «arte», «museo», «pedagogía», «comunidad». Donde los discursos neutralizantes o naranjas sobre la cultura despolitizan las vidas concretas y las homogenizan, este proceso sitúa claramente sus coordenadas.

El tiempo diario de la opresión, la explotación laboral o el padecimiento de la exclusión, se ve interrumpido aquí por la apropiación de un tiempo para crear. Todo esto en conjunto produce visiones del mundo sobre aquello que llamamos «curar», poniendo en disputa sus significados tradicionales. Así que este proceso se expande hacia otros lugares para arrebatarle al museo su *statu quo*. Durante el décimo taller que desarrolló el colectivo, en el que pude acompañar, nos preguntamos qué sería curar, por qué el museo y el Premio Mariano Aguilera nos llamaban a curar algo:

Marianita: *Nosotras nos curamos con plantas. Si estoy muy mal, voy al médico, sino me curo con hierbas. Y al museo venimos también a curarnos la pena, el alma.*

Juliet: *Este museo era antes un hospital. Curaban gente, tal vez por eso ahora hablan de curar obras que están aquí, donde antes había gente enferma.*

Eli: *Curar la Historia también es curar estas paredes con nuestra obra. Las paredes así blancas son bonitas, pero se curan con nuestra palabra, con lo que hacemos.*

Marianita: *Curar es darle vida a lo olvidado. Este edificio antes estaba olvidado. Con el arte le damos vida.*

Me repito las palabras de Marianita varias veces: «curar es darle vida a lo olvidado». Hoy, sabemos que muchos cuidados para mantenernos vivas y con salud se dan en lugares no médicos, «no reconocidos como espacios de curación», escribe Monserrat Cabré i Pairet. Y, sin embargo, allí algo sucede. Este proceso no fue formulado como terapéutico, no hubo un contrato «de sanación» con las participantes. Sin embargo, obra políticamente el hecho de narrar e imaginar a través de la arcilla, el dibujo, la fotografía, el cuerpo, la apropiación de espacios públicos, el hecho de tomarse el teatro y el museo atravesadas por historias de exclusión, violencia y opresión, a fin de buscar otros horizontes y modos de habitar el mundo acompañadas.

Se reivindica la historia propia, se reconocen relatos comunes, se devuelve dignidad a través de la escucha, se nombra y se repara. Esto produce comunidad y transformación social. Curar una muestra colectiva significa haber aprendido juntas que narrar la historia propia y rescatarla del olvido puede producir comprensión profunda, visiones sobre la vida, herramientas para sobrellevar la precariedad.

Gran parte de de las mujeres que integraron este proceso no habian entrado antes a un museo. Una crítica que muchas hicieron: los museos se veían lejanos e inaccesibles, reservados «a los ricos».

Lida: *Aprendí cultura. Por primera vez en mi vida entré a un museo.*

Gloria: *Gracias a todas he aprendido a ser artista. Nunca había entrado a un museo.*

Karima: *Cada martes soy feliz de venir aquí, me gustó mucho conocer los museos.*

Pero no solo estos espacios ponen una frontera entre unes y otros, es la capacidad misma de imaginar la que aparece como negada, hasta que tiene lugar el gesto sostenido, meditado y colectivo de apropiación del acto de crear, como propuso *Vibrantes capullos*. Cada una de estas creadoras interrumpió esa privación histórica a través del uso del tiempo creativo, la conciencia del derecho a narrarse y de producir una imagen propia, una autorrepresentación múltiple y amplia a través de objetos, fotografías, vestuarios, lenguajes creados.

Mayra: *Todas nos podemos expresar de muchas maneras distintas: madera, arcilla, teatro, vestirnos, darnos ideas, fue muy bonito el ejercicio de teatralidad colectiva. Todas somos muy inspiradoras.*

Geomayra: *Cada taller transforma algo dentro de nosotras mismas, aprendimos a lograr las cosas a nuestra manera, fuimos con el agua. Cada paso que damos es fluir, somos vibrantes capullos.*

Juanita: *Aprender arcilla, estar juntas, compartir cada quince días, conocernos fuera de la casa ha sido un privilegio. Ya quiero que vuelva a repetirse.*

Nancy: *Antes no me gustaba hablar ni ser amigable. Pero estar juntas y aprender..., ustedes vieron capacidad en nosotras, tuvieron tanta paciencia para enseñarnos...*

Además de desmontar el nombre del proyecto para indagar en sus posibilidades semánticas, que luego serían poéticas, creativas, nos quedamos con la imagen agrícola y conceptual del rizoma. Yo había podido sacarle raíz a dientes de ajo colocados en agua, había aprendido del jengibre viéndolo dar raíz. Juntamos nuestras experiencias con pensamiento ya clásico sobre el rizoma y sellamos lo conceptual con lo material. Empezamos a dar vueltas a esa imagen.

El conjunto de cristales llenos de agua con ajo y jengibre fue una de las imágenes más bellas que pude ver de *Vibrantes capullos* en el salón de proyectos del premio. La sala que ocuparon tenía en el centro un soporte rosa con una pequeña huerta de agua. Cuando yo los vi, al cabo de tres meses, los dientes de ajo y las piezas de jengibre habían hecho su camino abriendo tallos y raíces. Un olor a ajo impregnaba la sala. De pronto recordé allí los morenos dedos de mi abuela olorosos a ajo, olor que las mujeres de su familia sentían vergonzoso, pero que casi nunca desaparecía, porque siempre estaban cocinando o dando de comer. Me habría gustado decirle a ella que ese olor no era de vergüenza, de «cocinera», como decía. Era un aroma de cuidado y ahora se apoderaba de la sala del museo. Ese olor en la sala tenía el poder de despertar sentidos y memorias. Ajo, perfume doméstico de tantos linajes de mujeres. Los rizomas de la huerta de agua despertaban memorias de parentesco de sangre pero también de amor entre amigas, trabajo compartido, afectos de la organización, amores imaginados, decían las artistas. El aroma del ajo acompañaba la escritura en las paredes con mensajes, memorias y consignas de todas las participantes. Su caligrafía, sus líneas de dibujo, sus rayones, cargados con la energía de su cuerpo indignado y apropiado del espacio, sus modos de escribir las palabras, eran una extensión del cuerpo-relato colectivo que se fue formando. Paola nos recordaba siempre: dibujar, moverse, escribir con todo el cuerpo. En algún momento, alguien que vio el montaje sugirió que las «faltas ortográficas» fueran corregidas sobre la escritura de las mujeres. De haber sucedido, esto solamente habría borrado las relaciones de desigualdad históricas que hay entre las mujeres y la práctica de la escritura de la experiencia propia.

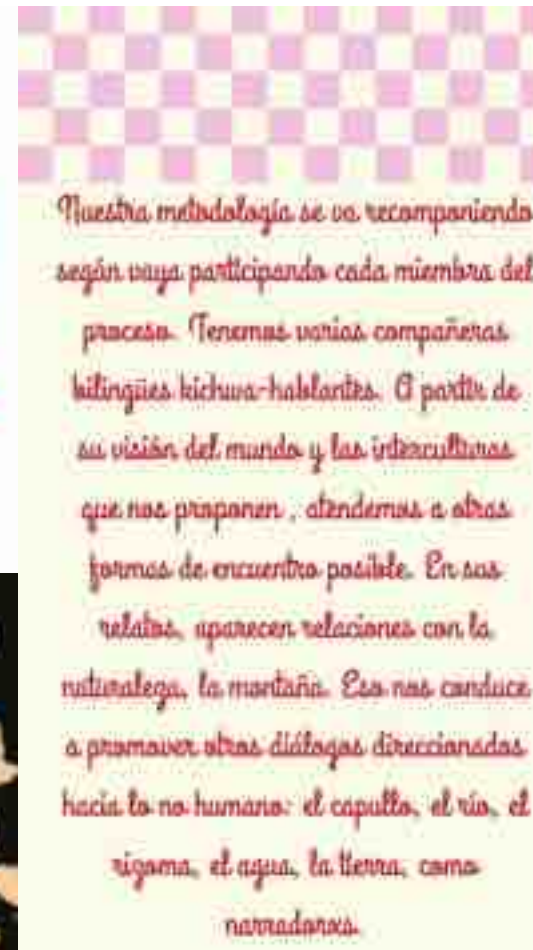
El titubear ante la norma de una palabra porque no hemos tenido la oportunidad ni el tiempo en la vida para sentarnos a escribir en un cuarto propio, es justamente

Cada rasgo de la escritura dice quiénes somos, de nuestros privilegios y exclusiones y, aquí, de aquello de lo que vamos a apropiarnos, con «errores» y titubeos.

una huella importante de nosotras. Esas paredes dicen: escribimos *a pesar de* que han querido negarnos nuestra historia propia. Cada rasgo de la escritura dice quiénes somos, de nuestros privilegios y exclusiones y, aquí, de aquello de lo que vamos a apropiarnos, con «errores» y titubeos. Se escribe escribiendo, se narra narrando, se toma la palabra, el lápiz, el espacio, tomándolo. Y en ese camino, más que corregir las huellas de lo que somos, las acogemos y las vamos bordando cada vez con puntos más elaborados, con mayor aplomo y desparpajo. Escribimos a pesar de la norma, la contaminamos con nuestra lengua *malhablada*, desatapada, desbordada.

Una sola imagen, aquella del rizoma, nos daba un mundo para explorar, entre capullos, rizomas, raíces. El gran árbol genealógico, decía Isadora, se veía remplazado por muchos rizomas. El tronco central de una familia, formado por el patriarca, como en *Los Sangurimas*, pensábamos, ahora cedía sentido a otras posibilidades de organizar nuestras historias.

Eli: En mi vida imaginé ser parte de algo como el arte. Me gusta la parte del ajo y el jengibre: no son lo mismo pero se pueden unir, como nosotras, somos distintas pero nos unimos.





La metodología en general

Los que vienen aquí son algunos puntos de los coaprendizajes en el ámbito metodológico. Recogí en tarjetas nuestra memoria de las reuniones. Gráficamente son muy básicas, pero fue Paola quien me animó a dibujar como me fuera posible, sin pretensiones artísticas.

Para hablar de metodología, dijimos, se precisaba encontrar un tiempo no administrativo, más lento, intentando sustraernos de la lógica de la urgencia y el cumplimiento. También sabíamos que entre mujeres trabajadoras ese tiempo parece imposible. Había que crearlo, y en eso las artistas responsables del proyecto desplegaron un profundo saber pedagógico. Rutinas, horarios consistentes, apoyo mutuo, todo esto iba creando proceso: los martes por la tarde, cada dos semanas, habría tareas, lugares y materiales de creación concretos. Las recuerdo planeando un sitio para cada objeto en la sala, cada silla, cada cordel por usar, disponiendo el espacio como para un ritual, pensando, a la vez, en el espacio de guaguas, la comida, el receso. El tiempo creativo no está dado, mucho menos aparece de la nada a quienes les ha sido negado. Hay que elaborarlo, diseñarlo y construirlo. Este fue un aprendizaje valioso: el tiempo se crea como un objeto y se disponen en él con esmero los elementos que lo convertirán en un intervalo creativo.

La organización Mujeres de Frente, a cuyas miembros fue propuesto *Vibrantes capullos*, es una comunidad de cooperación horizontal. En el proyecto, la horizontalidad no fue abrazada de forma demagógica, sino pensada en función del cuidado. Cada participante tomó responsabilidades diferenciadas según sus propuestas y condiciones propias. Las artistas proponían, luego veían sus propuestas modificadas, desordenadas por las participantes, y estas aceptaban el proceso en cada taller con un compromiso crítico. Esa dinámica es importante al pensar el cuidar y el curar: hay un intercambio permanente de ideas, contradicciones, desacuerdos, y los conflictos son relevantes porque conducen a espacios inesperados, deben procesarse también en función de la creación y el cuidado. Esta es una dimensión fundamental en las pedagogías feministas y populares.

Una de las preguntas que puede hacer un premio es en cuánto una artista avalúa su obra. Cuando nos vimos frente a esta interrogante, un colectivo conducido por mujeres trabajadoras, mujeres excarceladas, migrantes internas de extracción popular, otra pregunta vino enseguida como respuesta: ¿de cuánto trabajo no remunerado está hecha nuestra vida, que nos ha traído a donde estamos ahora? Acompañando al colectivo en el proceso, conociendo a muchas de las compañeras hace algunos años, mirando como testigo, pensé en estos rubros que hacen parte de la obra. Se trata apenas de un ejerci-

cio para hacer visible todo el trabajo no remunerado que hacemos las mujeres a lo largo de la vida y, muy importante, trabajo hecho durante un tiempo en el cual no creamos, no vamos al museo, no producimos nada propio, no dejamos nada registrado en el mundo.

Los distintos modos de autoconvocarse desde el amor entre mujeres, la militancia, las convicciones instaladas en los procesos sociales feministas, desde el arte, por ejemplo, no se despliegan como transacciones, y están dirigidos a la emancipación de las mujeres con motivaciones que rebasan la economía de la remuneración «por producto». En esa fisura política entre trabajo no remunerado, precarización y autoconvocación se hacen proyectos como *Vibrantes capullos*, por eso es importante hacerlos visibles en términos de trabajo.

En cuanto a la presencia de las mujeres en procesos así, también hay que entender cómo se genera. Una de las pedagogas feministas populares más importantes para nuestros procesos, Pascale Laso, y con quien muchas nos hemos formado, explicaba en una entrevista cómo una mujer en las condiciones descritas hasta aquí debe abrirse camino en casa, lograr que su esposo la deje ir a terminar la escuela primaria o secundaria, muchas veces en medio de violencia, y cuánto debe luchar para salir de casa sin control ni obligación de volver con ingresos.

[...] Tenemos casos en los que los maridos deciden que ya no estudien y las encierran; o mujeres que vienen golpeadas, porque el marido decide que son su propiedad. El machismo ha callado nuestra propia voz, la conexión con nosotras mismas. Al final no sabes qué quieres, no sabes a dónde vas, no sabes nada, es así cómo, permanentemente, a las mujeres nos van callando. [...] Generalmente estamos confinadas a espacios domésticos y no podemos encontrarnos con otras. (Vidas Dedicadas, Presenza, entrevista de Ángel Burbano y Runa Sanabria, 2016)

El trabajo no remunerado también produce aislamiento. La sucesión alienante de tareas repetitivas que demanda cada día deja a las mujeres sin conciencia propia ni espacios compartidos para crearla, como explica Pascale. Y así dicen ellas, claramente:

Yoli: *Estoy triste de que esto se acabe, no solo por el dinero, sino por salir de mi casa cada quince días y vernos.*

Verónica: *Todo lo que hacemos es una experiencia bien bonita. En lo personal, nunca he salido ni trabajado ni compartido amistades grandes.*

Martha: *A veces vengo triste y recibo el cariño de todas las compañeras.*

He aprendido mucho, sobre el agua, la tierra, el tiempo.

Los distintos modos de autoconvocarse desde el amor entre mujeres, la militancia, las convicciones instaladas en los procesos sociales feministas, desde el arte, por ejemplo, no se despliegan como transacciones, y están dirigidos a la emancipación de las mujeres con motivaciones que rebasan la economía de la remuneración «por producto».

Los aprendizajes compartidos desde el arte, inscritos en pedagogías feministas populares, pensados de formas concretas, situadas, dinámicas, producen transformación. Todas somos capullos vibrantes, decían las compañeras mirándose a sí mismas en el proceso. El colectivo se proponía un «ejercicio sostenido de imaginación colectiva y subversión creativa contra los opresores y sus poderes» para construir autonomía, «aferrarnos a la vida y aprender el sostenimiento de la vida en común». A juzgar por los ajos y jengibres hoy sembrados y creciendo en el museo, el sostenimiento de unas a otras en el abrazo y la creación abrió otros modos de imaginar la vida. En medio de la opresión, la violencia y la injusticia, hay capullos que se abren.

Vibrantes capullos. Imagen: **Archiva Colectiva, repositorio fotográfico de manifiesto: tiempo del agua en vibrantes capullos**



MANIFIESTO: TIEMPO DEL AGUA EN VIBRANTES CAPULLOS

Proceso de creación artística colectiva y afectiva, vinculado con la organización Mujeres de Frente. Este texto ha sido escrito por varias manos y voces en nuestros diálogos colectivos:

Lida Matiag, Gloria Delgado, Eugenia Delgado, Margarita Casnanzuela, Andrea Zambrano Rojas, Geomayra Cofre, Liliana Cofre, Marianita Collaguazo, Martha Collaguazo, Juliet Gamboa, Heidy Mieles, Isadora Parra, Elizabeth Pino, Karima Zoubaidi, Yolanda Terán, Mayra Vera, Belén Santillán, Verónica Villalovos, Nancy Delgado, Luz Guallán, Juanita Cuenca y Paola Viteri-Dávila.

manifiesto: tiempo del agua en vibrantes capullos, no es de ahora.

Nuestros quehaceres artísticos no son nuevos, vienen de nuestras comunidades, vienen de la educación popular y de los feminismos populares y comunitarios, vienen de las prácticas artísticas-artesanales comunitarias, que nos han enseñado sobre la belleza y la capacidad creadora de las rebeldías y las desobediencias, sobre el ejercicio de la imaginación colectiva, sobre la subversión creativa contra los opresores. Nuestros quehaceres artísticos vienen de un aferrarnos a la vida y de un aprender el sostenimiento de la vida en común.

Nuestras pedagogías artísticas no son nuevas, vienen de las pedagogías de las luchas, aprendimos a luchar luchando; haciendo lo mejor que podemos con lo que tenemos, con *full* errores, pero nuestras resistencias sí que son creativas porque enseguida que las quieren cooptar, enseguida que nos radicalizamos, y así luchamos nosotras..., en juntanza con toda lucha por las vidas dignas y contra el castigo. Aprendiéndonos en el andar, viviéndonos. Capullos que vuelven a florecer, intensamente, insistentemente, «bonitamente»: brotamos, nos acurrucamos.

En *Raíces múltiples y apátridas sobre una misma madriguera, rizomas de nuestras rutas migratorias* nos preguntamos: ¿Cómo se conforman nuestras genealogías comunitarias? ¿Cuáles son las rutas que han seguido nuestras familias y nosotras para estar en donde ahora estamos? Estas fueron las preguntas que dieron el primer paso para los encuentros que compartimos de septiembre de 2022 a enero de 2023, entre mujeres radicalmente diversas, radicalmente comprometidas con la idea de construir caminos juntas. Al principio, dibujando, sentipensamos nuestras genealogías no como árboles sino como rizomas, sin centro ni límite definido, con múltiples posibilidades de sentidos, nodos capaces de crecer y esparcirse por doquier; y como la naturaleza cambiante de los rizomas, capaces de transformarse y adaptarse a las necesidades del momento.

(...) aunque ajo y jengibre sean distintas, pueden aprender a estar juntas y a germinar(se). Ha sido un tiempo lindo de encontrarnos en las diferencias y de compartir(nos) lo grandes que somos.

Tiempo de ser semillas que estamos germinando (...)

De nuestros diálogos colectivos.

Frente al modelo jerárquico del árbol genealógico, con un tronco fijo, central, propusimos un modelo antijerárquico, que hace posible la participación simultánea de todas sus partes. Durante el proceso de **manifiesto: tiempo del agua en vibrantes capullos**, sentipensamos y luego sembramos en agua, jengibres y ajos, importantes plantas de sanación para nuestras comunidades.

(...) el tiempo del agua no tiene tiempo porque el agua existe más allá del tiempo (...)

De nuestros diálogos colectivos.

En esta jaula rota somos-nido. Trayectos y derivas en nuestros archivos, con los trazos de nuestros rizomas irrumpimos en el espacio público que es común para todas, la Plaza del Teatro. En un recorrido performático, mapeamos nuestras rutas migratorias en el piso de la plaza, compartimos bulbos-hitos de nuestras vidas pasadas, imaginadas y futuras. Nosotras, las voladoras. Nosotras con la felicidad de la niñez en los poros de la piel. Nosotras haciendo el ridículo juntas, acaloradas y abrigadas.

En la preparación para la Sala de Proyectos presentamos *Lo que yo siempre he querido decir y que me escuchen*. Nos paramos frente a las paredes blancas del museo con pinceles y colores en las manos, y nos preguntamos: ¿Cómo hacemos comunidad? ¿Qué deseamos juntas para nosotras? ¿Contra quién luchamos? ¿Qué tenemos en común? ¿Por qué algunas nunca antes hemos ido a un museo? A una compañera le habían pospuesto la audiencia a un juicio y en nuestra rabia colectiva, gritamos en el Centro de Arte Contemporánea (CAC) para luego abrazarnos-abrigarnos-aliviarnos. Hacemos comunidad siguiendo juntas, escuchándonos amorosamente, sanando como hermanas de lucha, cuidándonos, unidas luchando por lo que siempre dignamente fue nuestro y se nos

ha sido arrebatado, sin juzgarnos, rizomas extendidos... Nos encontramos con las otras compartiendo dolores, raspones y alegrías por ser rebeldes, rabiosas, desobedientes, jamás sumisas.

Deseamos juntas los rostros que somos, no un número ni un proceso judicial más. Una mujer debe ser lo que quiera ser. Que no nos discrimines. Deseamos respeto, igualdad y humildad para todas. No más violencia. Deseamos paz y libertad. Vivir y no sobrevivir. Luchamos contra el castigo y la violencia, contra la injusticia, contra la sociedad que nos discrimina por nuestro origen. Nuestros cuerpos no tapan su corrupción. Luchamos contra las leyes injustas, contra el gobierno, contra el patriarcado, contra el racismo, contra los que nos quieren divididas. ¡El gobierno no puede combatir la corrupción porque el gobierno es la corrupción! Luchamos contra los chapas asesinos, machos feminicidas. Luchamos contra la discriminación.

Estuvimos en el encuentro *con nuestra sola presencia!* en la Sala de Proyectos y luego fuimos a marchar juntas a la Fiscalía por el feminicidio de María Belén Bernal.



Estas y las siguientes fotografías de este texto, son parte del repositorio fotográfico de manifiesto: **tiempo del agua en vibrantes capullos**.

¿Qué ocurre cuando un grupo grande de mujeres comerciantes autónomas, excarceladas, indígenas, negras, migrantes, de clase trabajadora y negadas históricamente a espacios como los museos llegan a la inauguración del premio de arte más antiguo en el Ecuador? Sucede el caos. El caos como lugar germinador de transformaciones. El caos como contraste colosal de clase, etnia y de lenguajes.

¿Hacia quiénes se dirigen los conceptos de difícil comprensión que sustentan los discursos inaugurales, los textos curatoriales, los textos de salas, los textos de los libros exclusivos? ¿Cómo otras presencias ocupan el museo, el Premio Mariano Aguilera y la «alta cultura»? ¿Qué pudiera salir de esa reflexión? Nos implica pensar juntas las posibilidades que podrían tener los ejercicios pedagógicos populares y feministas desde las prácticas artísticas para irrumpir los espacios que nos han sido negados, para caotizarlos, para generar nuevos sentidos, nuevas preguntas, nuevos desórdenes, ampliar las resistencias.

¿A qué hora hablamos nosotras?, nos preguntamos cuando fue la inauguración de la Sala de Proyectos. Ninguna de les artistas participantes tomó la palabra ni nos la dieron. Acerca de preguntarnos por qué algunas no habíamos entrado antes a un museo, dijimos: ni sabemos qué es un museo, quién nos va a decir, nadie nos dice, no sabemos ni cómo entrar. Para nosotras es una pérdida de tiempo ir al museo, nosotras no tenemos el tiempo porque las ventas son días festivos y fines de semana, esos son tiempos de conseguir dinero para sobrevivir. Este es un lugar de añiados. Nadie me dijo, yo asumí que son lugares para gente que tiene tiempo, que tiene dinero... Nos implica tensionar quiénes pueden «crear», qué creatividades cuentan y se inscriben en la historia oficial.

En *Tierras de nuestras tierras, memoria fértil de nuestros cuerpos y de nuestras memorias corporales de la tierra* trabajamos con barro en el Museo Nacional (MUNA). Para muchas de nosotras era la primera vez que pisábamos ese lugar. Nos contaron sobre piezas de las culturas de nuestros pueblos, elementos rituales y luego nosotras construimos nuestro propio amuleto u objeto que habla de nuestra historia personal, familiar, colectiva, comunitaria... Volvimos a la tierra que nos pertenece y creamos nuestras propias obras. Así como en todos los encuentros, empezamos con llamarnos a estar en el aquí y ahora; en el encuentro en el MUNA utilizamos los exteriores para hacer algunos movimientos y respiraciones, descalzas, y luego nos recostamos sobre el césped. Casi no tenemos tiempo de parar, casi no tenemos tiempo ni de descansar durante el día. Esta fue una experiencia de volver a nuestros pueblos, a nuestras ancestras, a nuestras tierras, a los pies que vienen de esas tierras que aún recordamos con tanta alegría, con tanto dolor, con tanta historia.

(...) extraño la olla de barro donde mi mamá preparaba el achiote que mi papá cultivaba (...)

De nuestros diálogos colectivos.

En trance. Jugar la identidad que se dilata. Tomemos y comamos todas de aquí porque el presente de estas aguas es nuestro, fue acerca de compartir-nos nuestros placeres, comer y beber juntas. Exploramos la respiración y nuestros cuerpos, leímos frases de varias compañeras feministas del Abya Yala. Ocupamos el Teatro Variedades, comimos y bebimos, nos pusimos las ropas que quisimos para tomarnos unas fotos como quisimos. Jugamos. ¿Quién soy? ¿Cómo me identifico? ¿Qué hacemos con los cuerpos que tenemos? Estos cuerpos que disfrutamos, que han sido heridos, que vuelan, que se repliegan, que trabajan, que sostienen la vida... Queremos tener las posibilidades económicas para mantener a nuestras familias, para ser quienes somos, ponerme en el lugar de la compañera, saber cómo se siente.

(...) Trabajo todos los días y no me alcanza (...)

De nuestros diálogos colectivos.

En *curanderías afectivas-colectivas, curar-cuidar* compartimos una forma de distribuir la palabra en colectivo de tal forma que todas podamos tomarla. El ramito de la palabra nos anima a que, aunque nos tiemble la voz, aunque nos hayan enseñado que no hay que alzarla, aunque sentimos que queramos llorar, lo importante es hablar. Lo importante es pensar un ratito, quiénes entre nosotras y nuestras ancestras habrán hablado menos en la historia y a esa persona le pasamos el ramito, así las unas cuidamos de las palabras de las otras.

Los ricos eran los que hablaban más

Puede ser. Entre nosotras sí hablamos,

pero en los grupos diferentes no se hablaba.

Los que menos han hablado son los afros, los indígenas y las mujeres

De nuestros diálogos colectivos.

A través de los nueve encuentros que vivimos en el proceso de *manifiesto: tiempo del agua en vibrantes capullos*, nosotras insistimos en luchar contra las diferentes opresiones y construir comunidad desde la belleza de nuestros encuentros y desencuentros; desde la potencia de nuestros vínculos y la ternura de la redistribución de los cuidados. Desde la rabia que sentimos y con la que también nos movilizamos; la rabia creadora que es peligrosa para el sistema opresor, porque denunciamos, manifestamos, expandimos nuestros gritos que luego se transforman en gritos de disfrute que acogen el aliento sabroso del grito de la otra.



Nosotras insistimos en los cómo, en los modos de hacer, las miradas y haceres sensibles de las compañeras que nos preceden y con quienes hemos y seguimos articulando, tejiendo, luchando... Insistimos en crear desde nuestras éticas y estéticas de la calle que somos, de la tierra y el agua que nos despojan, de la comida que nos quitan de la boca, de la cura que está en las plantas y que en la ciudad ya no podemos sembrar.

Creemos en el ejercicio político de resistencia frente a la precarización de nuestras vitalidades y corporalidades, de recuperación de espacios de creación y quehaceres también desde las artes. En un arte desde esta potencia creadora, de la que también nos han despojado y ahora la retomamos como siempre fue, nuestra. Un espacio que apunte a la exploración íntima y política de nuestras propias sensaciones sobre el mundo.

Insistimos en que nuestros procesos prioricen la vida, lo comunitario, nuestra autonomía y autorrepresentación. Insistimos en expresarnos y comunicarnos desde nuestros colores, nuestra poesía, nuestros cantos, nuestra esperanza, nuestros rituales, acciones e intervenciones, la comida cultivada y preparada por mujeres... Transformándonos las heridas, los dolores, las violencias en fuerza vital, en potencia cuestionadora y creadora que nos juntan en rabiases, llantos, andanzas y risas de reclamo y sanación. Insistimos en que las prácticas artísticas son del pueblo.

Como comunidad, habiendo atravesado la pandemia del COVID-19, vimos la importancia vital de las prácticas y expresiones artísticas en el sostenimiento emocional y afectivo que, como seres sociales, necesitamos para vivir, así como la urgencia de actuar en colaboración, unión y organización, ya que solo así pudimos sostenernos como comunidad durante la pandemia, y después y hasta ahora.

En el desarrollo de este proyecto valoramos los procesos creativos que ocurren con y entre mujeres diversas y desiguales de una comunidad, reconociendo nuestra potencia creativa individual y colectiva, que resiste a un entorno capitalista

y patriarcal. Desprecarizamos un poquito el trabajo sostenido por mujeres diversas y desiguales que participamos en este proceso y que forman parte de Mujeres de Frente, desde las metodologías planteadas por las economías feministas para repensar el trabajo autónomo desde el arte, como un lugar que le ha sido negado al pueblo trabajador y que no ha pasado por una educación formal.

Elaboramos en nuestros cuerpos, desde lenguajes que no sean los hegemónicos de la lectoescritura y la visualidad, sino sentir, pensar, expresar desde todos nuestros sentidos y desde todas nuestras corporalidades humanas y no humanas.

Vibrantes capullos es un proceso que vivimos con Mujeres de Frente, sintiéndonos y sabiéndonos parte del hacer y luchar juntas en reciprocidad, redistribución, unión y organización. Este proceso, así como otros que hemos caminado y seguiremos caminando, se sostienen en nuestras éticas y estéticas de las resistencias, reconociendo el trabajo y la creación colectiva de conocimientos, de las experiencias sensibles y de las obras de todas quienes participamos. Existimos, trabajamos y creamos en diálogo; sostenemos a nuestras familias, barrios y comunidades, sostenemos al mundo... Nos cuidamos, nos curamos...

(...) Somos amargas como los jengibres, curanderas como ajos amargos que vamos curando y curándo(nos) (...)

De nuestros diálogos colectivos.





- Investigación

LENGUA NEGADA, LENGUA RECUPERADA. ARTE, INTERCULTURALIDAD Y TRADUCCIÓN.

Ñanta Mañachi: Préstame el camino

Para este proyecto, Yauri Muenala se propuso definir algunas prácticas artísticas propias de culturas kichwa de Ecuador en el SIGLO XXI con una perspectiva intercultural. Identificó a veinte artistas kichwas de varias zonas del país con diversos lenguajes creativos (como el videoarte, la *performance*, el *ritual art*, entre otros), que pertenecen a tres generaciones distintas, pero tejidas entre sí.

Angélica Alomoto, Manai Kowii, Gabriela Remache, Sisa Morán, Sayana Túquerrez, Jana Cungachi, Luis Lozano, Gustavo Toaquiza, Carlos Gualo, Inty Muenala, Tupak Jimbo, Favio Caraguay, Inty Gualapuro, César Ugsha, Dino Lema, Wiman Andrade, Freddy Guailas, Jorge Apugllón y José Saca conforman el conjunto de artistas reunidos por Yauri Muenala para el desarrollo del proyecto. Uno de los retos de *Ñanta Mañachi: Préstame el camino* fue sostener sus premisas sobre el arte inscrita en comprensiones comunitarias y étnicas, y destacar, a la vez, los aportes individuales de cada artista. La noción misma de producción artística en este proyecto está concebida dentro una serie de interrelaciones entre las comunidades kichwas, los procesos históricos de los pueblos indígenas, vínculos y tensiones diversos con el arte en general, y reivindicaciones enunciadas desde las nacionalidades indígenas en relación con lo no kichwa.

Artista: Yauri Humberto Muenala Vega

Curaduría y texto: Cristina Burneo Salazar

Jorge Apugllón: Cada artista es un universo, pero todo se conjuga, vemos que no estamos solos en el camino.¹

La perspectiva con la cual se despliega *Ñanta Mañachi: Préstame el camino* se ancla en las elaboraciones de la interculturalidad inscritas en los procesos de movilización indígena y la educación intercultural bilingüe de la década de 1990. A su vez, sostiene el aliento de procesos asentados sobre revueltas históricas y luchas de reivindicación política, lingüística, cultural, filosófica y de vida que datan de siglos atrás y, más recientemente, de las luchas en torno a la descolonización, la tierra y el trabajo durante el SIGLO XX. Hay un largo y persistente proceso de dignidad que ha impedido la borrada de culturas, relatos y cientos de miles de vidas kichwas, no sin un costo.

1. A lo largo del texto intento tejer las voces de los artistas convocados por Yauri Muenala a su proyecto, tomadas del registro audiovisual.

Las primeras revueltas indígenas contra la invasión colonial, tanto como las movilizaciones nacionales de Octubre de 2019 o Junio de 2022, muestran en un arco de gran extensión la necesidad de la resistencia y la persistencia en contra del exterminio, el monolingüismo de estado, la censura espiritual y cultural, o las comprensiones racistas y coloniales de lo que llamamos cultura. Este acervo se presenta en el proyecto como un bien común de los pueblos kichwas: les artistas se reconocen como personas críticas dentro de sus comunidades a partir de la gestión cultural, la producción artística, el lazo comunitario y el cuidado de la memoria. Dicha memoria está impregnada de los procesos mencionados, según se ve en el diálogo que Yauri Muenala ha establecido con ellos, así como en los intercambios que ha promovido dentro del grupo.

Toda práctica artística kichwa contemporánea está impregnada de luchas históricas por el ejercicio de la diferencia y la apropiación colectiva del derecho a la lengua, la cultura, las cosmovisiones propias. El hacer en este contexto es producto de los procesos organizativos de los pueblos indígenas y lo que estos históricamente han demandado al estado. Al haber conducido procesos en pugna con el estado nacional, sus reivindicaciones conciernen e interpelan a las sociedades en su integridad, pues la interculturalidad no se refiere a una suma de esferas de la vida con identidades cerradas, sino al relacionamiento entre

dichas esferas, en su inequidad y conflictos, sí, pero también en sus horizontes posibles.

Ñanta Mañachi: *Préstame el camino* propone dos cosas a la vez: hacer visible en términos propios un conjunto de obra artística kichwa del siglo XXI, y situarla en sus múltiples relaciones y tensiones con la sociedad nacional y el arte contemporáneo en general. Su perspectiva intercultural está abierta a diálogos, tensiones y conflictos con la cultura dominante. De este modo, la comprensión de su propuesta se sustrae de lógicas esencialistas. La producción artística kichwa recogida en el proyecto da cuenta de identidades políticas dinámicas, no de identidades fijas «otorgadas» por un estado plurinacional a sujetos pasivos reducidos a su esencialidad étnica.

Angélica Alomoto: *El encuentro nos hizo ver qué estéticas estamos revisando y planteando, al igual que examinamos los términos: hay algunos que no nos acogen y no nos representan. De ese modo, podríamos tomar una postura política sobre las palabras con las que el estado y la academia nos han determinado.*

En ese sentido, el proyecto se muestra inconforme con las nociones de interculturalidad provenientes de gobiernos administrativos limitados a la gestión ordinaria de los asuntos públicos y de una

academia autorreferencial, aquella que apenas es capaz de elaborar fórmulas a posteriori sobre problemas de la realidad.

El proyecto de investigación fue colectivizado por Yauri Muenala para salir del texto solipsista al involucrar al grupo de artistas en distintas actividades, como en un encuentro de mutuo aprendizaje, que consistió en la producción de microrrelatos de vida de cuatro artistas (Angélica Alomoto, Manai Kowii, Gustavo Toaquiza y Freddy Guailas), realizada por Segundo Fuérez —Alomoto y Kowii pertenecen al colectivo Warmi Muyo, de mujeres artistas de distintos pueblos y nacionalidades; Gustavo Toaquiza colabora con la Bial Intercontinental de Arte Indígena Ancestral o Milenaria; y Freddy Guailas forma parte del colectivo de artistas visuales de Saraguro Shuyukkara—; y acompañamiento en exhibiciones o entrevistas. La presentación de una espiral-churo de tiempo con una lectura colectiva de la producción artística kichwa en el siglo XXI, exhibida en el Salón de Proyectos previo al Nuevo Mariano Aguilera, fue quizás la expresión más clara de esta minka. Así, el texto de investigación coexiste con muchos otros formatos.

Sisa Morán: *En el encuentro todos fuimos iguales, fue importante conocernos, compartir. No hubo un ego más alto que el otro.*

Nakuk Yachakuy —
Encuentro de Mutuo Aprendizaje.

Fotografía: Pablo Jijón V.

El encuentro y sus métodos

En su investigación, el autor ha explicado los aportes de cada artista en su obra, los cuales articuló en el Encuentro de mutuo aprendizaje Nakuk Yachakuy. Experiencias prácticas de artistas visuales de distintos pueblos kichwas de Ecuador, llevado a cabo el 24 y el 25 de septiembre de 2022 en el Centro de Arte Contemporáneo (CAC). El objetivo era crear una confluencia de saberes, hoy transnacionales y expandidos debido a la amplitud de la migración kichwa dentro de Ecuador, en Estados Unidos, Alemania, España y el resto del mundo. Este saber está marcado por la movilidad humana y la mixtura de la lengua kichwa con las lenguas de sus migraciones.

En el encuentro Nakuk Yachakuy también tuvo lugar un ritual dirigido por el yachak Shairy Jimbo, «para sincronizar los propósitos y energizar simbólicamente los íconos distintivos que cada uno de los artistas kichwas crearon de acuerdo a su motivación y posicionamiento», escribe Yauri en su proyecto de investigación. Esos íconos fueron creados por cada persona para integrar una narrativa colectiva en los términos descritos hasta aquí. El salón de proyectos del Nuevo Mariano Aguilera exhibió un churo-espiral en doble vía y en gran formato, el cual conjuga el pasado con el futuro en el presente, la materialidad y la espiritualidad. Sobre el churo se colocaron los símbolos elaborados por cada artista, que contenían nociones, conceptos e imágenes diversas. El armar una narrativa y crítica colectiva con símbolos conformaba un alfabeto para contar una historia en lenguajes propios.



Conjuntamente, Yauri y yo habíamos pensado en la constelación como una imagen capaz de recoger los símbolos en la espiral, acudiendo a la caracterización que le dio Walter Benjamin en *El libro de los pasajes* (1983): «no es que lo pasado venga a volcar su luz en lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que la imagen es aquello en la cual lo sido se une como un relámpago al ahora para formar una constelación». Aquello que ha sido se une al presente para juntos iluminar algo. El churo llamaba ahora a esa luz para construir la narrativa. El colectivo de artistas trabajó en diálogo con aquel relámpago que une temporalidades distintas, de nacimiento, producción y experiencias: «conjunción de seres, saberes y haceres que forman una comunidad de mutuo aprendizaje» por medio del «rememorar a fin de tejer una historia alternativa y crítica de los discursos oficiales e institucionales del arte», dice el texto de investigación.

El énfasis en el encuentro fueron los procesos colectivos de gestión y cogestión, la concepción holística de los territorios sagrados, ritualidades de conexión con otros seres, cuerpos y espiritualidades, entre otros. Construir una narrativa en minka tiene el poder de despertar al pasado y mostrar los caminos prestados entre unas y otras obras, vidas, temporalidades. Aquí quienes se refirieron de manera más explícita al tiempo, entendido de todos estos modos en diálogo:

***Sayana Túquerrez:** Aquí está la transmisión del legado.*

***Luis Lozano:** Estos 22 años son apenas un poco de ese hacer. En 22 años hemos hecho algo, no hemos estado en silencio.*

***Wilman Andrade:** El mundo cósmico para mí tiene mucho sentido, es un orden perfecto. Lo que tenía que estar está, y la apreciación visual de eso es muy hermosa.*

***Dino Lema:** Me ha impresionado ver en la constelación un proceso de muchísimos años, algunas personas han trabajado desde inicios de siglo o más, hace 22 años.*

***César Ugsha:** Mi padre siempre me hablaba del Ñaupá Kausay: ñaupá, que es el tiempo hacia adelante, pero también hacia atrás. También está el pachacutik, el retorno siempre al camino.*

***Freddy Guaiillas:** En un tiempo, más adelante, muchos no estaremos, pero siempre habrá una secuencia, siempre estará esta secuencia de quiénes somos.*

Respecto a los discursos en torno al arte, la memoria relampaguea también en otras direcciones. En el encuentro, uno de los participantes, Amaru Cholango, reclamó memoria sobre su trabajo. Rememoró las dificultades que vivió en 2012, cuando expuso su obra *Las carabelas de Colón todavía navegan en tierra* en el CAC, develando las tensiones con la institucionalidad del arte. Otra obra suya, *La celda*, fue montada en la Plaza Grande, antes de ser desalojada con violencia por la policía. Fue valioso recoger reflexiones al respecto. Tomo aquí algunas de ellas que Yauri me transmitió y que rebasan la controversia Cholango, para reflexionar sobre las condiciones propias de producción más allá de la singularización de un nombre u otro.

Según el relato de Yauri, una de las preocupaciones en el encuentro fue el hecho de que les artistas indígenas siempre hayan tenido que enfrentar tratos diferenciados por parte de las instituciones académicas y del arte. Yana Lucila Lema, comunicadora, traductora y poeta kichwa Otavalo, se refería en el encuentro, señala Yauri, a este tipo de tratos. En algunos espacios donde estuvo, personas mestizas que la antecedían eran presentadas con mención de su formación y cualidades, mientras que en su caso

apenas señalaban su nombre sin reconocer su trayectoria.

El trato discriminatorio suele relacionarse, por ejemplo, con el tokenismo: hacer gestión invitando a «minorías» a actos culturales para cumplir con la diversidad, sin comprender ni responsabilizarse por lo que significa promover la diferencia. «Hemos cumplido», dicen las instituciones, pero no hemos entendido la dimensión profunda de la interculturalidad.

Al respecto, la crítica de Yana Lucila Lema sintoniza con una reconocida obra que recupero ahora como crítica feminista y antirracista: *María* (2017), de Manai Kowii. La borradura de la biografía, la trayectoria y el lugar en el mundo suele ser impuesta desde la homogenización del nombre a las mujeres indígenas, a quienes se llama «María» sin importar cuál sea su nombre. El poder de nombrar y anular la vida de la otra con una sola palabra tiene que ver más de lo que pensamos con el hecho de invitar a una poeta como Yana Lucila Lema a una mesa y no rendir honor a su historia. Las artistas kichwas reivindican aquí sus linajes para producir arte, más allá de las cuotas. Los lenguajes del arte impugnan también la interculturalidad y la igualdad formales pero vaciadas de sentido.

La borradura de la biografía, la trayectoria y el lugar en el mundo suele ser impuesta desde la homogenización del nombre a las mujeres indígenas, a quienes se llama «María» sin importar cuál sea su nombre.

En el encuentro, relata Yauri recogiendo la palabra colectiva, algunos artistas identifican una tensión entre procesos comunitarios, pensados de forma colectiva, y el proceso de creación individual, donde persiste la noción tradicional del «artista genio». Hay caminos que se bifurcan donde existen procesos plurales acompañados de distintas perspectivas que van nutriendo un fin común y otros que se guían por una noción del arte sostenida sobre la figura del genio creador. El aliento de este proyecto de investigación recoge las posibilidades colectivas de crear bienes comunes para poder trabajar individual y comunitariamente a la vez.

***Ñanta Mañachi: Préstame el camino** intenta hallar un equilibrio entre la producción individual y sus relaciones comunitarias, como se ha mencionado. Esto implica reconocer también estructuras dadas por jerarquias de género, edad o clase; por posibilidades distintas para crear si se pertenece a élites indígenas o se ocupa lugares subalternos; por desigualdades internas en la comunidad.*

***Manai Kowii:** Al inicio de mi formación en artes visuales tenía un choque con el arte contemporáneo porque me parecía que estaba pensado para un circuito específico de la sociedad, cuando asistíamos a las exposiciones o bienales se veía un mismo público y no una diversidad de personas.*

Más allá de la anécdota, esta reflexión evidencia la autorreferencialidad en los círculos del arte, muchas veces atravesados por pactos de clase y otro tipo de pertenencias. El arte como bien común y comunitario rompe con algunos de estos pactos y los pone en tensión con otros, dados por prácticas colectivas, como en esta investigación.

Algunas de las preguntas que atraviesan el proyecto son, por ejemplo, qué significa ser una mujer indígena hoy en día, en contextos masculinizados y coloniales como los del campo del arte; o qué significa ser un artista indígena transnacional, marcado por las migraciones, y cómo se inscriben estas singularidades en lo comunitario. El protagonismo de los artistas kichwas no pasa por el mero discurso, sino que produce condiciones de enunciación propias y condiciones para la gestión en entornos de creación también propios.

Aquí es fundamental recordar los procesos del colectivo de mujeres indígenas Warmi Muyu. Su exposición colectiva *Shuk Makilla*, que formó parte del II Encuentro de Mujeres Artistas De Pueblos y Nacionalidades del Abya Yala, mostró en 2022 el trabajo de doce artistas seleccionadas. Como gesto anticolonial, su inauguración fue en el Centro de Arte Contemporáneo en Quito el día 12 de Octubre.

La relevancia de *Ñanta Mañachi: Préstame el camino* radica en que relea las circunstancias de creación y las condiciones de enunciación en el tiempo, históricamente, para seguir construyendo el presente. Allí se conjugan el legado, el lazo intergeneracional y las renovaciones.

Gabriela Remache: Es importante ver que en el arte kichwa hay métodos, cualidades que pueden transmitirse desde este colectivo.

Los símbolos y el pensamiento kichwa

Cada artista creó los símbolos mencionados, cuyos sentidos fueron inscribiendo en la Historia de los pueblos kichwas sus concepciones sobre lo que hoy llamamos arte, y las diversas necesidades expresivas de quienes se involucran en prácticas artísticas situadas y reivindicativas. *Ñanta Mañachi*, *Chitovendana* y *Kikinkunawan*, como se detalla a continuación, fueron ejes de desarrollo del proyecto y a la vez imágenes de la cultura kichwa con enorme densidad cultural, filosófica y espiritual, capaces de actuar como fundamentos. Yauri Muenala recogió los ejes así:

SABER KICHWA

Ñanta Mañachi

Procesos colectivos autogestionados de mutuo aprendizaje

Chitovendana

Sentido de pertenencia étnico territorial desde una perspectiva relacional

Kikinkunawan

Prácticas estéticas rituales de conexión entre seres, saberes y haceres

RELATO

En los años ochenta, en las comunidades de Otavalo, si una persona requería pasar de un lugar a otro por un terreno ajeno solicitaba el permiso con la expresión *Ñanta Mañachi*, que significa «Préstame el camino». O, a su vez, si un padre requería que su hijo aprendiera un oficio como el tejido en telar, solicitaba en confianza a un compadre que le enseñara y le prestara el camino.

La siembra de semillas en los kichwa Saraguros: los hombres preparan la tierra y hacen los surcos donde las mujeres colocan las semillas. Al finalizar, se reúnen y antes de servirse una comida celebran una ceremonia espiritual de agradecimiento y petición a la Pachamama para evitar que el pájaro Chirote saque las semillas. Con cánticos protegen simbólicamente el territorio.

Al visitar el cementerio, las familias kichwa Otavalo llevan alimentos para compartir entre los seres vivos y muertos, considerando la presencia de los espíritus de los abuelos, y extienden un saludo para compartir en un mismo tiempo-espacio: significa «Con ustedes».

CONCEPTUALIZACIÓN

Trasladar al campo del arte la categoría de *Ñanta Mañachi* significa diálogo e intercambio recíprocos de saberes y conocimientos, valorando las diferencias desde la confianza, el apoyo mutuo, la afectividad, la cercanía.

En el campo del arte, el *Chitovendana*, ritual para la protección de los territorios, significa agradecer, energizar y resguardar colectivamente los procesos creativos en territorios específicos para protegerlos de las amenazas del extractivismo cultural.

En el campo del arte, *Kikinkunawan* significa ser, estar, imaginar, crear y producir desde ontologías relacionales e integrales con compromisos comunes, éticos, culturales y políticos.

A lo largo de mi acompañamiento a Yauri, lo entrevisté varias veces. Dicho acompañamiento no puede hacerse sin deslocalizarnos de las posiciones distantes entre curadora e investigador. Hallamos una instancia intermedia de diálogo a partir de preguntas que surgieron de mi parte al ir conociendo el proyecto y, de parte de Yauri, al ir ampliando sentidos del mismo. A continuación, prevalece la voz de Yauri Muenala para explicar aspectos del proyecto cuya elaboración aquí complementa la investigación y su traducción a los lenguajes artísticos que ha usado.



Conjunto de símbolos para armar la constelación de Ñanta Mañachi.

La dimensión de la lengua

El proyecto *Ñanta Mañachi: Préstame el camino* ha sido escrito y es divulgado en castellano. Aquí una de sus señas particulares: su autor persevera en un trabajo permanente de traducción dentro del bilingüismo kichwa-castellano para hacer emerger categorías, conceptos e imágenes provenientes del conocimiento kichwa. La conciencia en torno al bilingüismo y la lengua que el proyecto fue desarrollando durante nuestros diálogos se convirtió en un aspecto especialmente rico. Así explica Yauri su relación con el origen del proyecto.

¿Cómo puedes aproximarte a la aparente contradicción de gestar un proyecto de arte kichwa y saberes de la lengua en español? El bilingüismo y la traducción son operaciones permanentes en la vida intercultural y transnacional. ¿Cómo mirarlo sin que parezca una falsa simetría?

Mi primera lengua fue el español. La realidad de todes les colegas del proyecto es que formamos parte de familias migrantes internas. Mi abuelo migró a Ibarra, mi madre creció ahí y, al casarse, formó su familia ahí. Mi padre habla muy bien el kichwa y fue educador del sistema de educación intercultural bilingüe. Mi madre lo habla con menor fluidez. Por cuestiones de cuidado, supongo, nosotros recibimos educación en español y no se nos enseñó kichwa en casa para que no tuviéramos experiencias de discriminación. De mi parte ha habido un proceso de acercamiento a la lengua, no es que pueda hablar fluidamente, pero comprendo. Justamente abordé el problema de la lengua a partir de ciertas prácticas culturales. Por ahí viene este proyecto. Cómo se denominan ciertas realidades y situaciones concretas desde la lengua, que forma parte del tejido familiar y cultural. Reconozco también contradicciones: mi padre fue educador del sistema de educación intercultural bilingüe y nosotros, siendo parte de esa herencia, no logramos aprender nuestra lengua del todo. Por eso hice un acercamiento por medio del arte, para comprender prácticas que se definen a partir de palabras propias que, al ser traducidas al español, no se comprenden en toda su dimensión social, relacional, espiritual.

¿Cómo construir universos propios de referencia y relacionarse con el pensamiento del presente respecto de la interculturalidad, la lengua, el arte? Parece que se citaran siempre las mismas nociones, a veces provenientes de autores que hicieron de la interculturalidad algo institucional, maniqueo.

En el campo de las artes visuales, en mi generación no existen muchas personas de pueblos y nacionalidades que estén escribiendo sobre nosotres mismos, de ahí la complejidad para hallar referencias otras que vengan de una matriz cultural similar. En las ciencias sociales, la educación, la política, sí existe una mayor diversidad de referencias desde voces, pensamientos y reflexiones propias. Para mí es importante la presencia, el estar ahí, el intentar decir y hacer, para hacer visible la premisa de la interculturalidad que dice que busca construir procesos más equitativos. Me haces ver que tendemos a citar siempre a los mismos, en vez de renovar y producir nuestras propias referencias. Escribir e investigar más allá de considerarme investigador ha sido un reto. Queremos practicar una reciprocidad generosa con las personas que se acerquen a estas reflexiones: además de los procesos de resistencia, ofrecerles nuestras perspectivas y pensamientos.

Nombramos la interculturalidad pero no la caracterizamos. Además, la concebimos en singular, como si no hubiera varias interculturales formándola, incluidas las provenientes de las migraciones. ¿Cómo la concibes?

La palabra interculturalidad ha tenido distintos lugares. Me acojo a lo que el movimiento indígena pone sobre la escena en determinado momento: construir una sociedad de procesos más justos, equitativos, donde las condiciones en todas las esferas de la vida sean más horizontales, donde los ejercicios de poder no discriminen ni nieguen la diferencia. La noción de interculturalidad ha sufrido un desgaste político, ha visto vaciado su contenido, sin embargo, es una apuesta de vida. Hay que recuperarla a fin de reconocer las diferencias en las singularidades de las prácticas y los saberes, para que puedan existir y para que las generaciones que vendrán se reconozcan en nuestra lengua, ritualidades, espiritualidades.

El legado al que te refieres, ¿de qué modos lo puedes transmitir tú?

Con mis wawas lo intento hacer, reconocer la importancia de la lengua e intentar practicarla. En el tiempo en que vivieron mis padres, la situaciones y circunstancias sociales eran más complejas a nivel de discriminación racial, posiblemente lo mejor era asumir una educación estandarizada y no hablar la lengua. Con mis wawas la historia puede ser distinta: es que tengan seguridad de hablar en lengua kichwa, llevar elementos simbólicos de la identidad como el cabello largo, y en relación a las prácticas culturales y artísticas que puedan reconocer la importancia de las múltiples materialidades, festividades y espiritualidades. Que se desvanezcan de sus percepciones esas miradas cuestionadoras o discriminatorias.

¿Qué rol cumpliste en este proyecto para sostener tu trabajo y posición implicados y no como un investigador externo?

Pienso en la figura del Aya Huma, que es un personaje significativo del Inti Raymi, ritualidad que se da en un tiempo-espacio determinado, solsticio de verano. Existen diversos personajes: músicos, danzantes, Aya Huma, entre otros, cada uno cumple un rol y asume una responsabilidad con un profundo sentido de unidad y celebración conjunta. La persona que asume el personaje del Aya Huma, por haber sido asignado o por su propia intención al incorporarse la máscara de doble rostro, se transforma y es el encargado en ese tiempo-espacio de sincronizar las energías de todos quienes forman parte del grupo y también es la conexión entre el grupo con distintos actores; es quien intenta evitar choques y fricciones con otros grupos. En el caso de la investigación, en este tiempo-espacio he asumido la responsabilidad de sincronizar las ideas, pensamientos y sentimientos en relación al grupo de artistas. A su vez, desde adentro formé parte de esas mismas reflexiones, sentimientos y posicionamientos.

«Nuestras lenguas continúan siendo discriminadas dentro del sistema educativo, dentro del sistema judicial y dentro del sistema de salud. Nuestras lenguas no mueren solas, a nuestras lenguas las matan», ha escrito la lingüista, traductora, escritora y activista mixe Yásnaya Aguilar Gil. La transmisión del español como primera lengua para proteger a quienes vienen ha sido una estrategia de supervivencia en todo estado donde ha primado la imposición nacionalista del monolingüismo. Las madres y los padres que enseñan español y no kichwa están obrando para salvar de la muerte. Lo que Yauri Muenala describe de su historia lingüística tiene un fundamento racista; todo fundamento racista es un fundamento de exterminio, pues se sostienen sobre la supremacía racial. Para que una lengua desaparezca o se debilite, es necesario castigar a sus hablantes, dictar el silencio, conducir a la asimilación como único camino posible. El debilitamiento de las lenguas como el kichwa está inextricablemente ligado a la historia de exterminio de sus pueblos. Por eso, recuperar el pensamiento kichwa a través del aprendizaje de su lengua constituye y ha sido históricamente un proceso de resistencia.

La relevancia de los levantamientos indígenas y de las movilizaciones indígenas y populares de 2019 y 2022 está también ligada a los saberes ancestrales, que han preservado la vida, la lengua, la tierra. De ahí la importancia de esta reflexión que hace Yauri a partir del reconocimiento claro de una contradicción: se escribe, se investiga el arte en una lengua impuesta como primera mientras se recupera la propia, la cual forma, a su vez, una realidad de diglosia kichwa-español en resistencia a la monolingua nacional. Cabe decir también que el sustrato kichwa en las variantes del español que hablamos en Ecuador es evidencia de esa resistencia: el español es una lengua ya para siempre mixturada con las lenguas de los pueblos y nacionalidades, como señal de la fuerza histórica de estas últimas. Cuando sobrevive una lengua, en la mixtura y

por sí misma, significa que han sobrevivido, resistido, sus hablantes, porque no hay lengua sin cuerpo.

El proyecto *Ñanta Mañachi: Préstame el camino* constituye un esfuerzo notable por producir saber, conocimiento, lenguaje, marcos y universos de referencia renovados para la aproximación al arte kichwa contemporáneo. No ha pretendido ser exhaustivo ni ha impuesto significados únicos en su relato. Al haber invocado un camino de intercambio de saberes, su autor nos ha prestado otro camino: de nuevas fuentes para ampliar las nociones de interculturalidad tradicionales. Más allá de su reducción a políticas de estado o usos instrumentales, las interculturales entre las cuales vivimos deben ser elaboradas permanentemente en función del derecho a la diferencia. Las comunidades migrantes que viven en Ecuador, de Colombia, Venezuela o Haití; las migraciones de los pueblos y las nacionalidades de Ecuador a las ciudades del país y afuera; las lenguas con las cuales el kichwa se ha mixturado en el mundo sin perder su pertenencia; los procesos organizativos de los pueblos afrodescendientes, montuvios, las culturas del archipiélago, amplían todo el tiempo las nociones de interculturalidades.

Ñanta Mañachi: Préstame el camino es un buen ejemplo de cómo persistir en la lectura creativa, crítica y política de nuestros presentes en pos de nuevos relatos y nuevas visualidades para sociedades menos colonizadas. Recuperar el pensamiento y la lengua kichwas a través de categorías para el arte constituye también un proceso de resistencia: son sus protagonistas quienes aparecen aquí, en este proceso, para mostrarnos los largos caminos de los cuales provienen sus fuerzas creadoras.



YAURI HUMBERTO MUENALA VEGA

Ñanta Mañachi: Préstame el camino

A fin de reconocer las experiencias singulares y comunes en las prácticas creativas de artistas kichwas, ha sido relevante recuperar la expresión *Ñanta Mañachi: Préstame el camino*, para despertar los significados profundos que emergen de la filosofía kichwa a través de su lengua y que he buscado desplazar, junto con otras, a las prácticas artísticas incluidas en este proyecto de investigación.

La concepción ancestral de prestarse caminos entre seres, memorias y espiritualidades cobra aquí valores metodológicos y epistemológicos. En un primer momento se trata de pedir permiso a los ancestros para dar continuidad a su legado de resistencias, sublevaciones y saberes con la intención de restituirlos en el campo de la creación y la imaginación. A su vez, ha significado compartir el camino para pensar e imaginar conjuntamente a partir de un ensamble de experiencias y energías entre Segundo Fuérez, como creador audiovisual; mi

Ritual de apertura del encuentro de mutuo aprendizaje Nakuk Yachakuy:
Experiencias prácticas de artistas visuales de distintos pueblos kichwas del Ecuador.

Fotografía: Pablo Jijón V.

persona, Yauri Muenala, como investigador; y el acompañamiento de Cristina Burneo Salazar en el proceso curatorial-editorial, a fin de crear un archivo textual y audiovisual que visualice y ponga en valor las experiencias, pensamientos y prácticas creativas de artistas de diversos pueblos kichwas. Así, al tomar prestado y compartir caminos, se abren horizontes alternativos para las generaciones que vendrán, a partir de encontrar sinergias con procesos que fomentan diálogos entre saberes y una disposición crítica centrada en la recuperación y creación de lenguajes y estéticas propios.

Pensar e imaginar conjuntamente

El presente texto se centra en el planteamiento metodológico y epistémico de lo que significó el trabajo de campo de esta investigación, el cual coincide con un interés común de largo aliento por sistematizar las reflexiones colectivas y dimensionar las prácticas creativas autogestionadas de artistas de distintas generaciones que pertenecen a diversos pueblos kichwas, sin la intención de emitir certezas ni de enmarcarnos en identidades cerradas ni fijas. Eso sí, conscientes de que los procesos de autodefinición en el campo del arte suscitarían amplias reflexiones, tensiones, disputas y diálogos interculturales.

Desprenderse de narrativas planas de la diversidad cultural y lingüística en el campo del arte significa develar la jerarquización colonial de dominación y denominación de quiénes somos y qué hacemos. Es una oportunidad para acercarse a saberes y conocimientos enunciados en lengua propia, que dan cuenta de una red de sentidos vinculados a las interrelaciones sociales y culturales, y a comprensiones kichwas diversas de eso que llamamos «arte».

Este tiempo-espacio de indagación, acompañamiento y creación se presentó como un territorio fértil, con propuestas artísticas imaginadas, activadas y agenciadas por artistas kichwas en diversas instituciones del campo del arte. Como investigador, pude seguir algunos trabajos relevantes dentro de este proceso. Angélica Alomoto presentó su trabajo *Sajgra* en Arte Actual el 6 de octubre de 2022; Gustavo Toaquiza



mostró parte de su serie pictórica *La desgracia de la Selva* en la IX Bienal Intercontinental de Arte Indígena, en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, el 12 de octubre de 2022; Manai Kowii, como parte del colectivo *Warmi Muyu*, organizó el II Encuentro de Mujeres Artistas de Abya Yala y exhibió una instalación artística denominada *Sarami Kanchik*, inaugurada el 12 de octubre del 2022 en el Centro de Arte Contemporáneo; y Freddy Guailas presentó su primera exposición individual, titulada *Quipu*, el 15 de noviembre en el espacio Onder, en Guayaquil.

Las dinámicas creativas agenciadas por los artistas han activado procesos de reflexividad que han movilizado interrogantes, las cuales desembocaron en aprendizajes compartidos. De las experiencias adquiridas y las tensiones identificadas surgen algunas preguntas: ¿Qué implica que los artistas kichwas autodefinan sus prácticas y obras creativas con recursos lingüísticos, filosóficos y culturales kichwas? ¿Qué posibilita el distanciarse

de discursos o categorías que han definido de forma peyorativa la producción creativa de los pueblos indígenas? ¿Cómo aportan estas prácticas creativas desde la dimensión poético-política a las luchas históricas por el derecho a la autodeterminación de los pueblos y nacionalidades indígenas en la contemporaneidad?

Pensar conjuntamente posibles respuestas a estas interrogantes ha significado volver a valorar la lengua kichwa, aproximarse a ritualidades propias, mirar y salvaguardar los territorios y sus ecosistemas y, principalmente, cultivar la memoria. De ahí que haya considerado necesario ensamblar métodos y técnicas de investigación con diversos propósitos: por un lado, movilizar diálogos y encuentros de mutuo aprendizajes, tomando estrategias de la investigación acción participativa y, a su vez, acompañar los procesos creativos y las exhibiciones artísticas con un registro audiovisual que nos permita crear representaciones de esa realidad desde los postulados de una investigación basada en las artes o a través de ellas. Asimismo, sistematizamos el proceso de investigación a través de la creación de microrrelatos biográficos en formato textual y audiovisual, con el fin de profundizar en categorías que forman parte del tejido social en nuestra matriz cultural y lingüística, cuyos significados activan acciones e interrelaciones políticas, poéticas, espirituales y en el quehacer en el campo del arte.

De ahí que sostener continuas y prolongadas conversaciones —tanto espontáneas como planificadas con y entre artistas kichwas en ambientes afables y en espacios formales— haya aligerado las diferencias en cuanto a ideas relacionadas al arte, y ha permitido encontrar coincidencias en posicionamientos éticos, políticos y estéticos en cuanto la importancia de reflexionar sobre enunciados-palabras-categorías-conceptualizaciones propias que se entretujan de la filosofía andina con la lengua kichwa y con las experiencias singulares y colectivas vividas en diversos territorios culturales, para ser desplazados a las prácticas artísticas. En este sentido, las referencias metodológicas y conceptuales de la investigación se enlazaron con la perspectiva de coteización elaborada por Roy Rapaport (2007), y con las nociones de tecnologías andinas desarrollada por Arnold Denise y Elvira Espejo (2013), cuya sensibilidad explora el conjunto de relaciones sociales que se activan en los haceres creativos mediadas

por las interrelaciones con el mundo de las materialidades, en contextos y procesos territoriales definidos.

A su vez, el corpus de palabras-categorías kichwas que constituyen la entrada para interpretar las prácticas creativas viene de contextos culturales específicos, los cuales corresponden a los usos sociales, culturales e históricos donde han sido expresadas y nombradas. Sin embargo, al ser trasladadas y restituidas en el campo del arte se resignifican, cobran y otorgan sentido a las prácticas, cuerpos, símbolos y representaciones que provienen de los haceres y saberes kichwas. Esto, en contraste a experiencias mercantiles que tan solo traducen palabras en códigos lingüísticos kichwas o definiciones del arte indígena que vienen del pensamiento occidental.

A continuación, se presenta el corpus de palabras-categorías en lengua kichwa, sus definiciones y a les artistas que ha profundizado y resignificado su sentido en el campo del arte para repensar las prácticas creativas vinculadas a su matriz cultura específica y a sus experiencias de vida. A su vez, se presentan imágenes de la propuesta expositiva del proyecto, que expresa metafóricamente a través de *Palabras-Planta* la configuración de un ecosistema de vida con una diversidad de cualidades, propiedades, matices, aromas que constituyen una palabra, para sanar heridas coloniales pasadas y actuales, para limpiar y ahuyentar energías negativas y categorías peyorativas. Y así transformar su resonancia en sus entornos.

Páginas 56–57:

Rimaykuna–hiwakuna Palabras-Planta: propuesta expositiva del proyecto de investigación en artes Ñanta Mañachi: Préstame el camino.

Fotografías: Pablo Jijón V.

- «Ñanta Mañachi-Préstame el Camino» es una expresión recreada en la práctica artística de Yauri Muenala como método de diálogo e intercambio de saberes y conocimientos, valorando los encuentros cercanos, afectividades y la experiencia de los mayores.
- «Purinkichu-Caminante, andariego» se relaciona con el recorrido creativo de Inty Muenala desde la experiencia del caminar y atravesar fronteras cargado de prácticas, códigos y expresiones culturales propias, para vivenciarlos en distintos espacios y territorios.
- La expresión «Vida Maskay-Buscar la vida», que evidencia el bilingüismo castellano-kichwa, ha sido abordada en las prácticas artísticas de Angélica Alomoto e Inty Muenala como gesto de búsqueda de la vida en conexión con una ecología de seres y saberes, para tejer redes de relaciones en la complejidad de la movilidad humana.
- «Ñawpa-Tiempo espacio» ha sido profundizada en el hacer creativo de César Ugsha para volver a valorar los saberes, mitologías, festividades, materiales y fuerzas espirituales de tiempos ancestrales, y recrearlos con diversos lenguajes y expresiones para proyectarlos al futuro.
- «Sumakruray-Saber hacer y hacer bien» ha sido una estrategia para autodefinir las prác-

ticas creativas en el trabajo de Manai Kowii, desde una perspectiva holística que busca — en el saber hacer, valga el énfasis— un hacer en equilibrio, armonía y proporcionalidad con la naturaleza y sus fuerzas espirituales.

- La palabra kichwa «Chukchir-Recoger de lo ya cosechado» es un posicionamiento poético y político en la práctica artística de Angélica Alomoto, que invita a volver a mirar los procesos creativos que ofrecen los territorios y sus particularidades.
- «Kikinkunawan-Con ustedes» ha envuelto de espiritualidad la práctica artística de Inty Guapuro, al crear representaciones desde ontologías relacionales entre seres visibles e invisibles, asumiendo compromisos comunes, tanto éticos, culturales y políticos.
- La palabra «Chituventana-Ritual de protección» se inscribe en las reflexiones sobre prácticas culturales y artísticas de Luis Lozano, como un ritual para agradecer, energizar y resguardar colectivamente los procesos creativos en territorios específicos y protegerlos de un posible extractivismo cultural.



El corpus de estas potentes palabras-categorías kichwas adquiere dos dimensiones pedagógicas importantes: por un lado, conectar el valor de los significados con el pensamiento heredado de los ancestros desde las narrativas propias de los distintos artistas; es decir, estas palabras emergen de la memoria, de recordar, de sentir los sucesos colectivos con el cuerpo y los sentidos en relación al entretejido de acciones e interrelaciones que hacen y forman parte de sus historias de vida, y desde ahí restituirlos al campo del arte. La segunda dimensión renueva el pensamiento andino al reconocer la presencia simultánea de fuerzas espirituales no humanas, de otra naturaleza, que forman parte de sus territorios situados y sagrados, los cuales entran en conexión a través de gestos, cánticos, prácticas y ritualidades. Estas dimensiones están siendo exploradas, reinterpretadas y restituidas en las prácticas creativas de artistas kichwas que igualmente son interconectadas con múltiples discursos del arte contemporáneo.

Activar encuentros de mutuo aprendizaje

Es importante reconocer que el tejido de relaciones de complicidad, cercanía y sinergias entre les distintos artistas kichwas —antes y durante el proceso de investigación— no siempre ha sido estable. Más bien, ha sido determinado por la activación de situaciones en temporalidades definidas y por el haber compartido espacios de reflexión y presentación o exhibición de propuestas creativas, a partir de procesos autogestionados y en colaboración con múltiples actores y espacios culturales en estos últimos diez años. Son antecedentes que han preparado un camino favorable de encuentro para el análisis conjunto y el acoplamiento de propósitos e intereses comunes a partir de diálogos y relaciones horizontales que han dinamizado las condiciones para poner en valor las prácticas artísticas kichwas.

La metodología de investigación ha tenido muy en cuenta los desafíos presentes en los procesos de autodeterminación y autorrepresentación, que han sido luchas históricas y políticas del movimiento indígena. Por ello, se ha tomado de referencia los postulados de Linda Tuhiwai Smith sobre descolonizar las metodologías de investigación con pueblos indígenas, las cuales priorizan la búsqueda de soluciones inmediatas o a mediano plazo desde un «posicionamiento estratégico, capaz de planear, de predecir y de contener el compromiso con las luchas a través de una variedad de situaciones» (p. 248). Tanto la investigación como los procesos creativos son acciones que van más allá de lo estético o lo textual, lo cual cobra sentido con las luchas aún vigentes y urgentes de crear las condiciones para enunciaciones propias, situadas, históricamente reconocidas desde una particular matriz cultural, y así aportar en procesos creativos y educativos con perspectiva intercultural.

Han sido fundamentales también las reflexiones iniciales alrededor de la metodología de investigación-acción participativa que, de acuerdo a Anisur Rahman y Fals Borda (1988), busca «estimular el conocimiento popular, entendido como sabiduría

Nakuk Yachakuy — Encuentro de Mutuo Aprendizaje: Ritual de sincronización de propósitos y energización simbólica de los íconos distintivos de cada uno de los artistas kichwas participantes.

Fotografías: Pablo Jijón V.



y conocimientos propios, o como algo que ha de ser adquirido por la autoinvestigación [...] con la mira a que se inventen o adopten técnicas apropiadas sin destruir raíces culturales particulares» (p. 53).

En tal sentido, se propuso impulsar diálogos configurando una comunidad de mutuo aprendizaje entre artistas visuales kichwas. Esto confluó en el Encuentro **Nakuk Yachakuy**, realizado en las instalaciones del Centro de Arte Contemporáneo, el cual permitió diseñar conjuntamente una constelación para situar a cada artista con sus prácticas creativas en los tiempos y espacios donde se han activado, encendido, sucedido simultánea o sucesivamente, sin la pretensión de lograr condensar, articular ni ensamblar todos los episodios ni prácticas creativas y significativas de artistas kichwas. Por el contrario, fue un ejercicio para rememorar, identificar y registrar episodios relevantes de quienes han sido protagonistas de procesos autogestivos, creativos y de producción de conocimiento en las artes, desde múltiples territorios, de adentro hacia afuera y, en otras latitudes, en un período comprendido de inicio del siglo xx hasta la actualidad.

Previo al Encuentro **Nakuk Yachakuy**, se hizo un acercamiento con alrededor de veinticinco artistas de distintos pueblos kichwas para conocer y situar sus experiencias. Se convocó a encuentros virtuales para socializar, planificar e idear juntos una cartografía que conecte y preste atención a las trayectorias, perseverancia y argumentos significativos presentes en el trabajo creativo de cada artista. Igualmente, es importante reconocer que por múltiples situaciones no logré establecer un diálogo fluido con artistas kichwas precursores en vincular los saberes ancestrales con los lenguajes creativos del arte contemporáneo y cuyas propuestas han influenciado en distintas generaciones. Son Amaru Cholango (1951), Aníbal Chiza (1955), Joselo Otañez (1974), Edwin Lluco (1972), Sayri Lligalo y Condorkanqui Carlosama (1987), entre otros.

A continuación, se presentan el Churu que hace referencia a la constelación de símbolos de experiencias significativas de les artistas que participaron del encuentro. En esta sistematización se puede identificar su procedencia, edad y una descripción básica de sus intereses de trabajo.

Interpretar y crear representaciones

Al desarrollar la investigación, trabajé con Segundo Fuérez en el registro audiovisual comprendido en dos dimensiones, siguiendo las reflexiones de Elisenda Ardévol (2008). La primera dimensión concibe al audiovisual como estrategia de investigación asociada al trabajo de campo, no solo comprendido como una herramienta para descubrir y registrar la realidad, si no como una práctica que tiene el potencial de crear una interpretación y representación de esa realidad. Una segunda dimensión comprende al audiovisual como un producto cultural de carácter educativo y pedagógico que está pensado para una audiencia específica. De tal manera, este proyecto tuvo la intención de aportar como material educativo para la formación de docentes de educación cultural y artística dentro del sistema de educación intercultural bilingüe, considerando la importancia de contar con productos creativos audiovisuales de calidad que apoyen los procesos de enseñanza en los actuales territorios virtuales de aprendizaje.

Es así como la investigación ensambló dos prácticas de representación: el lenguaje textual y la producción audiovisual como un ejercicio creativo que abre un espacio de diálogo interdisciplinario. Esto se enmarca en lo que Gerard Vilar (2012) llama «investigación basada o través de las artes», lo que supone situar la producción de conocimiento desde un enfoque subjetivo, estético, educativo y pedagógico, distanciándose de una supuesta objetividad en la interpretación narrativa y registro de la realidad. Es decir, este ensamble interdisciplinario significó una apertura metodológica que posibilitó el vínculo entre sujetos, subjetividades y prácticas de representación que dinamizan modos experimentales de producción de textos narrativos y audiovisuales y, a su vez, abren la posibilidad de ampliar su difusión en otros circuitos sociales, culturales y educativos.

De ahí que este ensamble permitió que confluyeran simultáneamente intereses investigativos, artísticos y educativos, sin jerarquías. La producción audiovisual posibilita la creación de memoria de las experiencias artísticas y de conocimiento en las representaciones que son capaces de reflejar discursos, narrativas, signos, códigos,



Producción de microrrelatos biográficos. Gustavo Toaquiza y Segundo Fuérez.

Fotografía tomada en la Comunidad de Tigua, por Yauri Muenala.



Producción de microrrelatos biográficos. Freddy Guailas, Segundo Fuérez, Toa Guamán, Alejandro Chanatasig, Yauri Muenala.

Fotografía tomada en Quito, por Darwin Cartuche.

materialidades y saberes culturales énicoterritoriales inmersos en los procesos de creación y prácticas artísticas kichwas.

La representación textual se orientó a un análisis crítico de las heterogéneas experiencias y prácticas creativas de artistas kichwas a partir de tres ejes conceptuales interconectados con las dimensiones significativas de las palabras-categorías kichwas, como son: los procesos colectivos autogestionados y de mutuo aprendizaje con **Ñanta mañachi: Préstame el camino** —pensar, hacer, aprender, caminar juntos—; el sentido de pertenencia étnico-territorial desde una perspectiva relacional con *Chituventana*: ritualidad de conjunción para la protección y proyección de los territorios; y las prácticas estéticas rituales de conexión entre seres, saberes y haceres con *Kikinkunawan-con ustedes*: conexión con diversos seres visibles e invisibles. Estas nociones conceptuales nos conducen a lecturas cuyas dimensiones sociales, pedagógicas y estético-políticas agencian formas propias de pensar y autodefinir los diversos lenguajes y prácticas artísticas kichwas, las cuales producen, a la vez, discursos y visualidades alternas a las nociones tradicionales del arte.

Para la representación audiovisual se propuso el acompañamiento, diálogo y aproximación al trabajo creativo, obras, catálogos y materiales de archivo de cuatro artistas kichwas: Gustavo Toaquiza (Tigua, 1971), Angélica Alomoto (Andes-Amazonía, 1978), Freddy Guailas (Saraguro, 1990) y Manai Kowii (Cotacachi-Otavaló, 1990), quienes se distinguen por sus distintas procedencias territoriales, movilidad, edades, género, condiciones socioeconómicas, modos de creación, lenguajes visuales y prácticas performativas. Fueron fundamentales los diálogos dados en diversos lugares y temporalidades, así como transcribirlos y volver a escucharlos, organizando así una narrativa que diera cuenta del quehacer creativo de cada artista para montar un relato lo más significativo posible de cada proceso y de cada realidad.

Lo que se propuso fue explorar algunos aspectos de las relaciones entre su ascendencia familiar-cultural y sus motivaciones por el campo de la imaginación y la creación. También, se buscó recuperar y revivir los sucesos trascendentales en sus procesos de aprendizaje, formación y desplazamiento a formas propias de expresión estética, siendo conscientes de que, al traer recuerdos del pasado, se corre el riesgo de dejar otros en el olvido, lo cual da forma a sus ideas, subjetividades y corporeidades. A partir de ello, explo-

ramos el carácter sensible de sus propuestas estéticas, que materializan sus ideas en lenguajes diversos de las artes y han sido presentadas cuidadosamente en instituciones culturales y artísticas.

El gesto de recurrir a sus memorias tangibles e intangibles y registrar un destello de sus amplias trayectorias nos llevó a reflexiones de Eduardo Kingman (2014), para quien la «memoria constituye un campo de fuerzas, en donde lo que está en juego no es tanto la “verdad de los hechos” como los sentidos que damos a esos hechos» (p. 11). Desde esa perspectiva, la creación de microrrelatos biográficos textuales y audiovisuales agencia un valor significativo, al ser concebidos también como materiales educativos abiertos y enfocados para instituciones interculturales bilingües, pues evidencian el potencial creativo de referentes locales y salvaguardan los testimonios de sus procesos de creación en sus diversas etapas, búsquedas, inquietudes y hallazgos desde una cercanía y pertinencia cultural.

Si bien los microrrelatos presentan las experiencias y exploraciones estéticas en formatos independientes, los artistas kichwas indistintamente se han sabido reconocer como parte de un proceso histórico colectivo, se ven reflejados en trabajo autogestionado y creativo de los otros, y entre ellos se miran como referencia inmediata en lo relacionado a las propuestas, pensamientos y abordajes estéticos. Así mismo, el interés por representar en texto y creación audiovisual el hacer-sentir-pensar de los artistas reside en el valor de esas voces plurales. Siguiendo la perspectiva de Blanca Muratorio (2014), el dar un relieve prioritario a las voces individuales posibilita entender en la sutileza de sus discursos, las experiencias y conocimientos agenciados en una esfera social y cultural compartida.

Compartir y abrir caminos comunes

En medio de las complejas condiciones de racismo, discriminación y exclusión en un país colonizado y neocolonizado como Ecuador, las jerarquías sociales —marcadas por la diferencia racial, por instituciones como el Estado, la Iglesia y la educación occidental— han regido sobre nociones y categorías culturales que sitúan como inferiores a las prácticas artísticas de los pueblos y nacionalidades indígenas. Los saberes del mundo andino han sido resguardados, conservados, cultivados y emergen a finales del siglo anterior e inicios del siglo XXI en el campo del arte. Existen experiencias de artistas kichwas participando en exhibiciones, intervenciones, encuentros, salones, residencias y curadurías a nivel comunitario, nacional e internacional.

Los caminos creativos de los artistas kichwas se han ido nutriendo de intersecciones de distinta índole entre distintas generaciones, a partir de iniciativas, prácticas y proyectos artísticos autogestionados, y en colaboración con múltiples artistas, personas sabias, gestorxs, colectivos, organizaciones e instituciones culturales. Y a su vez en convergencia con las luchas y los procesos organizativos comunitarios de los pueblos y nacionalidades, lo que a su vez reafirma un sentido de pertenencia étnico-territorial que ha posibilitado el imaginar conjuntamente una serie de estrategias para interpelar los imaginarios coloniales, raciales y folklorizantes que afectan la valoración de la diferencia y de la diversidad.

Los saberes del mundo andino han sido resguardados, conservados, cultivados y emergen a finales del siglo anterior e inicios del siglo XXI en el campo del arte.

El campo del arte se ha convertido para los artistas kichwas en un espacio que agencia procesos colectivos de autogestión, en donde se conjugan procesos históricos con prácticas creativas experimentales y participativas de mutuo aprendizaje intergeneracional. Aquello se genera a partir de redes de parentesco, lazos comunitarios, cercanía, colaboración, confianza y afectividades mediadas por diálogos abiertos, consensos que se hacen y deshacen, tensiones, acuerdos y desacuerdos que continuamente se reinventan. Para Paola De la Vega (2020), los procesos culturales y artísticos autogestionados son «prácticas críticas y experimentales, que se gestan en la acción y en la agencia» (p. 142) e idean formas de vinculación y colaboración generosas, afectivas, solidarias que devienen de situaciones o problemáticas comunes.

Al profundizar las propuestas y los procesos creativos de los artistas kichwas se destaca que están guiados por la concepción integral que conecta lo material con lo espiritual, la racionalidad con las emociones, los cuerpos con los territorios, la memoria con el profundo significado que el territorio ancestral tiene en términos identitarios y políticos para las comunidades desde donde se enuncian los artistas. Se reactualizan prácticas festivas, ceremoniales y rituales en el campo del arte que nos conllevan a sensibilizarnos sobre el equilibrio y la continuidad de la vida en todas sus manifestaciones. Se trata de prácticas estéticas y rituales que renuevan las conexiones y el cuidado entre seres humanos y no humanos, y cuestionan la noción antropocéntrica cimentada en una división jerárquica entre humano/naturaleza y cultura/naturaleza, para abrir camino a modos alternativos de creación que posibilitan el despliegue de relaciones e interrelaciones entre una diversidad de seres, saberes y haceres, dando cabida a la espiritualidad de la ritualidad que renueva el sentido ético, estético y político de la vida.



Nakuk Yachakuy —
Encuentro de Mutuo Aprendizaje.

Fotografía: Pablo Jijón V.





- Creación artística

POR ARRIBA Y POR ABAJO. REPENSAR LAS RELACIONES INTERCULTURALES /

Por arriba corre el agua, por abajo las piedritas

Artistas: Miguel Alvear/Chopin Thermes

Curaduría y texto: Lupe Álvarez

Por arriba corre el agua, por abajo las piedritas, video instalación realizada por Miguel Alvear y Chopin Thermes, es esencialmente una obra colectiva, un ensayo visual en el que intervienen muchos actores que encarnan un profuso texto intercultural con sus pliegues y complejidades. Es una pieza audiovisual muy rica en cualidades estéticas, aunque este no sea, precisamente, su valor fundamental. En rigor, esta pieza muestra el tránsito de identidades que al mismo tiempo resisten y perviven manteniéndose vitales, transformando desde la sensibilidad y el aprecio legados que se han arraigado en una comunidad; alimentándose con experiencias de vida, con flujos de información y nuevas formas de ser y de existir contemporáneamente

Un profuso archivo la nutre: un trabajo entregado de Chopin Thermes, el francés que llegó a la sierra ecuatoriana impulsado por un designio para integrarse a las comunidades quichuas de la mano de su esposa Hermelinda Males. Llegó *pidiendo prestado el camino*, latiendo con las sonoridades de esas tierras y compartiendo, hasta hoy, su musicalidad y sus formas de vida. Como pieza, nos acerca al nomadismo como vivencia y a los sentimientos encontrados que se cruzan en esos procesos. También nos habla de la finitud y vulnerabilidad de los seres humanos. *Por arriba corre el agua, por abajo las piedritas* es, además, un homenaje a Juan Cayambe, un músico sencillo que tocaba en fiestas y mercados sus sensibles y sofisticadas melodías acompañado de un arpa legendaria y de un violín. Esta obra ensalza ese acervo, cotejándolo con el soberbio paisaje de Imbabura que inspiró a pintores y fotógrafos, un paisaje que mantiene su increíble majestuosidad contrastada con los tonos melancólicos, sentimentales sin dejar de ser alegres, de una música que aún busca encontrar su lugar no solo dentro del patrimonio estético y sonoro del Ecuador, sino, sobre todo, en la sensibilidad de las nuevas generaciones para que su riqueza no se extinga o sea sepultada por la aplanadora de las industrias culturales.

Jean Guy Chopin Thermes Caussé, antropólogo y etnomusicólogo, en las décadas del sesenta y setenta había andado por el mundo para conocer y grabar a músicos tradicionales. En 1973 llegó a Ecuador y se instaló en Ibarra. Venía equipado con los ideales anticapitalistas de las revueltas parisinas del 68, participando del radical espíritu emancipatorio de esa ola rebelde. Había rechazado la educación que supuestamente le proporcionaría seguridad y un buen salario, y se lanzó a la incierta aventura de hacer lo que su sensibilidad demandaba: grabar e investigar por su cuenta «libre de compromisos patriarcales».

Acostumbrados a mirar el lado oscuro de la modernidad, pecamos de pensarla como un bloque cuya estructura respalda netamente el proyecto opresivo modernizador. Sin embargo, hay un pensamiento subversivo y de resistencia muy fuerte en esta tradición. Mayo del 68 es un hito de esa genealogía. Los sublevados entonces contra el orden institucional y sus valores, estaban opuestos a la idea del progreso, al tipo de evolución centrado en la competencia, el interés y la ecuación tiempo-dinero; cuestionaban la homogeneización y eran sensibles a lo que otras culturas —que en la jerarquía de occidente se consideraban subalternas— podían aportar, con sentidos más humanistas. Chopin es fruto de ese remezón, renunciando a una vida de privilegios para ser consecuente con aquello que consideraba escondido y que se dispuso como proyecto de vida: a señalar, con respeto y afecto, los valores que perviven en esas comunidades.

Había convivido con comunidades diversas de África, América Central y Sudamérica, y de esas experiencias había aprendido que podía —más allá de estudiar tradiciones culturales y de contribuir a prestigiosos archivos—, con cuidado y respeto, integrarse a esas comunidades y ser reconocido por ellas como alguien cercano. Con su pasión de atrapar sonoridades y músicas que no habían sido valoradas, él grababa con la máxima calidad que permitían los recursos técnicos de entonces. Y eso era una forma de deferencia hacia esos patrimonios ignorados.

Ya en Ecuador y con la colaboración de su esposa Hermelinda Males, reconocida bailarina del grupo Muyacán, fundado por Paco Salvador, y apreciada por su labor de apoyo a la población rural, en la Misión Andina, anduvo con ella por las comunidades y logró reunir, para tocar juntos, a músicos de diferentes regiones quichuas que en aquella época no se juntaban. Esa diversidad fue la cuna del grupo musical Ñanda Mañachi. Chopin comenta en una entrevista que «entre todas las personas que tocaban música, pude escuchar, grabar y seleccionar a los mejores... Y poco a poco se fue formando un conjunto musical con integrantes de diferentes comunidades. No solo personas de habla quichua, sino también personas de otras culturas».

Desde un principio sintió lo especial de esas sonoridades y decidió que más allá de cualquier consideración antropológica, aquella música debía ser publicada como justo reconocimiento a sus valores. Thermes acogió el significado más profundo de un vocablo que escuchaba diariamente: Ñanda Mañachi, que en español significa «préstame el camino», palabras que contenían ese sentido ético y de respeto hacia lo ajeno, de permiso para entablar una relación y poder participar y convivir como alguien reconocido y estimado. Una frase que acopia la confianza hacia un proyecto conjunto y unión honesta en la diferencia y que consiente el enriquecimiento mutuo.

En su trabajo se aprecia la convicción de que todo cambia. Chopin no es un tradicionalista ni un conservador, aunque en sus palabras aflora a veces la nostalgia sobre ciertas formas de vida que ya no existen y de manifestaciones que han sucumbido a la homogeneización de las sociedades modernas. Su ideario es heredero del situacionismo y eso le hace denostar de las estructuras de poder que identifica como patriarcales.

Al morir su esposa en el parto de su hija Sayana, Chopin asume como opción de vida honrar la misión de preservar, difundir y perpetuar la cultura musical de los pueblos quichua. Con esa finalidad crea el instituto Llaquiclla, nombre que es una expresión que también tomó de su mujer Hermelinda, y que quiere decir «una justa porción de tristeza y de alegría». Creo que hay profundidad en estas nominaciones porque ese equilibrio entre tristeza y alegría, entre lo que se conserva y lo que cambia, ese espacio de autenticidad como flujo coherente de la vida, caracteriza a la obra de Chopin y revela su actitud de escucha atenta y desprejuiciada que valora lo que se produce en ese «entre», donde las sensibilidades y haceres se ponen en sintonía.

Como parte de su profusa labor recopilando estas músicas, figura el homenaje al arpista trovador de Ambuqui, Imbabura, Juan Cayambe. A su especial sonoridad y a la riqueza poética de este músico, dedicó el disco

Páginas 68 y 71
Fotografías Miguel Alvear



Jatun Cayambe. Chopin es señalado por su sensibilidad para captar esos balances que expresan las músicas quichuas, una sonoridad luminosa y profunda que ahonda en lo que él llama «la esencia de esos pueblos que aún no han olvidado su pasado». Pedir prestado el camino para moldear con ese acervo nuevos rumbos, sigue siendo la actitud que profesa y ha transmitido a nuevas generaciones de músicos que valoran su obra.

Una tradición de pensamiento antijerárquico respalda la actitud del investigador. Como discípulo de Pierre Clastres, le interesaban aquellas relaciones sociales en las que el ejercicio de poder no implica coerción ni subordinación, sino una administración en la que el poder no se separa de la sociedad y se estructura a partir de una autoridad levantada sobre la experiencia y el respeto ganado en la vida en común.

Apuesta por la escucha y valora las relaciones en las que pervive el cuidado, el respeto por el conocimiento que atesoran los sabios y los mayores. La labor de Chopin se enrumba a unir lo que andaba disperso y a sortear las restricciones que imponían las diferencias entre unas y otras comunidades. La música era el medio idóneo ya que conlleva convivencia y entendimiento. Con la creación de los grupos musicales Ñanda Mañachi y Juyungo, que encarnaban ese entendimiento articulando tradiciones diversas y hallando espacio para conjugarlas de manera coherente, Chopin aportó al señalamiento de «otros modos de pensar y de actuar con el planeta», siendo fiel a la idea de que los mitos de los antepasados tienen aún todo su sentido y nos ayudan a reencontrar la lección esencial de la vida, y que para no desaparecer necesitamos de la sabiduría ancestral. Este modo de crear no solo representa un ideal sonoro y musical, como algunos han apuntado. Es una postura existencial, una filosofía del equilibrio, del balance y la coexistencia.

Con tan interesante y enjundiosa historia de vida, Chopin se propuso hacer una película. Estaba muy interesado en dar imagen a todo el trabajo realizado y también a la reactivación de su proyecto de grabación, integrando músicos más jóvenes que también compartían la filosofía de *pedir prestado el camino*.



Miguel Alvear conoció a Chopin en 2021 y junto con Étienne Moine reactivaron la Fundación Llaquiclla, que había dejado de funcionar en los años ochenta y que tiene como antecedente el Instituto Llaquiclla. La idea era custodiar el legado de Chopin y continuar desde Ibarra, grabando con el mismo espíritu de los setenta, conservando la ética de los orígenes; pidiendo prestado el camino, uniendo lo que estaba separado, búsqueda de valores humanos que la práctica de la música propicia. La idea era también dar valía a esas tradiciones y difundirlas.

Comenzaron a hacer materiales de difusión para conseguir fondos y desarrollar la película. Con dicho material pretendían dejar testimonio de la vida de Chopin y de su contribución a la cultura a partir de su filosofía del respeto, la coherencia y el compromiso con las personas, con el territorio, y de su profundo cariño por esa música en la que descubrió grandes valores. Hizo que prácticas que tenían sentido sólo en la vida cotidiana de esas comunidades, permaneciendo en el anonimato, fueran reconsideradas. Los videos *Achimamita* y *Achimamita Achitaiticu* son muestra de este proyecto y antecedentes de *Por arriba corre el agua...* En ellos se expresa la fusión de culturas musicales y también ese afán de favorecer el vínculo entre generaciones de músicos.

Las fusiones, los cruces y los contactos a veces azarosos, también la confrontación entre formas de asumir una tradición y de recrearla, matizan este

particular homenaje a Juan Cayambe y a la vida y obra de Chopin Thermes. Él ha estado a cargo del trabajo musical. Él ha decidido los instrumentos que se usan, ha estado presente en las grabaciones. Sus valiosos archivos tienen presencia en esta videoinstalación que da testimonio de su gran labor.

Pero el sentido de esta obra también está cifrado en la participación de músicos que expanden las significaciones que le da Chopin a estas fusiones, barriendo fronteras geográficas y culturales, pero revelando en su hacer inimitable “una nueva forma de independencia” reticente a la uniformización. Estos artistas recrean y muestran esa evolución de la que él habla y resitúan el tema de la autenticidad que siempre bordea este tipo de proyecto. Por ello, y llevando al tejido musical ese nomadismo que atraviesa la vida de Thermes y su afán por fusionar lo que anda separado para fomentar el surgimiento de nuevas calidades, el video se concibió grabando la música de Juan Cayambe en Ibarra con músicos de diferentes generaciones y grabando la misma pieza en París; no sólo para volver a los orígenes del investigador, sino para mezclar formas de tocar y manifestar esas hibridaciones creolizadas que hoy caracterizan a las grandes metrópolis que otrora fueron enclaves coloniales.

En París se grabó con la francesa Muriel Gastebois, percussionista y estudiosa del balafón de Burkina Faso, con Helena Recalde, una bajista

y compositora ecuatoriana-francesa, y con Abou Diarra, un músico africano de la etnia bambara de Mali, virtuoso en el N’goni. A la larga estos procesos comportan su propia performatividad. Deben adaptarse a condiciones que no necesariamente son las planificadas y eso también les enriquece. Los músicos de Imbabura hicieron una versión más cercana de la original, mientras que los de París hicieron su propia versión, una apropiación con notas de jazz y con un aire más bailable. Como dice Alvear: «los de París interpretaron a su manera, con esa libertad de occidente de tomar las cosas y apropiarse».

Otro rasgo interesante de esta narrativa es la relación con el paisaje: rural y majestuoso en la región de Imbabura confrontado al París urbano y cosmopolita. También tiene un lugar poético la terapia auditiva de Chopin Thermes, ese hombre dedicado a la escucha atenta y activa que paradójicamente se enfrenta a la pérdida de audición. Aparece entonces la fragilidad de los seres humanos como esa nota trágica contigua a la alegría y el sentimiento que la música expresa.

La obra concebida por Alvear, alcanzó una veta performativa tornándose susceptible a inscripciones diversas en el espacio del arte. Lo que en un principio era sólo un material audiovisual, se expandió a la instalación, otorgando una densidad especial a las materialidades que forman parte inalienable del

ambiente en el que esas músicas adquieren sentido y conforman una visión particular del mundo. La tierra y su lugar en el hábitat de estas comunidades, los instrumentos musicales, el paisaje agreste y el fluir de las aguas cristalinas de la sierra, ofrecen un marco de diversas cualidades sensoriales donde encuentran un lugar fotografías, documentos, obras de arte que encarnan las miradas pintorescas al paisaje andino; una fusión de elementos heterogéneos que se articulan sin ofrecer una ilación previsible, listos para ser conectados en la propia experiencia perceptiva. Asimismo, el video ofrece una sugestiva combinación de imágenes que ensayan diversas formas de narrar y crear un ambiente sonoro. Las imágenes pasan, se superponen engarzando —con la poesía y la musicalidad—, a los personajes que se cruzan alrededor de Juan y Jean.

Alvear trabaja visualmente sobre esos cruces y encuentros en los que va asomando la visión de Jean (Chopin), su manera de unir lo que estaba separado, y de ese modo, las imágenes que ocupan espacios independientes, van tejiendo ese ciclo, de presente y pasado, de formas de hacer y crear mundo que no se equiparan por un argumento lineal, sino por su pregnancia y por la sonoridad retomada por músicos y cantores de la pieza de Juan Cayambe sobre la que pesa gran parte del mensaje que la obra propone. Por arriba y por abajo se presenta esa diferencia, la diversidad en sintonía, lo que se va acoplando en una *lírica* profunda y emotiva.

La obra está repleta de alusiones metafóricas a nuevas formas de relación y convivencia que surgen de la prístina y adelantada visión de Chopin. La ancestralidad y lo que se transforma, un vitalismo que subyace en todos los elementos que allí potencian vínculos y narrativas, fluye, lo mismo en la presencia que se toma el espacio, que en el audiovisual. Todo se complementa anunciando formas amables de tratar con ese planeta que también somos todos. Visualmente, la pieza trabaja diferencias cromáticas y de texturas, ofreciendo contrastes sin afianzar binarismos ni oposiciones, con la naturalidad del agua transparente que deja ver el lecho empedrado. Hay algo que se sostiene soslayando cualquier criterio de uniformidad y aplanamiento, como si esas disrupciones que se materializan visualmente cooperaran para dar forma a una unidad densa, pero invisible.

Acá, entreverados entre presente y pasado, entre las formas vivas y los archivos, conviven la tradición y la modernidad, la ruralidad y lo ciudadano, la singularidad colmada de matices de una naturaleza majestuosa y los signos de la civilización que tecnifican y despersonalizan. Un punto culmen de esta simbiosis proliferante es el convivio de diferentes generaciones. Papachos y jóvenes como Linda Pichamba y Simón Pacheco, que hacen que esas músicas pervivan y vibren con energías en la actualidad, interactúan, produciendo un tejido de sublimes intensidades. También los niños del taller Ñanda Mañachi ofrecen un momento inolvidable, con sus voces apareadas con la grabación parisina.

Hay fragmentos que reflejan una realidad directa y plausible, otros asoman como sueños en imágenes surreales que atrapan las circunstancias extraordinarias que rodearon a estos cruces geográficos y a las coincidencias que parecieran el fruto de algún ignoto designio. El ritual bordea entre el tejido visual y el sonoro, este último trabajado para dotar de intensidad momentos culminantes.

Todo este plató prolijo en multiplicidades me animó a incorporar voces que resguardaran la tesitura sensible de las experiencias personales suscitadas en el proceso de realización de esta obra. Para ello, solicité testimonios a participantes clave, que se levantaron también de forma diversa en relación con las disposiciones, tiempos y distancias de cada uno.

Todo lo que pude recoger conforma un acervo sensible y reflexivo a la manera de cada quien.

Linda Pichamba

es una cantora quichua de Otavalo. Y su padre, Jose Luis Pichamba, es uno de los iniciadores del grupo Ñanda Mañachi en los tempranos ochenta. Ella proviene de una larga tradición familiar de músicos y me compartió un testimonio muy emotivo de su transición, cuando pasó de ser una joven cantante de música mestiza, criolla, como la mayoría a su edad, y despertó con la dimensión y el valor de la raíz que la habitaba, tomando consciencia de la responsabilidad que tenía con ese legado.*

Linda tuvo la experiencia de un concierto en el año 2014, donde los primeros músicos del Ñanda volvían a reunirse para tocar a propósito de las fiestas del florecimiento que tienen lugar en Peguche. La fuerza y el compromiso con la música que vio en Rosa Sandoval, cantante del grupo, fueron desde entonces su magisterio. Comenzó a amar esa música y forjó un itinerario para trasmitirla, pidiendo prestado el camino a los mayores.

Aun llevando en su ADN ese patrimonio y experimentándolo como algo vivo, ella reconoce la complejidad de la relación con los músicos antiguos. Comenta el celo que guardan para esas tradiciones y señala que los acercamientos no son sencillos ni se encaminan de modo convencional. Hay que tratar con ellos y convivir, ganarse la confianza para que la reconozcan como parte de esa historia.

Caminar por Zuleta fue su método. Allí viven aún algunos músicos que conocen la profundidad de esos patrimonios y han cultivado esas músicas como una práctica enraizada en sus propias vidas. Acercándose a conversar con ellos en su propio ambiente, labró su camino, con mucho respeto y escuchando atentamente, tratando de nutrirse lo más posible de lo que ellos portaban.

También devoraba con fruición las grabaciones atesoradas por Chopin, a quien conocía desde niña, pero en este tiempo con un vínculo maduro y más estrecho. Él le contaba sus historias y el mundo que puso ante sus ojos, su esposa Hermelinda Males, un personaje crucial en esta historia que Miguel Alvear sitúa de manera destacada en la narrativa visual de Por Arriba...; allí las dos parejas, Chopin y Hermelinda, y Linda y Simón Pacheco, caminan por diferentes temporalidades, entrecruzándose como si la historia tuviera en ellos un ciclo destinado a sostener y revitalizar ese legado.

En este itinerario, Linda frecuentaba la casa de Rosa Sandoval. Conversaba con ella de muchas cosas, sin que mediara un reclamo específico sobre compartir sus saberes y los secretos de su canto rico en adornos que naturalmente le brotaban. Para ella, este era el mayor desafío. Su voz educada no llegaba, en su apreciación, a esa riqueza, pero conversar, visitarla, era toda una experiencia reveladora, aprendiendo también a escuchar las grabaciones donde está cifrada la huella de la cantora.

Como docente de música tiene un taller para crear proyectos musicales que permitan transmitir a los jóvenes ese acervo que los maestros le han regalado. Considera que, desde ahí, ha descubierto el propósito de su vida: ayudar a las nuevas generaciones a adquirir conciencia sobre el valor y los contenidos vitales de esas tradiciones, para que comprendan cuán relevantes pueden ser estos para los tiempos que vivimos.

Su experiencia con el proyecto de Alvear y Chopin tiene que ver con la emoción de grabar con los taitas. Compartir con los mayores y recuperar la relación de ellos con la juventud y la niñez es ya un argumento potente. Pasó la vida escuchando a Juan Cayambe, pero reconoce que este tipo de proyecto pone una luz más clara sobre la riqueza de esta música, pues implica aprender otras maneras de escuchar música y de relacionarse.

La imagen de **Simón Pacheco**, joven músico oriundo de Soacha, municipio perteneciente al departamento de Cundinamarca, en Colombia, está intrínsecamente vinculada a los instrumentos tradicionales y a los discos de música latinoamericana, entre ellos los de Ñanda Mañachi, que compraba su padre. Fascinado desde pequeño por esas músicas, en Simón floreció el afán por captar su esencia y compartir el mundo en el que esas sonoridades adquirían sentido. Su talento intrínseco y el repaso obsesivo de aquellos vinilos, le advertían de la imposibilidad de valorar ese patrimonio con las convenciones de la música que se enseñaba en las academias. La afinación, las formas de tocar y la pulcritud de la música autónoma no compaginaban con la vitalidad del patrimonio musical cultivado en esas comunidades, donde el valor se vinculaba al ritual, a la fiesta, a la cosecha.

Las ideas más potentes que Simón me transmitió estaban ligadas a la experiencia real con esos músicos. Integrarse, compartir sus tareas cotidianas donde la música es el lugar para el convivio; atrapar las formas genuinas de tocar y sentir la música que apreciaba en los maestros, marcaron su norte. Allí aprendió otras maneras de entender la complejidad de esas tradiciones, su riqueza más allá del número de acordes o de la nota precisa que ponderaban las academias. «¡La esencia es la clave de todo!», me dice con una exclamación y se ríe pensando en la visión tan simple y reducida que habitualmente se tiene de las músicas tradicionales. Se mira las manos y las compara con las manos curtidas de los papachos, que hacen visible la labranza y comenta «un man con las manos limpias qué le va a enseñar a uno». El está consciente de su tarea: no permitir que eso se pierda.

Muriel Gastebois, vibrafonista francesa que participó en la grabación parisina de la pieza de Cayambe,

aportó con su testimonio. En este caso, preferí adscribirme a sus palabras.

«Cuando mi amiga Helena me habló del proyecto, es decir, grabar una adaptación de canciones de Juan Cayambe, no había escuchado hablar de él. Ella me envió las grabaciones de unos temas (realizadas por Chopin Thermes hace décadas), y apenas los escuché supe que sonarían bien con mi instrumento: un balafón de Burkina Faso, construido bajo el modelo de los teclados occidentales, es decir, con una gama de doce notas.

Estudio el balafón Dioula con un profe de Burkina Faso, sin embargo, como vibrafonista que soy, puedo aprender a tocar un tema tradicional desde mi práctica del jazz. La

idea de juntarnos con Helena —colega y excelente bajista de Ecuador—, Abbou, virtuoso del Ngoni, y yo, francesa apasionada de las músicas tradicionales, sobre todo de África, me agradó mucho. Y no he salido decepcionada.

Ensayamos los tres, fijamos las cosas, lanzamos solos improvisados, Helena había preparado previamente los arreglos, nos repartió los temas melódicos y las partes cantadas. Había que encontrar la manera de involucrar al Ngoni, pentatónico, dentro de una armonía diatónica, y debíamos comunicarnos entre músicos que no poseíamos el mismo lenguaje musical. Fue arduo pero tan apasionante.



[Página anterior](#)

[Fotografía Chopin Thermes](#)

[Esta página Miguel Alvear](#)

Finalmente, el día de la grabación, pasó algo totalmente inesperado. La sobriedad de los temas de Juan Cayambe y nuestra apuesta artística nos otorgó una gran libertad a partir de la idea inicial. Fue complejo lograr un equilibrio de sonoridad entre los instrumentos, ya que si Abbou tenía una “pastilla” en su instrumento, Helena debía tocar su contrabajo sin amplificación, y como tocamos todo en vivo, dentro de la misma pieza, me vi obligada a tocar el balafón lo más suave posible, ya que su sonido es muy potente. De todas maneras, el resultado artístico es muy satisfactorio, la fusión de sonidos funciona de maravilla, y la fusión intercultural llena de gozo.

Poco a poco fui soltando algunas reticencias que tenía acerca de las proposiciones de Chopin Thermes, que deseaba escuchar a Abbou cantar en su idioma. Salí de la sesión con ganas de continuar con esta proposición y de montar más temas con este trío inédito, ya que la música entre nosotros fluye...»

De este modo, el proyecto *Por arriba...*, de Miguel Alvear y Chopin Thermes, ha hilvanado un tejido con relaciones de idas y venidas, ha configurado un espacio sensible de visibilidad y reconocimiento para prácticas culturales que han estado siempre vivas en los más hondo de las comunidades que las portan. Sus resonancias son muchas, pero es, ante todo, la proposición de formas de convivencia y apreciación que desconfiguran las jerarquías que establecen los regímenes culturales hegemónicos, demostrando que lo uno y lo otro pueden caminar juntos.

—NOTAS DE RODAJE— MIGUEL ALVEAR

En el mundo de los antepasados, cuando las sociedades de aquellas épocas aún vivían según el orden matriarcal, toda falta cometida por alguien provenía de algún desorden. Descubrir al responsable de ese desorden para purificarlo era tarea principal de los adivinos. Cuando las circunstancias lo exigían había sesiones colectivas y siempre públicas en que sabios, llamadores de almas, danzantes, amautas, músicos, buscaban restaurar el orden perturbado. Juan Cayambe, con su canto, arpa y violín, ha sido la reencarnación de uno de ellos.

Texto de C. Thermes sobre J. Cayambe, publicado en *Ñanda Mañachi, VOL 1 (1977)*.

Los caminos de Chopin

1916-1984. Por arriba, en Manzano Huarangui, subiendo a la sierra sobre Yahuarcocha, en una montaña a la que los de abajo llaman Azul, a donde también se sube por Ambuquí, dicen que nació y dicen que y que está enterrado el músico Juan Cayambe. Desde un cementerio con cruces de madera, la mayoría rotas, en la punta de ese cerro, encimita de Curiburo, se percibe por abajo, amarillo, el valle del Chota. Desde el frío azul se puede ver el calor. Tal cual en los bajos del arpa de Juan Cayambe se percibe la *bomba* africana. En ese cementerio encontré una cruz con la fecha 1984 escrita a mano, con pintura negra. Es el año en que murió Juan, el último trovador de Huarangui. Filmé esa cruz sin nombre y la nombré «cruz de Juan Cayambe».



Still de video *Juan y Jean*

Di vueltas por esos caminos de polvo y piedra buscando a Juan. Ni los que llevan su apellido saben de él ni lo han oído nombrar. Atrás de Pimampiro encontré una casa de adobe en ruinas, al filo de una ladera. Me paré a mirar la casa, desde la carretera, por arriba, y a través de sus ventanas y paredes desmoronadas pude divisar otra vez el valle, por abajo. El aire, el viento, la mirada, el sonido, cruzaban la casa vacía como «Juan por su casa». Nombré esa casa «la casa de Juan», y la filmé.

1973-1977. De Juan nos va quedando lo que nombramos, pero sobre todo, lo que escuchamos. En las alturas de Montaña Azul, el viento se ha llevado sus melodías hacia otros territorios. En Peguche, Carabuela, Otavalo, Ibarra, Quinchuquí, Quito, muchos músicos jóvenes estudian su toque, su voz, su armonía, su poética. Lo conocen por los discos de la serie *Ñanda Mañachi* y el disco *Jatun Cayambe*, que grabó y publicó Chopin Thermes, con su sello Llaquiclla.

Chopin llegó a Imbabura hace cincuenta años con su grabadora UHER, un baúl con rollos de cinta magnética y una cámara fotográfica. Venía grabando la música de los pueblos, desde Senegal a Colombia, pasando por México y América Central. Su objetivo era llegar a los *Tristes tropiques* del Brasil. En una ceremonia espiritual con los pueblos de la Anaconda, en el río Vaupés, los taitas le dijeron que dé la vuelta y baje por Ecuador. En esa ceremonia escuchó cantos sagrados en distintas lenguas, ritmos y músicas que inspiraron en su alma las fusiones que plasmó más tarde con los Ñanda y con Juyungo. Paco Salvador, fundador del grupo de danza Muyacán, de Ibarra, se refiere a Chopin como «el último viajero de la Ilustración que llegó por estas tierras».

2022. Quedan pocas personas que escucharon a Juan Cayambe en vivo y en directo. Uno de ellos, Taita Alejandro «algodón» Terán, lo recibió en su casa al menos dos veces en Peguche, en los ochenta. Juan llegó pidiendo posada. «A mi casita de teja que ya no hay llegó, con arpita. Él andaba con arpita, llegó de Ibarra, del hospital. A mí llegó para entretener entre tocadores de arpa. Claro, le dije, pase no más. Entró y le dimos meriendita». Juan tocó dos temas y se fueron a dormir. «Debí pedirle que

toque más, bonito tocaba», recuerda Taita Algodón, sentado entre la ropa colgada de sus inquilinos venezolanos en el patio de cemento. «Pero no le pedí que toque más, ahora arrepiento. Tranquilo andaba él, de ahí no vi más. Me quedé pensando en ese hombre, cómo vino, quién será, hombre humilde, hábil para música, movía bien las manos para la música. En ese tiempo las músicas indígenas no les gustaba, como ahora. Le vi y se fue. De ahí no sé nada».

En octubre 2022, en Ibarra, en la casa de Chopin, filmé por abajo— junto a la escalera de serpiente y al abuelo San Pedro— a Simón Pacheco (arpa), Linda Pichamba (voz) y Taita Algodón (voz). Simón trajo el arpa y Linda un papel con la letra de *Por arriba corre el agua, por abajo las piedritas*, repasaba con Taita Algodón, mientras yo colocaba las luces. Simón había pasado dos semanas duras para llegar a tocar el arpa *igualito* que Juan Cayambe. «Es que tiene un toque...».

Por arriba, en el dormitorio de Sayana, hija de Chopin y Hermelinda Males, Inti Pichamba y Chopin instalaron el Estudio Mouvant Llaquiclla: tres micrófonos, la mezcladora análoga Stellavox, y la grabadora de cinta magnética NAGRA IVS, adaptada para poder grabar vía *línea* y micrófono al mismo tiempo.

1943. Nació Jean Guy Thermes, en Albi, Occitania. Desde las revueltas del 68 se lo conoce por arriba, en París, como Chopin, y por abajo, en Ecuador, como Chopán. Leyendo a Pierre Clastres (*La société contre l'État*) y a Lévy-Strauss (*Tristes tropiques*), entre otros, Chopin dejó Europa en busca de «otro mundo posible». Cuando Chopin lee en Clastres las descripciones de las sociedades *sin Estado*, escucha en su interior a los matriarcados.

1974-2023. En Marzo intenté filmar el corredor del mercado de Ibarra donde Chopin escuchó por primera vez el arpa de Juan Cayambe, en 1974. Juan estaba ahí, sentado en el piso, con su arpa de nogal, rasgando su melodía divina en medio de la indiferencia general, esperando que caigan las monedas. Ese día su música le habló a un oído que no podía ser indiferente, y gracias a aquella vibración en la concha coclear de Chopin, podemos hoy nombrar y volver a escuchar a Juan Cayambe. Hermelinda y Chopin lo invitaron a su casa de la calle Oviedo —hoy también en ruinas— y lo grabaron durante varios días. Ese es el material que fue publicado en los discos de la serie *Ñanda Mañachi* (1977-1980) y *Jatún Cayambe* (1986).

«Juan Cayambe es el primer músico indígena que conocí en Ibarra. Y es Juan Cayambe quien me inspiró a sumergirme como nunca antes lo había hecho, en esas melodías que no se parecían a nada de lo que había escuchado hasta la fecha. Entonces, yo tenía treinta años. En ese entonces supe que iba a investigar y profundizar en esta música, no como lo haría un europeo, sino cómo me mostró Hermelinda, es decir, pidiendo prestado el camino. Juan Cayambe me dejó entrever que la música Quichua tenía muchos secretos».

Chopin Thermes

Una balacera en el centro de Ibarra —ajuste de cuentas entre bandas, dicen— me llevó a suspender la filmación.

2008-2013-2023. Soacha, Colombia. Juan Cayambe, fallecido, enseñó a Simón Pacheco, vivo, de doce años, a tocar el arpa. Lo hizo a través de la música del LP *Ñanda Mañachi VOL 1*. El padre de Simón coleccionó todas las publicaciones del sello Llaquiclla, Simón creció con esta música. En 2013, viaja a Peguche para encontrar a sus ídolos, los *Ñanda* y Chopin. Hoy es parte de la agrupación, lo que quiere decir que es parte de la familia. En 2023 filmé a Simón de ocho años, en Ibarra (interpretado por Benjamin Nieto), hipnotizado por el sonido del arpa de Juan.

«Juan Cayambe es un maestro del arpa de Ecuador, para mí un gran referente musical en el arpa, también su estilo de violín, sus composiciones. Fue un ser tan grande pero muy incomprendido por el mundo. Tal vez el único que lo comprendió en sus últimos años fue Chopin, que admiró y comprendió su grandeza musical, pero sobre todo la espiritual. Es un referente muy importante para mí por todo: su vida tan triste, valerosa, llena de sacrificios, sin importar todos sus tropiezos siempre hizo música y eso es un ejemplo de admirar. Su originalidad, su autenticidad, su sentimiento. El toque de Juan Cayambe es algo magistral, sublime, algo del alma, muy mágico, una conexión con otras cosas, unas fuerzas, unas energías naturales muy fuertes».

Simón Pacheco

2023. Por arriba, en la gruta sagrada de la cascada de Peguche, sueña Liinda. Llamada por una música de pallas que solo ella escucha, Linda entra en la gruta. Adentro, en la oscuridad, el espíritu de un Taita le ha dejado un violín. Con el violín Linda recibe el don —y la responsabilidad— de la música. Esperamos a que los turistas se vayan para empezar filmar. Caía una llovizna delicada sobre el río. Linda y Simón se sentaron en la entrada de la gruta y tocaron sus pallas. En medio de las rocas grafiteadas la melodía repetitiva reverberaba en la boca de la cueva. Parado tras el trípode vi que hacían lo que se ha hecho siempre en ese punto sagrado: invocar al dueño de la cascada para que siempre ofrezca su agua, por arriba, para que no seque el río, por abajo. De pronto, llegó un colibrí danzando sobre el río. Lo quise filmar pero apenas moví la mano desapareció. ¿Era Juan Cayambe, o era Hermelinda Males?

2022. París en Otoño. En Ménilmontant, montamos otra vez el Estudio Mouvant Llaquiclla. Primero había que desbaratar el estudio de artista de Estefania Peñafiel y Alexis Moreano, y hacer espacio para acomodar a los músicos y a Denis Guilhem, el ingeniero de sonido que ya había trabajado con Chopin anteriormente. Helena Recalde (contrabajo), Abou Diarra (n´goni) y Muriel Gastebois (balafón), habían ya tenido sus sesiones de ensayo, por su cuenta y siguiendo sus propios arreglos, en base a las grabaciones originales de Juan Cayambe y a la sesión de Ibarra. Cuando llegaron al estudio no habíamos escuchado todavía sus versiones. Chopin tradujo la letra de *Por arriba...* al francés, motivando a que Abou, músico bambara de Malí, radicado en Francia, cante en su lengua. «No puedo correr el riesgo de faltar el respeto a Juan Cayambe, si es que algo sale mal», nos dijo apesadumbrado Abou antes de grabar. Insistir fue inútil. Propuso que en su lugar grabemos su tema *Anka belebel et deli*, canto en el que Abou señala que los líderes de antes velaban por el bienestar de sus pueblos, servían a sus pueblos, y que hoy eso ha cambiado.

Grabamos siete tomas de audio y decidimos filmar, con cada músico por separado y con playback, la Toma 5. Alexis Moreano con su Canon 5D hizo la segunda cámara. Meses más tarde, en el estudio de Inti Pichamba en Peguche, añadimos las voces del coro de niñas de la escuela del Taller Ñanda Mañachi, que dirige Linda, para compensar el canto ausente de Abou que nos hubiera gustado grabar en París. El trabajo se complementó con grabaciones del contrabajo de Matías Alvear y el violín de José Luis Pichamba, músico fundador de Ñanda Mañachi.

Ñanda Mañachi es un tributo de Chopin a Hermelinda, pues con ella recorrió las comunidades rurales de Imbabura, grabando a los músicos mientras ella hacía trabajo social con las mujeres. Al morir Hermelinda Chopin reunió —como en este homenaje a Juan Cayambe, que es también un homenaje mío a Chopin)—, a músicos que no solamente no se conocían entre sí, sino que tenían distintas maneras de tocar. Por eso es admirable el trabajo y el legado de Chopin. Si nos paramos en su época, 1977, hizo lo que nadie se imaginó sería posible: juntó a «mochos con huangudos», es decir, a los de cabello corto con los de cabello largo. Y más tarde, en la conformación del ensamble Juyungo (1991), que se presentó en el Festival de Lille, fusiona las músicas de «los pueblos que no han olvidado su pasado». Junta algo que en una época dominada por nociones racistas y estereotípantes se consideraba incompatible. Los encuentros musicales propiciados por Chopin nos permiten vislumbrar de una manera viva, presente, elocuente, la *con-vivencia* de las diferencias, sin necesidad de apelar a los discursos agotados y cansinos de la interculturalidad que pululan hoy en día. Se da o no se da, en la música. Y Chopin dejó abierto el camino para que se siga juntando.

2023. En junio, Chopin viajó a París para terminar las sesiones de ajuste del implante coclear que lleva en su oído derecho. «La música que escucho no es la misma que ustedes escuchan. Es otra música, una que no conocía antes». Una música de frecuencias graves que le recuerda a la del norte de Algeria, o una música de sintetizadores a lo Rick Wakeman o Vangelis. Mientras Inti Pichamba trabaja en la mezcla de la pista sonora del video *Juan y Jean*, Chopin está ahí, presente. Hace el comentario preciso en el momento preciso. No escucha pero oye. Suena en los parlantes la intro de Abbou en la n´goni, que da paso al arpa de Simón. Chopin cierra los ojos y se va... Está entrando en *Amaná*, su siguiente disco, dedicado a los matriarcados que aún existen en la Tierra.



Esta página
Fotografía Miguel Alvear
Página siguiente
Fotografía Chopin Thermes







Fotografía Pablo Jijón V.

- Creación artística

CON LAS PUERTAS ABIERTAS DE PAR EN PAR: PONER EN DUDA LOS MANDATOS POPULARES.

Dichos para una niñez ejemplar

Artista: Ariana Ramírez Orozco

Curaduría y texto: Ma. Gabriela Vázquez Moreno

Contar historias provenientes de dichos populares puede resultar muy retador a nivel creativo, ya que los contextos y conclusiones —se podría suponer— son conocidos de manera colectiva. Sin embargo, para Ariana Ramírez Orozco, más que un reto, esta tarea se convirtió en una convicción y motivo de reinterpretación imaginativa. *Dichos para una Niñez Ejemplar* se constituye de una amplia y particular serie de diez cuentos de ficción, acompañados de sus correspondientes ilustraciones, ensayos y audios. Los relatos narran, desde una perspectiva fantasiosa, dinámica e, incluso, espeluznante, vivencias de personajes salidos de la inventiva de la autora y que están insertos en los propios dichos populares, cada uno con características que empujan al lector a no parar con este extenso e ingenioso recital.

Los refranes y dichos son expresiones de sabiduría popular con semántica propia vinculada a una narrativa social. Normalmente se transmiten de generación en generación; buscan enseñar, poner en conocimiento de los infantes «valores» o enseñanzas normalizadas con consejos morales, o normas de conducta que nutren estereotipos consolidados en el pasado histórico y cultural. La cultura popular es una realidad que evoluciona, es activa y vibrante. Dentro de ella, de forma consciente o no, toda la comunidad participa en diferentes categorías, adoptando narrativas de carácter oral y tradicional, en «una suerte de discurso social que desde antigua data, llega hasta nuestros días de forma generacional, dinámica y contextualizada, entre los que se encuentran los cuentos y leyendas, las canciones y cómo no, los refranes populares». (Fernández Poncela, 2002).

Si por un lado el lenguaje puede ser considerado como un intercambio de entendimientos y sentidos, el discurso, de manera paralela, es más bien una operación semiótica que usa al propio lenguaje dentro de un proceso de comunicación contenedor de significados y creencias. Este conjunto de definiciones, permiten entender a los refranes y dichos populares como enunciados que validan definiciones sociales y formas de actuar acreditadas que no necesariamente representan la realidad actual. Y que —se tiene que reconocer— están colmadas de imposiciones muchas veces caducas.

El carácter ideológico y aleccionador de los dichos populares es puesto en tela de juicio por la artista, quien —pisando fuerte— plantea un formidable cuestionamiento acerca de las inercias y vigencias de la refranística y su relación con los sujetos; e invita a los lectores a desterrar ideas negativas e imposiciones de códigos conductuales, al reformular su empleo y significado al día de hoy.

Cada cuento posee, a manera de título, un nombre y un «Dicho para la niñez ejemplar». Con ello, la artista hace un guiño inicial para lo que será, algunas páginas después, una aventura que incorporará monstruos, insectos, agujeros negros y, por supuesto, personajes que terminarán siendo lo que en un inicio no se esperaba.

Sobre sus inicios y acercamiento a la escritura de cuentos de ficción

Ariana Ramírez Orozco nació en Guayaquil, sin embargo, se considera una persona volcada hacia lo bucólico y campestre, debido a que durante su infancia residió en un pequeño pueblo agrícola de Loja, Alamor, ubicado al sur de Ecuador. Durante este tiempo, la artista desarrolló su apego hacia el mundo de la ficción y de los seres mágicos y fantasiosos, gracias a las costumbres y tradiciones de la zona, en las que los personajes ilusorios y surrealistas afloran constantemente. En su discurso menciona que: «quizá es gracias a haberse formado en ese ambiente, que la línea entre lo “real” y la “fantasía” siempre ha estado borrosa para sí, lo cual se ve reflejado en su producción artística como ilustradora y escritora de ficción».

Las historias tradicionales de la cultura popular conforman un importante núcleo de su trabajo, en el cual incorpora de manera muy natural el folklore oral ecuatoriano y latinoamericano. Estas características, al igual que haber atravesado por diversas e intensas vivencias personales a corta edad, marcaron el apego de Ariana y su atención hacia las experiencias de hogar, la imposición de «formas correctas de vivir» y la sanación del corazón. Como con todos y todas, las situaciones de la infancia fueron perfilando su personalidad, dentro de la cual, una enorme creatividad se esbozaba y le permitiría en el futuro ser dueña de la más grande capacidad para ver la realidad en múltiples formas: crear, ilustrar y, desde luego, escribir.

Una serie para cuestionar los estereotipos y reorientar las costumbres y las normas sociales

El corazón de *Dichos para una niñez ejemplar* está conformado por diez cuentos acompañados cada uno por una ilustración inédita que, a nivel visual, captura el núcleo de cada historia con cromáticas vibrantes como el naranja, el amarillo o el verde, junto a personajes protagónicos normalmente representados en blanco y negro. El propósito de Ariana no es solamente la creación de fluidos y llamativos relatos; sino que, en su lugar, la artista plantea un llamado a la crítica mediante el uso de la sátira, acerca de los discursos educativos que se implantan en las criaturas desde edades tempranas, con el afán de enseñarles cómo ser buenos niños y niñas.





Es importante entender que los dichos o refranes tradicionales, en la mayoría de los casos, sostienen estereotipos de inequidad como machismo, racismo y clasismo, por decir lo menos; posturas que se acompañan de reprimendas impositivas que se graban en la conciencia e inconciencia de las personas a manera de «mantras» y que, *a posteriori*, terminarán provocando reacciones dolorosas y despertares emocionales importantes.

El autocontrol, la templanza o la «buena cara» son solicitudes no sugeridas, sino exigidas por las normas sociales, donde las mujeres son principalmente obligadas a acatar, provocando un florecimiento de reglas normalizadas que no encajan con las realidades y necesidades actuales (ni tampoco con las de ayer).

No se puede dejar de mencionar la cita de Carl Jung con la que la artista identifica y fundamenta este grupo de obras: «Hasta que lo inconsciente no se haga consciente, el subconsciente seguirá dirigiendo tu vida y tú le llamarás destino». Es decir, mientras los seres humanos no reaccionen en relación a las imposiciones auto aceptadas, será muy complicado liberar a la sociedad de las no verdades y las solicitudes absurdas que marcan la vida y el accionar en libertad.

La colección inicia con la sorprendente narración de Dani Careculo que se da lugar gracias al dicho «los niños no tienen maldad». En este relato,

Ariana trae a colación el doloroso e injusto acoso escolar, donde el maltrato físico y psicológico provoca entre los niños un consciente comportamiento violento e intimidatorio. Conocido en la actualidad como *bullying*, estos maltratos continuos e intencionales, realizados con el propósito de agredir, acechan a la niña Daniela Ortiz en el relato y son incitados en la escuela a la que asiste principalmente por su aspecto físico —nombrado de manera muy frontal, por ser «muy fea»—. Sin embargo, en la otra mano, el personaje de Daniela trasciende los límites de las agresiones, conduciendo al lector a una sutil pero macabra *vendetta* inesperada. En este trayecto, en el que de manera imaginaria la artista transporta al lector, ocurren una enorme cantidad de elementos semióticos repletos de significados, como la mención a los estudiantes de séptimo ciclo, la escuelita pública de un pueblo chico o protocolos de castigo que implican, por ejemplo, escribir diez carillas con la frase «todos merecen respeto».

La serie continúa con *Garantías: todo va a estar bien*, donde Leopoldo Bartolomé, un pequeño niño que gracias a la tradición lleva el mismo nombre de los varones de cinco generaciones previas a él, se siente afortunado por pertenecer a un grupo familiar exitoso que atribuye sus triunfos a esta «titulación». No obstante, las verdades ocultas en casa salen a luz en cuanto sus padres deciden tomar un rumbo de vida no aceptable dentro de los estándares acep-

tados. Será ahí donde Leopoldo deberá entender que, lamentablemente, la perfección es la mentira «más verdadera» de todas.

En el cuento de *La polilla y el cuco*, que cabalmente pone en entredicho el refrán «no se cuestiona a los mayores», Ariana proporciona al lector «un fuerte aplauso» con el que atrapa entre sus manos no solamente algo que ocasionará una sorpresa, sino también a quien se encuentra leyendo esas páginas. Un final que provoca escozor e invita a reflexionar sobre la inocencia, la docilidad y la obediencia del conocido *porque sí*.

Prosiguiendo con las narraciones, *Lilith: él es hombrecito, sírvanle más comida*, presenta una panorámica con guiños que aluden íntimamente a ciertas experiencias de vida de la escritora; como haber sido hija de una que madre que sacó adelante a la familia por sí sola, o paralelamente, las decisiones sobre su alimentación. Por otro lado, la atención hacia Lilith, la primera mujer creada, quien, a muy breves rasgos, no sumisa y por decisión propia abandona a Adán y al Paraíso, convirtiéndose en un espíritu demoníaco pero libre, genera una aproximación directa con una joven de quince años llamada Lily, que deja ver sus inseguridades y seguridades, además de destellos de canibalismo «ingenuo» o pérdida de memoria. Un final inesperado que mantiene al lector recogiendo pequeñas migas que lo llevarán por un camino truculento que incluye desmembramientos y bolas de pelo.

En *Una Elisa para Santiago: ya sabes cocinar, ya te puedes casar*, Ariana recurre al análisis de la relación de pareja y de su conexión con la suegra sobreprotectora. En la historia, la madre, conocedora de la brujería y dominante de lo sobrenatural, desarrolla una personalidad desequilibrada, fundamentada en un amor por su hijo que llega a niveles terroríficos. La narrativa tan detallada del cuento, permite a quien lee percibir aromas de rosas y miel, degustar un risotto pomodoro e, incluso, descubrir el aroma a muerte en una viejecilla que, a vuelo de pájaro, solo busca brindar cuidado y cariño a quien ama.

La serie avanza con *Vampiros emocionales: el amor lo puede todo*; en la que su protagonista pasa por alto —de hecho, acoge— todo tipo de amenazas emocionales y físicas en nombre del amor. Si bien el relato ofrece un vistazo de final feliz, la piedra angular de las situaciones lleva al lector a reflexionar sobre los límites personales y el autocuidado, proponiendo cómo escribir un «manual de instrucciones de uno mismo».

En *Reemplazo: el ocio es la madre de todos los vicios*, Ricardo y Alicia emprenden un retiro de escritura en un pueblo apartado. Se trata de una pareja de escritores artistas que busca un descanso del torbellino de la ciudad, para retraerse y desarrollar sus proyectos en calma y soledad. En su estancia se encuentran con un entorno sumergido en las creencias de hadas que se toman los cuerpos de seres humanos y que los intercambian por «reemplazos», poseedores de características que se matizan sutilmente con la apariencia de los seres «originales», volviéndose muy difíciles de diferenciar.

Finalizando el repertorio, aparece *El incidente de las cucarachas: los hombres no lloran*; un despiadado cuento acerca de la vida de Leo, quien después de perder a sus seres queridos se sumerge en una autoexplotación sin límites. Los sucesos que acompañan sus vivencias despiertan pena, compasión e, incluso, indignación. Esto, tras mirar en su reflejo cómo en la realidad actual los seres humanos creen estar bien al no aceptar sus sentimientos y necesidades auténticas a nivel afectivo, laboral y físico.

Sobre lo que se aprende y lo que se adopta, una cucharada del mismo chocolate

Las metáforas, refranes y rimas involucradas dentro de los discursos y constructos sociales que se aferran y apoderan de la cultura popular, impactan directamente en la formación de los más jóvenes, quienes desde pequeños escuchan cómo ser «personas de bien».

La memoria colectiva, según Halbwachs (1968), se entiende como un proceso social en el que se reconstruyen, para tomar nuevos significados, vivencias previas dentro de la sociedad: «(...) la historia no es todo el pasado, pero tampoco es todo lo que queda del pasado. O, si se quiere, junto a una historia escrita, se encuentra una historia viva que se perpetúa o se renueva a través del tiempo y donde es posible encontrar un gran número de esas corrientes antiguas que solo aparentemente habían desaparecido».

En este sentido, se podría entender que los recuerdos de esta memoria se fundamentan inicialmente en experiencias exteriores, colectivas, en algo pasado que ha rodeado al ser humano desde su niñez; vivencias que se convierten en páginas impresas de un libro que puede abrirse de manera consciente o inconsciente.

Según las circunstancias en las que se encuentran las personas, existen rasgos que afloran —muchas veces sin saber por qué— y que están insertos en la psique gracias a la formación y a los comportamientos aceptados socialmente. Tal es el caso de los dichos «ya sabes cocinar, ya te puedes casar» o «él es hombrecito, sirvanle más comida». El primero coloca a la mujer como alguien cuya primera necesidad —por supuesto, previo a su sobreentendida boda— es aprender a preparar los alimentos para su esposo (porque así manda la norma), y el segundo avala que úni-

camente por haber nacido hombre se está totalmente justificado de poder comer en mayores raciones (porque tiene derecho). A este entendimiento se suman, además, los significados y significantes que cada quien proporciona a experiencias y enseñanzas particulares.

En el marco de este escenario, la propuesta de Ariana Ramírez ofrece *una cucharada del mismo chocolate* a una sociedad que impone, de manera normalizada, conductas que en muchos de los casos no llegan a buen puerto. Sin embargo, es importante mencionar también que no se pueden demonizar costumbres y buenas prácticas que sí aportan al crecimiento colectivo y que buscan desarrollar el respeto por el prójimo. Mantener la mente abierta frente a las tradiciones orales puede resultar bastante positivo si lo que se extrae de ellas ofrece edificación y crecimiento personal. La interpretación semiótica es altamente transformable, por lo que —como en todo— los extremos no son ciertamente saludables.

Es conocido que la realidad del Ecuador carece de una cultura de lectura sostenida y hay estudios que así lo demuestran. Menos de un libro al año es lo que consume una persona en el país. Simultáneamente, se sabe también que un visitante de museo lee menos de sesenta segundos un texto curatorial —cuando algo le interesa—. De aquí que la presentación a nivel museográfico de esta completa y detallada obra represente un grato desafío a nivel museográfico y museológico. Como todo reto representa también una oportunidad, la artista ha complementado cada cuento con ilustraciones que hábilmente representan a los y las protagonistas de los diversos entornos narrados. Pero las imágenes no pretenden ser un acompañamiento vano de un cuento de ficción; cada una proyecta —como ya se mencionó— un significado y un significante icónicos que invitan a quien mira y lee, a descubrir el por qué de su elección y, sobre todo, a buscar una identificación personal con lo que se observa.

La idea de un niño que empuja hacia arriba, por un peñasco, una pelota gigante solo y por sí mismo, en *Garantías: todo va a estar bien*, ofrece una gran cantidad de posibilidades interpretativas e identificatorias. Ya sea con el niño interior, con el adulto que no logra superar una niñez complicada o con una carga emocional que se mantiene; la visualidad que acompaña a los cuentos es sencilla y sumamente directa. Por otro lado, la cromática tipo arcoíris que actúa como quid visual de la serie, llama la atención *a priori* cuando en sala el visitante se encuentra con un abanico de espléndidos colores que se hace con cada uno de los *Dichos para una Niñez ejemplar*. Resulta especialmente interesante cómo la gente se identifica con los tonos, ubicándolos a antojo, para posteriormente dar con historias poco esperadas.

El carácter ideológico y aleccionador de los dichos populares es puesto en tela de juicio por la artista, quien —pisando fuerte— plantea un formidable cuestionamiento acerca de las inercias y vigencias de la refranística y su relación con los sujetos.

Se debe destacar que la colección, aunque de estética inocente, no presenta precisamente finales felices o cuentos de hadas —bueno, a lo mejor uno de ellos, que incluye a las hadas—, pero no en el sentido tradicional. Junto con ello, Ariana pasea a los lectores por diversos universos apegados a las costumbres tradicionales del Ecuador, haciendo uso de un detallado léxico popular que ocasiona que ojos y bocas se abran por lo sorprendente de los desenlaces. Resulta muy identificatorio leer expresiones del argot cotidiano como *mijito*, *mi Santi*, *ver la tele*; o situaciones y lugares como «Comercial Don Marcelo», o la oportunidad en la que mamá envía desde Loja bocadillos de mani y humitas congeladas.

El trabajo de esta joven pero experta escritora, recompensa a quien se toma el tiempo de leer con reflexiones profundas vinculadas a cómo realmente fueron educados en su infancia. Si bien los padres y madres hacen su mejor trabajo con lo mejor que tienen, la sociedad es quien se encarga de diferenciar qué le hace bien y qué no. Los tiempos cambian, y los dichos también; es por ello que las formas de «ser ejemplar» hace décadas pueden resultar ser arcaicas en 2023. Mantener los sentidos abiertos para no caer en la normalización de modelos de conducta social que no vienen al caso es fundamental al momento de educar a los más pequeños; sobre todo en una época en la que las necesidades de reivindicación son tales, que diferenciar a hombres y mujeres por la cantidad de comida que puede comer, o si están listos para casarse porque ya saben cocinar, resulta disparatado.

A pesar de todo, conocer el mundo a través de los ojos de quienes nos precedieron resulta beneficioso. Si los refranes y los dichos se constituyen como un poderoso mecanismo de legitimación, al igual que pequeñas dosis de saber, de hacer bien y ser razonables, la salvedad de que aporten socialmente salta a la vista. ¿Cómo pueden, entonces, estas pequeñas cápsulas de información aportar a crecer y no a decrecer? Es una interrogante que el trabajo de Ariana plantea con *las puertas abiertas de par en par*.

- REFERENCIAS - Fernández Poncela, A. M. 1994. *Cuando las mujeres hablan o en boca cerrada no entran moscas. Diferencias de género según el refranero popular*, en Nueva Antropología, nº46, México.
- Halbwachs, Ma. (1968). *La mémoire collective*, París, PUF.



ARIANA RAMÍREZ OROZCO

Dichos para una niñez ejemplar

Dichos para una niñez ejemplar parte de la idea de que el lenguaje es la llave del diario secreto de las sociedades, es decir, que abre la puerta hacia sus secretos. Este proyecto quiere cuestionar, satirizar y, en general, destruir frases que son evidencia de estructuras opresivas. Con este propósito, escogí diez dichos que los hogares tradicionales utilizan para criar *buenos niños*. Por ejemplo, «los hombres no lloran» o «no se cuestiona a los mayores». Para cada uno creé una ilustración, un cuento y un ensayo.

El lenguaje es una de las tecnologías más importantes que hemos creado. Su conexión con la experiencia específica de una comunidad que lo usa es tan fuerte, que acaba por capturar sus verdades. La jerga de una cultura es, por tanto, una puerta hacia su inconsciente. Entonces, para comprender a un grupo de personas, hay que explorar su lenguaje. Esta es la mecánica detrás de *Dichos para una niñez ejemplar*.

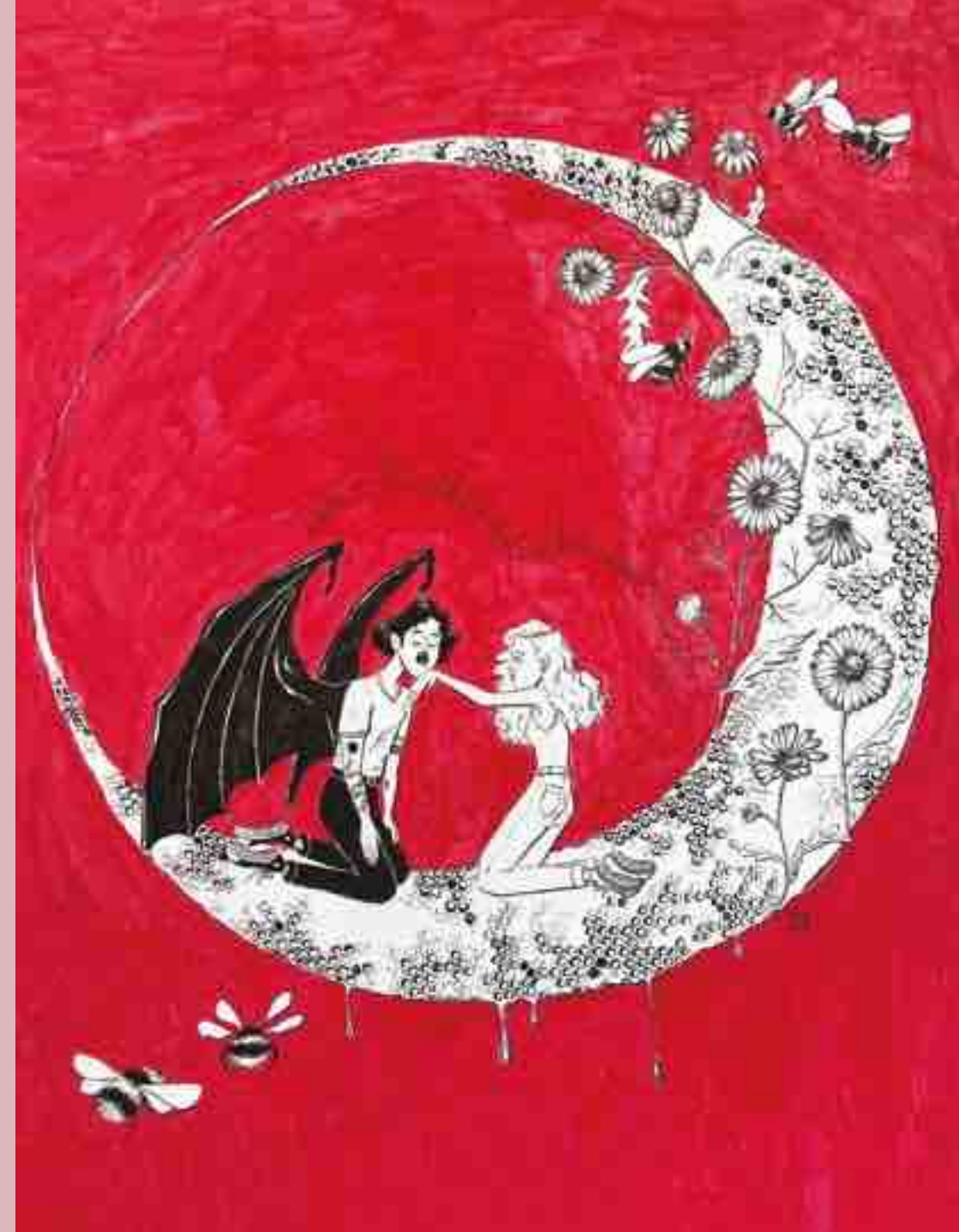
Siendo alguien que creció en Ecuador, para mí es normal escuchar frases como «ya sabes cocinar, ya te puedes casar», «él es hombrecito, sírvanle más comida» o «los niños no tienen maldad». Escarbar debajo de estos dichos populares ha sido un proceso complicado. Después de todo, aquello que es más difícil de ver es lo que se disfraza de cotidianidad. Estar acostumbrado a las cosas las vuelve invisibles.

Esta habilidad tan humana para habituarse a todo lo que se repite durante un determinado tiempo es una herramienta de doble filo. Por un lado, nos ayuda a adaptarnos a nuevos ambientes. Por otro, tiene la capacidad de normalizar cualquier conducta, incluso las que nos generan heridas.

Las palabras están compuestas por dos elementos: significante y significado. Digamos, la palabra *manzana* describe el fruto comestible de la especie *malus doméstica*, el manzano común. Ese es su significante. Sin embargo, el significado de *manzana* es diferente. En nuestra cultura, esta fruta está relacionada con el pecado original, la sensualidad y el atrevimiento. Significante: literal, aparece en el diccionario. Significado: connotación. Ambos se juntan para constituir lo que se conoce como signo lingüístico. El proceso de comprender los signos es automático una vez que estamos inmersos en un determinado ambiente, es un proceso que se vuelve inconsciente, es familiar, es fácil.

Todos jugamos con símbolos. Sabemos que seremos juzgados en base a cómo hablemos, cómo vistamos o por las decisiones que tomemos. Entonces, nos volvemos curadores de nuestra vida. Escogemos a qué asociarnos según cómo

El lenguaje



queremos ser percibidos. Parecería un proceso artificial y deshonesto, pero en realidad proviene del comprensible deseo de ser aceptado y querido por una comunidad.

La manipulación de signos lingüísticos está en todas partes. Por ejemplo, en la manera en que reservamos el uso de «malas palabras» para nuestro círculo de amigos jóvenes, en vez de utilizarlas en la cena con nuestros abuelos. O cuando nos ponemos vestidos largos o sacos con corbata en bodas, para contribuir al significado de que estamos en un evento importante. Además, la publicidad utiliza estos recursos constantemente. Buscan asociar su producto con emociones específicas para crear una percepción positiva que lo pueda volver popular. Digamos, en los comerciales de Coca Cola, donde familias se unen porque bebieron el producto, comenzamos a relacionarlo con la alegría.

Ahora, usemos un ejemplo con otro idioma para que quede más claro. En español, cirugía plástica se refiere a procedimientos quirúrgicos para modificar la apariencia física. El término tiene una connotación negativa porque *plástico* se asocia a lo *falso*, *artificial*, *contaminante*. Esto revela que, en nuestra cultura, las cirugías plásticas son un tema que genera vergüenza, por eso no es tan común someterse a ellas o admitir que ocurrieron. En cambio, en coreano, las palabras que se usan para describir estos procedimientos son 성형수술 (seonghyeongsusul). 수술 (susul) significa cirugía. 성형 (seonghyong) quiere decir reconstrucción. Para la sociedad coreana, someterse a una cirugía plástica no tiene una percepción negativa. Por eso, la palabra que usan para describirla hace alusión a *sacar a relucir los mejores rasgos de uno*. Para ellos, lingüísticamente hablando, no se parece en nada al plástico sino a meterse en un capullo para salir convertido en mariposa. Este es un caso donde claramente podemos usar el lenguaje para descubrir las creencias de una comunidad. Sin embargo, hacerlo en la propia cultura es más complicado.

Vamos a aplicar la misma lógica que aparece en estos ejemplos para el dicho «el amor lo puede todo». En un mundo donde las personas pronuncian esta frase en películas, libros, canciones y en el día a día general, se convierte en verdad para el colectivo. «El amor lo puede todo» indica que, si una pareja está verdaderamente enamorada, nada podrá vencerlos. Entonces, por lógica, quienes se separan, no se aman de verdad. A esto debemos añadirle que estar en una relación de pareja es algo deseable en nuestra cultura. El significado de «amor de pareja» es el de algo valioso y necesario para vivir. Por eso, cuando le preguntamos al ciudadano promedio por sus metas en la vida, lo más probable es que una de ellas sea la de encontrar su otra mitad. Combinando estos dos factores, el valor de estar enamorado y la idea de que el amor lo puede todo, creamos una cultura en la que la gente prefiere quedarse en relaciones donde son infelices a ser expuestos a la posibilidad de nunca haber estado enamorados.

Lo mismo ocurre con «el ocio es la madre de todos los vicios». Ahí hay una connotación negativa hacia el tiempo de descanso porque se lo considera como origen de comportamientos dañinos. En el mundo contemporáneo, la gente se queja de los trabajos monótonos o largos, sí. Pero también presumen de su capacidad para estar despiertos laburando hasta la madrugada o los domingos. Hay un orgullo relacionado con evitar el tiempo de ocio, que contribuye a crear sociedades cansadas, emocionalmente inestables.

Esta lógica es, al mismo tiempo, aterradora y fascinante. Durante el proceso de elaboración de este proyecto, me encontré haciendo este ejercicio constantemente. No solo en horarios laborales. Prestar atención a conversaciones casuales se volvió un poco complicado. Fue como volverse estudiante de cine y no poder ver una película sin tener pensamientos como «aquí usaron este ángulo de cámara para comunicar esta emoción».

Me di cuenta de que es importante aprender a distinguir las connotaciones de nuestras palabras, sobre todo en los dichos populares. De lo contrario, si continuamos repitiéndolos pasivamente, corremos el riesgo de que el sistema simbólico en el que vivimos nos absorba. Si esto pasa, es como si estuviéramos viviendo en piloto automático, contribuyendo a sostener ideas con las que, capaz, ni siquiera estamos de acuerdo. Para vivir con libertad hay que aprender a vernos a través del lenguaje y reconocer a qué prisiones ideológicas estamos expuestos.



La infancia

El tema de la infancia es, a menudo, excluido de círculos académicos porque no suele ser considerado como *complejo* o *maduro*. Esto es grave. La niñez es una etapa de la vida que nos define para siempre, y es tanto o más digna de exploración que cualquier otro tema. Entonces, así como un psicólogo haría preguntas con respecto a nuestra crianza con el objetivo de tratar males que nos afligen hasta la adultez, aquí me he propuesto analizar la infancia a un nivel colectivo para encontrar las raíces de algunos de los males sociales más importantes.

Creo que parte de la razón por la que desintelectualizamos la infancia es porque queremos creer que, por lo menos durante unos breves años, todo fue fácil. Sin embargo, lo más probable es que la mayoría crezca con padres ausentes o difíciles, esté expuesto a niños crueles en la escuela, se encuentre con inseguridades acerca de su apariencia o identidad sexo-genérica, etc. Esto en los hogares más privilegiados, el estatus económico y, por qué no, la suerte incide enormemente en la manera en que se desarrolla la niñez. Ser pequeños no nos vuelve invisibles a los males del mundo.

Cuando los visitantes del Centro de Arte Contemporáneo (CAC) lean el nombre de mi proyecto, podrían pensar que un proyecto de creación con la palabra «niñez» en el título sería inocente y feliz. En realidad, no. *Dichos para una niñez ejemplar* reconoce y explora las problemáticas de la crianza en nuestra sociedad a través del lenguaje. Eso abre puertas a temas difíciles que serán explorados a través de ilustraciones, cuentos y ensayos.

Las ilustraciones fueron realizadas a tinta negra y gouache. Cada una está en blanco y negro. Pero, además, tienen un color asignado para resaltar elementos específicos. Por ejemplo, la ilustración correspondiente a «Ya sabes cocinar, ya te puedes casar», utiliza el color amarillo que está tan presente en las cocinas. Es un tono que nos hace pensar en especias, calor y alegría. Yo quise torcer su significado, por eso lo usé para colorear los ojos vacíos de la mujer sin identidad de la ilustración. También está presente en la yema del huevo frito que acaba de cocinar. Las madres de familia y esposas de nuestra sociedad desaparecen en el infravalorado trabajo doméstico que hacen, por eso, el rostro de la protagonista de esta pieza se desdobra y su mirada se dirige hacia la comida.

Otro recurso utilizado en las piezas visuales de este proyecto es la semiótica. En «El amor lo puede todo» dibujé a los personajes sobre una luna de miel, es decir, encima de un panal de abejas con forma de luna creciente. Además, la pareja está conformada por un adolescente y un vampiro. Durante casi toda la década del 2010, este fue el arquetipo más popular para películas y libros de romance. Con estos ejemplos pretendo explicar que me he valido de recursos que tienen una carga simbólica particular para el público contemporáneo. Esta es la manera en que quise dar pistas para que el observador descifre la ilustración en base a su propia experiencia.

La tinta es mi medio favorito. Permite crear texturas que enriquecen el dibujo y ayuda a guiar la vista. En «Todo va a estar bien», el cielo está lleno de círculos que se mezclan entre sí. Como el cielo es oscuro y el protagonista, el niño que empuja su pelota, es claro, resaltan contra el fondo. Las formas del cielo quizás nos hagan pensar que una tormenta se acerca, pero los círculos también contribuyen al tema de la pieza: los ciclos repetitivos de la vida.

Las ilustraciones

Los cuentos

Los cuentos están conectados a los cuadros, pero no de una manera literal, como en la ilustración «Todo va a estar bien» y el cuento «Garantías». La historia es una corta pieza cómica acerca de un niño pequeño llamado Leopoldo Bartolomé. Ese nombre ha sido pasado de primogénito a primogénito por cinco generaciones. El pequeño cree que, si sigue los pasos de sus antepasados tocayos, le irá bien en la vida. Su nombre es, por tanto, su amuleto de protección, su garantía, su manera de convencerse de que todo va a estar bien. En la ilustración vemos a un niño empujando una pelota de playa por una montaña, en la característica pose de Sísifo. Este es un personaje de la mitología griega condenado a empujar una piedra circular gigante por un risco, durante el resto de la eternidad; pese que a que logre llevarla hasta la cima, la roca rodará hacia abajo y tendrá que comenzar todo de nuevo. Ahora, en la narración, Leopoldo Bartolomé va a la playa, pero no empuja una pelota por una montaña. Esto es porque la ilustración es una representación del estado emocional del niño, más no de una escena particular. La tarea de Sísifo no tiene sentido ni un objetivo claro, igual que la vida de Leopoldo Bartolomé en esa etapa en la que, por miedo a la incertidumbre, se aferra a vivir exactamente igual que sus predecesores.

Además, hacen referencia al tema del dicho que los inspira de maneras metafóricas. Para el dicho «Los niños no tienen maldad» quería expresar que la niñez no está exenta de peligros o crueldad, sino que cuando crecemos olvidamos lo difícil que fue porque nos toca lidiar con otros problemas. El tiempo sana el dolor gracias a que le echa luz a los recuerdos tiernos, no a los trágicos. Entonces, escribí una historia de horror. Se trata del testimonio de una abuela que cuenta una historia a sus nietos. Les dice que en su escuelita había una niña monstruosa cuya boca se convertía en agujero negro y se tragaba a los demás niños. Lograron detenerla, pero nadie más que la narradora, la abuela, recuerda la tragedia, ella ha tenido que vivir sola con esa memoria. Por eso, nunca ha subestimado los problemas de sus nietos.

La estructura del cuento es parecida a la de los chistes. Si decimos que un judío y un árabe entran a un bar, la *punchline* no puede ser «y entonces el oso salvó el día». Los elementos del cuento y del chiste deben estar presentes desde el inicio para que el final sea efectivo. Por eso, con los buenos chistes, el público comienza a reírse incluso antes de escuchar el final, ya que todos tienen lo que necesitan para predecirlo. Esto no lo arruina, le da sentido. En el caso del cuento, siguiendo la misma lógica, el lector comprenderá lo que queremos decir sin que lo escribamos literalmente.

Durante el proceso de escritura me enfoqué en comparar todos mis cuentos con chistes, para comprobar si el punto central se entendía. Crear relatos que critiquen aspectos de la sociedad sin sonar como un cura dando el credo era mi meta central. Me gusta pensar que se logró. Esta colección de cuentos, al igual que mi novela *En la punta del meñique*, utilizan fantasía, terror y algo de comedia para guiar al lector. Algunos de mis escritores favoritos, cuya influencia está presente en esta colección, son Neil Gaiman, Edgar Allan Poe, Han Kang y Sally Rooney.

Los ensayos, para este proyecto, taclean los problemas subyacentes de cada dicho, los engloban. Por ejemplo, para las piezas relacionadas con «Él es hombrecito, sírvanle más comida», el ensayo explica por qué ese dicho refleja las expectativas sociales estrictas que tenemos con las mujeres.

En el ensayo se explica cómo, en culturas hispanoamericanas, la conducta femenina ha sido fuertemente influenciada por un fenómeno llamado marianismo. Es una característica que, en términos simples, pone a la Virgen María como modelo al que aspirar. Por eso, en nuestro contexto, esperamos que las mujeres sean siempre disciplinadas, que se sacrifiquen por sus seres queridos y que se abstengan de seguir sus impulsos, sobre todo los físicos, como el hambre. En la ilustración dibujé a una niña pequeña con los rasgos de la virgen que, además, está sentada en una silla con la flor de lis, que es uno de los símbolos más importantes de la Virgen María. Por otra parte, el cuento se llama «Lilith». Ese es el nombre de la primera mujer que Dios creó para Adán. Pero a diferencia de Eva, ella se negó a obedecer y fue desterrada. En la historia, la protagonista es una joven que aspira a ser perfecta, lo cual la lleva a un frenesí donde acaba por parecerse más a Lilith que a la Virgen María.

Los tres medios están entrettejidos. Opté por trabajar de esta manera para analizar aquellos temas desde diferentes ángulos y para llegar a diferentes audiencias. Hay público académico que leerá los ensayos y comprenderá cada referencia escondida. Otros, disfrutarán del cuento y se harán preguntas con respecto a la ilustración. No es necesario consumir los tres formatos para disfrutar de este proyecto. Sin embargo, me atrevería a decir que sí mejora la experiencia.

El origen

La idea para este proyecto surgió de una experiencia personal. Yo crecí en un hogar con un padre ausente y una madre que debía cargar con las principales responsabilidades que conlleva tener tres hijos. En ese contexto, yo era la hermana mayor. Entonces, ser testigo consciente de los esfuerzos de mi madre me motivó a querer ser una buena niña, una *niña ejemplar*. Ser un apoyo para ella y no causarle ninguna molestia. Así, conforme crecía, tomaba nota mental de todo aquello que los adultos juzgaban como buen comportamiento o no. Por eso, desde una edad temprana, me volví consciente de todos esos requerimientos que se les impone a los niños. Además, me di cuenta del enorme poder de los discursos cotidianos. El lenguaje te hace creer que debes estar domesticada, que debes aspirar a ser madre, que ser muy intelectual es un problema, que la negatividad será castigada, que llorar es de débiles y que la frialdad, en una mujer, es imperdonable.

Los ensayos



Todas las imágenes de esta sección son cortesía de la artista.

El proceso

Creo que cuando un artista produce una obra, lo hace operando bajo la misma razón por la que un fantasma se queda en la tierra a embrujar una casa: porque tiene un asunto pendiente. Esta es mi manera de decir que estoy personalmente resentida con estos dichos. Puede parecer extraño estar enojada con frases populares. Después de todo, no hay manera de saber quién se las inventó y la culpa no es de las palabras, sino de la comunidad que las utiliza. Al final, pese a lo ilógico que puede sonar, enojarse con el lenguaje es lo más razonable. ¿Con quién sino? Nuestros mayores las transmitieron a nuestra generación porque se acostumbraron a escucharlas y a obedecer lo que implicaban. No fue por maldad.

Si tuviera que escoger uno de los dichos del proyecto y decir «¡éste es el que más me cabrea!», definitivamente sería «él es hombrecito, sírvanle más comida». Traté de dejarlo para el final porque despertaba emociones complicadas para mí. La decisión consciente de ser una «niña ejemplar» me llevó a prestar atención a los requisitos que necesitaba cumplir para encajar dentro de esa etiqueta. Entonces, una de las cosas que acabé por hacer, que es mucho menos evidente que no tomar, no fumar o sacar buenas notas, fue reprimir mi apetito. Es una acción que a simple vista es pequeña, pero carga un peso simbólico enorme.

Si el hijo varón repite su plato tres veces, es un joven en desarrollo que aprecia la comida. Si la hija repite su plato tres veces, la lectura es otra. A ella la interpretamos, consciente o inconscientemente, como una niña egoísta que, además, está descuidando su figura y con eso una de las cosas que le dan más valor: su apariencia física. Los hombres tienden a recibir menos o ninguna reprimenda por seguir sus impulsos, sobre todo los físicos, como el hambre. El dicho «él es hombre, sírvanle más comida», es un reflejo de algo más grande. No es solo sobre la comida, más bien es acerca de las libertades que se le asignan o quitan a alguien según la etiqueta de género que se les asigna al nacer. Es una manera en que se manifiestan las expectativas para el autocontrol, la disciplina y la abstinencia que se espera que las niñas tengan.

Dado que yo quería ser una «niña ejemplar», solía tener una necesidad tremenda por controlar las cosas, por hacerlo todo bien. No solo reprimía mi apetito, sino que no cuestionaba a los mayores, apenas me permitía tiempo de ocio; pensaba que llorar era vergonzoso, no solo para los hombres, sino para todo aquel que quisiera ser percibido como fuerte; menospreciaba mis propios problemas porque los de los adultos debían tener prioridad; entre otras cosas. Estos no son los mejores ingredientes para una adolescencia saludable.

Ser un «niño ejemplar» es agachar la cabeza ante las estructuras enfermas que rigen nuestra sociedad. Es, en su mayor parte, aceptar el machismo, conductas emocionales dañinas y tener expectativas irreales para la vida. Para crecer saludablemente no hace falta tragarse tradiciones obsoletas. No. Al contrario. Convertirse en un adulto pensante y empático requiere de un buen nivel de rebeldía.



Fotografía Robinson Pecalde/unsplash





- Creación artística

LA CUERDA ROTA DE LA MEMORIA: REFLEXIONES EN TORNO AL PROYECTO ARTÍSTICO DE DAVID CORAL

La Cuerda Rota

Artista: David Coral

Curaduría y texto: Lupe Álvarez

El proyecto *La cuerda rota*, de David Coral, constituye un eslabón en una serie de momentos donde el trabajo fotográfico de este artista adquiere una dimensión más allá de la imagen fotografiada, de su capacidad de encarnar, observar o rendir testimonio de la realidad y de las cualidades técnicas de este dominio expresivo. Acá se juntan acontecimientos que desbordan la filiación a una metodología acotada por un particular código estético.

Se trata de una travesía que muestra un relato alternativo a los modos de concebir la historia, sus personajes, sus aportes, atisbando un itinerario desplazado que apunta a friccionar las maneras en las que se afianzan la memoria, el olvido o el arraigo. Este es un proyecto muy enjundioso que pone en la mira la multiplicidad de perspectivas que hacen mundos y nos constituyen como sujetos en el lenguaje de nuestras propias vivencias.

El proyecto tiene antecedentes ejemplificando cómo un proceso creativo puede constantemente someterse a escrutinio y abrirse a nuevos sentidos y performatividades. Hay una serie de experiencias previas que cruzan tiempos y

objetivos. Coral inició su investigación en 2017. Su estudio se focalizaba en aquel hombre legendario que nutría la nómina de viajeros que llegaron en el siglo XIX a explorar el complejo montañoso andino localizado en Ecuador. Como Humboldt y otros conocidos viajeros, Edward Whymper alimentaba con su arrojo los imaginarios que sobre estas tierras y su otredad se construían en las metrópolis. El espíritu romántico latía en las apreciaciones sobre el paisaje del Chimborazo que dejaría en el hermoso libro *Travels amongst the great Andes of the Equator*. Decía el explorador: «Vimos un sol verde y manchas grises en lo alto del cielo, que cambiaban a un color rojo sangre y un instante después al del bronce brillante».¹ El estudio de David crecería henchido del entusiasmo que le provocaba adentrarse en este personaje, con el objetivo de ablandar esas narraciones clausuradas sobre figuras históricas.

La geografía andina tiene acá una dimensión simbólica reconocida como uno de los sostenes de la empresa colonial. Sirvió de plataforma a la mentalidad positivista y colaboró con la jerarquización de la idea occidental de modernidad.

La naturaleza de lo que llamaron nuevo mundo contribuyó a un tipo de mentalidad científica que clasificaba, separaba la sensibilidad de los procesos de conocimiento y ponía en condición de subalternidad los territorios que «descubría y conquistaba». Este, sin embargo, no es el único matiz de la narrativa. Whympers es ese hombre que tiene una revelación ante el paisaje incommensurable. Es el individuo que, en su finitud, se estremece ante el reto de vencer las alturas para entrar en comunión con esa naturaleza especial que le otorga un carácter prístino a la relación entre entidades vitales con diferentes potencias, que se conectan en el instante de la contemplación, formando una unidad hombre-paisaje. «Solo quienes

La geografía andina tiene acá una dimensión simbólica reconocida como uno de los sostenes de la empresa colonial.

practican con devoción el montañismo en su estado más puro pueden entender la atracción que las cumbres ejercen sobre ellos», apunta el artista.

Este viajero reunía una serie de cualidades: un hombre de ciencias que contribuyó notablemente a la entomología, un gran dibujante y, sobre todo (y quizás lo que marca el punto de inflexión para lanzar esta pesquisa por una ruta alternativa), uno de los montañistas más grandes de su época.

Con todo este bagaje se comienza a plantear una metodología que posiciona a la fabulación como detonador conceptual: un relato articulado a base de pistas que van tras una memoria ausente. Coral no recorre el legado dejado por Edward Whympers en las ciencias naturales, en la Antropología o en la Historia del Arte, sino que persigue ese resto que no es suficientemente nombrado o avalado por la construcción histórica maestra. De hecho, es un sueño lo que abre paso a esta entrada lateral: el avistamiento de una escuela rural en las faldas del Chimborazo, con el nombre del montañista.

Hay una señal que merece ser nombrada. En un marco filosófico y antropológico que prioriza geografías ausentes del trazado hegemónico, Coral procede con otro sesgo. Este personaje que engrosa el fardo colonial, no es recortado en su dimensión monumental, tal y como pudiera ser

tratado desde una construcción histórica convencional y eurocéntrica, sino que más bien se le recoge en la precaria y finita dimensión humana, esa que señala la fugacidad de la vida y la fragilidad de la memoria. El hombre que fomentó con sus observaciones y su trato sensible con la naturaleza un orden cosmológico revolucionario para su tiempo, es construido por el artista como especie de héroe trágico que sucumbe a la pérdida y al olvido. ¿Qué queda de Whympers en el

imaginario cotidiano? ¿Qué señales ha dejado donde su presencia, de algún modo, remueva y vibre? ¿Qué hace a alguien relevante dentro de un itinerario personal, al margen de los museos y los libros? ¿Qué convierte a alguien en un ciudadano ilustre?

Algunas experiencias resultan significativas en este recorrido. Un viaje de estudios a Londres destapa reflexiones y preguntas. «Me sorprendió que en Londres no hubiera un lugar dedicado a preservar la memoria de uno de sus ciudadanos ilustres, aquel que había dado nombre a la cima del Chimborazo, el punto más alejado del centro de la Tierra. ¿Acaso el orgullo inglés no se había alimentado por siglos gracias a ese tipo de conquistas?», escribe Coral.²

A partir de estas disquisiciones y de un proyecto donde la fotografía documental tuviera un rol importante, Coral se planteó las «formas que adopta la memoria para sobrevivir al paso del tiempo»³ y comenzó a modelar una figura del creador que ha sido sondeada por numerosos enfoques teóricos que abordan la emergencia de lo real en las prácticas artísticas. Pensadores destacados como Jacques Rancière y Hal Foster, han destacado los impactos de este tópico para la figura del artista y también para el perfil estético político de este tipo de prácticas. El célebre ensayo de Foster, «El artista como etnógrafo»,⁴ pone en la mira crítica una serie de variables que negocian entre diferentes roles de artista-investigador y fomentan un uso ampliado de campos diversos del

conocimiento (la antropología, entre ellos). También en esta franja colaboran diferentes dominios estéticos y tecnologías diversas que aportan a proyectos de muy diverso calibre simbólico y expresivo.

Lo significativo de estas aperturas y negociaciones transdisciplinares es que permiten trasiegos imaginativos de intensa performatividad entre procedimientos, metodologías y técnicas de muy diversas disciplinas. Incluso, algunos géneros artísticos pueden adquirir una relevancia dentro de procesos más vastos. En este caso, por ejemplo, el *mail art*, el ensayo visual, dentro del dominio de la fotografía; la crónica y el testimonio como manifestaciones literarias que concurren. Todos pueden insertarse en *displays* instalativos e inscribirse en formatos heterogéneos. Coral reseña la variable que asume su itinerario inicial de esta manera:

Durante un año visité librerías de viejo, anticuarios, bibliotecas, archivos privados y museos, armando un rompecabezas que desconocía, pero cuyas piezas se empezaban a juntar: un pequeño frasco con ceniza volcánica del Cotopaxi; una carta escrita en Quito luego del ascenso al Antisana; una fotografía tomada en la pirámide de Oyambaro, en Yaruquí; una nota publicada en un periódico inglés que daba cuenta de la gran acogida que en 1900 tuvo la proyección de las placas fotográficas que Whympers sacó en las montañas del Ecuador, titulada «A 20.000 pies sobre el mar»; un número de teléfono que jamás contestaba y que supuestamente pertenecía al único descendiente vivo del explorador; o esta enigmática nota que alguien había dejado en un libro de la British Library.⁵



1. Citado por el autor en los fundamentos de su proyecto *La cuerda rota*.

2. Edward Whympers en *Ecuador, Historia. Memoria. Olvido: Fundamento del proyecto La cuerda rota*, presentado como parte de la documentación de trabajo.

3. Documento citado.

4. En Foster Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*, Akal 2001.

5. Tomado del texto citado del artista.



Fotografía Pablo Jijón V.

Este es el horizonte conceptual de la obra. Esa conciencia de la fragilidad de nuestras representaciones, de la manera en que ciertas experiencias y afectos marcan el modo en que encarnamos y hacemos nuestros ciertos eventos. De alguna manera, la apertura de la figura de Whymper en David, y el acto de fotografiar y recolectar facetas inéditas o incompletas de este personaje, se replica en la búsqueda que emprende a través de metodologías diversas: el *mail art*, el viaje, la encarnación del explorador o del antropólogo. La figura de artista va fungiendo estos roles y a la vez mutando o desplazándose por las maneras en que estos disponen ciertas actitudes.

Destaca acá la perspectiva acerca de los objetos, su vitalidad para articular una historia; su modo de ser habitados por sentidos disimiles y de entablar relaciones que los activan como enclaves simbólicos, pero también como materialidades que soportan sus propias densidades. Si bien los objetos asumen estos procesos de subjetivación que le permiten entrar a las claves dominantes del relato, funcionan en propiedad como entidades materiales que podrían considerarse actantes, en el sentido que postula Bruno Latour, y este tratamiento les refiere con agencia propia.

Esta apelación a la multiplicidad de elaboraciones donde la fábula y la imaginación juegan su papel central, constituye un elemento que abona con relatos vívidos a la rebaja de la narrativa maestra. Coral va en pos de articulaciones narrativas para las cuales las imágenes y la materialidad de los objetos que coadyuvan a estos pequeños relatos, son fundamentales y permiten un despliegue presentacional relevante. Se cobija en cierto tono

detectivesco que autoriza a los indicios asumir sus propias derivas. No hay un sentido fijo, sino más bien uno dado a las asociaciones y al plano evocativo. Las personas involucradas van teniendo nombres, localizaciones, pero es ese vacío entre ellas, una cierta incongruencia que se asocia con la pérdida de ilación del relato, lo que le concede un sentido de rompecabezas o acertijo. La imagen, los objetos y los testimonios van asumiéndose como planos relativamente autónomos que, en dependencia de la actividad del lector-espectador, van emitiendo, sin jerarquías precisas, intensidades provisionales e intercambiables.

Late acá la reverberación de la infancia de David en el Colegio San Gabriel y en el Club de Ascencionismo de la institución educativa donde él se formó. Como en un proceso de anamnesis, una serie de coincidencias vienen a sentar esos nodos a partir de los cuales la modalidad del proyecto se despliega, conformando ese radar donde pudieran aparecer elementos que den respuesta (siempre evasiva, nunca completa) o permitan que algo consiga sostenerse como huella, fragmento significativo o perspectiva plausible que dote de cierta coherencia a cada uno de los segmentos presentes en la obra. ¿Será suficiente revelación hallar «una piqueta de madera de más de un metro de longitud a la que los montañistas mayores se referían como la *piqueta de Whymper*»? ¿Es ese objeto suficientemente pregnante como para echar a andar una maquinaria que iría consolidando su propia carga expresiva alrededor de un sentido contrario al gran relato? También en esta atribución con más o menos fundamentos, sin evidencias, pero con asociaciones y una buena dote de subjetivismo y entusiasmo, se irían tejiendo historias y mitos donde una dimensión mayúscula de la verdad se desdibuja y deja de ser una finalidad. ¿Y no es acaso, de ese modo a veces arbitrario y pendiente del azar o de cruces imprevistos, que se perfilan hasta los grandes relatos?

En Ecuador, particularmente, aun existiendo un discurso con pretensiones de autenticidad cultural, muchas de las narraciones fundacionales del estado nación se han articulado tomando como referencia patrimonios donde no quedan claras las bases de su consideración en tanto acervo culturalmente relevante. Consta un pobre respaldo de investigación que permite contrastar la veracidad o dejar clara la parcialidad

fundada del punto de vista asumido; los criterios plausibles para instituirlo y la finitud de dicho relato. Repertorios establecidos y perspectivas de dudosa relevancia histórica, dan cuenta de una institucionalidad precaria, de un archivo ausente y de un desarrollo académico todavía insuficiente para enfocarse con una amplia tesitura de teorías críticas la producción cultural.⁶ ¿No es acaso este método enarbolado por David Coral algo que muestra que esas verdades sobre las que se inscriben diferencias y jerarquías también descansan en elementos infundados y, a veces, poco probables? ¿Acaso su proyecto no sienta la evidencia de la historia como acontecimiento y campo de exploración, y no como relato clausurado? Hay un elemento fundamental de afirmación afectiva y de identificación que podría tomarse como rasero para miradas renovadas.

También podríamos advertir en el itinerario ficcional de esta propuesta, la energía heurística que reivindica el arraigo de una vivencia y cómo esta puede proyectarse y vincularse a otras contingencias a través de la pregnancia de la imagen, de la convicción de la palabra en primera persona y de la presencia de los objetos. Todas estas relaciones tienen una vitalidad que funciona como matriz de un relato que nos afecta y que refuerza asociaciones y fugas mucho más vívidas y susceptibles a impulsar modos de pensar que nos conminan a establecer historias más frescas y dadas a la multiplicidad.

El relato acá está intencionalmente permeado de una serie de ingredientes que quedan fuera o que son desvalorizados por la mentalidad científica y positiva moderna. Se trata de incidentes casuales que participan de la intriga y surten al relato de ese sesgo inquietante que se engancha en las peripecias del artista para lograr estos datos.

6. Mellado Justo Pastor: *Escenas locales, Ficción, historia y política en la gestión de arte contemporáneo*, Curatoria forense (2013).

En los indicios que Coral aporta como pistas además del sueño, la piqueta, el número desconocido del que supuestamente era el único descendiente del montañista, concurren otras contingencias: un refugio en las faldas del Chimborazo ostentaba el nombre del explorador. Este era, por supuesto, un lugar casi de culto para Coral por la atmósfera que rodeaba al sencillo hospedaje y lo extraño de sus administradores: seis hermanos solteros, hombres y mujeres de alrededor de sesenta años, un perfil sugestivo indudablemente.

Lo demás parece una fábula. Coral cuenta: «Cuando me alojé allí, cuatro de ellos subieron lentamente conmigo por las gradas hasta el tercer piso para indicarme la habitación asignada. Quizá porque no había nadie más en el hotel, esa tarde sentí, como no había sentido en mucho tiempo, una enorme soledad. Uno de los hermanos me mostró unas fotocopias de *Entre los Andes del Ecuador*, la primera edición en español del libro de Whymper, publicada por Imprenta y Encuadernación Nacionales en 1921. Una de las hermanas me contó que cada año ellos organizan una misa en la Iglesia de la Loma de Quito, por el alma del explorador inglés. Me dijo que, en parte, ha sido gracias a él que su familia se ha ganado la vida dignamente».⁷ Esto último es un detalle enternecedor que muestra como las resonancias y significaciones atraviesan la vida y el cuerpo de personas singulares y les marcan. Ellos podían construir un relato especialísimo que rodeara a Whymper de ese halo fantasmagórico. Nada que ver con la figura construida por el discurso histórico.

Otras pistas azarosas se impusieron en este trayecto: Marcos Cruz, una de las primeras personas que desempeñó el oficio de guía de montaña. Este hombre había perseguido durante décadas y con un afán netamente personal, la ruta que siguió Edward Whymper en su primer ascenso, así como los sitios de campamento. Su pesquisa rindió frutos y a partir de una fotografía tomada por el propio Whymper, que en 2005 le llegó desde la Universidad de Düsseldorf, halló varios campamentos con la casi certeza de que lograba su objetivo.

«Whymper llegó al Ecuador costeando todos los gastos de la expedición con dinero propio y justificando moralmente su viaje con razones científicas, supuestamente, con el propósito de estudiar el efecto pernicioso que produce la altura en el cuerpo humano. Pero lo que Edward Whymper quizá más anhelaba era alcanzar la cima del Chimborazo, ser el primero en poner los pies allí, sobre la montaña que hasta poco antes había sido considerada la más alta del mundo».⁸

Este comentario es sumamente pertinente porque hay también una visión reduccionista de estas incursiones. Introducir un matiz a la historia es dejar de entenderla como una escena de buenos y malos, y aportar esa manera diversa y multidimensional de acercarse al relato.

7. 8. Tomado del texto citado del artista.

Pero, ¿qué viene a tu mente cuando escuchas el nombre Edward Whymper? Esta era la gran pregunta que Coral se hacía. Su metodología continuó por la ruta de una serie de prácticas artísticas procesuales y desmaterializadas que desde la década de los sesenta ocupaban un segmento importante de lo que ha sido denominado espacio cultural ampliado del arte. Entre los procedimientos de este tipo de prácticas, son comunes las instrucciones, la creación de situaciones donde las personas tengan que interactuar con el fin de ser sacadas de su situación ordinaria para desestabilizar comportamientos y prejuicios normalizados, o para asentar otro tipo de intercambios desmarcados de ciertas convenciones de socialidad. La creación de estas situaciones no tiene un patrón fijo, se trata de una artísticidad que tiene un referente en la llamada antiforma: un modo de tomar decisiones formales a partir de la idea y el propósito, y al margen de codificaciones disciplinares.

El procedimiento adoptado por Coral tenía un referente en la tradición del *mail art*. Su estrategia, tal y como la reseña, consistió en crear «unas cartas postales con las imágenes que había tomado hasta entonces y las envié, junto con una pregunta y un instructivo, a diferentes destinos en Ecuador e Inglaterra, donde el nombre Edward Whymper podía resultar familiar. Los destinatarios eran personas públicas, amigos, conocidos y desconocidos que había elegido sin una razón obvia y que recibieron las

cartas postales sin un aviso previo ni una explicación posterior.»⁹

Llegaron algunas respuestas, aunque cabe destacar que las que fueron enviadas desde Quito no tuvieron retorno. ¿Es esto significativo? ¿La memoria histórica forma parte de la conciencia común como para movilizar a alguien a salir de su zona de confort y pensar en cómo la experiencia se da al relato? En este proyecto hay un colofón interesante, una pregunta que resulta de este fallo de resonancia que pudiera asumirse como síntoma cultural. Coral lo reseña del siguiente modo: ¿Es este (Ecuador) un buen lugar para hallar el olvido?¹⁰

Otras preguntas nos asaltan: ¿Falta historia? ¿Es necesaria? ¿Qué tipo de historia es la que abre horizontes para la vida contemporánea?

9. 10. Tomado del texto citado del artista.



DAVID CORAL MACHADO

La Cuerda Rota

En 2016 inicié una investigación acerca del viaje de Edward Whymper al Ecuador. No me interesaba la historia oficial, sino la memoria que existía sobre él, los rastros que pudiesen haber quedado en el camino, lo que la gente de hoy pudiera contar. Desarrollé la propuesta a partir de una imagen que vino a mi mente una noche de insomnio en Quito, días antes de mudarme a Londres, donde iba a cursar una maestría en Fotografía Documental. Se trataba de la pequeña escuela rural Edward Whymper, que yo imaginaba ubicada en las áridas estribaciones occidentales del Chimborazo y adonde los niños de los caseríos aledaños, y la joven maestra del pueblo más cercano, llegaban cada mañana luego de largos y laboriosos recorridos.

Si hay tantas calles con nombres de personas que desconocemos, de fechas que no nos recuerdan a nada, si existe la Unidad Educativa Teodoro Wolf al pie del cerro Ilaló, ¿por qué no habría de existir una escuela en las faldas del Chimborazo con el nombre del primer hombre que pisó su cima?

Dicha escuela no existía, pero imaginarla abrió la puerta a una investigación en la cual me sumergí durante varios años y, a partir de la cual, cree una obra visual sobre cómo se recuerda hoy el viaje de Whymper. Quería explorar las formas que adopta la memoria para sobrevivir al paso del tiempo.

Me sorprendió que en Londres no hubiera un lugar dedicado exclusivamente a preservar la memoria de uno de sus ciudadanos ilustres, aquel que había dado nombre a la cima del Chimborazo, el punto más alejado del centro de la Tierra. ¿Acaso el



orgullo inglés no se había alimentado por siglos gracias a ese tipo de conquistas? Al no haber un sitio semejante, había que salir a las calles y buscar esa memoria en los entresijos de la ciudad. Durante un año visité librerías de viejo, anticuarios, bibliotecas, archivos privados y museos, armando un rompecabezas que desconocía, pero cuyas piezas se empezaban a juntar: un pequeño frasco con ceniza volcánica del Cotopaxi; una carta escrita en Quito luego del ascenso al Antisana; una fotografía tomada en la pirámide de Oyambaro; una nota publicada en un periódico inglés que daba cuenta de la gran acogida que en 1900 tuvo la proyección de las placas fotográficas que Whymper sacó en las montañas del Ecuador, titulada «A 20.000 pies sobre el mar»; un número de teléfono que jamás contestaba y que supuestamente pertenecía al único descendiente vivo del explorador; o esta enigmática nota que alguien había dejado en un libro de la British Library:

Walter Burton, naturalista, domiciliado en la calle Wardour N° 191, informa a los coleccionistas de aves, insectos, reptiles y peces, que él posee la colección formada por Edward Whymper en su viaje al Ecuador. La colección, que incluye 240 especímenes, de 106 especies, clasificados en 14 cajas... está a la venta.

El anuncio había sido colocado, con precisión y disimulo, en la solapa de *How to use the aneroid barometer*, un libro sobre el uso de estos instrumentos para medir la altitud en la Tierra que Whymper había publicado a partir de su experiencia en los Andes ecuatorianos. Naturalmente, sentí interés por aquella colección de insectos y me dirigí a la dirección indicada, pero en el número 191 de la calle Wardour nadie había oído hablar del naturalista Walter Burton.

La primera vez que yo escuché hablar de Edward Whymper fue en el Grupo Ascensionismo del Colegio San Gabriel, así que fue la sede de ese club el primer lugar que visité en el verano de 2017, cuando vine al Ecuador para continuar con la investigación. En una de las paredes del salón principal, entre varias fotografías de

escaladores muertos en la montaña y un cuadro de la virgen Dolorosa, colgaba una piqueta de madera de más de un metro de longitud a la que los montañistas mayores se referían como «la piqueta de Whymper». Nada en este precioso objeto permitía saber con certeza a quién perteneció, pero su forma, del tipo que usaban los expedicionarios del siglo XIX, y el hecho de haber sido hallado en una grieta del Chimborazo, fueron suficientes para que se le atribuyera la propiedad al viajero inglés.

Además de una avenida y un edificio en Quito, sólo dos lugares más en Ecuador llevan el nombre del alpinista: el refugio de montaña construido en las faldas del Chimborazo al conmemorarse un siglo de aquella primera ascensión, y un hotel en la ciudad de Riobamba, abierto a fines de los años setenta. Éste, un lugar con áreas amplias, sencillas y una decoración acorde con la época en que fue construido. Actualmente está administrado por seis hermanos solteros, hombres y mujeres, que promedian los sesenta años de edad. El día que yo me alojé allí, cuatro de ellos subieron conmigo lentamente por las gradas hasta el tercer piso para indicarme la habitación asignada. Quizá porque no había nadie más en el hotel, esa tarde sentí, como no había sentido en mucho tiempo, una enorme soledad. Uno de los hermanos me mostró unas fotocopias de *Entre los Andes del Ecuador*, la primera edición en español del libro de Whymper, publicada por Imprenta y Encuadernación Nacionales en 1921. Una de las hermanas me contó que cada año ellos organizan una misa, en la Iglesia de la Loma de Quito, por el alma del explorador inglés. En parte, me dijo, ha sido gracias a él que su familia se ha ganado la vida dignamente.

Aproveché mi paso por Riobamba para visitar a Marco Cruz, una de las primeras personas en desempeñar el oficio de guía de montaña en el país y quien, a sus 75 años, ha estado más de mil veces en la cima del Chimborazo. La fascinación de Cruz por ese nevado y la historia de sus ascensiones lo llevó a buscar por décadas el camino exacto que Edward

Whymper siguió en su primer ascenso y, sobre todo, los sitios de campamento. Por las descripciones minuciosas y algunos dibujos publicados en *Travels amongst the great Andes of the Equator*, Cruz sabía que la ruta atravesaba el Valle de Carrel, en el lado occidental del nevado. Pero la montaña es tan grande, y las formaciones rocosas se parecen tanto unas a otras que, aquella información era insuficiente. La pista definitiva llegó desde la Universidad de Düsseldorf en 2005. Era una fotografía tomada por Whymper del sitio del segundo campamento en la que se veía una perspectiva más amplia del lugar que la que presentaba el grabado. Al verla, Marco Cruz reconoció ese sitio, cerca del cual había pasado tantas veces y, a la mañana siguiente, fue hasta allí. Desde ese punto, le fue sencillo seguir la ruta exacta que había seguido el alpinista inglés hacia la cumbre, así como hallar el tercer campamento, donde encontró, al pie de unas grandes rocas, restos de recipientes metálicos, ramas de chuquiragua, vidrios de botellas de coñac, entre otros vestigios que, sin duda, hicieron parte de la expedición de Whymper y que por 125 años lo habían estado esperando.

De regreso en Londres, presenté una muestra fotográfica que llamé *Whymper, memoria y olvido*, con la que puse fin a mis estudios de postgrado. Sin embargo, sabía que las pistas que había hallado en ese largo viaje exploratorio tras las huellas de un explorador, posibilitaban un trabajo más profundo.

El impulso para crear un proyecto de mayor aliento llegó en 2022, tras obtener una beca de creación del Premio Nacional de Arte Mariano Aguilera. La obra tomó una dimensión distinta. En primer lugar, la fotografía documental se nutrió de un componente literario, con base en los testimonios orales que había recogido, y de un componente objetual que actuaba como un puente de verosimilitud entre las historias particulares recabadas y el motivo central del relato: el viaje de Edward Whymper por el Ecuador.

En segundo lugar, opté por desprenderme del material archivístico que había reunido durante la investigación, en tanto éste reforzaba la historia oficial de aquel hecho del pasado y no posibilitaba la apertura de nuevos relatos. Una vez hecho esto, afloró con mayor claridad la memoria viva de aquel viaje que pervive de maneras menos conocidas y que, en su tránsito por el tiempo, se ha nutrido de olvido y fabulación.

Es en esa línea delgada entre Historia e imaginación desde donde se presenta *La cuerda rota*, una obra artística de múltiples formatos, cuyo nombre rememora un momento trágico en la vida del alpinista inglés, pero que sobre todo es una metáfora de la fragilidad de la memoria en la construcción del relato histórico.





1: Mina de hielo del volcán nevado Chimborazo.
 2: Carlos Wong, camarógrafo de la expedición.
 Fotografías: Marianne Wasowska



- Creación artística

JUNTO AL HIELO, LAS CONEXIONES POÉTICAS Y EL TERRITORIO

UNA EXPERIMENTACIÓN SENSIBLE A TRAVÉS
 DEL PAISAJE Y EL VOLCÁN CHIMBORAZO

Eternal Ice

Artista: Juan Carlos León

Curaduría y texto: Ma. Gabriela Vázquez Moreno

Recopilar las memorias y fases de *Eternal Ice* implica no solo transitar por una potente investigación artística, sino también recorrer una ruta sensible de interacción, poseedora de vida propia, trazada entre Juan Carlos León y el volcán nevado Chimborazo.

En un acercamiento descriptivo hacia la obra, el artista menciona que «*Eternal ICE* es una investigación creada a partir de dinámicas experimentales que decantan del levantamiento de datos y que propone la extracción y análisis de un testigo de hielo del volcán Chimborazo» (León, 2022). A primera vista, el proyecto pone en consideración reflexiones sobre el calentamiento global y el consecuente deshielo; además del ya establecido interés del artista, relacionado a temáticas como el despojo de la naturaleza ejercido por los seres humanos dentro de panoramas extractivistas. Tal fue el caso de sus proyectos *Tiempo Natural* (2018) y *Cuando el río era río* (2019). Así, una vez más, este nuevo proyecto pone en evidencia los diversos padecimientos del territorio y sus «paisajes de riqueza», dados a través de la extracción de su agua, de sus minerales y otros elementos; al mismo tiempo que revisa cómo se sustenta al despojo en el marco de un desarrollo convencional de régimen de orden capitalista, al colocar a la naturaleza como realidad externa y objetivarla como recurso de uso productivo (Escobar, 1999; Biersack, 2006). Todo ello con lógica de acumulación, por supuesto.

No obstante y en base a los diversos giros que han consolidado la apuesta final de *Eternal Ice*, Juan Carlos plantea, adicionalmente, una inextricable contradicción entre «la preservación del hábitat, la fragilidad orgánica de sus elementos y la poética de lo eterno; versus el objeto único de arte, la conservación de las obras artísticas contemporáneas y la producción artística contaminante» (León, 2022). Dentro de este conjunto de acciones artísticas, se ha gestado también una conexión bastante poética entre él y el volcán; provocando que este sea percibido como un elemento natural frágil que lo mueve —in situ— y lo conmueve, simultáneamente.

Al iniciar el proyecto, las ideas giraban en torno a la conexión del conocido último hielero del Chimborazo, Baltazar Ushca, y el volcán. No obstante, al acudir Juan Carlos a su encuentro personal con este personaje, pudo darse cuenta de que *Eternal Ice* no se trataba en realidad de ello; sino, en su lugar, sobre las reflexiones y entendimientos que el hielo, como materia con agenciamiento propio, genera a nivel poético —de permanencia y, así mismo, de impermanencia—.

Las visitas al Chimborazo y la generación de este encuentro con la comunidad Puruhá, específicamente con la familia de Baltazar Ushca, provocaron un cambio radical en el proyecto. De pronto, Juan Carlos no buscaba que la obra dialogue con Baltazar y el Chimborazo a nivel de epicentro, como en años atrás se pensó; sino más bien, que plantee interrogantes dirigidas hacia: «¿Cómo gestar un paisaje desde una obra de arte que permita reflexionar sobre lo frágil de nuestro ecosistema y que permita conectar ideas de carácter científico y sobre cosmogonía andina?, ¿cómo desde el arte podemos buscar alternativas simbólicas que puedan poner en crisis la idea de ecosistema natural? » (León, 2023).

A la escritura de este artículo, el proyecto ha trascendido hacia el desarrollo de una narrativa que tiene como quid un *statement* sobre lo ficcional del paisaje y sus materias; sobre la idea de conservación y su equivalente antónimo, representado por las posibilidades de desaparecer, que se enlaza a la lucha constante del concepto de eternidad.

La noción del «para siempre» como condición ficcional, es normalizada —e, incluso, avalada— cuando se trata de la existencia de un nevado que siempre estuvo y siempre estará, entendimiento que

Juan Carlos plantea una inextricable contradicción entre «la preservación del hábitat, la fragilidad orgánica de sus elementos y la poética de lo eterno; versus el objeto único de arte, la conservación de las obras artísticas contemporáneas y la producción artística contaminante».



parte de la frase «eso no acaba nunca, es para toda la vida» (Ushca, 2022) . Es por ello que el hielo es parte de la ficción de lo eterno, algo así como una «mirada desde los dioses», como dice el artista; porque en realidad, en lo material, esa eternidad no existe.

El cambio climático y el contexto ambiental son igualmente factores fundamentales dentro de la lectura de este proyecto, al considerar que en su sentido especulativo, lo eterno de la materia (bloque de hielo) es ficcional si se lo ve a futuro. Sin embargo, no es el interés del artista alterar la materia, sino, como él dice: «suspenderla en el tiempo utilizando las mismas herramientas que el propio capital le ha proporcionado» (León, 2023).

Intereses iniciales por el Chimborazo

Sí podré! Y arrebatado por la violencia de un espíritu desconocido para mí, que me parecía divino, dejé atrás las huellas de Humboldt, empañando los cristales eternos que circuyen el Chimborazo.

... Yo soy el padre de los siglos; soy el arcano de la fama y del secreto; mi madre fue la eternidad; los límites de mi imperio los señala el infinito; no hay sepulcro para mí, porque soy más poderoso que la muerte; miro lo pasado; miro lo futuro, y por mi mano pasa lo presente.

Simón Bolívar. *Mi delirio sobre el Chimborazo*

Para entender contextos, vale la pena mencionar que en 1735 llegó al Ecuador desde París la Primera Misión Geodésica Francesa. Su objetivo era determinar la morfología del planeta Tierra, para medir la distancia equivalente a un grado de latitud en el Ecuador. Sin embargo, en este país, sus estudios fueron mucho más profundos y diversos; tal es el caso del reconocimiento del caucho o la quinina por parte de Charles-Marie de La Condamine (BBC, 2019).



Eternal Ice. Vista de sala Centro de Arte Contemporáneo de Quito.

En este entorno, hace 288 años, la expedición demostró que un nevado poseedor de las dimensiones del volcán Chimborazo era capaz de desviar, por su masa, el péndulo terráqueo y generar una anomalía gravimétrica. Así mismo, se cumplen también 222 años de la creación de la *Tableau Physique* de Humboldt, uno de los primeros registros botánico-climáticos de los Andes, sobre el que se creía, en ese momento, era el nevado más alto del planeta. A esto se enlaza también el aniversario número 200 del delirio apabullante que causó el *Taita* Chimborazo en Simón Bolívar.

Todos estos hitos históricos ofrecen una mesa tendida para la reflexión sobre las heterogéneas aproximaciones que ha propiciado a lo largo de los siglos este grandioso ser de hielo. Si bien este nevado glaciario se encuentra en Ecuador, ha sido uno de los elementos geológicos más estudiados en la historia científica a nivel global. Quién diría que «la nieve (razu) que está cerca o al otro lado del río Chimbo (chimbo), esa montaña caliente (chinpu), ese, el punto más cercano al sol, se volvería hasta la actualidad ícono para exploradores y científicos que maravillados al igual que Bolívar, buscarían dominar y conocer más sobre él. «Como toda montaña en la cosmovisión de los Andes, el Chimborazo tiene un alma, es una ánima que junto a la del volcán Tungurahua, parieron a la comunidad Puruhá. El gestar esta comunidad también le ha significado a “este ser” un desgaste no solo en su alma, sino también en su cuerpo...» (León, 2023)

Visualizar la naturaleza es un ejercicio entrañable e inherente a todos los seres humanos (León, 2023). Así como también es relevante analizar el resultado de sus acciones sobre la naturaleza. Sintiendo un apego especial desde hace varios años, Juan Carlos inició diversas rutinas de viaje en las que buscaba sumergirse y descubrir las variadas «capas sociales» y el ecosistema de la zona, por lo que comenta dentro de sus apuntes: «Desde ese momento empecé a considerarme un “paisajista” porque todas mis observaciones detonaron en obras que se volvieron ejercicios críticos para entender el territorio». Este entender le permitió cuestionar los datos histórico-científicos antes mencionados y los estados reales de la naturaleza de esa geografía.

Eternal Ice no solo busca desatar una mirada auténtica, verosímil del paisaje y del territorio como un ejercicio de denuncia que gravita entre lo ficticio de lo eterno o el arte; por el contrario, trasciende más allá. Los iniciales intereses de carácter técnico científico fueron convirtiéndose, junto con los resultados de la entrevista a Baltazar Ushca, en una declaratoria poética que dejaba de lado las misiones de exploración, para abrirse hacia un análisis más interno entre las relaciones que se crean en medio de los seres humanos y los Apus de la naturaleza. En su texto reflexivo para el Nuevo Premio Mariano Aguilera, el artista emplea el siguiente párrafo para ilustrar estas relaciones que identifican su actual nexos con el paisaje y sus seres naturales:

El cambio climático y el contexto ambiental son igualmente factores fundamentales dentro de la lectura de este proyecto, al considerar que en su sentido especulativo, lo eterno de la materia (bloque de hielo) es ficcional si se lo ve a futuro.

Sin embargo, ese «otro mundo» existe, allí hay algo que permanece a pesar del tiempo y de la indiferencia: la sabiduría de los cerros, su señorío, su cercanía protectora; pero, así mismo, sus advertencias y castigos. Guardianes de personas, sembradíos y ganados, los cerros hacen sentir no solo su presencia sino, igualmente, su estado de ánimo, su regocijo o desaprobación por las conductas y comportamientos de quienes son sus protegidos, sus ayllus.¹²

Entre esas personas cohabitantes con el Chimborazo se encuentra el «último hielero»; quien durante casi toda su vida ha buscado sostener su economía a través de la extracción de bloques de hielo vendidos en el mercado de Riobamba. Resulta singular cómo este personaje ha generado durante décadas, a través de su trabajo, una micro forma de extracción de recursos naturales y, a la vez, una simbiosis de vida junto al nevado, ya que no se puede concebir en la comunidad a esta persona sin el nevado o a las historias de este sin Baltazar.

Con todos estos conocimientos, tanto a nivel científico como cotidiano, León Jácome ha mutado sus ideas iniciales; volcando su interés hacia la reflexión sobre cómo entender la fragilidad de la naturaleza mediante piezas de arte, el análisis crítico de los ecosistemas y, claro está, las relaciones interpersonales creadas con los *apus*.

Posteriormente, las diversas especies —sobre todo las botánicas— generaron que el ejercicio inicial haya presentado cambios desde su concepción e incluyeran al Senecio Ferrugineus como compañero intrínseco del hielo, a ser colocado también dentro de la obra y el espacio museable.

Una cápsula que evoca la eternidad e incorpora una flor como símbolo de resistencia

El carácter transdisciplinar de *Eternal Ice* presenta una construcción tecnológica como primer componente: una cápsula de conservación de un «hielo eterno». La motivación inicial del artista fue la de experimentar con los fenómenos naturales y poner sobre la mesa la crisis del anhelo humano por dominar la naturaleza junto con su «ánima» desde

la tecnología. Colocar un bloque de hielo extraído directamente del volcán y ponerlo a congelar «eternamente», impulsa a la reflexión núcleo sobre una pieza de arte que es frágil por la información climática contenida —a nivel de proveniencia— y que puede ser perdurable por las condiciones tecnológicas actuales. En palabras de Juan Carlos, «este proyecto artístico y de realismo científico funciona como un dispositivo de presentación de un material bello y único encapsulado en la fragilidad de su elemento climático».

La obra en sala, con su entorno perfectamente blanco, evoca la plenitud de las nieves perpétuas, contrastando con el testigo o bloque de hielo encapsulado. Esta «incompatibilidad» hace un llamado a la contradicción planteada por el artista: la imposibilidad de lo eterno y la posibilidad del deshielo causado por el calentamiento global, propiciado por el régimen capitalista.

Se mencionó al inicio de este texto el desarrollo de una narrativa poética que el artista creó, no solo a lo largo de la construcción de la obra, sino también como detonante de las reflexiones que propiciaron los giros en el concepto inicial. En ella, se profundiza ampliamente sobre el encuentro con

12. Tomado del texto reflexivo de Juan Carlos León para el Nuevo Premio Mariano Aguilera, 2023. Botero Villegas, L.F. (2016). *Apus, wakas y cerros. Una aproximación a la geografía sagrada en los Andes. Runas. Sociedad, religión y cultura en los indígenas de Chimborazo.*

Baltazar Ushca, lo que dio lugar a que Juan Carlos desarrolle escrituras que se pueden comparar con haikus japoneses, micro poemas, o pensamientos cortos y exactos devenidos de sus propios sentimientos en el entorno del volcán. Composiciones que establecen declaratorias y notas sobre *Eternal Ice* también se incluyen. Entre ellas, el artista se auto cuestiona sobre ¿cómo poner el cuerpo en este proyecto, partiendo del hecho de que él mismo se autoemplea para enunciar un acto de carácter personal, así como colectivo?

Desgarrar de la montaña algo enterrado es una acción doble. Te permite desenterrar la materia y la idea de hallazgo, pero también te deja desenterrar la memoria. (León, 2022)

Posterior a ello, se plantea lo que ha sido una constante en su trabajo: el análisis de las contradicciones, proponiendo como principio —en este tiempo de su práctica— que estas deben ser *abrazadas*. A esto enlaza la posibilidad de abrir la mente para considerar que toda acción creativa conlleva a un acto de poder, que acompaña con la frase: «Rompamos el hielo». Además, pone en tela de juicio lo que significa trabajar con el paisaje: ¿qué significa ser paisaje y cómo se hace un paisaje?

En conversaciones curatoriales, una de las cuestiones que han sido planteadas una y otra vez ha sido la de evaluar a quién le pertenece el mencionado paisaje. Ya sea por la naturaleza de la cual es contenedor, o de las culturas y comunidades que acoge, el paisaje natural parece no ser exactamente autónomo o independiente. Lamentablemente, los seres humanos han sido y seguirán siendo usuarios despilfarradores de lo que no les pertenece. Una situación que no solo es triste, sino sumamente injusta, donde se discute la existencia de una especie que pasa por sobre las otras por ambición y falta de medida.

La obra aborda también en sus razonamientos cómo una escultura, que es en realidad un pedazo de montaña en el caso de *Eternal Ice*, ofrece un camino a

una realidad crítica que coloca al arte como un artificio en sí mismo; como un procedimiento o medio para conseguir un fin. En este sentido, extraer un pedazo de hielo del Chimborazo para colocarlo dentro de un espacio museístico, pone en entredicho qué es lo que este extracto de planeta representa. Un llamado, por ejemplo, a cuestionar los despojos de la naturaleza, el poder y a quién sirve; y, por otro lado, al extractivismo como valor monetizable. Las interpretaciones para usar los recursos naturales son amplísimas. Así como la creatividad se puede usar para hacer el bien, también puede agredir. Agredir bajo el sentido capitalista del progreso y del crecimiento a través de la explotación indiscriminada. Sin embargo, el dedo no apunta solo a quienes extraen y venden; sino también a quienes adquieren productos en multitud.

Eternal Ice ofrece en sala un bloque de hielo a manera de representación del despojo de la naturaleza, dejándola ver como una «gran reserva de valores con usos potenciales para la creación de procesos y objetos monetarizados —como mercancías—» (Harvey, 2014). En un tiempo en el que el capitalismo y el marketing venden «hasta piedras», el artista ofrece una profunda reflexión que cierra este ciclo en su trabajo: «Es hermoso cuando un ser humano se hace más parecido a una piedra, pero es más hermoso cuando todxs formamos una roca».

Así, la naturaleza, su despojo y sus recursos son extraídos como fuente de capital; en algunos casos por pedacitos, en otros por toneladas. Extraer hielo ya no es el núcleo económico explotado por el capital; ahora, la explotación del personaje que lo extraía es lo que toma para sí el capital. «Ser hielero era una práctica basada en la extracción de la materia. Ahora es una práctica basada en el servicio turístico» (Ushca, 2022).

REFERENCIAS - Bolívar, S. (1822). Recuperado de: <https://riobamba.com.ec/es-ec/chimborazo/riobamba/poemas-relatos/mi-delirio-sobre-chimbora-zo-af0a0a5f2>

- Biersack, Aletta. 2006. *Reimagining Political Ecology: Culture/Power/History/Nature*. En *Reimagining Political Ecology*, editado por Aletta Biersack y James Greenberg, 3-42. Durham: Duke University Press.

- León, J.C. (2022) *Notas sobre Eternal Ice. Apuntes inéditos del artista*.

- Escobar, A. (1999) After Nature: Steps to an Antiessentialist Political Ecology. *Current Anthropology* 40 (1): 1-30.

- Humboldt, A. (1803) *Géographie des plantes équinoxiales: tableau physique des Andes et pays voisins ; dressé d'après des observations & des mesures prises sur les lieux depuis le 10e. degré de latitude boréale jusqu'au 10e. de latitude australe en 1799-1803*. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/geographie-des-plantas-equinoxiales-tableau-physique-des-andes-et-pays-voisins-dresse-dapres-des-observations-des-mesures-prises-sur-les-lieux-depuis-le-10e-degre-de-latitude-850697/>

- Samaniego, J. (2019) *¿Qué nos puede contar un dibujo de 220 años sobre el cambio climático?* Recuperado de <https://www.nobbot.com/humboldt-y-el-cambio-climatico/>

JUAN CARLOS
LEÓN JÁCOME

Eternal Ice

PMA 133

PARTE 1: una idea se sostiene desde el cambio

Este texto recoge las diversas ideas y los cambios que ha tenido el proyecto *Eternal ICE* durante el proceso de investigación en territorio, producción y puesta en escena final. Aquí se exponen las dinámicas de exploración teóricas y prácticas en el uso de una roca de hielo, ya sea como un testigo para el futuro o como una forma de reflexionar sobre las ideas antropogénicas de la naturaleza y el uso de sus materias.

El propósito de esta excursión no solo es relatar una obra, sino hacer visibles modelos de explotación y despojo sobre la naturaleza, y la utilización de un material finito, enmarcados en la idea de «eternidad», que es un presente imposible pero absolutamente real para encontrar otro presente ausente, el de la idea de conservación. «Por tanto, la naturaleza no es un lugar físico al que se pueda ir, ni un tesoro que se pueda encerrar o almacenar, ni una esencia que salvar o violar. La naturaleza no está oculta y por lo tanto no necesita ser desvelada. La naturaleza no es un texto que pueda leerse en códigos matemáticos o biomédicos. No es el “otro” que brinda origen, provisión o servicios. Tampoco es madre, enfermera ni esclava; la naturaleza no es una matriz, ni un recurso, ni una herramienta para la reproducción del hombre.»¹

También es un relato sobre la reflexión simbólica y las estrategias que asume el artista al construir un proyecto que cambia a medida que se hace material y que las exploraciones se vuelven reales en territorio.

Así comenzó: sobre las formas de visitar un volcán nevado

Yo (Humboldt) dibujé los perfiles del Chimborazo y del Carihuairazo empleando los mismos instrumentos geográficos que mencioné al describir mi dibujo del Cotopaxi.

Vistas del Chimborazo y Carihuairazo²
Alexander von Humboldt

1. Haraway, Donna. *Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles*. University of California (Santa Cruz). Política y Sociedad, 30, (1999), Madrid, Pg.121-163.
2. Humboldt, Von Alexander. *Vistas del Chimborazo y Carihuairazo. Escritos 1789 - 1859, editados por primera vez. Volumen 1*. Editorial Herder, 2019, Pag.420.

Eternal ICE. Vista de sala Centro de Arte Contemporáneo de Quito.
Fotografía: Juan Carlos León.

Estamos cumpliendo 287 años desde que la Primera Misión Geodésica demostró que una gran montaña, el volcán Chimborazo, era capaz de desviar, por su masa, el péndulo terráqueo y generar una anomalía gravimétrica; también estamos a 220 años de la creación de la *Tableau Physique* de Humboldt, uno de los primeros registros botánicos de los pisos climáticos de los Andes, sobre el que se creía, en ese momento, que era el nevado más alto del planeta; y nos encontramos a 198 años del delirio estrepitoso que causó esta montaña en Simón Bolívar.

Sí podré! Y arrebatado por la violencia de un espíritu desconocido para mí, que me parecía divino, dejé atrás las huellas de Humboldt, empañando los cristales eternos que circuyen el Chimborazo. Llego como impulsado por el genio que me animaba, y desfallezco al tocar con mi cabeza la copa del firmamento: tenía a mis pies los umbrales del abismo.

Este nevado glaciar se encuentra en el centro del callejón de los Andes ecuatoriales y desde hace más de dos siglos ha sido uno de los elementos geológicos más estudiados en la historia científica a nivel mundial. «La tercera formación de la alta cumbre de los Andes, las más majestuosa, es la del Chimborazo, cuyo pico es redondeado. Recuerda esos picos sin cráteres que se elevan por la fuerza elástica de los vapores en lugares en los que la corteza cavernosa del globo terráqueo está socavada por el fuego subterráneo».³ Quién diría que «la nieve (razu) que está cerca o al otro lado del río Chimbo (chimbo)», esa montaña caliente (chinpu), ese el punto más cercano al sol, se volvería hasta la actualidad en el ícono para exploradores y científicos como Humboldt, Whympfer o Theodor Wolf, que maravillados al igual que Bolívar, buscarían conocer más sobre este majestuoso pico y, de ese modo, aplicar sus teorías científicas y herramientas de dominación del paisaje:

Dentro del contexto de las nuevas expansiones culturales que llevaban a cabo Inglaterra, Francia y Prusia por hegemonizar su influencia política y económica en América, la ciencia contaba como un instrumento más de dominación. Bajo el oficio de la ciencia (descripciones, mediciones, verificaciones, colecciones), el criterio científico era una mediación entre la clasificación científica del mundo y la apropiación de los recursos naturales.⁴

Más allá de las herramientas modernas de dominación del entorno que aparecen con las misiones de exploración y de la construcción del paisaje como objeto científico y económico, siempre existieron otras formas de aproximarnos a estos territorios. Un *sentirpensar* donde «los saberes múltiples, o epistemes, que se refieren a mundos u ontologías múltiples»⁵, nos permitieron aproximarnos a las tradiciones que consolidan la relación entre los seres humanos y los seres de la naturaleza.

Sin embargo, ese «otro mundo» existe, allí hay algo que permanece a pesar del tiempo y de la indiferencia: la sabiduría de los cerros, su señorío, su cercanía protectora; pero, asimismo, sus advertencias y castigos. Guardianes de personas, sembradíos y ganados, los cerros hacen sentir no solo su presencia sino, igualmente, su estado de ánimo, su regocijo o desaprobación por las conductas y comportamientos de quienes son sus protegidos, sus ayllus.⁶

3. ibidem.

4. Aguirre Negrete, P. J. (2021). *Edward Whympfer y el Chimborazo: «el arte del montañismo» y la autoridad científica (1880-1892)*. Anuario De Historia Regional Y De Las Fronteras, 26(2), 75–103. <https://doi.org/10.18273/revanu.v26n2-2021003>

5. Escobar, Arturo. (2016) *Sentipensar con la Tierra: Las Luchas Territoriales y la Dimensión Ontológica de las Epistemologías del Sur*. Revista de Antropología Iberoamericana Volumen 11 Número 1. www.aibr.org

6. Botero Villegas, L.F. (2016). *Apus, wakas y cerros. Una aproximación a la geografía sagrada en los Andes. Runas. Sociedad, religión y cultura en los indígenas de Chimborazo.*



Pruebas de refracción de luz y tiempo de deshielo de una pieza de hielo del nevado Chimborazo. Fotografía: Marianne Wasowska. Concepto y experimento: Juan Carlos León.

Como toda montaña en la cosmovisión de los Andes, el Chimborazo tiene un alma, y es un ánima que junto al volcán Tungurahua parieron a la comunidad Puruhá. El gestar esta comunidad le ha significado a «este ser» un desgaste no solo en su alma, sino también en su cuerpo. De esta comunidad es Baltazar Ushca, una figura que podríamos decir *conserva una de las primeras profesiones extractivas vinculadas al nevado*, el ser «hielero del Chimborazo», lo que ha significado la construcción de un personaje mítico con una relación entrañable con el territorio, con los recursos de la montaña y su espíritu.

Con siglos acumulados de despojo e investigación, desde la *Tableau del monte* de Humboldt y Bonpland, pasando por los conocimientos sobre cambio climático levantados por la Tercera Misión Geodésica Francesa de 2016, hasta pequeñas pero significativas explotaciones como las ejecutadas por Baltazar Ushca con su extracción de marquetas de hielo, el nevado se encuentra en un proceso acelerado de desglaciación, lo que significa una reducción considerable en su altura y un cambio drástico en el ecosistema. A partir de la revisión de estos acontecimientos, organizo algunas de las interrogantes que son el *leitmotiv* de este proyecto: ¿cómo gestar un paisaje desde una obra de arte que permita reflexionar sobre lo frágil de nuestro ecosistema y que nos deje conectar ideas de carácter científico con cosmogonía andina? ¿Cómo, desde el arte, podemos buscar alternativas simbólicas que puedan poner en crisis la idea de ecosistema natural? ¿Cómo unir seres como El Chimborazo y Baltazar Ushca en un solo elemento?

Sobre el proyecto: *Eternal ICE*

Visualizar la naturaleza es un ejercicio entrañable, inherente a todos los seres humanos, al igual que la modificación ejercida sobre la misma. Cuando me aproximé al Chimborazo, empecé con rutinas de viaje en las que buscaba conocer las capas sociales y el ecosistema de la zona. Desde ese momento me consideré un «paisajista» porque todas mis observaciones detonaron en obras que se volvieron ejercicios críticos para entender el territorio.

Extracción de hielo del nevado Chimborazo, realizada por Juan Ushca.
Fotografía: Marianne Wasowska.

Como toda montaña en la cosmovisión de los Andes, el Chimborazo tiene un alma, y es un ánima que junto al volcán Tungurahua parieron a la comunidad Puruhá. El gestar esta comunidad le ha significado a «este ser» un desgaste no solo en su alma, sino también en su cuerpo.



Eternal Ice, al igual que el proyecto *Tiempo Natural*, no solo busca desatar una mirada entrañable del paisaje y del territorio como un ejercicio de denuncia, que además gravita entre la ecología y el arte. No busco ilustrar la catástrofe, más bien, la investigación pretende generar un fructífero encuentro entre la ciencia experimental y el arte como disciplina. Un tipo de acción que favorezca al desdibujamiento de la «fractura epistemológica» que, tradicionalmente, disocia la cultura científica de ontologías y dinámicas propias del territorio y la práctica artística.

Esta investigación artística busca generar un conocimiento simbólico a través de dinámicas vinculadas a métodos científicos, articulados con estrategias artísticas que ponen en diálogo diversos temas, como el calentamiento global, el deshielo acelerado en los Andes, el despojo del capital ejercido en la naturaleza, la preservación del hábitat junto a la fragilidad orgánica de sus elementos, la poética

y la imposibilidad de lo eterno en «contradicción» con el objeto único de arte, la conservación de las obras artísticas contemporáneas y la producción artística contaminante.

El objetivo de *Eternal ICE* es desarrollar una investigación y obra artística con dinámicas experimentales de investigación científica y levantamiento de datos. El proyecto propone la extracción y análisis de un testigo de hielo del volcán nevado Chimborazo, para convertirlo en una pieza de arte de coleccionismo extremo, que revela e inmortaliza en un «hielo eterno» la relación íntima y animista existente entre dos seres: el glaciar y Baltazar Ushca, el último hielero conocido.

Se trabajó en una obra de arte transdisciplinar, que propone la construcción tecnológica de una cápsula de conservación de un «hielo eterno». La motivación es experimentar con los fenómenos naturales y poner en crisis el anhelo humano de dominar y conservar la naturaleza desde su «ánima» y desde la tecnología. Se trata de una pieza de arte que es frágil por la información climática de donde proviene y que puede ser perdurable por las condiciones tecnológicas actuales. Es una obra de arte que sirve como objeto de investigación para abordar y entender problemáticas relacionadas al deshielo y al calentamiento acelerado, causados por el despojo del capital ejercido en la naturaleza.

La idea inicial era construir un módulo electrónico de conservación del testigo de hielo y un software que conectará los datos sobre el nevado al sistema de temperatura del módulo y a las pantallas de visualización de los datos. Esto

debía ser realizado por un equipo conformado por una científica, un ingeniero en mecánica y el artista. El módulo de conservación debía viajar con el equipo de expedición (montañistas, artista, documentalista y científica) hacia una de las minas de hielo del Chimborazo (viaje en tracción animal) junto a Baltazar Ushca, para recoger al *testigo de hielo*. La científica recogería ADN de Baltazar, para luego introducirlo en la roca de hielo. Luego de este acto que conjugaría tecnología, ciencia y rituales animistas, el «hielo eterno» sería conectado a los datos climáticos y de variación del manto de nieve del volcán, que determinaría la eternidad del hielo.

Ideas para un coleccionismo extremo

Eternal ICE es una pieza presentada como una obra de arte de coleccionismo extremo, que vincula temas como el calentamiento global, el deshielo y el cambio de hábitat en zonas andinas, e incluye dinámicas experimentales de investigación científica.

Esta obra escultórica es parte, como ya se mencionó, de un proceso que propone la extracción de una muestra o «roca de hielo» del volcán Chimborazo, para ser presentada como una muestra única testigo de hielo; para futuras generaciones de científicxs (ecólogxs, paleoclimatólogxs, vulcanólogxs y geólogxs) se convertirá, quizás, en una pieza valiosa para entender sobre la desglaciación de los nevados causados por las emisiones contaminantes y el despojo del capital ejercido en la naturaleza; al mismo tiempo, esta muestra de hielo se convertirá en un fetiche artístico, que devela los desafíos en la conservación de una obra de arte con materiales vivos y de condición frágil.

Este proyecto artístico y de realismo científico funciona como un dispositivo de presentación de un material bello y único, encapsulado en la fragilidad de su elemento climático. Se ha creado un sistema de encapsulamiento con las condiciones necesarias para la conservación expositiva de esta pieza única de hielo, buscando una confrontación. De ese modo, se pretende mostrar lo frágil de una obra de arte y lo frágil de nuestro sistema natural, e invitar a la reflexión sobre los efectos causados por el cambio climático. Pero también se evidencia el dilema del arte entre el objeto único, el gesto y la conservación de las obras artísticas; entre el material artístico perdurable y la producción artística contaminante, en confrontación con la conversación de la naturaleza, la sostenibilidad y la fragilidad orgánica de sus elementos.

PARTE 2: estar en el territorio lo cambió todo

Este texto fue escrito y reproducido como audio en la presentación de los avances del proyecto en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito, en octubre de 2022.

Declaratoria:

Notas sobre *Eternal ICE*

Poner el cuerpo es una expresión que se utiliza para enunciar cómo un acto personal se puede colectivizar y volverse trascendente en el proceso creativo.

¿Cómo ubicar el cuerpo en este proyecto?

En toda acción creativa siempre existirá una relación de poder.

Hay que ABRAZAR las contradicciones, hay que contradecir(nos).

Ponerme en evidencia es un gesto propio de explotación sobre lo que otrxs pueden llamar extractivismo.

¡Romamos el hielo!

¡Romamos el hielo!

Veamos las contradicciones que existen en una acción tan pequeña como es extraer una roca de hielo.

1_ El personaje y el paisaje

¿Qué significa trabajar con el paisaje?

¿Qué significa ser un paisaje?

¿Cómo se hace un paisaje?

Yo (Humboldt) dibujé los perfiles del Chimborazo y del Carihuairazo empleando los mismos instrumentos geográficos que mencioné al describir mi dibujo del Cotopaxi.

[Un dibujo de una montaña en una sola línea]

Probablemente los artistas somos gestores de representaciones serviles a las necesidades del mundo de la industria y de la ciencia.

Los dibujantes y pintores han abusado de la belleza de la naturaleza durante siglos. La copian con un lápiz o un pincel, colocan un marco alrededor y voilà: el arte está servido (Joan Fontcuberta).

[Un dibujo de una montaña que sea igual a la montaña]

Las contradicciones que se pueden generar entre el productor-artista y el proyecto artístico pueden verse motivadas por la tensión descarnada entre lo natural y lo artificial. La obra de arte es un meta artefacto: la artificialización de lo natural que es, a su vez, otro artefacto sobre la idea de naturaleza.

- La presencia del hombre «ser» artificializa la naturaleza. Coloca, extrae y altera la idea de cuidado de lo natural, que también es otra forma de dar vida a un capital extractivo.
- La presencia del hombre «estado» y «empresa» artificializa la naturaleza. Coloca, extrae y altera la idea de cuidado de lo natural, que también es otra forma de dar vida a un capital extractivo.

[Una escultura que es un pedazo de montaña]

La realidad crítica desde el arte, también es un artefacto.

- Este proyecto, el del hielo, también es parte de los artefactos que construyen una realidad crítica.
- Este proyecto, el del artista, también es parte de los artefactos que construyen una realidad crítica.

[Una escultura que sea igual a la escultura]

En este paisaje, en esta ánfora o pedestal de museo, no existe una realidad, sino modelos de conocimiento. Tampoco existe la verdad sino puntos de vista.

¿Cómo eternizar el lugar a través de la materia?

¿Cómo representar el lugar cuando lo que prevalece son los despojos, los intereses y conflictos de poder por los recursos?

Un bloque de hielo puede elevarse como un nevado. Las interpretaciones que pueda tener sobre el territorio o el lugar de donde se extrae el paisaje, siempre estarán mediadas por el interés sobre la materia, las contradicciones y los conflictos que existen. El extractivismo depende del producto y del plusvalor simbólico o monetario generado y acumulado en el interés de quien se apropia de ese producto.

Si bien la materia no puede ni crearse ni destruirse, su configuración puede ser alterada radicalmente (David Harvey).

Desgarrar de la montaña algo enterrado es una acción doble.

Te permite desenterrar la materia y la idea de hallazgo, pero también te deja desenterrar la memoria.

Yo no quiero alterar la materia, solo quiero suspenderla en el tiempo utilizando las mismas herramientas que el capital me proporciona.

¿Cómo, desde el arte, podemos buscar alternativas simbólicas que puedan poner en crisis la idea de ecosistema natural?

La transformación de estas contradicciones en un capital simbólico, que va más allá de la mirada y que lo hace paisaje. Los pronósticos que auguran un final apocalíptico de la civilización y del capitalismo como resultado de los desastres naturales y de la escasez, desconocen la capacidad que tiene el capital de transformarse y de usar la destrucción creativa para reproducirse.

No busco ilustrar la catástrofe.

Tal vez el único camino posible está en la fantasmagoría, en el artefacto del fetiche, en la acción de intentar mantener la materia en un estado artificial que permita leer el paisaje y lo que nos sucede de otra manera. Si trabajas con un paisaje que no te pertenece eres un ser extractivista.

¿A quién le pertenece el paisaje?

¿A quién le sirve la práctica de construir un paisaje?

¿A quién le pertenece el volcán?

Ahora este paisaje es mío y tú lo observas a través de mí.

UN HIELO: Un volcán que pierde su manto.

UN HIELO: El viento frío se escucha y se hace sentir en la piel.

UN HIELO: Puede desarticular la idea de tradición.

UN HIELO: Devela quién soy y el tipo de práctica artística que hago.

UN HIELO: Es «otro mundo» y existe.

Hay algo que permanece a pesar del tiempo y de la indiferencia: la sabiduría del volcán, su señorío, su cercanía protectora; pero, asimismo, sus advertencias y castigos. Lo estoy empezando a experimentar. Exploro otras posibles formas de ver el paisaje y el territorio.

UNA ROCA DE HIELO

2_ Cuando lo conocí, no era uno, eran varios y había una mujer

Él no habla lo que nosotros hablamos.

Sí, es el último hielero.

Nadie puede negar su imagen, su presencia simbólica en el relato del estado-nación contemporáneo. Pero, no es el único.

Existen otros y entre esos está Carmen, que es quien lleva el legado.

Un documental, una mirada, una experiencia narrativa y estética lo descubrió. Pero él no habla lo que nosotros hablamos.

Existen otros y entre esos está Carmen, que es quien lleva el legado.

Un documental, una mirada, una experiencia narrativa y estética lo descubrió. Pero él no habla lo que nosotros hablamos.

- Cuando le pregunté si creía que el hielo del taita Chimborazo era eterno, él me respondió: «Eso no acaba nunca, es para toda la vida».
- Cuando le pregunté a quien me ayudó a subir «¿El hielo no se acaba?», él respondió: «La mina estaba allá abajo, ahora está más arriba, pero nunca se va acabar, es para toda la vida».
- Cuándo le pregunté a ella, solo respondió: «Nosotros nos acabamos».

Vender hielo ya no es el fin. Los helados de paila están tristes.

PASADO: Bloque grande 70 libras, costo: 3 sucres. **PRESENTE:** Bloque grande 70 libras aproximadamente, costo: 5 dólares. Por cada subida bajan 2 bloques (140 lbs.). 4 horas de subida y 2 horas de bajada. 6 horas de trabajo que equivalen a un 1.20 USD. por hora de trabajo y a 14 centavos por libra de hielo. No he realizado la contabilidad sobre el tiempo y los recursos gastados en llevar el hielo desde Cuatro Esquinas, en Guano, al mercado La Merced de Riobamba. **PASADO:** Del último hielero no puedo contabilizar sus viajes al volcán-nevado. Subió desde los 15 hasta los 78 años y, como dice Carmen, «él se ha congelado y acumulado frío». **PRESENTE:** El otro sube dos veces por semana desde los 22 años y ahora tiene 48. Son 26 años de trabajo continuo que equivalen aproximadamente a 2.704 viajes al Chimborazo. Carmen tiene una historia similar, pero atiende a la familia.

Ser hielero era una práctica basada en la extracción de la materia. Ahora es una práctica basada en el servicio turístico.

Los seres de la naturaleza quieren comunicarse con los seres humanos.

Es hermoso cuando un ser humano se hace más parecido a una piedra, pero es más hermoso cuando todxs formamos una roca.

- En un acto animista, me cuenta que su abuelo es el Chimborazo y la tradición se la heredó su padre, que era todo «blanco» porque era hijo del Chimborazo.
- Cuando le pregunté si había tenido días tristes en el Chimborazo, él me respondió: «No triste nunca, contento pasamos con el abuelito».
- Una pared de hielo cayó sobre su pierna y desde ese momento ya no puede subir al Taita. La advertencia y el castigo.
- El otro dice: «Le pido perdón por subir, le pido perdón por arrancarle un pedazo».
- Ella dice: «El Taita se quiere ir, antes la nieve llegaba hasta la casa, ahora está arriba, ya no baja. Calentamiento global saben decir».

¿Cómo unir seres como el Chimborazo y los hieleros en un solo elemento? ¿Debo capitalizar la esencia del último hielero o concentrarme en el volcán, su materia, sus datos y lo frágil de su ecosistema?

Declaratoria:

Consciente de la narrativa blanca y masculina, de lo «objetivo/objetividad» en torno a la práctica y la generación de conocimiento sobre el Chimborazo, para esta siguiente etapa de trabajo añoro revisar los variados relatos ancestrales sobre el volcán. Para enfrentar la incertidumbre en la que me encuentro y buscar otro tipo de vínculos que me permitan explorar los conceptos de animismo, materialidad y extractivismo desde elementos escultóricos de naturaleza frágil.

Reflexiones de cambio

Este primer corte de producción de *Eternal ICE* exploró una serie de ideas escritas, orales y en videos que develaron los cambios conceptuales que el proyecto tuvo a partir de la nueva información gestada durante la investigación de campo. Esta propuesta permitió al usuario-espectador habitar la incertidumbre del proceso creativo y el posicionamiento que toma el artista en la construcción de la obra de arte.

La pregunta inicial fue cómo conservar a estos dos seres: el Taita Chimborazo y el Taita Baltazar. La *waca* sagrada que es el Chimborazo y el mito contemporáneo que simboliza el último hielero. También es el intento por alejarme del discurso dominante de naturaleza gestado por Humboldt, Bonpland, Whympfer, Wolf, las imágenes de Frederic Church, Friedrich Georg Weitsch o Luis A. Martínez, también de las misiones geodésicas previas y posteriores, con personajes míticos y populares como el mismo Baltazar Ushca.

En la actualidad, esta pregunta inicial por el «*ser*» y el ánimo se ha descartado, considerando que el ecosistema de la zona geográfica del volcán Chimborazo también es parte importante del proceso simbólico, que tiene su propia agencia y que sus especies son más fuertes que la imagen del pacto antropogénico que buscaba hacer con el ADN de Baltazar.

Hacer efectiva la preservación de una interacción entre las especies de un ecosistema y una sustancia contenedora es ahora el nuevo objetivo del proyecto.

PARTE 3: un testigo de hielo y una hierba de páramo

Cuando inicié este proyecto, miraba el paisaje de la misma forma cómo observaban los exploradores naturalistas: buscaba apoderarme de un conocimiento y de unxs seres que no me pertenecen. Pensaba en los datos e información sobre el calentamiento global. Imaginaba el apocalipsis climático y la tragedia. Pensaba en la relación animista y el pacto que debería existir entre *el último hielero* Baltazar Ushca y el ánimo del volcán Chimborazo, sin reparar que en este gesto de aparente eternidad estaba reforzando una mirada sobre las dinámicas antropogénicas. ¿Por qué debo seguir perpetuando la historia de un hombre, cuando realmente serán las plantas las que se tomen este mundo desgastado?

Se dice que cuando, en 1945, la bomba atómica destruyó Hiroshima, el primer ser vivo que resurgió en el paisaje devastado fue una seta matsutake (Anna L. Tsing).

El proyecto ha cambiado. Estoy pensando en el gesto de buscar una «eternidad artificial» y en la contradicción que significa crear un entorno controlado que muestra la «fragilidad» de sostener un ecosistema y, al mismo tiempo, puede ser desconectado y desaparecer. Sigo pensando en el ánimo del volcán representado en un hielo. ¿Qué protege esta cápsula artificial, este simulacro sobre la vida natural?

¡El proyecto ha cambiado, yo he cambiado!

Una hierba de páramo única en el lugar, una planta rara y endémica que solo crece en el volcán Chimborazo. *Senecio ferrugineus*, una hierba terrestre de páramo húmedo, rara y endémica que solo crece en el volcán Chimborazo, conocida por dos colecciones antiguas realizadas entre 1890 y 1923, posteriormente redescubierta por Sklenár & Sklenarova en 1997, y actualmente bajo esta iniciativa, revisada por la MSc Susana León Yáñez, directora del Herbario de la Universidad Católica del Ecuador.

En la actualidad estoy investigando qué opciones de diálogo pueden generarse entre el hielo y las especies endémicas. Entre el mundo *plantae* y el agua que, en su estado material y en las condiciones de cero absoluto, puede conservar a un *ser* suspendido en el tiempo.

Final: El Mariano Aguilera no terminó

A pesar de la difícil tarea técnica y tecnológica, de los errores en el desarrollo de una compleja obra, fueron las formas burocráticas de una institución lenta y sin visión, lo que puso en desequilibrio un ecosistema. Los retos técnicos crecieron, pero también las reflexiones y por eso los cambios en esta búsqueda.

Pensaba en la relación animista y el pacto que debería existir entre el último hielero Baltazar Ushca y el ánimo del volcán Chimborazo, sin reparar que en este gesto de aparente eternidad estaba reforzando una mirada sobre las dinámicas antropogénicas.

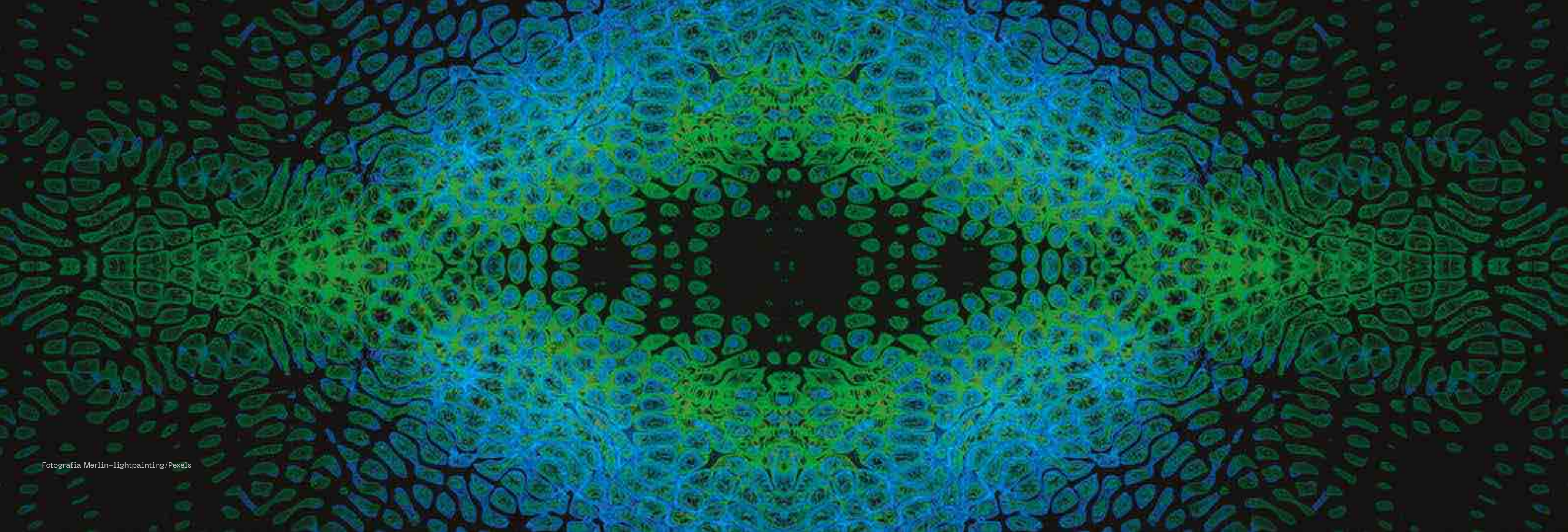
Aunque efímero o ilusorio, la idea de tener un fragmento suspendido puede ser la manera de acercarnos a una reflexión directa sobre los cambios de ese entorno (que puede y debe ser nuestro entorno) y sobre las materias del futuro, aquellas sobre las que vamos a especular. Aquellas construidas desde la ficción, desde mirar al paisaje de una manera diferente. Atiendo a la necesidad de que exista otro orden simbólico en el territorio, que se aleje del folklore, de la mirada otrora y romántica del explorador, para proponer una especulación y ficciones sobre el paisaje, sus saberes, sus materias, sus colores e imágenes que permitan agregar capas simbólicas sobre el volcán nevado del Chimborazo.

Es el mismo volcán nevado, se (des)congela el Ecuador frente a tus manos. Es el mismo hielo, pero *Eternal ICE* ha cambiado, yo he cambiado. Es el inicio de un proyecto.



Eternal ICE. Vista de sala Centro de Arte Contemporáneo de Quito.
Fotografía: Juan Carlos León.







Detalle de obra y fotos de sala: Pablo Jijón V.

- Creación artística

TEO MONSALVE, PENSAR A TRAVÉS DE LA PINTURA

El Sector Oculto: Portales

Artista: Teo Monsalve

Curaduría y texto: Lupe Álvarez

Desde siempre, a Teo Monsalve le ha interesado incursionar en las intersecciones de lo que para el pensamiento occidental moderno constituyen formaciones binarias: naturaleza y cultura; hombre y máquina; natural y artificial; artesanal e industrial; y en todo el espectro reflexivo que se inscribe en lo que se denomina Posthumanismo, «una filosofía de la mediación que descarga cualquier dualismo de confrontación, así como cualquier legado jerárquico» (Ferrando, 2019). De este modo, él está atento a los procesos en los que se configuran desplazamientos e hibridaciones que contribuyen a sortear esencialismos y purismos en diversos dominios del conocimiento y de las prácticas artísticas.

Sus propuestas se asientan, regularmente, en plataformas de intercambio entre sectores que han sido considerados separados unos de los otros. Y es esta cualidad la que lo posiciona en la franja arbitrada por una ética que sustenta perspectivas plurales y modos de existencia en los que no cabe el pensamiento dualista. Con estos antecedentes, su posicionamiento estético aporta a la comprensión de la diversidad en un horizonte de multiplicidades; abandonando cualquier orden jerárquico que imponga exclusiones e imposibilite procesos de interacción que ofrezcan resultados imprevisibles.

El Sector Oculto: Portales es la cuarta instancia de un proyecto de investigación y creación que el artista desarrolla desde el 2018. Esta pesquisa, que tiene su arraigo en el campo del arte, se afirma en un método donde procesos estéticos y franjas de saber inscritas en las llamadas ciencias duras, se vinculan por medio de códigos visuales abstractos pertenecientes tanto a imágenes provistas por dispositivos tecnológicos al servicio de la ciencia, como concernientes a patrimonios de la arqueología o del arte.

Una de las cosas que aporta mayor calado conceptual a esta saga es su larga data, ya que cuenta con el aval de pertinencia dentro de una red de colaboración interdisciplinaria en los marcos del proyecto *Leaning Out of Windows*, desarrollado por la universidad Emily Carr, en Vancouver. El proyecto propicia el encuentro entre físicos del TRIUMF, el acelerador de partículas de Canadá, y artistas de distintas trayectorias. Uno de sus objetivos es traducir conceptos abstractos de la física contemporánea a imágenes artísticas, proporcionándoles una existencia otra en los lenguajes de la metáfora y dotándolos de implicaciones simbólicas que, más allá de la dimensión científica, permitan, en conjunción con otros lenguajes, avistar instancias relacionales para el pensamiento y la creación donde se prefiguran formas nuevas de entender el mundo.

Así, esta etapa resume esos procesos de intercambio y flujo en un lugar de la experiencia que no es el habitual. Monsalve cuenta que estuvo dos años en conversaciones con la doctora Djuna Kroon, investigadora en física de partículas. Los diálogos que consumaron no buscaban la formalidad de un intercambio académico, sino que daban pie a trasiegos de conocimientos y derivas lúdicas, donde los lugares de enunciación de cada quien se desplazaban a partir de lo que las intervenciones sugerían. Los saberes de las partes dejaban de tener una finalidad específica instrumental a su ámbito y se proyectaban a cauces especulativos, o seguían estímulos de acuerdo a la recepción particular de cada interlocutor.

Desestabilizar esos lugares de enunciación y los sentidos que tienen las diferentes prácticas, desdibujar los roles de cada quien, o mover las maneras en las que dichas prácticas han sido entendidas, representa abrir puertas hacia una transformación del horizonte de la mirada. En este caso, la imaginación tecnológica cifrada en el acelerador de partículas y los gráficos resultantes, son desplazados de su dimensión funcional en el terreno de las ciencias, para dialogar en un entorno colaborativo y relacional con la tradición de la pintura y su *techné*, vinculadas a procesos de gran envergadura material y estética. Visiones, tiempos, enseres y materiales congenian en otras realidades que Monsalve convierte en piezas de arte. Es un tipo de agenciaamiento donde se produce una alianza entre ciencia, arte e industria; una aleación en el sentido deleuziano que cruza diferentes regímenes simbólicos y diferentes prácticas, integrándolas.

El proyecto propicia el encuentro entre físicos del TRIUMF, el acelerador de partículas de Canadá, y artistas de distintas trayectorias. Uno de sus objetivos es traducir conceptos abstractos de la física contemporánea a imágenes artísticas...



En el contexto del proyecto, la idea del artista se concibió siempre desplazada de sus enclaves tradicionales. Asistente de investigación y facilitador, fueron los roles que le encargaron a Monsalve conjuntamente al de participante de la muestra que daría cuenta de todo el proceso. En cada instancia bullían esas energías colectivas generadas en un «entre» cualitativamente inefable que lleva a la creación, en sentido amplio, a terrenos inusitados.

Conceptualmente hablando, esta metodología cooperativa que implica tráficó entre formas de hacer, conocimientos y materialidades diversas, en tanto condición preliminar de este proyecto, nos permite identificarlo con la categoría de investigaciones extradisciplinarias, tal y como lo plantea Brian Holmes.

Holmes denomina investigaciones extradisciplinarias a las formas de colaboración que combinan investigaciones rigurosas en terrenos alejados del arte, para impulsar en esos mismos terrenos una creatividad liberada de los fines específicos del ámbito de la disciplina en cuestión, y así fomentar lo que considera una cualidad del arte moderno y contemporáneo: la «experimentación intersubjetiva». También identifica estas prácticas en proyectos colectivos «donde se conectan actores y recursos del circuito artístico con proyectos y experimentos que no se agotan en el interior de dicho circuito, sino que se extienden hacia otros lugares» (Holmes, 2007).

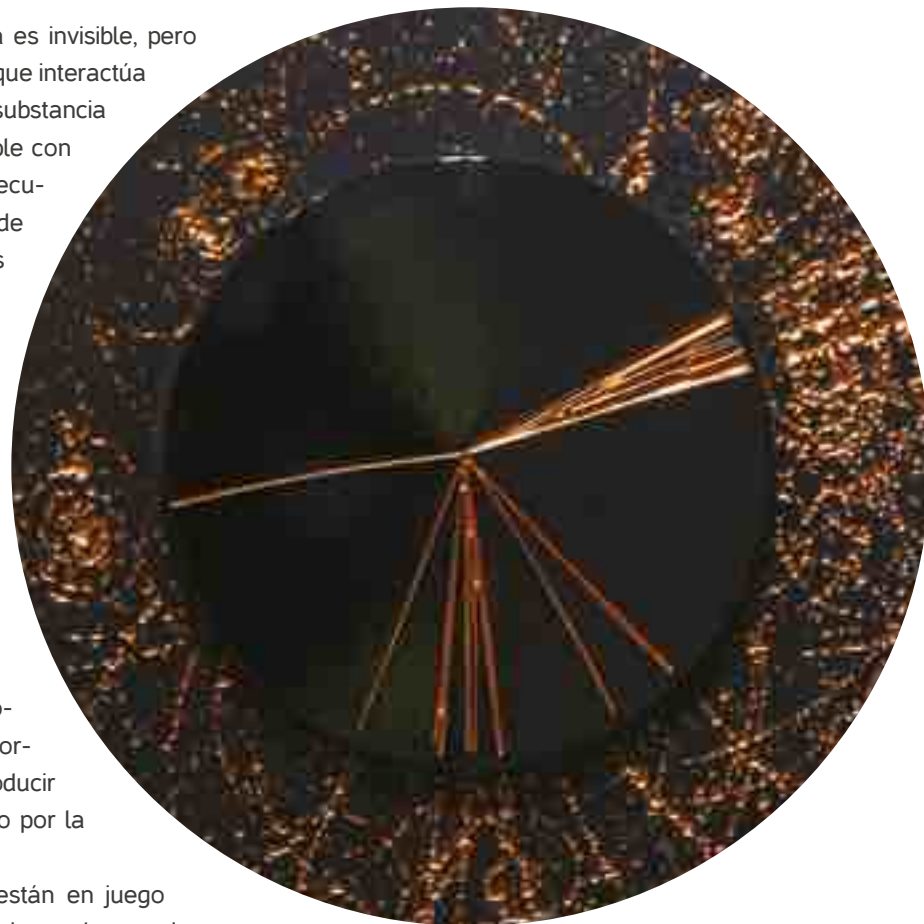
El autor reconoce en este tipo de prácticas una reflexividad que abre las restricciones del campo artístico a formas de cooperación donde se cosechan nuevos lenguajes y se gestan formas descentradas de pensar las disciplinas. Su enfoque destaca cómo el «potencial de conocimiento vivo», generado en estos tráficos, puede proponer formas novedosas y comprometidas de entender el mundo exterior.

Esta última fase de *El Sector Oculto: Portales*, como producto artístico que culmina todo este experimento, indaga en los límites de nuestros instrumentos racionales. Sus puntos de partida y metodologías apuntan a alcances que no son transparentes ni predecibles, sentando eso de inefable y oscuro que no puede ser aprehendido con exactitud por las herramientas de la inteligencia humana. Los fundamentos científicos del tipo de objetividad presente en una de las matrices que configuran los portales (los gráficos obtenidos en el acelerador de partículas), solo son constatables a partir de disquisiciones filosóficas y procedimientos lógicos. En este sentido, la propuesta pondera la aproximación y el desvío, y pone de relieve el lugar de la imaginación en encuentros cuyos hallazgos se producen en esos intersticios donde realidades heteróclitas se cruzan.

El convivio con estos otros actantes humanos y no humanos ha acelerado la agencia metafórica del artista, cuya obra mantiene siempre un arraigo con la artesanía de la pintura. En sus declaraciones seña-

la: «esta materia oscura es invisible, pero sabemos que existe porque interactúa con la gravedad. Esta substancia no puede ser cuantificable con instrumentos, se especula sobre ella a través de complejas ecuaciones matemáticas que tratan de descifrar los tipos de partículas que la pueden conformar. Esa área de investigación se llama *Sector Oculto*». En ese sector se incuba el nombre, pero allí también se genera una importante analogía con aquel ocultamiento-borrado de saberes y formas ancestrales de producir conocimiento, perpetrado por la empresa colonizadora.

En el concepto están en juego fuerzas que desafían nociones de un universo cuyas relaciones y órdenes pueden ser regulados y reducidos a un discernimiento cabal. Esto da valor a la agencia del pensamiento especulativo y al rol de las facultades creativas para ofrecer otros modos de entender y valorar el mundo que, en su posi-



bilidad de ser recreado, pueden incidir en procesos colectivos de subjetivación en los que se evidencia el tránsito del paradigma humanista occidental, fundamentalmente antropocéntrico, a un paradigma simbiótico y relacional. En esta tesitura simbólica, Teo Monsalve elabora su proyecto. Esta materia oscura, presente pero indescifrable en términos exactos, es el detonante de su despliegue creativo.

Es el avistamiento de esa *dark matter* como agencia estética lo que pone de relieve el rol del arte como vector de transformaciones socioculturales. Reconocer los límites de la ciencia y aceptar la parcialidad de su Verdad es algo que le concede a este proyecto un sesgo político-filosófico, pues se enfrenta no solo a una cosmovisión tecnicista y positivista, sino que propende a mostrar, encontrándose, otro tipo de acercamientos más cálidos y lúdicos.

Todos los ingredientes del sector oculto parten de una episteme emergente inclusiva y antijerárquica, es por ello que coloca en la mira la noción de Pluriverso, dando cuerpo a obras sustentadas en procesos híbridos en los que cruza fuentes de raigambres distintas: diseños precolombinos de los platos Pasto, entendidos como entidades simbólicas y evoluciones materiales; o sustratos culturales y códigos estéticos de poéticas ancestralistas, combinados con los gráficos surgidos de experimentos de física realizados en el acelerador de partículas. El mismo dispositivo tecnológico, en este caso, pertenece a ese lado enigmático de la ciencia que alude mucho más a la finitud de nuestro conocimiento y al límite del *anthropos*. Es así que representa esa puesta en cuestión de nuestros acercamientos y conceptualizaciones sobre el mundo.

Monsalve abandona con conciencia el antropocentrismo del pensamiento moderno y las estéticas del genio posicionadas en el discurso sobre el arte, y deja que la materialidad presente en dichos procesos haga lo suyo. El barro, los pigmentos y las propias lógicas del trabajo con esos elementos, a través del uso de herramientas convencionales y también de tecnologías modernas, actúan con agencia propia, propiciando hallazgos y resultados espontáneos que se esgrimen como aspectos conceptuales imprescindibles.

La apuesta tiene un componente fundamental: encarna la congruencia de formalizaciones arcanas, alusivas a órdenes cosmológicos donde el universo se mostraba como un todo entrelazado, con la filosofía estética de Occidente, reparando en la centralidad de la perspectiva como elemento estructurante, en la raíz misma del concepto de arte, pero descentralizándola. Al mismo tiempo, Monsalve agrega complejidad dándole a sus formalizaciones una cualidad cercana a la franja de la abstracción vinculada al ocultismo y a las significaciones trascendentes de carácter metafísico, recuperando desde esa mixtura entre espiritualidades una coexistencia posible.

La cosmología que puede identificarse en las inscripciones de los platos Pasto, o en la actitud ensimismada y contemplativa de los coqueros, sirve de referente a Monsalve, lo mismo que las prácticas ocultistas encarnadas en imágenes de Hilma af Klint. La poética del artista se reconoce en la vocación de esta artista por mezclar elementos visuales provenientes de



Tal y como apunta el propio artista, «el proceso se inicia con un boceto digital donde gráficos de la cultura Pasto estudiados y extraídos del *Catálogo de Iconografía del Ecuador Antiguo*, producido por el Museo Mindalae, y del libro de Estelina Quinatoa Cotacachi, *Representaciones ancestrales y colores del cosmos diseños de los platos del Carchi*, se combinan con gráficos resultantes de los experimentos del Atlas Detector en CERN. Los negativos de los platos Pasto son separados por capas en forma de estencil para ser tratadas de distintas maneras, algunas cortadas en cartón gris y MDF, utilizando nuevos medios como corte láser, CNC. Otras piezas son cortadas a mano y trabajadas en una naturaleza completamente manual.

fuentes diversas, como libros de ciencia, alquimia, botánica y biología. En esta actitud hay una inspiración, pues la obra de esta artista más apreciada por su valor expresivo e innovador, surgió de prácticas ajenas al mundo del arte, en las que una producción sensible jugaba el rol fundamental de dar testimonio y servir de mediación entre planos diversos.

El resultado previsto para este proyecto, una instalación compuesta por piezas que Monsalve cataloga como pinturas, se concreta a través de una metodología transmedia. La pintura en su proyecto no es pensada como una tradición con una *techné* específica fundamentada por su paulatina emancipación. Tampoco se considera prioritario el proceso que libera a este dominio expresivo de encargos provenientes de un afuera respecto a ese ámbito propio que la iría consolidando como arte autónomo. Lo pictórico en *Sector Oculto: Portales* se cuece en el «temblor de un borde» que desdibuja la línea divisoria entre cada uno de los elementos que lo constituyen.

Aquí cabrían preguntas como las que se ha planteado Bernard Stiegler, cuando señala la dificultad de pensar separadamente lo humano de la técnica y de la máquina como correlato. «¿Dónde comienza(n), ¿dónde termina(n) el hombre-la técnica?» (Stiegler, 2019).

Entre estos procesos artesanales está la producción de papel hecho a mano con cabuya y la recolección de tierras del páramo de El Ángel, en la provincia del Carchi. El uso de estos materiales orgánicos que encarnan el entorno natural, hace eco de la materialidad de los platos Pasto y estas obras empiezan también a apuntar al paisaje ontológica y materialmente.

El proceso es complejo, tiene muchos pasos y en el mismo no hay bordes definidos ni identidades fijas. Se configuran en la relación y dejan ver lo que no es apreciable cuando cada una de estas realidades operan por separado. Monsalve abre un espacio para que las formas que van apareciendo en las soluciones prácticas de cada pieza, demanden intervenciones materiales específicas. Estas pueden ser adiciones, sustracciones o procedimientos que afloran desde la particularidad de dichos materiales. No obstante, esta demanda sensorial no impide que exista una rigurosa planificación del itinerario de producción para cada pieza, pues hay un protocolo riguroso para la administración de recursos, para los trámites destinados a organizar al personal que interviene y supervisar.

Estos modos de hacer, si bien han sido sistematizados hoy desde otras problemáticas y a partir de otras preguntas, no son nuevos. Corresponden a un modelo de artista que ya se viene moldeando desde los comienzos de la relación arte-tecnologías dentro del campo artístico. Sobre todo desde los años sesenta, con la superación de la definición restringida del arte, se realizaron —en contextos institucionales como universidades y también en contextos industriales— experimentos que desconfiguraron los límites disciplinares y empujaban la figura del artista hacia ámbitos científico-técnicos que bajaban el perfil al sesgo individual del acto creativo. Estos proyectos se realizaban en formatos interdisciplinarios y colaborativos, estimulando desplazamientos de estos saberes fuera de las funcionalidades específicas dentro de sus campos. Poéticas como las de James Turrell —que ha trabajado en torno al efecto Ganzfeld y también en el cruce de la física con la astronomía, el misticismo y la psicología— o de Takis, el escultor que ha basado su obra en la exploración del campo electromagnético, constituyen ejemplos relevantes.

Pero si hay algo notable en la poética de Teo Monsalve es su puesta en evidencia de la tensión entre el poder heurístico del acto vital de pintar, que baja presión de cualquier normatividad, y la peculiaridad de procesos técnicos que se adecuan a ciertos protocolos, mostrándose más en su desnudez tecnológica. En esta tensión, hasta las evoluciones materiales se manifiestan en su diversidad, creando una amplia tesitura de calidades estéticas. No obstante, las puertas que esta metodología deja abiertas a la improvisación u otras posibilidades, no excluyen técnicas sumamente controladas, como realizar las piezas a escalas pequeñas e ir avistando con mayor precisión sus resultados.

Asimismo, la propuesta no prescinde de procesos pictóricos tradicionales, en los que la temporalidad de la pintura y las características físicas de materiales asociados al *métiers* de esa tradición también se lucen. En su declaración de intenciones, Teo aporta una perspectiva interesante acerca de la figura del artista, proponiéndolo como un «acelerador de partículas» en el proceso de ensamblar mundos aparentemente separados. En este caso el de las tecnologías avanzadas, las ancestrales y las marcas que el gesto y la manualidad dejan. Con este prisma se afinca el modo en que visiones ancestrales de lo macro se funden en materia y movimiento con visualizaciones computarizadas de lo micro. Este rasgo define a su práctica pictórica como una matriz ancestral que se materializa a través una interfase tecnológica, sin obviar la sensualidad de la pintura y sin desmedro de sus valores y tradiciones. El tránsito a esta otra matriz implica intercambio, convivio y porosidad. También destaca la pervivencia y pregnancia de esas materialidades, tornándose presentes y sensorialmente densas.

Todas estas mixturas, que borran límites y priorizan lo dialógico, son pensadas por Monsalve como un ejercicio intercultural del que emerge un modelo nuevo vinculado a una mentalidad pluralista, la misma que tampoco obvia determinados sustratos materiales. Estas cualidades posicionan a

El Sector Oculto: Portales entre prácticas artísticas que contribuyen a catalizar subjetivaciones con horizontes más vastos y flexibles.

Entre las inclinaciones posthumanistas del proyecto *El Sector Oculto: Portales*, el propio artista reconoce la resonancia del realismo especulativo en su vertiente de una ontología orientada a los objetos. Identifica esta afinidad en su vocación por preservar los desenvolvimientos materiales implícitos o visibles en el proceso de cada pieza. Monsalve comenta: «pienso detenidamente en la materialidad de los platos Pasto, el ejercicio plástico de las piezas en sí. Primero la selección del barro y la preparación del mismo, la selección de los pigmentos extraídos de minerales y vegetales y sus significados, los pinceles de pelo y las espátulas de madera, pienso en el ceramista/pintor(a) detrás del objeto». Y es que el espectro creativo de Teo puede ser apreciado como ese mundo lleno de híbridos que Bruno Latour compara con un nudo gordiano: un conjunto de entidades discretas y genuinas, humanas y no humanas, que pueden andar enredadas en una misma historia (Hartman, 2010).

Hay etapas del proceso productivo a las que el artista otorga un significado especial. En este caso se encuentra el momento de traducir las pinturas digitales a los diseños en 3D. El carácter transmedia se consume a través de una conversación en la que Monsalve profundiza en la morfología que hace de cada pieza algo único, pero donde considera el rol fundamental lo mismo del dispositivo tecnológico que garantiza la objetualidad de las obras, que del equipo que asegura la precisión del corte. Hay importantes definiciones estéticas. La primera, la formulación de una especie de género bizarro al que Monsalve llama pintura colectiva. La segunda se produce en la traducción de layers digital a 3D, mediante un proceso experto de vectorización que los técnicos realizan antes de realizar los cortes, para garantizar la cualidad específica de cada pieza. La pintura va ensamblando los momentos de la instrumentalización tecnológica y los que surgen de la creatividad del artista, que no vacila en llamar a su proceso un «pensar a través de la pintura».

El Sector Oculto: Portales se devela como un proyecto enjundioso que refrenda la consonancia entre conceptos y prácticas muy diversas. De este modo, nos educa en la relación con un mundo extensivo, donde lo uno no solo puede ir al lado de lo otro, sino que muestra que hay conjunciones en las que se producen interesantes desplazamientos y se generan prolijos vasos comunicantes.



TEODORO MONSALVE

El Sector Oculto: Portales

El Sector oculto: Portales es la cuarta fase de un proyecto que emerge tras dos años de diálogos e interacciones con la doctora Djuna Kroon, investigadora en física de partículas. Este encuentro se da en el marco del proyecto de investigación interdisciplinario Leaning Out of Windows (LOoW), desarrollado por la universidad Emily Carr, en Vancouver. El proyecto plantea el encuentro entre físicos del TRIUMF, el acelerador de partículas de Canadá, y artistas de distintas trayectorias. Estos grupos de profesionales comparten sus investigaciones y conocimientos con el fin de traducir los conceptos abstractos de la física contemporánea con estrategias artísticas como la metáfora, la poética, la técnica y el juego, para así encontrar nuevas formas de entender la realidad.

En 2018 fui invitado por las profesoras Ingrid Koeing y Randy Lee Cutler a ser parte de la tercera y cuarta fase del LOoW. Mi participación abarcaba dos aspectos. El primero, como asistente de investigación, rol en el cual debía desenvolverme como facilitador del grupo, organizando logísticas y flujos de trabajo; y el segundo, en calidad de artista participante de la muestra. En este documento me enfocaré en el proyecto que emergió de esta experiencia interdisciplinaria que lleva el nombre de *El Sector Oculto: Portales*.



Todas las imágenes de esta sección son cortesía del artista.

El Sector Oculto: Génesis

El Sector Oculto es un proyecto artístico que se ha convertido en una manera de percibir el mundo. Toma forma de pinturas, collages y objetos que articulan una lógica que facilita un entendimiento de la realidad. El universo está compuesto por un sector visible y otro invisible. A través de las investigaciones desarrolladas desde el área de la física de partículas, hoy sabemos que existe, por un lado, la materia que es cuantificable a través de instrumentos tecnológicos y ecuaciones matemáticas; y, por otro lado, existe lo que se denomina materia oscura o *dark matter*. Según Martins (2019), la energía oscura es:

[...] una forma de energía desconocida que posee presión negativa y contrarresta el efecto atractivo de la gravedad, impulsando la expansión acelerada del universo [...] Descifrar la naturaleza de esta componente, que denominamos energía oscura, es uno de los problemas abiertos más importantes de la física actual. (Pp. 17-18).

Esta materia oscura es invisible, pero sabemos que existe porque interactúa con la gravedad. Esta sustancia no puede ser cuantificable con instrumentos, se especula sobre ella a través de complejas ecuaciones matemáticas que tratan de descifrar los tipos de partículas que la pueden conformar. Esa área de investigación se llama *Sector Oculto*. Mis investigaciones toman como punto de partida el sector oculto como idea/metáfora para especular sobre conocimientos ancestrales que han sido borrados por los procesos de colonización. Por ejemplo, los platos de la cultura Pasto del norte del Ecuador y sur de Colombia. En el libro *Representaciones ancestrales y colores del Cosmos: diseños de los platos del Carchi* (2013), publicado por la académica Estelina Quinatoa Cotacachi, curadora de la reserva de arqueología del Museo Nacional del Ecuador, se pueden apreciar y reconocer estos conocimientos a través de la interpretación simbólica de estas piezas.

Los diseños precolombinos no son elementos decorativos como se interpreta en casi todos los trabajos científicos de arqueología, sino signos de indudable contenido simbólico en los que el mensaje participa del hecho plástico. Es un error creer que esta «decoración» es solo un impulso estético que está en todos sin tener un origen o rumbo definido. Se trata de elementos simbólicos, con un significado y un valor comunicativo. (Gonzales, 2008, Pp. 7-8).

El Sector Oculto teje ideas de la ontología orientada a los objetos (OOO) (Morton, 2013, p. 17), con ideas como el Pluriverso¹, para plantear modelos de mundos a través de la imagen y la materia. El proyecto echa una mano de historias de la representación, como lenguajes visuales precolombinos de la cultura Pasto, y gráficos computarizados de física contemporánea, extraídos de experimentos realizados en el acelerador de partículas de Europa, CERN². Esta yuxtaposición busca crear un tercer lenguaje visual en forma de obra de arte con el fin de homologar una pluralidad de formas de crear y compartir conocimientos.



Más que objetos

Observando a través del lente de la OOO, pienso detenidamente en la materialidad de los platos Pasto, el ejercicio plástico de las piezas en sí. Primero la selección del barro y la preparación del mismo, la selección de los pigmentos extraídos de minerales y vegetales y sus significados, los pinceles de pelo y las espátulas de madera; pienso en el ceramista/pintor(a) detrás del objeto. Estas obras apuntan metafisicamente al paisaje, al mismo tiempo en que lo encarnan. En esta materialidad multidimensional lo que se representa es el firmamento andino tan estudiado por esta cultura, hecho que nos confirman sus figurines conocidos como coqueros, siempre en pose de pensadores, contemplando el cosmos, haciendo apuntes que resuenan formalmente con los diseños de los platos. «Los diseños plasmados en los Platos recogen la cosmovisión de los pueblos del Carchi: elementos del mundo real visible, del mundo del pensamiento, de los sentimientos humanos y de la estética» (Quinotoa Cotacachi, 2013, p. 13). En estudios realizados por Estelina Quinotoa Cotacachi, se ha logrado identificar distintos fenómenos cósmicos registrados en los platos:

Platos Pasto

Pueden verse interpretaciones simbólicas astronómicas del sol, la luna, las estrellas, las constelaciones; la división cosmogónica de los espacios y tiempos; la dualidad, la tripartición y la cuatripartición, así como la cruz cuadrada como medición de los ciclos agrícolas y rituales en la representación de solsticios y equinoccios; además de la simbología de los diseños de los pueblos contemporáneos amazónicos. (p. 15).

Platos Pasto

De esta matriz formal emergen los portales del ***Sector Oculto***, una práctica pictórica de una naturaleza descentralizada, que se replantea el acuerdo de composición pictórica desarrollada desde Occidente, que está ligado a la perspectiva, la cuadrícula y a la geometría euclideana.

Platos Pasto

Diálogos con la historia del arte, un ejercicio intercultural

La metodología intercultural de referentes, de la cual el proyecto echa una mano, provoca diálogos entre formas de saber y, en este caso, de entender la pintura. El proyecto reconoce la tradición de la pintura ancestral del Ecuador al igual que la pintura occidental, encontrando diálogos ocultos y haciendo un énfasis en los movimientos modernistas que emergieron en distintas latitudes a lo largo del siglo xx. En esta constelación encontramos, por un lado, la tradición europea con movimientos como el constructivismo, el futurismo, el surrealismo y el neoplasticismo, y por otro lado, las prácticas locales con un enfoque especial en el ancestralismo.

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

El Sector Oculto en el arte moderno

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Los modelos de abstracción europea tenían como proyecto visibilizar mundos invisibles, metafísicos, espirituales y ocultos. Estos mundos se tornaron reales para las mentes de estas épocas, tras combinar el arte con los logros científicos de finales del siglo xx. En el libro *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, de la autora Linda Dalrymple Henderson (2013), se describe:

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Una sucesión de descubrimientos alteraron radicalmente la concepción común sobre la naturaleza de la materia y el espacio. Esto incluía el descubrimiento de Wilhelm Roentgen de los rayos X (1895), la identificación del electrón de J. J. Thomson (1897), la isolación de elementos radioactivos de Marie y Pierre Curie (1898), el trabajo de Ernest Rutherford en radioactividad, la estructura del átomo en los años siguientes y la emergencia de la telegrafía inalámbrica a finales de 1890 [...] Todos estos fenómenos apuntaban a la existencia de una realidad invisible más allá del alcance del sentido de percepción. (p. 15).

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

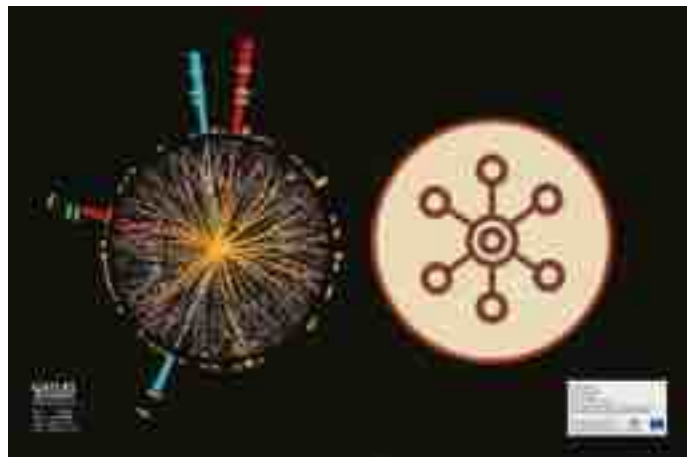
Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto

Platos Pasto



Aparte de estas prácticas espiritistas, Af Klint era una artista figurativa exitosa y mantenía sus investigaciones en los lenguajes abstractos de manera oculta. Su metodología de investigación era estructurada y generó una constelación de referencias visuales que entretrejan elementos de libros de ciencia, alquimia, botánica y biología, piezas claves del léxico de su lenguaje pictórico. Vasili Kandinski, durante su tiempo en París, se vio influenciado por las corrientes intelectuales del momento.

Acercamientos sincréticos a diversas religiones y mitologías del mundo –ya introducidas a finales del siglo IX– florecieron en este periodo, como también lo hicieron investigaciones continuas



de escuelas arcanas de pensamiento, como el misticismo, rosacrucianismo, espiritismo y teosofía. Exploraciones de prácticas como alquimia, astrología, magia y ocultismo proliferaron en aquel momento [...] Esta intersección entre conocimiento antiguo y el espíritu de la época, una amalgama de memorias y fuentes esotéricas, influenciaron al artista en su última época. (Fontanella y Bashkoff, 2021, p. 61).

Piet Mondrian, por su lado, se convirtió en miembro de la Sociedad Teosófica en 1909 y su pensamiento y obra estaban profundamente influenciados por esta tradición, simbología y conocimiento. Mondrian, al igual

que sus contemporáneos, desarrolló una práctica literaria que acompañaría la pictórica a lo largo de su vida. Mondrian llevó la obra y el pensamiento artístico a toda dimensión de su vida, sus estudios eran diseñados de tal manera que se sentían como una de sus pinturas neoplásticas. Decía en su ensayo «La nueva racionalidad de la nueva plástica»:

Si el arte será de convertirse en una realidad vivible para el hombre moderno, tiene que ser una expresión más pura de la nueva conciencia de la época. El arte puede convertirse en una realidad vivible para él, solo si a través de la contemplación puede convertirse en uno con la universalidad que expresa; pero el arte tiene todavía que convertirse en uno con todo su ser. (Mondrian, 1917, p. 43).

En este sentido, encuentro paralelos entre los modelos de abstracción del modernismo europeo con las búsquedas de los artistas precolombinos; el acto plástico como experiencia espiritual, interdimensional; y el objeto artístico como modelo de mundo, de cosmos y de lo oculto.



Otra referencia conceptual y formal con la que el proyecto trabaja son los modelos de abstracción ecuatorianos de las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta, desarrollados por artistas como Aníbal Villacís, Estuardo Maldonado, Oswaldo Viteri o Enrique Tábara, por mencionar algunos. Estos pintores se percataron de la sofisticación estética de los artistas precolombinos y empezaron a usar el diseño y estilización de los mismos para crear un lenguaje visual que estaba enraizado en esa matriz ancestral.

Hacia fines de los años cincuenta se marca un punto de inflexión clave en el arte moderno del país. Un grupo de jóvenes artistas que frisaban los treinta años de edad, reaccionaban contra la «estela de mexicanismo» de pintores como Diógenes Paredes, Eduardo Kingman y Oswaldo Guayasamín. Rechazaban el hecho de que hayan devenido –en palabras de Tábara– en «políticos de la pintura, meros ilustradores de la literatura socialista del tipo Huasipungo y demás sombras del pasado que aún ennegrecen nuestro firmamento patrio». [...] Estos jóvenes creadores se planteaban, en cambio, «dar al país su carácter propio y la solidez de un pueblo que vibra con las inquietudes del pensamiento moderno». En este clima es que se comienza a vislumbrar la que a la postre se constituiría como la vertiente artística local más original y contundente en lo formal entre las que marcaron hitos en la plástica ecuatoriana del siglo pasado: el ancestralismo. (Kronfle, 2012, Pp. 9-10).

Ancestralismo: la impronta de la tradición

Al igual que los ancestralistas, ***El Sector Oculto*** regresa la mirada para observar la sofisticación plástica alcanzada por culturas como la Pasto, para resignificar estos símbolos a través del gesto pictórico, y, con esta metamorfosis, proyectar una estética emergente hacia el futuro. En el aspecto formal, Portales también toma prestado métodos y materialidades utilizadas por los ancestralistas. Altos relieves, papeles artesanales, ensamblajes, empastes y tierras son utilizados para celebrar la ontología de estos materiales, dándoles una presencia objetual en la cual compartirán espacio con nosotros, haciéndonos tomar conciencia de nuestro cuerpo por su formato y dimensión.

Portales, la materialidad

Para esta fase del proyecto se realizó una instalación conformada por seis pinturas redondas de 150x150 cm de diámetro. El método tiene una naturaleza transmedia. Se inicia con un boceto digital compuesto tras combinar los gráficos de la cultura Pasto —estudiados y extraídos del *Catálogo de Iconografía del Ecuador Antiguo*, producido por el Museo Mindalae, y del libro de Estelina Quinatoa Cotacachi, *Representaciones ancestrales y colores del cosmos diseños de los platos del Carchi*— con gráficos resultantes de los experimentos del Atlas Detector³ en CERN. Los negativos de los platos Pasto son separados por capas en forma de esténcil para ser tratadas de distintas maneras, algunas cortadas en cartón gris y MDF (utilizando nuevos medios como corte láser, CNC, etc.), y otras trabajadas en una naturaleza completamente manual. Entre estos procesos artesanales está el uso de semillas de huayruro recolectadas en la provincia de Sucumbios y arena de las playas de la provincia de Esmeraldas. El uso de estos materiales orgánicos que encarnan el paisaje, hace eco de la materialidad de los platos Pasto y estas obras empiezan también a apuntar al paisaje ontológico y materialmente.

Los ***Portales*** parten de pinturas digitales, las cuales son traducidas a diseños 3D. En estos diseños se definen los volúmenes y proporciones de las capas materiales que serán adheridas o sustraídas del soporte. Una vez definido eso, se realizan modelos de las obras en escalas más pequeñas para visualizar cómo van a funcionar. No todas las piezas tienen el mismo proceso y en todas se busca realizar un método nuevo para explorar posibilidades. Hay piezas que no necesariamente llevan intervenciones directas de nuevos medios; siguen un proceso pictórico más tradicional, usando máscaras de cinta y las facultades mismas de la pintura, como su fluidez y viscosidad.

El soporte también tiene su proceso de preparación antes de ser pintado. Una vez recortados los círculos a la medida de 150 cm de diámetro, estos son montados sobre sus bastidores octagonales hechos a medida y asegurados con cola blanca y tornillos. Una vez ensamblada la estructura, se pasa al proceso de preparación del soporte. En esta fase se imprime el panel de MDF con gesso, dando alrededor de cuatro capas con soplete; cuando estas capas se secan durante 24 horas, se lijan hasta dejar el soporte con una superficie pulida hasta el punto deseado para pintar. Para llegar a este método se realizaron varias pruebas de materiales de imprimación para el soporte de MDF. Se probó con pintura de laca, con pintura de caucho y con gesso. Estos soportes de pruebas han sido intervenidos con distintos materiales, como acrílico con pincel, óleo, aerógrafo, pastel y lápiz de color. También se utilizaron distintos materiales para enmascarar, como cinta azul de pintor, cinta masking y líquido enmascarador. Estas técnicas de enmascarado son utilizadas según la necesidad de cada obra. Mientras que el material seleccionado para la imprimación de todos los paneles es el gesso.

Una vez imprimado el soporte se inicia la *performance* del artista como acelerador de partículas. Se busca a través del gesto y las marcas representar matemáticamente lo que estos instrumentos tecnológicos representan digitalmente mediante la recolección de datos. Este gesto colisiona mundos y tiempos en un acto de labor estético, en el cual el hacer se convierte también en una forma de pensar. Visiones ancestrales de lo macro, con visualizaciones computarizadas de lo micro, se funden en materia y movimiento. De esta colisión emerge un modelo nuevo para la concepción de la práctica pictórica, una con matriz ancestral que se materializa a través de una interfaz tecnológica. Las máquinas al servicio del proyecto pictórico, la insistencia en la sensualidad de la pintura. Estos ***Portales*** entablan un diálogo con la historia de la pintura local y global en un ejercicio intercultural. Dibujan paralelos en las búsquedas espirituales y ocultas del arte tan presentes en el modernismo y en el ancestralismo, como en la práctica artística precolombina. Respetan la naturaleza del tiempo e involucran las posibilidades tecnológicas actuales; la pintura se convierte en un híbrido con la computación, los nuevos medios y la circulación de imágenes en Internet. ***El Sector Oculto*** ayuda a entendernos en relación al mundo y al Cosmos. Este gesto resignifica el conocimiento perdido por los procesos coloniales y echa una mano de la imagen para proyectar formas emergentes de autorrepresentación en el presente y futuro.

El artista como acelerador de partículas

- Proponer como en la declaración Zapatista la práctica de un mundo con muchos mundos, o lo que llamamos el Pluriverso: prácticas heterogéneas que crean mundos (*worlding*), uniéndose como una ecología de prácticas políticas y negociando sus dificultades de ser en conjunto, sin dejar de ser heterogéneas. (De la Cadena y Blaser, 2018, p. 4).
- CERN, Acelerador de Partículas de Europa: en CERN investigamos la estructura fundamental de las partículas que conforman todo lo que nos rodea. Lo hacemos usando los instrumentos científicos más complejos y grandes del mundo (<https://home.cern/about>).
- Atlas Detector: es el más grande *volume detector* del mundo, construido para un colisionador de partículas. ATLAS tiene dimensiones de un cilindro de 46 m de largo por 25 m de diámetro; está emplazado en una caverna de 100 m de profundidad y pesa 7000 toneladas, similar a la torre Eiffel. El instrumento como tal es una estructura multicapas diseñado para detectar algunas de las partículas más pequeñas creadas en la Tierra. Consiste en seis diferentes subsistemas enrollados concéntricamente por capas alrededor del punto de colisión para grabar la trayectoria, *momentum* y energía de las partículas. Así permite la identificación de cada una para ser medida. (<https://atlas.cern/Discover/Detector>)

REFERENCIAS. - ATLAS. (2022, junio 6). *Detector and Technology*. <https://atlas.cern/discover/detector> CERN. (2022, junio 6). *About CERN*. <https://home.cern/about>

- De la Cadena, M y Blaser, M. (Eds.). (2018). *A World of Many Worlds*. Duke University Press.

- Fontanella, M. y Bashkoff, T. (Eds.). (2021). *Vasily Kandinsky: Around the Circle*. Salomon R. Guggenheim Foundation.

- Holtzman, H. y James, M. S. (1993). *The New Art—The New Life: The Collected Writings of Piet Modrian*. Da Capo Press.

- Horowitz, D. (2018). “The world keeps you in fetters; cast them aside.” Hilma Af Klint, Spiritualism and Agency. Bashkoff, T. (Comp.). (2018). *Hilma af Klint, Paintings for the Future*. Salomon R. Guggenheim Foundation.

- Kronfle, R. (2012). *Ecós del Tiempo: Revisitando el ancestralismo en el arte moderno del Ecuador*. Museo de Arte Precolombino Casa Museo del Alabado.

- Martins, A. (2019, noviembre 13). Qué es la Energía Oscura y porque constituye uno de los grandes misterios del universo. *BBC News Mundo*. <https://www.bbc.com/> Morton, T. (2018). *Hiperobjetos: Filosofía y ecología después del fin del mundo* (P. Cortés Roca, Trad.). Adriana Hidalgo Editora. (2013).

- Quinatoa Cotacachi, E. (2013). *Representaciones ancestrales y colores del cosmos, Diseños de los platos del Carchi*. Ministerio de Cultura y Patrimonio.





- Creación artística

RESONANCIAS DE LA RESERVA DRÁCULA EN LA OBRA DE JOSÉ SALGADO

24-120: Ecos del bosque

Artista: José Salgado

Curaduría y texto: Ma. Gabriela Vázquez Moreno

La experiencia que ofrece un paisaje sonoro se encuentra fundamentada en el sentido que otorga el ser humano a lo que se conoce como conciencia y como impresión. Así, si se plantea a la percepción como conocimiento, habría que considerar inicialmente tres dimensiones: la sensorial, la psicológica y la racional. Esto lleva a considerar, así mismo, tres momentos en el acto de la percepción: la sensación (reacción física), el sentimiento (reacción afectiva) y el conocimiento (reacción mental). Solo con la conjugación de estos tres parámetros, la percepción es completa y contextualizada, y la mente prima sobre la materia (Cabrelles, 2006).

Esta perspectiva se enlaza con las expresiones de carácter cultural y social que rodean a los seres humanos. Las sensaciones sonoras son captadas de manera individual por cada persona, quien pone especial atención únicamente a lo que desea escuchar o lo que ha normalizado como familiar.

Es en el marco de la percepción auditiva que residen los «paisajes sonoros», conocidos también en la actualidad como *soundscapes*. Esta «voz» del medio ambiente, o en general de un entorno específico, se convierte en el «adn» de lugares, vivencias e historias. Sin embargo, a pesar de que «casi todo suena», en muchas ocasiones no se pone atención a escuchar, sino que se pasan por alto detalles y condiciones por la vorágine cotidiana, provocando que, de manera inconsciente, quede desapercibido lo que se oye.

Si bien todo suena alrededor de las personas y todo paisaje sonoro posee una identidad propia —al igual que los paisajes visuales—, los primeros han sido los menos tomados en cuenta en el campo histórico de las artes; ya que el paisajismo como género pictórico consolidó un apego importante a este recurso desde tiempos remotos. En este sentido, el paisaje sonoro viene dado por un medio, por un mundo circundante, en el que la hora del día, la tarde o la noche, junto a la observación consciente de su espectador, proporciona una experiencia distinta cada vez. De ahí que los paisajes rurales o urbanos presentan diferencias tan marcadas. La sonoridad antropogénica desarrollada en las ciudades actuales, ha terminado por envolver a las sociedades en un mundo paralelo sumergido en caos normalizado que forma parte del día a día.

Eugenio Trías (2003) denomina al ambiente y sus sonidos como «un cerco, un contexto dentro del cual se aposenta un ser vivo que lo habita». Por otro lado, habitar implica crear una relación íntima con este «cerco» que actúa sobre la persona «como envoltura tanto espacial como sonora» (Trías, 2003), que además influye en la persona desde el espacio donde los sentidos se acomodan, en los seres y lugares desde donde se emiten y, por supuesto, en el espacio desde donde se escuchan.

La integridad de los sonidos está sujeta a estas premisas que, al variar, permitirán que algo suene o se perciba diferente según una u otra varíe. Entre tanto, en muchas ocasiones la audición se realiza de manera automática, notablemente exenta de consideración y atención; lo que ha dado lugar a que los hechos acústicos se reserven de manera específica para ocasiones especiales. Tal es el caso de conciertos musicales o ceremonias meditativas. La contaminación acústica consume a diario los estímulos auditivos, provocando lo que Palacios (1997) claramente establece: «vivir entre polución sonora desgasta la sensibilidad auditiva y la costumbre de atender».

El campo sonoro es evolutivo y ampliamente reactivo, a diferencia del campo visual, que más bien es analítico y observativo; por lo que se puede decir que un sonido tiene una áurea propia que se crea y destruye justo en el instante después de haber existido. Murray (1994) acertadamente menciona que «el entorno sonoro de cualquier sociedad es una importante fuente de información, donde el silencio es un estado positivo, y asegura que le gustaría ver que dejamos de manosear torpemente los sonidos y comenzamos a tratarlos como objetos preciosos».

Estos «objetos preciosos» son, en efecto, el epicentro de la obra de José Alejandro Salgado, conocido como *Ooi-doo*, quien a través del uso de la programación, construye su obra en base a la interacción entre el sonido y la visualización de imágenes abstractas para crear un entorno interactivo de expresión artística.

El campo sonoro es evolutivo y ampliamente reactivo, a diferencia del campo visual, que más bien es analítico y observativo; por lo que se puede decir que un sonido tiene una áurea propia que se crea y destruye justo en el instante después de haber existido.

Acercamiento y entorno hacia un paisaje acústico natural

Nacido en Bogotá, en 1995, José Salgado es un artista multidisciplinario que en la actualidad reside en Quito. El artista recuerda que durante sus años de infancia, los sonidos de los grillos en las tardes y el croar de los sapos en las noches y madrugadas se encontraban muy presentes en el barrio de Tumbaco. Recuerda también que, con el pasar de los años, esos

sonidos familiares fueron decreciendo paulatinamente hasta llegar casi a desaparecer y ser reemplazados por el ruido tortuoso de la polución auditiva.

Tiempo atrás, José trabajó dentro de un equipo de profesionales que desarrolló un documental acerca de la llamada Reserva Drácula, ubicada en el Bosque del Chocó, en la frontera entre Ecuador y Colombia. Fue ahí cuando el artista descubrió este mágico espacio, conectando con él y desarrollando un especial interés en las sonoridades y sensaciones que este entorno provocaba.

La Reserva Drácula se constituye como una zona geográfica en conservación con tres zonas diferenciadas: alta, media y baja; todas separadas por alrededor de 10 km de distancia. Su

principal característica es el paisaje de montaña densamente arbolada, es decir, bosque predominantemente primario, junto a una enorme diversidad de especies, tanto de fauna como de flora; presentes todas en la vertiente occidental de los Andes.

Este especial parque natural fue reconocido como tal entre 2013 y 2014, gracias a la iniciativa del Jardín Botánico de Basilea, una antigua organización creada por Caspar Bauhin en 1589, en Basilea, Suiza. Simultáneamente, la Fundación EcoMinga, dedicada a la conservación de los bosques de este país y, por supuesto, de los animales y plantas que en él habitan, adquirieron parte de las extensiones que conforman la reserva, trabajando por ponerlas a buen recaudo y cuidado. La denominación de la reserva no es un capricho, sino que se debe a la presencia de una singular orquídea conocida como «drácula», cuyo significado en latín se traduce como «pequeño dragón». Estas mini joyas naturales se asemejan a lo que pueden parecer dragoncitos voladores que viven en las selvas colombianas y en los Andes del Ecuador, en zonas con altitudes que oscilan entre los 500 y 2500 msnm.

Las características únicas del ecosistema de la reserva son tales que la vuelven un espacio sublime con vida propia, repleta de seres de bosque montanos siempre verdes. Son casi tan ricas en lianas como las selvas tropicales de tierras bajas.

A partir de los 1500 msnm se alzan los bosques nublados, que toman su nombre debido a su inmersión dentro de densas nubes casi cada día, en especial por las tardes, lo que propicia una inmensa riqueza para la proliferación de orquideas.

Es una fortuna que la mayor parte de los bosques nunca hayan sido talados; sin embargo, los males no han cesado, ya que la creación de una ruta de transporte que conecta las zonas de El Carmen y El Chical, ha dotado de acceso a sectores geográficos para el cultivo de naranjilla. Esta producción agrícola produce desgaste del terreno, dejándolo inservible después de dos años de cultivo, lo cual genera que, cada vez más, nuevas parcelas sean abandonadas y otras empleadas con este fin (Reserva Drácula, 2023). Por otro lado, la exportación minera se ha consolidado como una segunda —enorme— amenaza de carácter alarmante, ya que es casi seguro que acabará con el ecosistema y con todo lo que en él habita.

Como se mencionó anteriormente, el sonido es evolutivo y posee un movimiento propio que se asienta en un espacio y un tiempo determinados. En este sentido, se entiende también que todo ser humano está expuesto a sonidos desde su propio crecimiento en el entorno materno, sonidos de carácter biológico como la respiración, el ritmo cardíaco o el reconocimiento de la voz. De ahí que uno pueda percibir incluso el estado de ánimo de las personas a través de la expresión de la voz humana.

Así también, cada medio ambiente o paisaje posee sus propias características sonoras dadas por las emisiones de las aves, los animales, los insectos, las plantas y, claro está, lo que se podría considerar como «cosas inertes». El agua, el viento, el fuego y la tierra, que se encuentran en diversos formatos dentro de la

selva, son también poseedores de su propio resonar. Como se mencionó anteriormente, el sonido es evolutivo y posee un movimiento propio que se asienta en un espacio y un tiempo determinados. En este sentido, se entiende también que todo ser humano está expuesto a sonidos desde su propio crecimiento en el entorno materno, sonidos de carácter biológico como la respiración, el ritmo cardíaco o el reconocimiento de la voz. De ahí que uno pueda percibir incluso el estado de ánimo de las personas a través de la expresión de la voz humana. Así también, cada medio ambiente o paisaje posee sus propias características sonoras dadas por las emisiones de las aves, los animales, los insectos, las plantas y, claro está, lo que se podría considerar como «cosas inertes». El agua, el viento, el fuego y la tierra, que se encuentran en diversos formatos dentro de la selva, son también poseedores de su propio resonar.

El viento, que es el aire en movimiento; el fuego de los volcanes; las cascadas, la lluvia y las diversas modalidades en las que se presenta el agua; son solo algunas de las cientos de maneras en las que los elementos naturales del planeta *hablan*. Sus procesos acústicos marcan firmemente la percepción de los animales que las habitan y de los seres humanos que, a nivel de visitantes, habitan temporalmente estos entornos.

Es así que el interés del artista por la Reserva Drácula se transforma en la creación de una experiencia sensorial basada en la percepción del ambiente acústico de los cuatro elementos, de los animales y de las plantas que en ella se contienen. Una de las principales preocupaciones de José es la invasión provocada por los ruidos de ciudad en un espacio —casi sagrado— como la Reserva, aspecto que puso en marcha la creación de ***24-120: Ecos del bosque*** y que evidencia cómo la polución sonora está acabando con la acústica de los paisajes selváticos.

José analiza dentro de sus reflexiones cómo la Cordillera Central es el espacio principalmente afectado en la actualidad, ya que durante los últimos veinte años, esta y sus zonas aledañas se han vuelto altamente atractivas para la industria minera. Lamentablemente, este tipo de explotación ha sido autorizada por el Estado ecuatoriano gracias a la modificación del Reglamento sobre Minería realizado en el 2001, el cual incorpora normas que califican a la gestión minera como de «interés nacional, prioritario y fundamental para el desarrollo» (BNamericas, 2023). Desde entonces, la explotación minera ha crecido de forma exponencial. En el 2022, Ecuador recibió regalías mineras por más de \$42 millones de dólares. De enero a junio, las exportaciones mineras sumaron \$705 millones y hasta finales del año treparon a \$1.600 millones, lo que implica un crecimiento de 74% frente al año pasado (BNamericas, 2021).

En la provincia del Carchi actualmente existen diecinueve concesiones mineras en un área de 76.463 hectáreas en tres cantones de la jurisdicción. La concesión de Blanca es una de ellas, que comprende 9.700 hectáreas y donde existen yacimientos de oro a escasos metros de la corteza terrestre.

Según análisis hechos con datos del Ministerio del Ambiente, anteriores al 2017, y de la Universidad de Maryland para el 2017 y el 2018, el bosque bajo del Chocó ecuatoriano ya ha perdido un 68% de su área (1.2 millones de hectáreas) y los bosques medio y alto han desaparecido en un 50% (611.000 hectáreas) (Paz, 2019). Esta reducción es dramática «porque a pesar de ser un punto caliente de biodiversidad mundial, es uno de los menos apreciados», dice Martin Schaefer, director ejecutivo de la Fundación Jocotoco a Mongabay Latam (2019).

Una armonía sonora en extinción como oportunidad para poner en valor un bosque primario del Ecuador

El Artículo 71 de la Constitución del Ecuador establece que «La naturaleza o Pacha Mama, donde se reproduce y realiza la vida, tiene derecho a que se respete integralmente su existencia y el mantenimiento y regeneración de sus ciclos vitales,

estructura, funciones y procesos evolutivos». Sin embargo, es conocido por todos que este derecho no es acatado a cabalidad y, en ocasiones, tampoco parcialmente. A medida que pasan los días en la reserva, su supervivencia se ve acechada por amenazas como la minería o la explotación de sus diversos recursos naturales, tanto a nivel legal como ilegal, preocupación imperante del artista.

Es por ello que su obra pone en manifiesto la inminente necesidad de cuidado de la reserva Drácula en Tulcán, junto a todos y cada uno de los elementos que la componen. El fin de revalorizarla mediante su visibilización dentro de un espacio museístico, educa y llama la atención hacia este ecosistema tan poco conocido. José Salgado plantea una problemática sumamente delicada, al poner sobre la mesa el inevitable análisis que entiende al «progreso» como fuente de desarrollo de un país que pasa por alto que, al «crecer económicamente» mediante la explotación de los recursos naturales, no solo se despoja a la naturaleza de sí misma sino que se la agrede y sacrifica dejándola mal herida y vulnerable.

24-120: Ecos del bosque ofrece, por un lado, un firme cuestionamiento sobre el desarrollo social a través de la matanza selectiva de la naturaleza provocada por la extracción minera; mientras que por otro, ofrece un alivio a través de una experiencia estética que traslada al cubo blanco el delicado y excepcional paisaje sonoro de la Reserva Drácula del Bosque del Chocó.

Este llamado a la reconexión con la naturaleza es provocado a través de una instalación audiovisual compuesta por cinco altavoces y una proyección visual de tipo abstracto que reacciona *in situ* y en vivo, a una grabación de ciento veinte minutos que representa un día completo de sonoridad de la reserva. A este elemento se aúna un conjunto de fotografías sublimadas con visualidades del bosque que interactúan mediante iluminación en sala. Como todo registro, ya sea visual o auditivo, este recur-



so se convierte también en un documento histórico que recoge el hábitat de *Drácula* durante un periodo específico de 2022.

Es importante mencionar que la obra representa distintas dimensiones, entre las que se destacan el documento sonoro de carácter histórico; la experiencia de conexión con la naturaleza a través de la potenciación de los estados meditativos y, finalmente, la generación de un diagnóstico sobre el estado del ecosistema a través del sonido.

La creación de la obra se realizó con *scouting* inicial para la recopilación de información y estadísticas de ciertas especies que cohabitan en el bosque. Posteriormente, se hizo una segunda visita, en la que se dio paso a las grabaciones sonoras atmosféricas y a la captación de las imágenes que componen el conjunto instalativo. Los archivos auditivos de *Ecos del Bosque* están constituidos por una composición de ciento veinte minutos que se reproduce en forma de bucle en un formato 5.1 atmosférico. El audio completo representa la integridad de un día en el bosque, que ha sido sintetizado en segmentos de cinco minutos durante las veinte y cuatro horas del día y noche. La vida silvestre de la reserva

puede ser escuchada en los distintos momentos de cada jornada, con la acústica y alboroto de animales, plantas y elementos naturales, en un universo simbólico analizable con identidad propia.

La conexión con la naturaleza que ofrece la obra al visitante, es especialmente interesante gracias al sonido envolvente de la instalación: la acústica de la Reserva que ha sido trasladada por el artista al espacio museográfico. El carácter inmersivo de la espesura del bosque se transforma en una experiencia reconfortante, tanto por la cantidad de sensaciones como por el sentimiento de calma que transmiten a la mente y al cuerpo de los espectadores.

Conocer, percibir y apreciar el paisaje vivo y sus ambientes, junto a su «respiración» y movimiento, ambos recabados en la grabación que se vuelven visible con las fotografías; es una oportunidad para entender la voz de este hábitat y poner atención a la necesidad de su cuidado. *Ecos del bosque* ofrece, también, la posibilidad de poner atención de manera consciente a las posibilidades de las dimensiones espaciales desde donde se emite el sonido: de arriba a abajo, de izquierda a derecha; pero, sobre todo, de cómo sale y llega al interior de los seres humanos. En este entorno, la obra revela la presencia de la gran diversidad de seres vivos que habitan en este sector del Chocó, así como de elementos pasivos como el agua, la tierra o el viento.

Los paisajes sonoros de la naturaleza revelan la presencia y las necesidades básicas de la gran cantidad de organismos —a nivel macro y micro— que habitan los biomas silvestres. Sus heterogéneos detalles acústicos definen las características botánicas y geográficas de las especies, como el efecto del agua en los riachuelos o el viento en las hojas de las plantas. En la otra mano, estos registros también ponen en evidencia el desequilibrio que se da lugar debido a las acciones de los seres humanos que, en la mayoría de ocasiones, invaden los ecosistemas con elementos ajenos al entorno natural. Con la creación de esta obra, José Salgado propone un recurso que invita de manera sensible a leer y entender la delicada armonía del paisaje sonoro devenido de la Reserva Drácula, como una renovada forma de relacionarse con esta zona natural.

Mirar y escuchar con atención el lenguaje de la naturaleza, concede una nueva oportunidad para analizar las consecuencias del accionar de los grupos humanos sobre las geografías que agrade a su paso. Sumergirse en el paisaje, más allá

de lo meramente mundano, es entender que la naturaleza salvaje posee la esencia más compleja y completa; por ello, es preciso no llegar tarde a su encuentro, comprendiendo que no se trata de una propiedad de la humanidad, sino más bien, de un sistema autónomo al que se debe respetar y escuchar con privilegiada apreciación.

Los archivos auditivos de *Ecos del Bosque* están constituidos por una composición de ciento veinte minutos que se reproduce en forma de bucle en un formato 5.1 atmosférico. El audio completo representa la integridad de un día en el bosque...

- REFERENCIAS.** - Cabrelles Sagredo, M.S. (2006) El paisaje sonoro: «una experiencia basada en la percepción del entorno acústico cotidiano». Revista de Folklore. Tomo 26a. Núm. 302, 2006.
- Murray Schafer, R. (1994): *Hacia una Educación Sonora*. Pedagogías Musicales Abiertas, Buenos Aires.
 - Reserva Drácula (2023). <https://reservadracula.org/reserva.html>
 - Salgado, J (2022) Textos inéditos y apuntes sobre 24:120 Ecos del Bosque.
 - Trias, E. (2003) *Lógica del límite*, Circulo de Lectores, Barcelona.

JOSÉ ALEJANDRO SALGADO MONTENEGRO

24:120 ECOS DEL BOSQUE

Notas sobre la elaboración de 24:120 Ecos del bosque

Para convertirse en artista, basta con llamarse a sí mismo artista y luego hacer la obra de arte. El trabajo puede ser un reto. La vergüenza viene con ello, y hay que tener valor. Adopte una actitud profesional, siéntese a trabajar, pero luego ríndase al proceso, porque hacer arte significa permitir que algo trabaje a través de usted.

Jerry Saltz

Llevar a cabo una instalación artística es un trabajo complejo. No solo por el contexto socioeconómico en el que la obra se ha elaborado, sino también por mi poca trayectoria y experiencia como artista. Sin embargo, la experiencia y los cambios que he vivido a nivel profesional y personal durante los nueve meses que he dedicado a la conceptualización, elaboración y presentación de *Ecoss del bosque*, han permitido una evolución en mi obra y mis procesos de creación.

Tras el Nuevo Premio Mariano Aguilera en 2022, supuse que la obra que había concebido en mi cabeza se reflejaría de la misma forma una vez construida en el Centro de Arte Contemporáneo. Pensé, de forma ilusa o inocente, que la obra



ya estaba terminada antes de empezar a realizarla. Sin embargo, el trabajo tomó su propio rumbo. La dilatación temporal entre el principio y el final, mi crecimiento personal y profesional, desencadenaron una metamorfosis en la instalación sonora. A pesar de que el concepto se mantuvo a lo largo del proceso, los métodos utilizados para exponer la obra al público y evocar el concepto, mutaron conforme mi conocimiento y experiencia se transformaron.

A lo largo de este proceso me di cuenta de que llevar el concepto que tenía en la cabeza a la realidad requería de un trabajo mayor al que concebí en principio. El arte es transformador no solo para quien lo ve sino también para quien lo

realiza. Mi trabajo como artista en un principio se centró en el estudio de los métodos para lograr evocar el concepto que tenía en una instalación funcional, sólida, expuesta de una forma espacial única. Mi objetivo era abstraer al visitante y transportarlo a un lugar único, donde el sentido del oído fuera el protagonista. Pero el proceso evolutivo de la obra me llevó a comprender que no bastaba únicamente con grabar el paisaje sonoro de la Reserva Drácula y reproducirlo sobre un espacio cerrado. La forma en la que ese paisaje sonoro sería encapsulado en el espacio daría a las grabaciones mayor fuerza conceptual.

La idea inicial

La primera vez que estuve en la Reserva Drácula fue para realizar un documental estadounidense. Llegué ahí como sonidista del proyecto y mi trabajo consistía en grabar las entrevistas que se realizaban a los diferentes científicos que estaban en la Reserva. Cada uno de ellos transitaban este espacio de forma efímera por diferentes razones, pero el común denominador de este lugar —ubicado en el norte de Ecuador— era la abundancia y variedad de especies.

Era un espacio del que yo jamás había escuchado ni visitado, sin embargo, los científicos de otros países se maravillaban con cada paso que daban dentro de esta reserva. Una tarde, mientras el equipo descansaba en el campamento, decidí salir solo con el propósito de grabar algunos ambientes sonoros para el documental. Caminé por varios minutos. Me alejé del campamento. Mientras avanzaba por el bosque veía cómo el sol se ocultaba lentamente entre los enormes árboles y los sonidos que me rodeaban cambiaban suavemente. Era una melodía compuesta de muchos sonidos diferentes que producían una malla acústica exuberante.

Me detuve cuando sentí que el paisaje sonoro había alcanzado una textura sumamente compleja. La infinidad de sonidos que se combinaban en el espacio daban como resultado un espectro sonoro abundante, pues podía escuchar cómo las especies diurnas despedían su día con cantos y las especies nocturnas se levantaban para comenzar una nueva jornada.

Me coloqué los audífonos del grabador y dejé que mi mirada se perdiera en la vasta vegetación que lentamente cambiaba sus matices verdes saturados por tonos más oscuros y azulados. Al fondo, los últimos rayos de sol. Me quedé ahí por unos diez minutos, no necesité más para que una alegría exuberante me sobrecogiera. Aquello que estaba escuchando era algo único, irrepetible y, sobre todo, abundante. Pocas veces los seres humanos de hoy en día podemos escuchar un paisaje sonoro que no esté contaminado con sonidos generados por el hombre. Radios, autos, aviones, barcos, lanchas, motores, maquinaria, todos estos sonidos son ahora el paisaje sonoro que nos rodea. Un paisaje ruidoso lleno de sonidos cacofónicos que producen una nube confusa, disonante.

En el Bosque del Chocó, la abundancia de sonidos no produce una nube confusa y ruidosa, sino que genera una bruma de sonidos que colaboran entre sí, que juntos hacen una sinfonía compleja y perfecta. Es una textura sonora única. Fueron esos diez minutos de escucha consciente los que me llevaron a formular la pregunta que daría inicio al proceso artístico de esta obra: ¿Qué es la riqueza? ¿El oro que está debajo de este bosque y que el Ecuador busca explotar, o este bosque tan complejo y único?

En ese instante supe que mi obra debía transportar esta pregunta. El propósito era crear un recuerdo sonoro que pudiera compartir con el público; utilizar el arte como medio para exponer este rincón del Bosque del Chocó, visibilizarlo, volverlo más accesible.

Para trasladar un segmento sonoro de bosque a la ciudad haría uso de la tecnología. La obra que planteé en un principio se centraba en reproducir el paisaje sonoro de la Reserva Drácula en 360 grados, utilizando la grabación en formato 5.1 como técnica central. Desde un principio concebí la obra como una pieza sonora, ya que es el medio que domino, pero también porque el sonido posee una capacidad de recolección de información mayor que la imagen, en especial en espacios de vegetación tan abundante.

Una gran cantidad de las especies que habitan en la reserva utilizan el sonido como medio de comunicación. Les permite comprender espacialmente dónde están ubicados otros individuos de su especie a kilómetros de distancia, ya que muchos de los anfibios y aves se camuflan visualmente con el espacio.

Parte de la idea inicial de la obra era mostrar la exuberancia de especies de la Reserva Drácula junto con la complejidad de su ecosistema. El sonido serviría como la columna vertebral para lograr este objetivo. Grabando cinco minutos por cada hora del día, durante 24 horas, y juntando estos audios, se podría sintetizar el paisaje sonoro de un día en la Reserva junto con sus fluctuaciones. La otra parte consistía en hacer uso de las grabaciones que decidimos realizar en la reserva a manera de un archivo histórico, público y accesible de un paisaje sonoro inhabitado por el ser humano, y con un uso práctico en ramas como la biología y la bioacústica. Es por esta razón que con las grabaciones captadas se realizó una recopilación de especies. Se desglosaron en una tabla todas las especies que se escuchan en los audios. Así se pudo acercar la obra a las ciencias naturales y convertirla en un aporte para la investigación científica en el país y en los territorios actualmente amenazados por la minería.

Este documento sonoro servirá como un referente para las futuras generaciones, pues la minería que acecha al sector está contaminando el

paisaje sonoro de este espacio y lo está transformando, retirándole toda su riqueza y exuberancia natural. La experiencia sonora que evoca la obra cuestiona al espectador sobre el significado de riqueza y abundancia.

La travesía

El recorrido para llegar a construir el espacio en que reposarían los audios fue en sí mismo una experiencia para mí, llena de diferentes aprendizajes que me ayudaron a construir una obra integra y a transformar mis procesos de creación artística. Esta es quizá la obra más ambiciosa que he elaborado hasta la fecha y, como todo gran proyecto, ha venido acompañado de un sinfín de contratiempos.

Desde un inicio sabía que la obra debía estar contenida en un espacio cerrado. Por razones técnicas, el sonido tenía que estar aislado del resto obras que la rodeaban. Por otro lado, el espacio cerrado permitiría oscurecer el entorno y crear la ambientación perfecta para que el visitante centrara su atención en el sonido del espacio y el sentido de la vista perdiera relevancia. Además, la obra se planteó como una experiencia comunal, donde las grabaciones llenaran el espacio. Por eso se concibió su reproducción en altavoces y no en audífonos.

Sin embargo, para asegurar la permanencia del visitante en el espacio y que él mismo compren-

da la complejidad del ecosistema y sus fluctuaciones a lo largo del día, trabajé con la idea de crear una proyección bidimensional anclada a una tela blanca que ondeara suavemente en el espacio. Utilizando diferentes técnicas de programación, se buscaba que la proyección cambiara de color según la hora que se escuchaba en la grabación, representando así la variación cromática del bosque a lo largo de un día.

Conforme mi educación como artista fue creciendo, comprendí que la parte visual de la obra no se integraba de forma adecuada al resto del trabajo. El sonido reproducido a través de cinco altavoces ubicados alrededor de la sala, generaba un espacio con sonido inmersivo y permitía transportar al visitante a un espacio sonoro natural. La parte visual se sentía demasiado plana, aunque aportaba con la información necesaria gracias al cambio cromático. Sin embargo, no enriquecía al espacio de una forma contundente, pues no permitía vivir dicho sitio de una forma tridimensional. La proyección visual limitaba el espacio de movimiento del habitante en el espacio, pues si este se acercaba demasiado a la proyección, la misma se vería afectada; esto forzaba al espectador al estancamiento.

La idea debía mutar para que la parte visual de la obra no limitara el movimiento del espectador en el espacio, sino lo invitara a deambular. Por otro lado, la obra se chocó con la realidad industrial del territorio ecuatoriano. La impresión de la tela

Todas las imágenes de esta sección son cortesía del artista.



se complicó por el tamaño de la misma, pues en el Ecuador no encontramos empresas que puedan elaborar una tela con las dimensiones solicitadas ni sublimarla. La única opción cercana era juntar las telas con costuras, las cuales deformarían el sublimado.

Replantear una idea no es fácil, las vueltas que te obliga a dar una obra de este tamaño pueden ser incómodas, sin embargo, representan también un crecimiento profesional y personal. Gracias a este impedimento y al análisis realizado sobre la parte visual de la obra, pude replantearme varios aspectos diferentes en referencia al análisis de una instalación artística y mi relación con la misma desde el sentido visual y no solo sonoro.

Aunque la obra aborda el concepto principalmente desde la parte sonora, es necesario que el visitante experimente en el espacio una reconstrucción de sus métodos para sentir y desenvolverse a través de ella. La instalación artística busca usualmente la experiencia encarnada y las sensaciones directas, ya que se instaure como una práctica inmersiva y multisensorial. Para llevar al visitante a ese estado era necesario que *24:120 Ecos del Bosque* mute su forma visual y haga uso del espacio de forma tridimensional.

La idea final

Se consideró, entonces, realizar una instalación que remita la sensación de habitar el bosque, utilizando telares que generen leves movimientos con formas orgánicas sublimadas. Estos elementos palpables permiten que el visitante deambule por la obra, mientras hace uso del sentido del tacto, la vista y el oído. Para ello se concluyó que los telares debían colgar del techo y caer hasta el suelo de alfombra, donde luego se abrirían como raíces por el espacio terrestre, cubriendo todo el suelo de la obra. Este sería un método que invitaría al espectador al estímulo de los sentidos del tacto y de la vista, simultáneamente.

Cada uno de estos telares colgantes fueron sublimados con fotografías abstractas del bosque y van acompañados por luces LED cenitales que bañan cada uno de los telares, mientras cambian de color dependiendo de la hora del día. Esto hace alusión a las variaciones de luz del bosque a lo largo de un ciclo de 24 horas.

La parte sonora también tuvo cambios leves desde su concepción hasta su reproducción en el espacio. Durante los registros pude descubrir que el paisaje sonoro del bosque funciona de forma cíclica,

pero estos ciclos son diferentes a los procesos cíclicos preestablecidos en los conceptos antropocentristas. El paisaje sonoro funciona como una composición sonora colectiva en la que todas las especies aportan con diferentes segmentos en el espectro sonoro final.

Al igual que una composición instrumental, el paisaje sonoro de la Reserva Drácula se caracteriza por tener momentos de clímax o picos donde existe una gran concentración de sonidos, generados por diferentes especies, que después desciende suavemente hacia momentos llanos en los que la actividad sonora es baja y constante. Limitar un paisaje sonoro natural a tiempos preestablecidos por la lógica del ser humano generaría una contradicción con el concepto orgánico, natural y ecocéntrico de la obra. Al final se generó una composición sonora que hace un seguimiento del ciclo natural de las variaciones en el espectro del paisaje sonoro de la Reserva Drácula, que no se limita por segmentos de tiempo preestablecidos, sino que sigue de forma intuitiva las variaciones sonoras del espacio grabado.

Esta idea final se apega mucho más a todo el sentimiento que percibí la primera vez que fui al Bosque del Chocó. Llegar a ella ha sido una travesía dentro mío a través del arte. Para llegar a esta instalación utilicé técnicas de referentes artísticos como Olafur Eliasson o James Turrell. Ambos artistas trabajan sus obras en comunión con el espacio. Generan instalaciones que afectan la sensación habitable del visitante y lo conducen a explorar un espacio único que transforma nuestra relación con el entorno.

El paisaje sonoro de un lugar que alberga vida está ahora guardado eternamente de forma digital. He logrado hacer que este paisaje pueda salir de su espacio natural y sea transportado a diferentes sitios alrededor del mundo. Pero esta obra es un arma de doble filo. Para lograr la instalación he utilizado materiales elaborados con recursos no renovables, como computadores, telas de poliéster, cables, gasolina, entre otros. Si la obra no consigue viajar a otros espacios y generar conciencia sobre la conservación de estos lugares, todos los recursos utilizados serán en vano. El Centro de Arte Contemporáneo, espero, será el primer espacio de una obra destinada a viajar para cumplir su cometido. Espero, también, que este sitio artificial no se use en un futuro solo como un archivo-memoria de algo que desapareció.

No se trata solo de decorar el mundo..., sino de asumir la responsabilidad
Olafur Eliasson







- Publicación

ESTADO FÓSIL

Autores: Sofía Acosta, Anamaría Garzón y Francisco Hurtado

Acompañamiento editorial y texto: Fausto Rivera Yáñez

¿Hay algo de nuestras vidas que se escape de los derivados del petróleo? ¿Has sufrido algunos de estos síntomas en los últimos meses? ¿Cómo esta historia universal trastoca nuestra historia como país? ¿Cómo responden los Pueblos y Nacionalidades frente al avance de las nuevas concesiones petroleras? ¿Cómo la industria petrolera ha transformado el territorio? ¿Hasta dónde llega eso que llamamos Oriente, exotizando, tal vez, a un territorio expansivo, cuyo principal atributo es el de desbordar fronteras nacionales y hacernos perder la

noción de orientaciones espaciales determinadas? ¿Dónde empieza y termina la selva en América del Sur; dónde en el Ecuador? ¿No está la selva de Santo Domingo alimentada por la de la cuenca del Amazonas? ¿No es el bosque seco otra cara de la misma red de ecosistemas, conectados e interdependientes? ¿Será que somos, en realidad, un país productor de petróleo? ¿O un pozo más para la explotación global? ¿Qué es esta sangre extraída del uku pacha, del inframundo, llamada «petróleo», y cómo cambió el tiempo y el espacio terrestre para siempre? ¿Cómo defendemos la vida a través de la protección del agua, la tierra, el petróleo? ¿Hay algo de nuestras vidas que se escape de los derivados del petróleo?

Todo empieza con una pregunta. Una que va creciendo y complejizándose. Una que está muy distante de alguna certeza. Una pregunta que duele cada vez más mientras la vamos auscultando hondo. Una pregunta tan cercana como confusa. Una que reafirma un compromiso y desata una resistencia. Una pregunta que nos detiene en firme y nos exige explorar entre

la urdimbre invisible del mundo, entre lo que creemos aparentemente ajeno, o entre lo que no podemos negar más: *¿Hay algo de nuestras vidas que se escape de los derivados del petróleo?*

Bajo esta inquietud se construye *Estado Fósil*, un proyecto editorial colectivo orquestado por Anamaria Garzón, Sofía Acosta y Francisco Hurtado, quienes proponen resignificar la extracción petrolera en el contexto ecuatoriano para —como señalan en su proyecto— «explorar lo humano y lo no humano, las periferias y los centros, la utopía y la distopía, los límites que conviven enfrentados en una permanente relación dialéctica y que conforman el estado fósil *que habitamos*».

Dicha pregunta —abierta, inabarcable, pero a la vez urgida de ser enfrentada de modo crítico y horizontal— parte de un hito histórico: hace cincuenta años, el 26 de junio de 1972, en la Terminal de Balao de Esmeraldas, se realizó un evento público para homenajear al «primer barril de petróleo» transportado a través del Oleoducto Transecuatoriano desde Lago Agrio, en la Amazonía. En Balao, las autoridades del gobierno de ese entonces, representantes de la Texaco-Gulf y periodistas nacionales e internacionales, celebraron airesamente este hecho, con discursos de John F. Caston, gerente de Texaco, del alcalde de Esmeraldas y de Guillermo Rodríguez Lara. Luego, en Quito, se desarrolló un desfile estudiantil en el que el «primer barril de petróleo» se trasladaba desde el Aeropuerto Mariscal Sucre hacia el Templete del Colegio Militar Eloy Alfaro.

«Discursos emotivos, brazos manchados de petróleo, manos abiertas al cielo en expresión de júbilo, ciudadanos anhelantes y seguros en un mejor porvenir (...), grandes máquinas comenzando a moverse, votos de felicidad y agradecimiento, caudales de sentimientos que desbordaron hasta culminar en danzas improvisadas... Esto sucedió ayer en Balao, Esmeraldas, al ponerse en marcha una nueva etapa de la historia económica del Ecuador: la del petróleo». De ese modo iniciaba una crónica publicada en el diario *El Comercio* al día siguiente del «homenaje» al barril. Este gesto, de tono «fundacional», se

Algo que resalta y caracteriza al libro es que se ponen en relación los archivos históricos con los relatos mínimos, aquellos que usualmente quedan fuera de la historia oficial y que surgen de registros íntimos o colectivos...

convirtió en uno de los símbolos contemporáneos de la promesa de desarrollo capitalista en el Ecuador. Esta fecha provocó un movimiento simbólico y actualiza un debate, una realidad, un lastre histórico que se problematiza en *Estado Fósil* de modos transversales.

La publicación está armada bajo un marco teórico interdisciplinario, y está atravesada por la creación artística, los derechos humanos, la sociología, la historia del arte, la antropología y los nuevos materialismos. Y también está atravesada por distintas texturas y tonos autorales: la crónica, el testimonio, la poesía, el ensayo visual, la filosofía, la fotografía... Una necesaria digresión en medio de tantos relatos que se erigen incuestionables y fríos. Las autoras han convocado en esta obra una multiplicidad de voces, referencias y experiencias de trabajo situado, para crear tejidos comunes *donde reconocemos*. Y, sobre todo, generar un tejido para ser escuchados: este acto, como bien enfatizan a lo largo de todo el proyecto, provoca conversaciones y desde ahí se construye un proyecto editorial polifónico que expone cincuenta años de una compleja realidad.

Los relatos críticos alrededor de la extracción petrolera han estado ampliamente elaborados desde las ciencias sociales y los activismos, desde la historia y la economía, generalmente desde unas perspectivas verticales que marcan distancias insoldables. En *Estado Fósil*, sin embargo, algo que resalta y caracteriza al libro es que se ponen en relación los archivos históricos con los relatos mínimos, aquellos que usualmente quedan fuera de la historia oficial y que surgen de registros íntimos o colectivos, indagaciones en la memoria, especulaciones o sucesos que pasan desapercibidos, o que son minimizados, ocultados. Además de estos materiales históricos, políticos y sociales, este libro *parte de un acercamiento a las subjetividades desde lo afectivo*.



«No nos apropiamos de sentidos y prácticas de comunidades indígenas, como lo han hecho históricamente distintos trabajos artísticos que, en busca de una aparente trascendencia, consumen los mundos indígenas en un gesto colonizador», señalan las editoras de esta obra. En ese sentido, este ejercicio editorial genera, como proponía John Berger, un vínculo y una barrera con la realidad que se quiere narrar. El reconocimiento de esas limitaciones éticas, formales y políticas hace que la obra adquiera unas derivas valiosas en la reflexión.

Estado Fósil arranca con imágenes determinantes sobre la configuración del entorno —histórico, político, natural, simbólico, material— *que habitamos*: derrames petroleros, cartografías del Oriente ecuatoriano segmentado por bloques funcionales, y una fotografía de aire mesiánico del jefe supremo del gobierno militar nacionalista y revolucionario, Guillermo Rodríguez Lara, y de su ministro de defensa, Marco Almeida Játiva. Y, seguido de este lastre, surge un retrato y un texto como promesa de Sani Montahuano, cineasta de la nacionalidad Sapara de la Amazonía ecuatoriana: «Mi abuelo, antes de partir, preparó a nuestros espíritus en los sueños para resistir a esta nueva lucha. Al paso del tiempo llegaron con grandes máquinas y empezaron a destruir mi hogar, mi selva, mis animales. Los espíritus se iban junto con esa destrucción, pero ellos lo llamaban “desarrollo”». Este preludio advierte el vertiginoso camino reflexivo de esta publicación.

El libro está compuesto por tres secciones. La primera es «Materialidades», en la cual se piensa el petróleo a través de reflexiones críticas en torno a la materia. Este acápite transita justamente entre distintas materialidades: desde el estado líquido primordial en el subsuelo, a distintos derivados que se usan en el suelo, hasta la comprensión sobre su utilidad o su toxicidad. Los trabajos incluidos en esta sección exploran el protagonismo que tiene el petróleo y su *propia agencia como hiperobjeto*: lo que es y en qué puede convertirse. Como la obra *La caída del jaguar*, de Juan Carlos León, que opera como una alegoría de la depredación de la selva y de sus seres. El artista utiliza materiales provenientes de antiguas piscinas en remediación o derrames de petróleo, ahora petrificado, para construir una serie de piezas entre fotografías, escultura

y video que reflexionan sobre la producción petrolera en la Amazonía ecuatoriana, y sobre los daños ambientales y sociales por las malas prácticas, en especial en el bloque 62 Tarapoa, ubicado en la zona nororiental de la selva.

O las fotografías de Fabiola Cedillo comisionadas para esta publicación. *¿Hay algo de nuestras vidas que se escape de los derivados del petróleo?* «Cuando llegó esta pregunta a mi vida, estaba justamente sentada en una silla, con mi celular en mano, dentro de una peluquería mientras me untaban crema hidratante en el cabello. Me ericé al ser consciente y decir: NO, nada se escapa de este aceite negro, ¡lo atraviesa todo!, desde la materia, el lugar que habito, los elementos que uso...», reflexiona Cedillo, a la par de que reconoce que su propio cuerpo está constantemente embadurnado de él y, por lo tanto, sus sueños y deseos infantiles, que «provienen de las fantasías capitalistas, ideas de vida heredadas por los que vivieron aquellos tiempos de bonanza, donde palabras como extractivismo, ecología, discriminación, justicia social, racismo, saberes ancestrales, comunidad, biodiversidad, no existían o, al menos, no significaban lo mismo que ahora».

En esta línea también se inscribe la sugerente reflexión de Daniel Lofredo Rota sobre el petróleo y los procesos de grabación musical que siempre han estado ligados a la explotación de recursos naturales. Nada se escapa de la interdependencia capitalista. Antes de la era de explotación petrolera, la producción musical dependía de derivados provenientes del medio animal. La cinta magnética analógica, considerada por muchos como el medio de mayor fidelidad para el almacenamiento de sonido, fue, desde su invención hasta ahora, lubricada por grasa de cetáceos. «Musicalmente, el petróleo transformó nuestro sonido: de un sonido agrario y campestre, a uno que participaba en la conversación global de una manera diferente, ya no como un pueblo que añoraba la tranquilidad del pasado, sino como un pueblo que se buscaba en el futuro y en la globalización», apunta Lofredo Rota.

Estos procesos de generación de identidades colectivas y democratización de los medios de expresión y comunicación musical han estado ligados a un sistema extractivista e industrial. «De repente aparece un fantasma de la petroeconomía en la letra de alguna canción, que nos da una ventana a los eventos que rodeaban esta expansión energética. En la bomba *Lindo Carpuela*, atribuida a Milton Tadeo, impresa en vinilo en 1984, se menciona sin mucho detalle una migración laboral al Oriente, a trabajar, y no son pocos los temas que en su letra o título hacen homenaje al “oro negro”», relata el autor.

En la sección «Imaginario» se devela cómo el petróleo genera emociones, estados de ánimo y diversas percepciones vinculadas a la memoria personal y a los afectos, y también explora cómo a través del «oro negro» se producen imaginarios sobre el pasado, presente y futuro. Desde la ficción especulativa y los nuevos materialismos, aquí aparecen relatos sobre los vínculos entre la materia y sus formas de estar y atravesar el tiempo/espacio. El petróleo —dice Juan Manuel Crespo en su artículo Petróleo, desarrollo y sacrificio— ha sido una especie de piedra filosofal que, como tal, ha sido venerada por varias civilizaciones a lo largo de la historia, *cuando esta afloraba por sí sola a menudo desde el inframundo*. Ya desarrollada la era industrial a fines del SIGLO XIX, el petróleo empezó a ser utilizado como el «recurso» máspreciado, lo cual aceleró como nunca antes la velocidad de producción a inicios del SIGLO XX, y con ello transformó para siempre los paradigmas de tiempo y espacio que la humanidad conocía hasta entonces.

«No nos apropiamos de sentidos y prácticas de comunidades indígenas, como lo han hecho históricamente distintos trabajos artísticos que, en busca de una aparente trascendencia, consumen los mundos indígenas en un gesto colonizador», señalan las editoras de esta obra.

El «desarrollo» y el «progreso», como paradigmas dominantes consolidados en el mundo de la posguerra, desde la segunda mitad del siglo XX, situaron al petróleo en el imaginario social como el «principal motor para desarrollar a los pueblos». Pero las disputas por el control, extracción y acumulación del petróleo, más bien, han motivado hasta la actualidad las más devastadoras guerras contemporáneas en el planeta, condenando a la muerte y sufrimiento a los pueblos. Y, paralelamente, esta disputa ha desencadenado de las peores crisis ecológicas jamás vividas por la humanidad, aniquilando a su paso todas las formas de vida terrestre y poniendo en riesgo a las próximas generaciones. *¿Cómo esta historia universal trastoca nuestra historia como país?* Esta historia, se ha dicho, simbólica y estructuralmente empezó hace cincuenta años en Ecuador. Y ese momento, nos recuerda Juan Manuel, se movió entre lo poético y religioso marcial: «El petróleo desde entonces, para la narrativa oficial, se volvió una deidad digna de adoración, puesto que este líquido “milagroso” suponía el fin de la pobreza, el elixir que nos haría superar el “subdesarrollo”. El petróleo se convirtió en un símbolo de esperanza ciega, de ilusión por un futuro “desarrollado”, es decir, una imagen cuasi religiosa que exigió devoción y sacrificio». Así, el principal imaginario establecido alrededor del petróleo tiene una connotación mística, de fe, que es, quizás, la más peligrosa por lo dogmática que puede llegar a ser.

Reconocerse dentro de estos imaginarios también es saber situarse por fuera del antropocentrismo como medida de todas las cosas y establecer un modo de relación transversal con el entorno que habitamos, con las historias que compartimos con el mundo. Dentro de ese reconocimiento, por ejemplo, la escritora Gabriela Ponce dice: «Nací en mil novecientos setenta y siete: año para el cual, según la línea del tiempo mencionada, se habían extraído 363'600,000 barriles de petróleo paralelamente a la masacre en el ingenio AZTRA (17 de octubre), en el marco de una escalada represiva en contra del movimiento obrero, de estudiantes y maestros (ilegalización de la UNE y de FESE)». La medida de una vida como medida de un conflicto que nos supera y que pocas veces lo vemos: quizás ese es el primer movimiento de resistencia, el reconocimiento de esa simultaneidad crítica de la vida. Citado por Ponce, G. Didi-Huberman aclara esto: «Por todas partes el mundo se levanta: potencias. Pero también por todas partes se construyen diques: poderes».

Esas potencias también habitan en el lenguaje, en la plasticidad irreverente de la lengua, de la poesía, tan renuente como iluminadora. Los ríos contaminados también navegan por nuestros torrentes interiores: «El agua en la que mis piernas se bañan/ Lleva el fuego del infierno sobre su lomo/ Hay un río en el que se pierde mi nombre/ Lo han engañado al río/ A todos mismo/ Si me miran soy la escama de un pez muerto/ De un pez que antes que yo conocí la tintura del mundo/ El ardor no es ardor/ Es algo a lo que aún no le hemos puesto nombre», escribe María Auxiliadora Balladares en el poema «Piel».

Y de forma más performativa, en esta línea crítica del extractivismo mediante una lengua no domesticada, irónica, contestaria, aparece el poema «Petro Porn», formulado por el Centro de Estudios de la Naturaleza Extractiva (CENEx): «Un cabro en Rusia se hace el chistoso jugando a la sirenita en el moco negro, el mismo que recorre mi entrepierna pa dejarla suavcita./ Entre más brota el chorro más se calienta la tierra./ Ella se imagina seca pero tranquila, fatigada, agujereada pero tranquila./ Secretos oscuros, pajaritos con plumas teñidas de negro se hunden y mueren de frío./ Ya nadie puede chapotear./ Lo chupa, lo chupa, lo chupa, lo vacía, lo asquea, perfora, lo pene-perfora. Lo oculto se revela, apareces oro negro, delicioso, peligroso, ¡fracking, fucking, fracking, fucking!/ Quiero mi colación, mi chatarra petrolera para que te quedes pegadita para siempre en mi guatita».

«Conflictos» es la tercera sección y aquí se evidencia cómo la vida en abundancia y las diferentes formas de devastación se vuelven entretelones inherentes de los espacios vinculados al petróleo. Las obras incluidas en esta sección reflexionan sobre los conflictos bélicos, ecológicos, sociales, políticos y éticos que el petróleo provoca, en las distintas dimensiones temporales y espaciales.

El relato en primera persona de Ana María Varea (quien ha sido directora, consultora y coordinadora de programas de desarrollo sostenible) resalta en este acápite y viene acompañado de una banda sonora que matiza el lastre social. A inicios de los noventas, un colega de Ana María la invitó a dar unas charlas en el Colegio Pacífico, en Sucumbios. Durante el fin de semana visitaron varios campos petroleros, como Sacha, Guanta o Los Tetetes. Esta visita, colmada de *imágenes de muerte*, cambió totalmente su visión de la selva. Y desde entonces ha llevado un registro fotográfico único de esta realidad que da cuenta de episodios tan inéditos como escalofriantes, como cuando una semana más tarde regresó con su colega para filmar cómo se hacía la limpieza de una piscina. «Viví otra vez algo estremecedor, los hombres ingresaban directamente en las piscinas llenas de crudo, sin protección alguna. Trabajaban en la limpieza de los derrames para tratar de ganarse el sustento diario. Era absurdo, no tenían ningún lineamiento técnico; por un lado, paleaban el crudo, y por el otro, este seguía fluyendo hacia el otro lado del estero. El crudo, supuestamente recuperado se enterraba a pocos metros del derrame, dónde era evidente que con la lluvia irían a parar nuevamente al estero. Este trabajo hacía que ellos acabaran completamente cubiertos de petróleo. Al final de la jornada, para regresar a sus casas, se limpiaban todo el cuerpo con diésel».



En un ejercicio de revisionismo entre historia y arte, Salvador Izquierdo repasa obras claves del arte moderno y contemporáneo ecuatoriano para reflexionar sobre la noción de mito y la problemática representación del Oriente en el arte. «Mito», dice Izquierdo, «es un término en disputa, como la misma selva y quizás nuestro destino es volver una y otra vez a la imposibilidad de abarcar ese territorio en términos racionales, quizás por eso la destruimos». María del Carmen Oleas, por su parte, establece relaciones entre la aparición de una carrera universitaria de artes plásticas (la Facultad de Artes de La Universidad Central del Ecuador, FAUCE) que dio un paso importante para la profesionalización de los artistas y el surgimiento de la clase media en el contexto petrolero de crecimiento económico. Esto hizo, dice Oleas, «que por primera vez en el país surgiera un “campo artístico” que implicó un mercado del arte, un coleccionismo y, sobre todo, la dinamización en su circulación». A estas se suman las entrevistas con activistas y artistas del sur de Italia, originarios de zonas de extracción petrolera, hechas por Rosa Jijón y Francesco Martone en su proyecto *Fossil-e*. Dicen: «No es casualidad que el aniversario del primer barril de petróleo ecuatoriano coincida con el de la publicación de *Limits to growth*, del Club de Roma, texto fundamental en la historia del pensamiento ecologista».

El libro cierra con una fotografía de archivo de las Coccinelle —la histórica asociación de gais, travestis y transgéneros del Ecuador—, donde se las ve vigorosas en una de sus tantas manifestaciones en la Plaza Grande de Quito, reclamando contra la violencia patriarcal y transfóbica del Estado. Junto a ellas, resalta una pancarta que dice: «Deuda ecológica». Su lucha era transversal como su deseo, como son todas las luchas que apelan por la dignidad de todxs.

Todas las imágenes de esta sección fueron extraídas del libro *Estado Fósil*.





*¿Hay algo de nuestras vidas que se escape de los derivados del petróleo?
¿Hay algo de nuestras vidas que se escape de los derivados del petróleo?
¿Hay algo de nuestras vidas que se escape de los derivados del petróleo?*

Ñukanchikka allpamamata kuyashpami paywan rimarishpa kunankaman kawsamushkanchik, mayu kakpi, allpa kakpi, yurakuna kakpi. Paykunawan paktami aylluyarishpa kawsashpa runakunaka shamushkanchik, tukuy ñukanchik kawsaypimi paykunapa shutipi raymikunatapash shinamushkanchik.

DE ANIVERSARIO DEL CINE INCA

¡EL FILM MAS ESPECTACULAR Y BELLO DEL AÑO!

“EL REY DEL VALS”



starring KERWIN MATHEWS · SENTA BERGER

Segunda Pelicula TECHNICALOR JACK LEMMON

“UN DIA EN DOS DIAS”

¡POR POCOS DIAS MAS!

OLMEDO

Once Semanas en Exhibiciones Continuas

¡EL FILM MAS EXPLOSIVO DEL AÑO!

ES SUECA

Espectadores Inocentes

suspense, intriga y tensión permanente!



Stanley Baker
Donaki Pleasance
Geraldine Chaplin
Dana Andrews

Dirigida por Peter Collington

2) Pelicula Technicolor GREGORY PECK “MI AMADA INFIEL”

★ TAURO ★


¡Acuda temprano! Aptas Todo Público 1) M. Buena 2) M. Buena

¡HOY ESTRENO DE VIOLENTA ACCION!

Cine Continuo \$ 15 -|- 1 \$ 5
Traylers: 2.30 6.15 10
Asesino: 2.40 6.25 10.10
Neptuno: 4.25 8.10 11.55

CUANDO LA BRUMA CIÑE LA LUNA

SOMBRAS SINISTRAS SIEMBRAN



LUX ECUADOR

Continuo: \$ 7.00 -|- \$ 2.00
Pasión: 2.30 6.00 9.30
1) MERCADER 2) EL HOMBRE

1) Regular 2) Buena Prohibida 16 años



ACCION... VIOLENCIA... MUERTE...

BURT REYNOLDS

EL HOMBRE QUE VINO A MATAR

2) Vincent Price

El Mercader de la Muerte

9 DE OCTUBRE

¡Sensacional Estreno de Alta Calidad!

¡Dedicado a Todos los Enamorados de



9 de mayo \$ 1 - \$ 5
CINE CONTINUO
Traylers 2.15 6 9.45
Adios Amor 2.25 6.10 9.55
Bikinis 4.15 8.00 11.40

LIDO

Continuo: Lun. \$ 20 -|- 1
1) M. Buena 2) M. Buena 2.30 6.00 9.35 PORTERO

CANTINFLAS



¡SE REEN CARAZ DE HANOR Y DE LAS OTRAS

El Portero

2) PRESIDENTE Doble

“El Rey de los Picaros”

2. LIDO Doble

“Aventuras de Primitivos Fugitivos”

ROYAL

Cine Continuo:
Luneta \$ 15 -|- 1
Luneta Alta \$ 5
Prob. menores 21 años

2.40 - 6.20 - 9.15

MOORE

JAMES BOND

WYREMIING

007 VIVA Y DEJE MORIR



Centenario

Continuo: \$ 12 -|- \$ 1
Mercader: 2.30 6.00 9.30
1° Regular 2° Buena Prob. 21 años

1a.) Isabela la Duquesa Guitana

2) Burt Reynolds

“Pasión por el Peligro”

APOLO HOY ESTRENO

Cine Continuo
Lu. \$ 15 -|- \$ 1 - Gal. \$ 5
Boxeadora: 2.40 6.10 9.40
Una Razon 4.10 7.40 11.10
Prohb. Menores 12 años
1° Buena 2° Buena



- Publicación

GUAYAQUIL EN RUINAS: CARTOGRAFÍA FÍLMICA DE UNA CIUDAD.

Autores: Libertad Gills y Martín Baus (Colectivo Guayaquil Análogo)
Acompañamiento editorial y texto: Fausto Rivera Yáñez

«Mi amor a la penumbra me hace habitué al cine», escribe en 1919 Medardo Ángel Silva en una de sus crónicas modernistas, género literario que —a diferencia de la poesía— utiliza para expresar su malestar con la sociedad guayaquileña de la época. Mediante la crónica, el poeta cuestiona sin concesiones el impacto de la modernidad en el modo de vida cultural de su ciudad. Silva provenía de una familia de clase obrera y comenzó a trabajar como redactor de crónicas desde muy temprana edad, después de abandonar la escuela secundaria. Fue un poeta y un artista *flâneur* que se nutría de la vida nocturna, callejera y «marginal» de Guayaquil. Su visión sobre la burguesía y esos «niños bien», como solía identificarlos en sus textos, lo posicionan en una zona ambigua respecto al espectro socioeconómico en el que se desenvolvía.

Silva firmaba estos textos bajo el seudónimo de Jean d'Agrève y en ellos arremetía contra el conservadurismo, sin dejar de resaltar aquello que lo afectaba a nivel intelectual y emocional, como el cine y su posibilidad de oscuridad, de inmersión en un mundo con apenas rastros de luz. Los «cinemas» que frecuentaba (como los teatros o las iglesias, agregaría el artista también guayaquileño, Eduardo Solá Franco) han sido siempre un espacio de encuentro entre las clases sociales. Si bien existían distintas tarifas que estratificaban socioeconómicamente las salas, la entrada y salida del teatro —es decir, *la porosidad del cine hacia la ciudad*— se estructuraba como aquel punto de encuentro horizontal.

«Tras el horrible *surmenage* cotidiano, tras el pequeño rasguño, la rencilla diaria, la mezquindad amiga, ¡cómo es grata la sombra azulada del teatrillo! Cómo las chicas “cursis” que solo pueden gozar en el *écran* de las mundanas elegancias y asistir a las *soirées* aristocráticas, desde su platea, mi dolor busca el reposo del cine que es a mi alma, como un suave baño de penumbra. ¡Ah, los sueños que hilo en mi telar de romanticismo a la semiluz de la pantalla! Cual en el verso de Rubén, mi dolor se diluye en el maravilloso cristal de las tinieblas».

Con estas reflexiones lanzadas como sugerencias y provocaciones hacia la burguesía *adormecida* que no se atrevía a deambular por Guayaquil en la penumbra, Medardo Ángel Silva actualiza un debate y una resistencia que son bien recogidos en *Guayaquil en Ruinas: cartografía filmica de una ciudad*, una propuesta editorial que surge a partir de una experiencia de investigación y acción artística realizada por el colectivo Guayaquil Analógico (codirigido por Libertad Gills y Martín Baus), desde 2018 hasta el presente. Depositar y ordenar los materiales que surgieron en esa investigación y proponer una lectura que trace conexiones entre esos archivos son algunos de los objetivos de este trabajo: producir un tejido orgánico con el presente y la historia, con el archivo y las prácticas audiovisuales contemporáneas.

El proyecto se enfoca en las prácticas filmicas en formatos analógicos (8mm, súper 8mm, 16mm y 35mm) realizadas en Guayaquil y sus relaciones con las estructuras geográficas, urbanísticas y sociales de la ciudad. No solo se indaga en las películas realizadas en esta ciudad, también en todo tipo de estructura e infraestructura que haya servido como soporte de aquellas prácticas filmicas.

El proyecto revisa los soportes variados que existen dentro de estas prácticas, como las formas de colaboración entre los equipos técnicos de las realizaciones cinematográficas, la labor de los proyeccionistas, las formas de distribución —tanto alternativas como convencionales—, el cine doméstico, los desplazamientos de los cinéfilos entre las distintas salas del centro de la ciudad, y los tipos de emulsión y procesos fotoquímicos utilizados. Se trata de una inquietud por todo aquello que rodea al propio cine, a la vida, a la relación con la urbe y su memoria.



no oficiales, intersecciones que conformaban palimpsestos, pero también había zonas faltantes. Así, una vez más, aparecían los «desbordes, excesos y vacíos» como posibilidad de seguir indagando.

«Creemos que la riqueza particular de investigar las prácticas cinematográficas en Guayaquil radica en estos desbordes y excedentes. Como así también en los vacíos que estos reboses dejan», señalan los coeditores de este proyecto, Libertad y Martín. Si bien se proponen abordar el cine realizado en formatos analógicos, la publicación también da cuenta de aspectos particulares que se desprenden de estas prácticas. Estos formatos son entendidos como estructuras materiales y de pensamiento que les permiten estudiar y analizar aquellos «desbordes y excedentes» que son propios de un contexto histórico, como también los desvíos que ha tomado el cine respecto a las formas convencionales de producción y creación.

Este colectivo comenzó como un proyecto de investigación financiado por la Universidad de las Artes entre 2018 y 2019. Durante este tiempo, se investigó las prácticas audiovisuales analógicas de Guayaquil y se propuso una serie de actividades para la comunidad, como el Primer y Segundo Encuentro de Cine Casero de Guayaquil en 2018 y 2019, y la Ruta Sin Cine (recorrido por las antiguas salas de cine del centro). En 2019, el colectivo fue invitado para realizar un taller de cine de apropiación y proyección en vivo en el Festival Cámara Lúcida, y en 2021 se realizó la Ruta Sin Cine II, en el marco del Encuentro Internacional de Investigación en Artes de 2021, entre otras acciones.

Guayaquil en Ruinas: cartografía filmica de una ciudad está compuesto por cinco capítulos que dan cuenta de la histórica relación de Guayaquil con el cine, la cual se puede desplegar como un mapa, en donde cada coordenada, ubicación, infraestructura, barrio, abarcan pequeños hitos, pequeñas historias que entre sí van completando la morfología de esa relación, como apuntan sus editores. Cuando los autores de este libro se propusieron leer ese mapa, se encontraron con fragmentos, notas escritas a mano en los contornos del plano, demarcaciones de senderos

Y es aquí donde radica la potencia de la publicación: no presentar un mapa acabado ni un atlas que lo abarcara todo, sino más bien sugerir derivas que terminan en callejones sin salida y que contribuyen a bosquejar ciertas zonas que parecen haber sido borradas, o que simplemente no habían sido incluidas en esta cartografía. «Todo mapa es producto de un acto político. Todo mapa está destinado a ser incompleto, y es justamente ahí donde radica su gesto y propuesta a ser completado», señalan Libertad y Martín, para quienes las prácticas archivísticas son ejercicios vivos y abiertos, realizados de forma colectiva y a través del diálogo.

El primer capítulo se titula «Cartografiando la ciudad» y aborda las relaciones entre Guayaquil y las salas de cine que esta ciudad albergó. Toma como epicentro la actividad realizada en el encuentro Rutas sin cine, que consistió en una serie de derivas/caminatas que se hicieron de forma colectiva para recorrer, acompañados y guiados por antiguos proyectonistas, los espacios donde alguna vez se situaron las salas de cine que Guayaquil acogió desde comienzos del siglo pasado.

A modo de pequeñas estampas, este capítulo arranca con sucesivas imágenes de archivo —como gesto de insistencia, de reafirmación de la memoria, pese a su desaparición— de estas salas como vestigios de una época en que la cultura cinematográfica atravesaba vitalmente a la ciudad. En uno de los textos de esta sección, Gabriel Paredes Villegas recuerda que Guayaquil «tuvo el privilegio de ser la primera urbe del Ecuador en presenciar una función de cine; este evento sucedió el domingo 1 de agosto de 1897, cuando en esa sala se presentó el proyectoscopio, último invento de Thomas Alva Edison».

Mientras que en el presente, el fotógrafo Eduardo Jaime es quien registra en doble exposición las caminatas de Rutas sin cine, como si quisiera remarcar la dualidad de los tiempos que habitan simultáneamente en Guayaquil: una inquietante imposibilidad de modernizarse del todo y sostener las potencias del pasado. Al proponer las caminatas como metodología de investigación artística, como se indica en la publicación, se pretendía regresar sobre los pasos de quienes recorrieron las calles de Guayaquil trasladándose de cine en cine, y, de esa manera, habilitar una memoria sobre las estructuras y materialidades urbanísticas en un gesto de ocupar el espacio público como acto de rememoración.

El proyecto se enfoca en las prácticas fílmicas en formatos analógicos (8mm, súper 8mm, 16mm y 35mm) realizadas en Guayaquil y sus relaciones con las estructuras geográficas, urbanísticas y sociales de la ciudad.



El segundo capítulo se llama «Cine fuera de las salas, dentro de las casas» y aborda a grandes rasgos las prácticas amateurs de cine doméstico, y toma como eje principal los Encuentros de Cine Casero. Estas actividades de multiproyección pública de filmes caseros tuvieron como objetivo abrir un diálogo con la comunidad guayaquileña y con quienes conservaban materiales fílmicos. Las memorias personales, ajenas, anónimas u olvidadas se convertían en memorias colectivas con la apertura de estos archivos.

En un ensayo de esta sección, Libertad Gills recuerda que el cine, en el principio de su historia, ha sido utilizado por aficionados para grabar lo cotidiano. Pero transcurrido el tiempo llegó la profesionalización del medio, por lo que el cine amateur —como se denomina el cine realizado por aficionados o no profesionales— «no se ha detenido, todo lo contrario, habita silenciosamente en todas las ciudades donde alguna vez hubo una cámara cinematográfica y se expande generacionalmente con cada nueva tecnología (celulares, drones, etc.) y a través de espacios alternativos de difusión audiovisual (principalmente YouTube)». Todo indica que el cine amateur está aquí para quedarse, apunta Libertad.

En esta sección se conceptualiza y contextualiza este cine considerado «menor», y se proble-

matiza su relación con el cine industrial y las formas de distribución estandarizadas. Por ejemplo, en un contexto como el guayaquileño, donde recién se está empezando a legitimar el cine nacional (a través de investigaciones, publicaciones o conversatorios) para un público habituado a las carteleras de las cadenas de cine en los centros comerciales —que proyectan exclusivamente películas importadas y que son responsables de la aniquilación de las más de treinta salas de cine (algunas con hasta 3000 butacas) que existieron en algún momento en Guayaquil—, todo cine que rompe con las expectativas de lo que se espera de «una película» queda afuera de cualquier posible historia del cine. Es una resistencia, más aún si se piensa que el cine casero no tiene la intención de «contar una historia» ni estrenar en salas comerciales, además de que es de formato pequeño y de corta duración.

De ahí la importancia de los archivos y ejercicios recogidos en *Guayaquil en Ruinas: cartografía fílmica de una ciudad*, donde se evidencian los testimonios de quienes albergan colecciones de filmes caseros en sus hogares, conformando archivos alternativos únicos para la historia fílmica, cultural del país. Este es el caso de la escritora y cineasta Ileana Matamoros, directora de *Rosita*, cortometraje que lo pudo realizar gracias a un hallazgo familiar: «Pocos años antes de morir, mi abuela me hizo un regalo que me cambiaría la vida: una película de 8mm de



1962 dónde se filmaba la misa, la ceremonia y la fiesta de graduación de Rosita, su primera hija. Mi tía murió un año después, y aquel es el único registro filmico que existe de mi familia. Aunque no llegué a conocer a Rosita, heredé su nombre, y con él, la fascinación por su personaje».

Este capítulo, adicionalmente, expone discusiones en torno a los actos de conservación no institucionalizados, la vulnerabilidad material de los archivos filmicos en una ciudad tropical como Guayaquil y los hallazgos más insospechados, como el de Óscar X. Illingworth, quien encontró una caja húmeda y polvorienta hace varios años, con 25 rollos súper 8mm en estado dudoso, pero indudablemente valiosos. En 2018, Óscar proyectó parte de ese material en el marco de la muestra *Guayaquil Analógico*, en la Universidad de las Artes. La exposición de este archivo en la publicación es fascinante por su ambigüedad narrativa y potencia estética.

La tercera sección se titula «Correspondencias desde el puerto» y trata a Guayaquil bajo su cualidad de ciudad puerto, y se centra en los flujos migratorios que tuvieron una incidencia fundamental en su historia filmica. El eje central de este capítulo son una serie de correspondencias, entrevistas y rescate del archivo personal de personajes como Joseph Morder (cineasta francés que vivió su infancia en Guayaquil y con quien se realizó una actividad performática de envío y lectura de cartas), Lucho Costa (cineasta, fotógrafo y docente chileno radicado en Guayaquil en la década del setenta y que fue colaborador del cineasta Gustavo Valle), y Eduardo Solá Franco (artista multidisciplinar guayaquileño que vivió en un autoexilio permanente y a quien le dirigen varias correspondencias desde el presente).

En este apartado resalta la entrevista de Libertad Gills a Joseph Morder, quien tiene vínculos estrechos con Guayaquil. El cineasta francés pasó diez años de su infancia en dicha ciudad tropical, tiempo que lo marcó rotundamente. Las calles, las miradas, las ventanas, las fachadas de las casas, los temblores, las lluvias invernales son los elementos que se quedaron con él, marcados en su cuerpo. Estas imágenes son el material de *Memorias de un Judío Tropical* (1986), que, aunque fue filmado en París, trata de Guayaquil y de la memoria. Joseph fue invitado de la primera edición del Festival EDOC en 2002 para la proyección de esa película. El retorno de Morder a Guayaquil, después de cuarenta años, es



el tema del filme *Aquí soy José*, primer documental del director guayaquileño Fernando Mieles. A partir de esta filmación nace una amistad entre los dos directores, unidos por una ciudad y la pasión compartida por el cine. En octubre pasado, Morder regresó a Guayaquil como invitado especial del Festival Eurocine para proyectar su nuevo filme, *La Duquesa de Varsovia* (2015). «Tienes que ser un niño frente a una película. Tienes que aceptar ser un niño y no comprenderlo todo. La gente quiere sentirse más inteligente que la película, más fuerte. Pero en realidad son más débiles que la persona que llora. Asumir la sensibilidad es una fuerza», reflexiona Morder.

Otro apartado que resalta en este capítulo son las cartas desde el trópico dirigidas a Eduardo Solá Franco por parte de diversas personas, cuyo apego por Guayaquil, como Eduardo Jaime, Gustavo Valle o Bertha Díaz, está mediado por el amor y la sospecha, por la criticidad y la sorpresa. Distanciados siempre de la imagen complaciente, lastimera o de la postal caricaturesca que puede llegar a tener la ciudad. Bertha, desde el presente, le escribe a Eduardo: «Caminar por las calles de Guayaquil es una constante sensación de abismo. El cuerpo se entrega al calor

Guayaquil en Ruinas: Cartografía fílmica de una ciudad rastrea el cine desde las ruinas para mostrarnos que desde esa fragilidad se construye la potencia de la cultura, la memoria y las formas de relacionamiento humano con la ciudad.

inclemente y al sudor, se sumerge en la contaminación del aire y uno siempre arriesga quedarse estancado, pegado al asfalto. El sol golpea duro detrás de esa capa gris que cubre el cielo gran parte del año. Los oídos sufren los bocinazos y gritos amplificadas en algún megáfono para vender frutas y boletos de lotería. Los oídos son maravillados por esas frutas y boletos de lotería, porque aquellas voces parecen salidas de un musical tropical. Afinadas con el tono de la ciudad, entrenadas para ser escuchadas a pesar de todo el resto».

«La muerte del cine/presidente» es el cuarto capítulo y aborda —a manera de ensayo plástico y visual— la recurrente relación del cine guayaquileño con la muerte. El capítulo gira en torno al cierre del emblemático Cine Presidente (último cine que proyectó en formatos filmicos) y una serie de materiales que dialogan con este evento, con el cementerio y la desaparición. Libertad y Martín cuentan que el interés por esta relación del cine con la muerte surge a partir de aquella inquietud —inaugurada en el segundo capítulo— por la fragilidad e inestabilidad de los formatos de celuloide en Guayaquil. El capítulo se adentra, de ese modo, en preguntas sobre la perdurabilidad y la preservación, no solo desde un punto de vista patrimonial y objetual, *sino también desde una perspectiva ontológica que vincula de forma casi irremediable la historia del cine en Guayaquil con su propia desaparición.*

Un factor llamativo de esta sección es la forma en cómo está organizado visualmente. Construido por materiales tan diversos como fotografías, cartas, guiones y descartes filmicos de proyectos inacabados, cada uno da cuenta de aquella historia *acechada por el deterioro y caducidad de los formatos filmicos como reflejo de una situación perpetua.* Así, a manera de ensayo visual, aparecen fotogramas intervenidos de *Alfredo de Guayaquil* (Rofl Blomberg, 1968); *De cómo engañar a los muertos* (Gustavo Valle, 1978); *Augusto San Miguel ha muerto ayer* (Javier Izquierdo, 2003); *Día de los muertos* (Guayaquil Analógico, 2019) y *Ruta sin cine* (Guayaquil Analógico, 2019). También hay fragmentos del guión de *Extravío*, film de Gustavo Valle inacabado, y fotografías de Ricardo Bohórquez en la última noche del Cine Presidente.

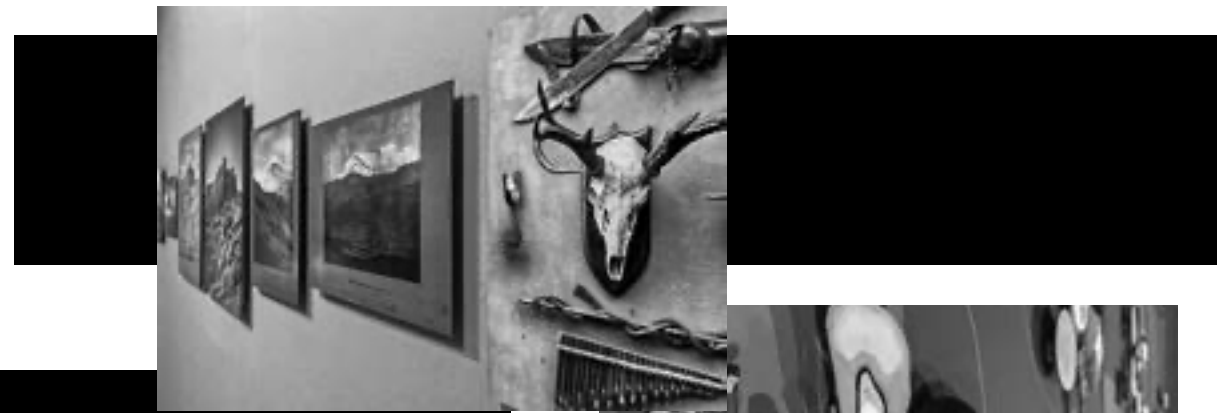
«Por un cine cachinero» es el último capítulo y aborda las prácticas de reapropiación filmica a partir de materiales desechados y encontrados, proponiendo una suerte de respuesta y contrapunto al capítulo anterior. Se plantea la idea del reciclaje como ejercicio artístico experimental para el cine desde Guayaquil. Aquí se pone en foco las nuevas prácticas realizadas por cineastas y artistas de la ciudad, como la de Juan Carlos Vargas, quien ha ido recolectando de sus caminatas por la ciudad afiches viejos de cine que luego son intervenidos plásticamente. Son obras que —como apuntan Libertad y Martín—, «sin dejar de ser cinematográficas, se desplazan de la concepción monocanal y se trasladan a expresiones expandidas del cine, como las obras pictóricas a partir de afiches antiguos, performances de recreación espacial a partir de películas domésticas familiares o el trabajo con material filmico a partir de su manipulación con sintetizadores de video analógico». También destaca una entrevista realizada a un cineasta y fotógrafo guayaquileño fundamental en esta historia filmica: Gustavo Valle, director de las películas *El subamericano*, *Naturaleza muerta*, *De cómo engañar a los muertos*, *Un muñeco llamado año viejo*, *Casa abierta* y *Río Guayaquile*.

La publicación cierra con dos anexos: una «Filmografía» compuesta por una serie de fichas técnicas de obras filmicas realizadas en Guayaquil (o vinculadas a la ciudad). Entre estas se encuentran películas que han sido «redescubiertas» o encontradas por primera vez. Cada ficha técnica pone en relevancia aspectos temáticos, formales y contextuales que ayudan a comprender el lugar que ocupan en la conformación de este mapa filmico de Guayaquil. Por otro lado, hay una selección de textos históricos de fuente primaria (como *Cine guayaquileño*, de Gustavo Valle; *El formato popular*, de Alfonso Gumucio Dagron; o la primera parte del ensayo *Producción cinematográfica en el Ecuador*, de Camilo Luzuriaga) que complementan la lectura del libro y otorgan una base conceptual producida desde América Latina para pensar el cine desde este territorio. Son textos denominados como «esenciales» para el estudio de los cines tratados en este libro: el cine amateur, el cine obrero, el cine de reapropiación y de reciclaje, el cine en pequeños formatos, y el cine como minga.

Guayaquil en Ruinas: Cartografía filmica de una ciudad rastrea el cine desde las ruinas para mostrarnos que desde esa fragilidad se construye la potencia de la cultura, la memoria y las formas de relacionamiento humano con la ciudad.

Todas las imágenes de esta sección fueron extraídas del libro *Guayaquil en ruinas: Cartografía filmica de una ciudad*.





MUNICIPIO DEL DISTRITO METROPOLITANO DE QUITO

Pabel Muñoz López
Alcalde del Distrito Metropolitano de Quito

Jorge Cisneros
Secretario de Cultura (e)

Paula Jácome
Directora Ejecutiva / Fundación Museos de la Ciudad

Francisco Suárez
Coordinador / Centro de Arte Contemporáneo de Quito

CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Exposiciones y Programas Públicos

Santiago Ávila Albuja, José Jarrín
Salomé López, Mariuxi Giraldo

Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera

Gabriela Granda Rojas, Massiel Carrillo

Asistencia de Coordinación

María Fernanda Quelal

Museología Educativa

Carolina Enríquez

Mediación Educativa

Carolina Borja, Tomás Bucheli, Mireya Pineda,
Julissa Morejón, Natalia Mena, René Santiana,
Jennifer Freire, María Judith León, Gabriela Báez,
Piter Corozo

Mediación Comunitaria

Gabriela Remache, Abel Ramírez

Operaciones

Carmen Hidalgo, Willian Cayambe,
Verónica Pazto, Carlos Pineida

Museografía

Fundación Museos de la Ciudad

Comunicación

Fundación Museos de la Ciudad

Diseño, diagramación

Pablo Jijón Valdivia

Premio Nuevo Mariano Aguilera 2022-2023

© Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera

© Centro de Arte Contemporáneo de Quito

ISBN: 978-9942-48-469-7



PREMIO NUEVO MARIANO AGUILERA

Becas para proyectos de arte contemporáneo

Proyectos Ganadores

EDICIÓN Y PUBLICACIÓN:

- ESTADO FÓSIL/ Sofía Acosta Varea en colaboración con Anamaría Garzón y Pancho Hurtado
- GUAYAQUIL EN RUINAS: CARTOGRAFÍA FÍLMICA DE UNA CIUDAD/ Libertad Gills y Martín Baus (Colectivo Guayaquil Analógico)

CREACIÓN ARTÍSTICA:

- LA CUERDA ROTA/ David Coral Machado
- ETERNAL ICE/ Juan Carlos León
- POR ARRIBA CORRE EL AGUA, POR ABAJO LAS PIEDRITAS/ Miguel Alvear y Chopin Thermes
- EL SECTOR OCULTO: PORTALES/ Teodoro Monsalve
- DICHOS PARA UNA NIÑEZ EJEMPLAR/ Ariana Ramírez Orozco
- 24:120 ECOS DEL BOSQUE/ José Salgado (oido____)

INVESTIGACIÓN:

- ÑANTA MAÑACHI: PRÉSTAME EL CAMINO/ Yauri Muenala

NUEVAS PEDAGOGÍAS DEL ARTE:

- MANIFIESTO: TIEMPO DEL AGUA EN VIBRANTES CAPULLOS/ Andrea Zambrano Rojas, Paola Viteri-Dávila, Belén Santillán, Isadora Parra y Mujeres de Frente.

Autoras del proceso colectivo de creación-investigación: Lida Matiang, Gloria Delgado, Eugenia Delgado, Margarita Casnanzuela, Andrea Zambrano Rojas, Geomayra Cofre, Liliana Cofre, Marianita Collaguazo, Martha Collaguazo, Juliet Gamboa, Heidy Miele, Isadora Parra, Elizabeth Pino, Karima Zoubaidi, Yolanda Terán, Mayra Vera, Belén Santillán, Verónica Villalovos, Nancy Delgado, Luz Guallán, Juanita Cuenca, Paola Viteri-Dávila, Yauri Humberto Muenala Vega, Miguel Alvear, Chopin Thermes, Ariana Ramírez Orozco, David Coral, Juan Carlos León, Teo Monsalve, Sofía Acosta, Anamaría Garzón, Francisco Hurtado, Libertad Gills y Martín Baus.

Comité Curatorial Cristina Burneo Salazar, Gabriela Vásquez, Lupe Álvarez y Fausto Rivera Yáñez.

Comité de Jurados Convocatoria 2022

María Fernanda Cartagena, Pablo José Ramírez, Santiago Rueda.

Comité Técnico Convocatoria 2022

Pablo Almeida, Consuelo Crespo, Jorge Izquierdo, María Fernanda López, Pedro Soler.



AGRADECIMIENTOS:

A la Secretaría de Cultura, a Juan Martín Cueva Secretario de Cultura (2021–2023) y a Valeria Coronel Secretaria de Cultura (2023–2024); a las Instancias de Dirección Ejecutiva de la Fundación Museos de la Ciudad (FMC); a todas las personas y autoridades del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito que colaboraron de la cuarta edición del Premio. A la ex directora de la Fundación Museos de la Ciudad Adriana Coloma Santos (2020–2023), a los ex Coordinadores del Centro del Arte Contemporáneo de Quito (CAC), Eduardo Carrera R (2021–2022) y Bernarda Tomaselli (2022–2023). Y los exfuncionarios Pamela Pazmiño Vernaza, Eduardo Vaca, a las ex jefaturas del Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera durante el proceso. A todos y todas quienes formaron parte de los diferentes equipos de coordinación, comunicación, museografía y mediación educativa del CAC, y trabajadores de la Fundación Museos de la Ciudad durante el periodo 2022–2023.

Nota aclaratoria: Este libro fue impreso en el mes de septiembre de 2024 y en caso de existir algún tipo de error u omisión en la presente publicación, se solicita comunicarse con el Centro de Arte Contemporáneo de Quito y la Fundación Museos de la Ciudad.

*En esta publicación se ha respetado las decisiones de estilo de autoras y autores de los textos.

Este libro se terminó de imprimir en Quito–Ecuador, en el mes de diciembre de 2024

Todos los derechos reservados.

Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera/Centro de Arte Contemporáneo de Quito

Fundación Museos de la Ciudad

Tiraje 1000 ejemplares

© Todos los textos y fotografías contenidos en esta publicación son propiedad intelectual de sus autores.

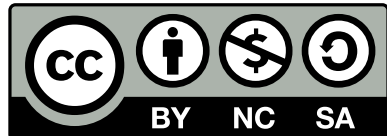
Obra bajo licencia Creative Commons. Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

Adaptar — remezclar, transformar y construir a partir del material

Para ver una copia de esta licencia, visita:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>







Secretaría de
Cultura

Quito renace



Quito
Alcaldía Metropolitana

ISBN: 978-9942-48-469-7



9 789942 484697